

# **El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Films (Venezuela, 1949-1955)\***

**MARÍA GABRIELA COLMENARES**

Escuela de Artes  
(UCV)

**MARÍA GABRIELA  
COLMENARES**

Lic. en Artes, Mención Cine, Profesora de  
Análisis Fílmico y Cinematográfico en la  
Escuela de Artes de la FHE-UCV.

E-mail:mgcolmenares@yahoo.com

---

\* Ponencia presentada en el XIV Congreso Anual de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC), Campeche 2007.

## RESUMEN

La influencia del paradigma del cine industrial en la Venezuela posgomecista se concretó a través de la creación de empresas productoras como Cóndor Films, Estudios Ávila y Bolívar Films. Entre todas, Bolívar Films logró consolidarse por su producción de documentales, noticieros y publicidad para las salas de cine, junto con su capacidad para relacionarse con los gobiernos de turno. Entre 1949 y 1955 su fundador, Luis Guillermo Villegas Blanco, produjo siete largometrajes de ficción con la intención de alcanzar los estándares de producción industrial mexicana y argentina. En el artículo se efectúa una comparación de esta experiencia y la de la Companhia Cinematografica Vera Cruz (São Paulo, 1950-1953), con la finalidad de caracterizar mejor tanto las particularidades del proyecto de Bolívar Films como los intentos industriales posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

**Palabras clave:** CINE INDUSTRIAL, BOLÍVAR FILMS, CINE VENEZOLANO, IMITACIÓN.

## ABSTRACT

The influence of the paradigm of industrial movie in postgomecist Venezuela became concrete throughout creation of films producers like Cóndor Films, Estudios Ávila and Bolivar Films. Between all, Bolívar Films could consolidate itself due their documentaries, news bulletins and advertising for cinema, joint to its ability to keep relations with governments. From 1949 to 1955 its founder, Luis Guillermo Villegas Blanco, produced seven science-fiction films in order to reach mexican and argentinean production standards. In this article this experience is compared with experience of the Companhia Cinematografica Vera Cruz (Sao Paulo, 1950-1953), with the aim of to characterize better the traits of the Bolívar Films' project and attempts after Second World War.

**Key words:** INDUSTRIAL MOVIE, BOLÍVAR FILMS, VENEZUELAN CINEMATOGRAPHY, IMITATION.

## INTRODUCCIÓN

**A**l finalizar la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica estadounidense, afincada en Hollywood (California), se impuso en los mercados internacionales y se consolidó a escala mundial como el paradigma de la producción industrial de películas. Su predominio comercial y su impacto en el público fueron especialmente fuertes en Latinoamérica, un fenómeno que continúa vigente en nuestros días. El advenimiento del cine parlante, a finales de la década de 1920, dificultó

en parte la comercialización del cine hollywoodense en Hispanoamérica debido a las diferencias lingüísticas. Tal coyuntura favoreció a partir de la década de 1930 la instalación, el desarrollo y el afianzamiento de una producción de películas en lengua española, inspiradas en el paradigma de Hollywood. Argentina, en un primer momento, y luego México, lograron una infraestructura industrial de producción, éxitos taquilleros y presencia en el mercado latinoamericano. Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la producción de Hollywood perdió una parte del mercado y el cine industrial mexicano, gracias a acertadas políticas de producción-comercialización, se convirtió en la cinematografía en lengua española de mayor producción y difusión, con un indiscutible éxito en el mercado latinoamericano.

Mientras tanto, en Venezuela, el comercio cinematográfico se desarrolló como un negocio importador a cargo de empresas que controlaban en forma simultánea la distribución y la exhibición de películas y que constituían un bloque oligopólico. Tal organización del sector no frenó la penetración del cine mexicano y argentino en el mercado local, por lo que éstos tuvieron una importante presencia en las salas venezolanas, especialmente en las zonas rurales, pero sí dificultó el desarrollo de la producción cinematográfica nacional, sobre todo en cuanto a los largometrajes de ficción destinados a las salas comerciales. La producción cinematográfica de carácter industrial se desarrolló en Venezuela al servicio de dependencias estatales como ministerios e institutos, por una parte, y bajo la égida de la industria publicitaria, por otra. Durante las décadas de 1930, 1940 y 1950 fueron creadas compañías productoras que terminaron algunos largometrajes, pero en la mayoría de los casos dichas compañías cerraron como consecuencia del fracaso de sus películas.

En este contexto destaca la productora Bolívar Films (en adelante BF) con su proyecto industrial de largometrajes comerciales (1949-1955), pues llegó a estrenar siete películas en las salas venezolanas –algunas de éstas se exhibieron en otros países latinoamericanos– y, a pesar de haber suspendido la producción de largometrajes, continuó funcionando como empresa de servicios, productora de comerciales y de propaganda gubernamental e institucional. El rasgo más resaltante del proyecto de

BF fue su imitación del paradigma del cine industrial definido por Hollywood, a través de los modelos más accesibles concretados por México y Argentina. Así, BF contrató en estos países personal creativo y técnico –directores, guionistas, directores de fotografía, sonidistas, camarógrafos, escenógrafos– y estrellas con la intención de garantizar la factura industrial de sus películas, además del éxito taquillero y el acceso al mercado latinoamericano.

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

El presente trabajo se propone comparar ambas experiencias, en un intento por caracterizar con mayor precisión los aspectos más resaltantes de la producción de largometrajes de BF como imitación del paradigma de la producción cinematográfica industrial. Tal comparación tomará en cuenta cinco puntos: los contextos nacionales, los proyectos de las clases dominantes venezolana y paulista, la organización interna y administración de las dos compañías, las modalidades de producción asumidas por cada una y la comercialización de las películas producidas.

Adicionalmente se busca lograr una caracterización general de las cinematografías industriales latinoamericanas hasta la década del 50, en especial de los intentos posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

### CONTEXTOS NACIONALES

Tanto en Brasil como en Venezuela, una cierta prosperidad económica que benefició a las iniciativas privadas permitió que cobraran fuer-

za proyectos modernizadores inspirados en el progreso de los países desarrollados. En el caso de Brasil destaca el papel de la ciudad de São Paulo y sus clases dominantes, toda vez que la postguerra trajo la redemocratización y el fin del llamado «Nuevo Estado» de Getulio Vargas, por lo que en la burguesía renacen las esperanzas en la victoria del capital privado, según un patrón liberal. Para 1945 los propietarios agrícolas paulistas habían dejado de ser la capa dominante de dicha burguesía, y fueron sustituidos en tal función por los industriales. Durante la postguerra hubo gran prosperidad económica, crecimiento demográfico y modernización del proceso industrial, con importación de técnicos, conocimientos y capitales extranjeros. São Paulo se convirtió en metrópoli. Este crecimiento permitió la expansión en el mercado para el consumo de los bienes culturales. El sector de la burguesía integrado por los propietarios agrícolas asumió el papel de mecenas de las artes y la cultura, en un intento por recuperar su pasado rol conductor en la sociedad paulista. Se impuso la idea de que los asuntos culturales en São Paulo eran problema de esa burguesía, por la supuesta incapacidad del gobierno para actuar en este ámbito, y se conformó la creencia de que en el campo cultural no había nada hecho. Buena parte de los proyectos culturales en Sao Paulo corrieron por cuenta de Francisco Matarazzo Sobrinho y su entorno. Alrededor de este personaje se gestó la creación de instituciones culturales como el Museo de Arte Moderno y el Teatro Brasileño de Comedia (en adelante TBC). Franco Zampari, un ingeniero que tenía un puesto directivo en la rama metalúrgica del Grupo Matarazzo, fue determinante en la organización del TBC y, posteriormente, de la VC.

En Venezuela también se produjo un auge de la empresa privada, aunque tal iniciativa fue llevada a cabo por un grupo social desprovisto del pasado glorioso que la burguesía paulista miraba con nostalgia. A partir de la muerte de Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, se inició en Venezuela un proceso de modernización. Tal proceso se vio impulsado por el afianzamiento de una ideología que buscaba incorporar el país a la civilización dominante imitando sus formas más accesibles. En la economía, la modernización se caracterizó por el auge de la empresa privada a cargo de una clase burguesa que, sin haber atravesado

la etapa de formación industrial del capital, se dedicó a la actividad especulativa con inversiones fáciles y a corto plazo. El auge de la publicidad en Venezuela a partir de la década del 40 da fe de este proceso. La iniciativa privada, sin embargo, siempre mantuvo vínculos de dependencia con respecto al Estado. El proceso de modernización favoreció tales vínculos, especialmente en sectores como el financiero y el de la construcción, pues todos los gobiernos posteriores a Gómez se dedicaron a organizar y desarrollar áreas como la salud, la educación y la infraestructura. Este período fue de una gran inestabilidad política, caracterizada por el conflicto entre las aspiraciones a una institucionalidad democrática –impulsada por partidos inspirados en proyectos como la socialdemocracia, la democracia cristiana y el marxismo– y la resistencia del estamento militar formado durante el gomecismo. Sin embargo, los vaivenes de la política afectaron poco al capital privado, que siempre procuró mantener buenas relaciones con el gobierno de turno. La actividad cinematográfica de carácter industrial nació en Venezuela precisamente al servicio del gobierno de Juan Vicente Gómez con la creación de los Laboratorios Nacionales (1927-1938). Las iniciativas privadas, como Estudios Ávila (1938-1942) y BF, hicieron documentales por encargo de organismos oficiales. BF, a tono con la Venezuela posgomecista, estableció además vínculos con la floreciente industria publicitaria. En este contexto, la nueva clase dominante no mostró ningún interés en la actividad cultural, y ésta quedó totalmente a cargo del Estado.

*PROYECTOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES DE LA BURGUESÍA EMERGENTE VENEZOLANA Y DE LA BURGUESÍA PAULISTA*

Destaca aquí, como elemento unificador, una idealización de los modelos provenientes de los países desarrollados que encuentra su correlato en la negación de las formas propias de las respectivas culturas nacionales. En el caso de Brasil, la burguesía paulista manifestó, en sus actividades dentro del campo cultural, un profundo rechazo a lo brasileño y una sobrevaloración de lo extranjero. Esto se expresa en el proyecto del TBC de São Paulo, que fue creado con la aspiración de fundar el movi-

miento teatral paulista, negando experiencias anteriores. El TBC reivindicó el amateurismo como forma de producción, pues el profesionalismo estaba asociado a lo comercial, vulgar y popular –aunque el TBC pasó a ser profesional en 1950–. Durante la conformación del TBC se llevó a cabo la contratación de extranjeros para las tareas artísticas, casi todos italianos, entre ellos Adolfo Celi, quien posteriormente pasaría a la VC como director. Lo brasileño sólo fue considerado digno cuando venía legitimado por vínculos con la cultura europea.

Esta burguesía paulista, apegada a una manera europea de entender la cultura, entendió el cine como fenómeno artístico y cultural, en el sentido de la alta cultura. En tal sentido, resulta pertinente hacer referencia al noticiero publicado en los programas del TBC, cuya sección de cine daba gran importancia a las cinematografías italiana, francesa e inglesa, pero desdeñaba el cine hollywoodense. El cine, entonces, se integró al movimiento de la burguesía paulista. Aparecieron varios cineclubes y, luego, el deseo de producir películas, pero rechazando el cine carioca comercial, de chanchadas y comedias populares, considerado inculto y de escasa factura técnica, a pesar de su importancia cuantitativa, dadas las enormes dimensiones del mercado interno brasileño. El interés por la actividad cinematográfica acabó por vincularse a la creación del Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte de São Paulo, siempre con el impulso de la burguesía local.

En este contexto se gestó un afán por imitar la industria cinematográfica europea. El proceso de admisión del cine en la alta cultura culmina, en São Paulo, con la creación, en 1949, de la VC. Este hecho constituye la primera vez que, en Brasil, una productora cinematográfica cuenta con el interés y el apoyo de la intelectualidad y la élite económica paulista, lo que señala un paso hacia el reconocimiento del cine como actividad cultural legítima. A pesar de esto, tenían una idea mítica del cine industrial y lo concebían como una actividad que se desarrollaba en estudios modernos, con equipos actualizados, financiado por grandes capitales, con técnicos y actores contratados. Esta compañía pretendía hacer un cine brasileño de calidad internacional, comparable al extranjero y ajeno a la producción del resto del país, en especial la carioca. Para lograrlo se

construyeron grandes estudios, siguiendo el modelo de la industria internacional, se compraron equipos y se contrató a profesionales europeos.

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

La burguesía emergente venezolana, interesada en afianzarse como conductora de la actividad económica especulativa, era poco dada a ejercer la actividad cultural como una tarea propia de una clase social en su conjunto. El cine como actividad industrial fue asumido, en sus inicios, por pioneros y luego por empresarios emergentes, como Luis Guillermo Villegas Blanco, fundador de BF. Ésta fue creada sobre la base de los encargos oficiales y la publicidad. Los primeros se concretaron a través de noticieros y documentales que registraron y exaltaron la labor de sucesivos gobiernos. La asociación con la publicidad se dio, principalmente, a través de la empresa ARS, cuyo desarrollo traza la trayectoria ascendente de la actividad publicitaria en Venezuela. Estas actividades le permitieron a BF un notable crecimiento.

Tal crecimiento dio la posibilidad al fundador de la compañía, Luis Guillermo Villegas Blanco, de concebir y ejecutar un proyecto de realización de largometrajes con miras a establecer una industria del largometraje comercial en nuestro país. El fundador de BF no tenía ambiciones culturales ni artísticas, pero se inspiraba en una ideología imitadora que favorecía la importación de tecnología. Villegas Blanco tomaría como



modelos para lograr la ansiada meta industrial dos referentes cercanos, de probada eficacia y enorme presencia en el mercado cinematográfico local e hispanoamericano: las industrias de México y Argentina, edificadas sobre el modelo hollywoodense. Su meta era superar los fracasos de otras iniciativas locales, llevadas a cabo desde finales de los 30, cuyos fracasos fueron atribuidos a la inexperiencia de directores, técnicos y actores venezolanos en las prácticas del cine industrial. Así fueron interpretados los casos de *Noche inolvidable* (1941, R. Acevedo Borgia) y *Pobre hija mía* (1942, J. Fernández). Para su proyecto, Villegas Blanco contrató personal artístico y técnico formado y activo en México y Argentina, como garantía de factura industrial y de éxito comercial en el mercado interno y externo. Con esto, ignoró la capacidad y los logros de cineastas de trayectoria como Edgar J. Anzola y Rafael Rivero, al igual que el talento de una nueva generación que muy pronto comenzaría a introducir la concepción del cineasta como autor en Venezuela, entre cuyos representantes se encontraban César Enríquez, Román Chalbaud y Margot Benacerraf.

En Venezuela, la legitimación del cine como producto artístico y cultural ocurrirá más tarde, a partir de la década del 60. Aunque parezca inconcebible, el mito de la industria del largometraje de ficción identificada con las pautas de Hollywood, se mantiene en Venezuela hasta nuestros días, con variaciones dadas por los cambios que ha sufrido el país a lo largo de las últimas décadas.

#### *ADMINISTRACIÓN, ORGANIZACIÓN INTERNA DE LAS COMPAÑÍAS Y PLANES DE PRODUCCIÓN DE LARGOMETRAJES*

La VC surgió como iniciativa del mismo grupo que animó el TBC. Desde un punto de vista formal, la compañía paulista era una empresa capitalista constituida como una sociedad por acciones pero, en su interior, era realmente la asociación de un grupo de amigos entusiastas interesados en el cine, sin ninguna idea de lo que era el negocio cinematográfico. Esta contradicción interna llegaría a generar problemas de organización y administración, con graves consecuencias para el proyecto.

Al contrario de la VC, que nace directamente como una gran compañía dedicada a la producción de largometrajes de ficción para la exhibición comercial, BF nace como una pequeña productora de documentales y noticieros encargados por organismos oficiales, muy lejos de la grandiosa parafernalia de la VC. Según su acta constitutiva, que data de 1943, BF tenía como accionista mayoritario y presidente a Luis Guillermo Villegas Blanco, quien encabezaba una directiva integrada por otros dos miembros y tenía a su cargo la administración y representación de la compañía. Es obvio que las decisiones gerenciales, tanto tácticas como estratégicas, así como las técnicas, estaban bajo el control de Villegas Blanco y que éste asumía el rol de productor, con todas las dificultades que supone definir semejante rol en un contexto como el venezolano. Gracias a su capacidad para lograr y mantener buenas relaciones con los gobernantes de turno y al desarrollo experimentado por la actividad publicitaria en la Venezuela de los años 40, BF comienza a crecer y este crecimiento se traduce en la adquisición de terrenos, la construcción de instalaciones y la compra de equipos adecuados a los estándares industriales, así como en la formación de personal técnico y gerencial. Es a partir de aquí cuando el fundador de la empresa concibe y planifica la producción de largometrajes.

Volviendo a la VC, la mayor parte de los realizadores, decoradores y actores brasileños de la compañía provenían del TBC. La excepción fue Alberto Cavalcanti, cineasta brasileño con una importante trayectoria europea debido a su permanencia de 36 años en dicho continente, quien fue nombrado productor general de la empresa. En Francia, Cavalcanti dirigió *Rien que les heures* (1926) e *Yvette* (1927). Luego se marchó a Londres y se convirtió en un importante integrante de la escuela documentalista británica. La VC recibió el apoyo de la prensa y del medio cultural e intelectual, así como del gobierno y la alta burguesía paulista. La compañía puso en práctica un sistema de producción industrial muy complejo, nunca antes visto en Brasil. Matarazzo, Zampari y Cavalcanti demostraron un gran desconocimiento de lo que significaba hacer cine en el contexto brasileño. Por otra parte, suponían que la calidad de los productos bastaba para ganarse un puesto en el mercado cinemato-

gráfico nacional y extranjero, sin tomar en cuenta variables como el control de la distribución-exhibición. Como consecuencia de dichas actitudes, la VC hizo inversiones enormes en la producción, en completa desproporción con las posibilidades reales de recuperar el capital invertido. Por ejemplo, las superproducciones *Tico-Tico no fubá* (1952, Adolfo Celi), *O cangaço* (1953, Lima Barreto) y *Sinhá Moça* (1953, Tom Payne), costaron cerca de 10 millones brasileños de la época, mucho más que cualquier film carioca. Las películas más modestas también costaron muchísimo.

Según testimonios, la ignorancia de Zampari acerca del negocio cinematográfico tuvo consecuencias catastróficas para la VC, pues llegaron a presentarse situaciones como instancias decisorias superpuestas y en conflicto, no racionalización de los gastos, altísimos costos de producción, sueldos muy elevados para el personal extranjero, selección de una parte del personal de acuerdo con las relaciones amistosas y familiares de los Zampari. Muchas personas ocupaban cargos para los que no estaban capacitados. Los equipos de filmación eran mucho mayores que lo necesario. El trabajo fue innecesariamente jerarquizado, y los rodajes eran largos y costosos. A pesar de este derroche, muchas veces no se llegaba a cubrir las necesidades diarias de los empleados. La ausencia de una organización interna de tipo empresarial se combinó con la previsión inadecuada de la problemática de la distribución-exhibición de los filmes. En estrecha relación con el cuadro anteriormente descrito, se intentó mantener un ambiente inspirado en el *star system* de Hollywood. Los contratos de los actores eran prolongados y estipulaban sueldos altísimos, además de incontables lujos. En cuanto al financiamiento del proyecto, algunos testimonios señalan que las fiestas ofrecidas por la VC a la alta sociedad paulista y las altas esferas políticas, financieras y sociales, tenían la finalidad de abonar el terreno político para obtener financiamiento bancario.

En un principio, se había previsto una producción de 12 películas por año. Luego, sin tomar en cuenta la posibilidad de alcanzar realmente tal cifra, se elevó la meta a 20 filmes anuales, que era el promedio de las empresas establecidas en la industria cinematográfica mundial. A

una escala mayor que la de BF, el plan de producción buscaba diversificar ésta en varias líneas, en un intento por proveer la estructura para una producción en serie. La idea era tener cuatro películas en preparación, al mismo tiempo que cuatro en rodaje y cuatro en montaje. Este propósito no se logró, pues no había suficientes equipos y hubo retrasos que afectaron el plan original.

Establecida casi diez años antes que la VC paulista, BF fue, durante toda la década del 40, una empresa en expansión. Como consecuencia de este crecimiento, en 1947 se aumentó el capital de la compañía y se llevó a cabo una reforma de sus estatutos. Tales condiciones fueron interpretadas por su fundador como favorables para que la empresa iniciara un plan de producción de largometrajes de ficción de factura industrial, dirigidos a las salas comerciales. El financiamiento de la infraestructura y los equipos necesarios para llevar a cabo dicho plan provino de créditos otorgados por el banco del Estado, el Banco Industrial de Venezuela, en 1949. Cabe señalar que, al contrario de las costosas fiestas ofrecidas por la VC para la sociedad paulista y los sectores financieros y políticos, Villegas Blanco obtuvo el favor de los organismos del Estado gracias a la relación de trabajo que su empresa mantuvo, desde sus inicios, con los gobiernos de turno.

La inversión realizada para poner en marcha el proyecto de largometrajes fue importante, pero parece haber sido manejada en forma racional, sin despilfarros como los cometidos por la VC paulista. Se adquirió un terreno en la zona actualmente conocida como Santa Eduvigis, se construyeron estudios de filmación y viviendas para el personal extranjero que sería contratado, se efectuó la compra de equipos necesarios para la producción de largometrajes, se incrementó la nómina de la empresa de acuerdo con las nuevas necesidades, se invirtió una suma importante en la contratación del personal proveniente de México y Argentina y se llevó a cabo un plan de promoción que garantizó el interés de la prensa en el proyecto.

El proceso de producción se organizó a la manera de la producción en serie, a una escala mucho menor que la propuesta por la VC, con la

idea de trabajar en varias películas al mismo tiempo. Dicho proceso se llevó a cabo con eficiencia, dentro de los lapsos previstos para cada fase, al menos en lo referente a los primeros largometrajes. A partir de *Seis meses de vida* (1951, Víctor Urruchúa), el proceso de producción sufrió retrasos, al parecer como consecuencia de la difícil recuperación de la inversión realizada y no de fallas en la planificación, organización ni ejecución de los planes de producción. Tomando en cuenta toda la inversión inicial y la contratación de personal extranjero, los costos del proyecto en su conjunto deben haber sido elevados. Por otra parte, la iniciación de un proyecto de tal magnitud supone escollos y traspies, que industrias como la mexicana –famosa por sus cortísimos y muy baratos rodajes, impuestos por la necesidad de bajar los costos de producción debido a las condiciones de comercialización de las películas– ya habían superado. En general, podría decirse que los largometrajes fueron producidos haciendo un uso racional de los recursos en función de los estándares industriales que se pretendía alcanzar. Sería necesario, quizás, considerar como excepciones los recursos invertidos en la contratación de los directores y las estrellas extranjeras –que podían haber sido sustituidos por personal venezolano–, cuyos honorarios deben haber aumentado considerablemente los gastos. En lo que se refiere a los técnicos, la lógica del proyecto los hacía necesarios por su disciplina en la producción de largometrajes a escala industrial y por la destacada carrera de algunos, como José María Beltrán.

*MODALIDADES DE PRODUCCIÓN DE BOLÍVAR FILMS  
Y LA VERA CRUZ*

En la descripción de la modalidad de producción asumida por BF, cobra relevancia el papel de Luis Guillermo Villegas Blanco como productor de los largometrajes. Este personaje tomó a su cargo todas las decisiones sobre la modalidad de producción adoptada y la contratación del personal. Debido a las pequeñas dimensiones de la empresa, la distancia entre la dirección-concepción-planificación y la ejecución del proyecto era mínima. Villegas Blanco delegó la mayor parte, si no la

totalidad, de las decisiones creativas, es decir, las relativas a contenido, géneros y configuración expresiva, en los directores extranjeros, quienes utilizaron los esquemas del oficio vigentes en sus respectivos países. En este sentido, un fenómeno interesante es la movilidad del personal venezolano y extranjero en las funciones cumplidas en cada producción. El actor argentino Juan Carlos Thorry debutó como director en BF. Otros actores trabajaron en la escritura de argumentos y guiones, como el también argentino Juan Corona. Entre los venezolanos, Héctor Monteverde, quien laboraba como jefe de producción de BF, se convirtió en uno de los actores más destacados del proyecto. Es importante señalar que no se trata de ascensos dentro de una misma área, como el asistente de cámara que asciende a camarógrafo, por ejemplo, aunque sí se dieron entre los técnicos algunos casos como éste. Tal situación indica que la modalidad de producción implementada por BF se encontraba tan lejos de la rigurosa especialización y división del trabajo imperantes en el modo de producción de Hollywood, como de la rigidez impuesta por las organizaciones gremiales de la industria cinematográfica mexicana.

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

Uno de los aportes de Cavalcanti a la VC fue su capacidad para llevar a Brasil un grupo importante de técnicos prestigiosos, como el iluminador británico Chick Fowles, el sonidista Erik Rasmussen y el

montador Oswald Haffenrichter, entre otros de importancia. Desde el punto de vista del proceso de producción, la participación de este personal formado en la disciplina industrial europea tuvo algunas consecuencias negativas. Los directivos de la compañía los sobrevaloraron y se creó, según algunos testimonios, una especie de *apartheid* interno que segregaba al personal brasileño en cuanto a sueldos, alojamiento y otros beneficios. Como consecuencia de este endiosamiento, algunos aprovecharon para ascender sin los méritos necesarios. Según testimonios, los ingleses aceptaron trabajar en Brasil para escapar a las estrictas regulaciones sindicales británicas que limitaban los ascensos, mientras que en la VC los sueldos eran altísimos y los ascensos, constantes, como en el caso de Tom Payne, quien de asistente de dirección en Inglaterra, pasó a director en la VC con *Terra é sempre terra* (1951) y *Angela* (1951), codirigida esta última por Abilio Pereira de Almeida. Por otra parte, los técnicos británicos querían trabajar según estructuras organizativas y técnicas que resultaban ajenas al medio brasileño.

Otro caso fue Adolfo Celi, actor italiano de teatro y de cine que había llegado a Brasil para trabajar en el TBC y, posteriormente, fue contratado como director por la VC. Pero, al contrario de BF, la VC dio cabida a directores brasileños en su proyecto, entre ellos a Lima Barreto y Abilio Pereira de Almeida. De igual manera y debido a las particularidades lingüísticas y culturales de Brasil, la VC trabajó con actores brasileños, entre ellos muchos provenientes del TBC. En general, la compañía paulista parece haber invertido una enorme cantidad de recursos en la contratación de técnicos extranjeros de cierto prestigio en Europa. Es posible que tal inversión haya influido positivamente en la calidad técnica de sus productos con referencia al estándar internacional. En la contratación de los directores, los paulistas se salvaron de caer en una miopía similar a la de BF, pues los brasileños sí tuvieron participación en este renglón. Finalmente, cabe señalar que la figura de Alberto Cavalcanti no tuvo un equivalente en BF, y que sienta un importante precedente en este sentido, aunque su participación en el proyecto de la VC se haya debido a su experiencia europea.

En el caso de BF, el criterio para la contratación del personal extranjero residió en la supuesta eficacia industrial de los técnicos y directores.

También se tomó en cuenta el valor comercial de algunos actores como Arturo de Córdova, Olga Zubarry, Juan Carlos Thorry y Mapy Cortés, así como el prestigio internacional de algunos técnicos, como José María Beltrán. En todos los casos predominó tanto la aspiración a alcanzar el estándar industrial internacional cuanto la ausencia de una valoración del cine como producto artístico y cultural.

En su totalidad, los técnicos extranjeros que trabajaron en los largometrajes de BF provenían de la industria argentina. Para la producción de los primeros tres largometrajes llegó al país un grupo de 19 personas: un productor; un director; siete actores, de los cuales uno fungió también como director, otro se desempeñó también como argumentista y otro realizó labores de asistente de dirección; y nueve técnicos. Entre todo el grupo de técnicos venidos de Argentina destaca José María Beltrán, director de fotografía nacido en España. Beltrán, al igual que las estrellas y los directores extranjeros, no dejó huella en el medio venezolano, no contribuyó a «crear escuela», como algunos entusiastas del proyecto esperaban de tales figuras. Otros técnicos de menor fama que el español se quedaron en Venezuela, como Juana Jacko, Leopoldo Orzali, Ramiro Vega y Eduardo Andersen, quienes desarrollaron su carrera en BF.

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

Al contrario de lo ocurrido en la VC con los realizadores brasileños, BF no dio cabida a directores venezolanos en su proyecto de largome-



trajes. Ya que el máximo responsable creativo en la producción de un *film* es el director, fue precisamente éste a quien se culpó de los fracasos en los intentos industriales anteriores a BF. Partiendo de tal suposición, Villegas Blanco asumió que era preciso traer directores de otros países, con experiencia en el cine industrial, para que garantizaran el éxito y la factura apegada al estándar internacional. Carlos Hugo Christensen y Fernando Cortés fueron contratados por sus éxitos comerciales en géneros como la comedia picante. Desde esta perspectiva, resultan inexplicables la elección de Víctor Urruchúa –que no era un director exitoso en México– y el debut como director de Juan Carlos Thorry.

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

También a diferencia de la Vera Cruz, que por razones lingüísticas debió apoyarse casi totalmente en los actores brasileños, BF, como parte de su cálculo comercial en función de los mercados interno y externo, contrató a seis actores provenientes de la industria argentina y a cinco provenientes de la mexicana, sin contar al director-actor puertorriqueño Fernando Cortés. Algunos de ellos eran auténticas estrellas en el mercado hispanoparlante, como Arturo de Córdova. Otros eran conocidos por sus éxitos comerciales y su trabajo en la comedia, tal es el caso de Thorry, Francisco Álvarez, Olga Zubarry, Mapy Cortés y Susana Freyre. Susana Guízar al parecer tuvo éxito en el melodrama y la comedia. El resto era de menor resonancia, entre ellos Juana Sujo y Juan Corona, quienes permanecieron en el país, la primera dedicada al teatro mientras que el segundo siguió vinculado al cine. También permanecieron en Venezuela y se dedicaron al teatro el escenógrafo Ariel Severino y Horacio Peterson. A medida que se avanzó en la producción, los

actores venezolanos, formados en el teatro y la radio, comenzaron a adquirir importancia dentro de los repartos. Se trata de Luis Salazar, Amador Bendayán, Héctor Monteverde, Elena Fernán y el niño Néstor Zavarce. La última en incorporarse al proyecto fue Hilda Vera.

Mientras que la VC intentó acercarse al estándar industrial a través de los técnicos europeos y combinó tal aspiración con la de lograr productos válidos desde el punto de vista artístico, BF se mantuvo dentro del ámbito estrictamente industrial y comercial, partiendo de referentes menos prestigiosos desde el punto de vista de la alta cultura, es decir, del cine mexicano y argentino. Algunos de los actores extranjeros contratados por BF, sin embargo, fueron considerados por Villegas Blanco como piezas clave para la comercialización de sus películas, pues se pensó que contribuirían a garantizar importantes contratos de distribución para el mercado externo, además de atraer al público venezolano. Esto no necesariamente resultó así, como se verá a continuación.

### *COMERCIALIZACIÓN DE LAS PELÍCULAS*

En lo referente a este punto, ambas compañías enfrentaron circunstancias adversas a través de estrategias diferentes. En un primer momento, los dirigentes de la VC no se preocuparon por el mercado interno brasileño, un craso error, tomando en cuenta las enormes dimensiones de éste. La VC se estructuró únicamente en función del mercado externo y, con la intención de penetrar en él, diseñaron filmes centrados en una temática regional, narrada y filmada con alto nivel técnico, comparable al de la industria internacional. Para garantizar el acceso al comercio cinematográfico internacional, la VC firmó contratos de distribución, en un primer momento con Universal International y, luego, con la Columbia Pictures.

Muy pronto comenzaron los problemas. A pesar del apoyo de la prensa, el retorno del capital invertido era lento e insuficiente. Esto dificultó que se mantuviera el ritmo de producción previsto. El mercado externo no funcionó debido a las trabas impuestas por las distribuidoras

estadounidenses y el proteccionismo europeo, a pesar del éxito logrado en los festivales internacionales. Como consecuencia de esto la VC se volcó, por fin, al mercado interno. La empresa solicitó préstamos a corto plazo y de alto interés a bancos privados y estatales. Se cayó entonces en un círculo vicioso de préstamos, capitales no retornados, deudas, nuevos préstamos, y así. Se intentó diversificar las actividades pero ya era tarde. La compañía comenzó a hacer películas comerciales y una serie de bajo presupuesto y rápido rodaje. Las películas más populares de la VC fueron *Familia Lero-Lero* (1953, Alberto Pieralisi y Gustavo Nonnemberg), *Esquina da Ilusao* (1953, Ruggero Jacobbi), *Sai da frente* (1952, Abilio Pereira de Almeida) y *Nadando em dinheiro* (1952, A. Pereira de Almeida y Carlos Thiré), todas de buena calidad técnica, con situaciones y personajes parecidos a los de la chanchada. A partir de 1952 la VC contrata a profesionales destacados en este género carioca: Anselmo Duarte, el camarógrafo Edgar Brasil, el guionista Alinor Azevedo, los directores Fernando Barros y Alberto Pieralisi, más algunos actores. Estas nuevas políticas no mejoran demasiado la situación. Los costos siguieron siendo elevados, debido al sistema de producción adoptado y la mala administración. En 1953 se estrenó *O cangaço*, gran éxito de taquilla en Brasil, premiada en Cannes y distribuida en 23 países. A pesar de todo, el Banco del Estado de Sao Paulo suspendió el financiamiento a la VC, se interrumpió el rodaje de cuatro películas y la compañía cerró sus actividades. En 1954 la campaña de prensa y los esfuerzos del medio cultural y cinematográfico culminaron con el logro de un préstamo oficial para terminar los cuatro filmes inconclusos. El Banco del Estado de Sao Paulo asumió el control de la compañía. Entre 1950 y 1953, la VC produjo 18 películas de largometraje y varios documentales.

Durante el período en que BF produjo sus largometrajes, el comercio cinematográfico en Venezuela era un negocio importador, en crecimiento y expansión, dominado por unos pocos grupos de empresarios que controlaban simultáneamente la distribución y la exhibición. Además, estos empresarios compartían negocios y estaban asociados entre sí a través de complejas redes, por lo que formaban un bloque oligopólico. Las compañías productoras de películas eran empresas modestas

y aisladas. Solían tener una corta vida, a pesar del relativo éxito logrado por algunas películas como *El rompimiento* (1938, A.M. Delgado) y *Juan de la calle*, pues el porcentaje que recibían por la taquilla de sus películas les impedía cubrir la inversión realizada.

BF planificó con buen criterio la comercialización de sus largometrajes, aunque desde una posición aislada y débil, comparada con el gran desarrollo y la organización interna del bloque distribuidor-exhibidor. Al contrario de la estrategia de la VC, BF sí dio importancia al mercado interno, para el cual se firmaron contratos de distribución (con qué empresas). *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949, Carlos Hugo Christensen) cumplió una exitosa temporada de estreno en Caracas. *El demonio es un ángel* (1949, Carlos Hugo Christensen), *Yo quiero una mujer así* (1950, Juan Carlos Thorry), *Venezuela también canta* (1951, Fernando Cortés) y *Amanecer a la vida* (1950, Fernando Cortés) se mantuvieron en salas de estreno caraqueñas durante dos semanas, lo cual indica que tuvieron un buen desempeño económico. Sólo *Seis meses de vida y, luego, Luz en el páramo* (1953, Víctor Urruchúa), no alcanzaron una semana de exhibición en salas de estreno. Sin embargo, poco menos de la cuarta parte de la recaudación correspondió a la empresa productora, de acuerdo con las condiciones que los distribuidores fijaban para tales acuerdos de comercialización. También se dio relevancia al mercado externo y se hicieron gestiones para la distribución de las películas en México, Argentina y Cuba. Tales gestiones permitieron la exhibición de las películas en dichos países, aunque en condiciones que no pudieron ser esclarecidas debido a la carencia de datos. Se firmó un contrato para la distribución en Europa, aunque no fue posible confirmar la exhibición de los filmes en ese continente. También se llevó *La balandra Isabel llegó esta tarde* al Festival de Cannes, donde obtuvo el premio a la mejor fotografía. Como estrategia para lograr condiciones más favorables en el mercado interno, se intentó la aprobación de un instrumento legal de protección a la producción cinematográfica venezolana, pero no hubo resultados en este sentido, a pesar de las excelentes relaciones de Villegas Blanco con el Gobierno.

Ante este cuadro, el fracaso de *Seis meses de vida* en la taquilla caraqueña y, presumiblemente, en el resto de Venezuela, marca el inicio de

la fase crítica en el proyecto de producción de largometrajes. Tal situación se manifiesta en los retrasos que experimentó la postproducción de *Luz en el páramo*, película que se estrenaría, luego de repetidos informes sobre los retrasos en su culminación, en enero de 1955, tras haber sido presentada en los festivales de Cannes y São Paulo.

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

### CONCLUSIONES

Aunque no con la energía necesaria, algunos cronistas de la época cuestionaron la indefinición de los largometrajes producidos por Villegas Blanco en términos de la influencia del personal extranjero sobre el carácter venezolano de los productos. Los historiadores tradicionales de nuestra cinematografía evitaron dar cabida en su discurso a tales críticas, prefirieron exaltar los aspectos míticos de un proyecto inspirado en la industria cinematográfica internacional y, al hacerlo, pusieron especial cuidado en destacar la figura de Luis Guillermo Villegas Blanco. En sentido contrario a tales visiones, Ambretta Marrosu propuso que la ideología modernizadora e imitadora de la clase empresarial venezolana, a partir del final del gomecismo, dio forma al proyecto industrial de BF y su fundador. El presente trabajo retoma esta hipótesis e intenta llevarla a un ámbito más amplio, pues la comparación entre BF y la VC paulista arroja, como idea general, que la ideología imitadora de los

empresarios cinematográficos, bien sea que éstos provinieran de una clase burguesa emergente, como en Venezuela, o de una burguesía nostálgica del pasado, como en São Paulo, fue la base para los dos proyectos de producción industrial de largometrajes aquí comentados. Tales proyectos suponían la imitación de estructuras y modalidades de producción extranjeras, a partir de la importación de tecnología y personal formado en la industria cinematográfica internacional. Si se amplía un poco más el marco de referencia, habría que considerar la posibilidad de que la imitación estuviera en la base de todas las iniciativas cinematográficas de corte industrial en el continente suramericano, pues también vimos cómo en los casos de Argentina y México, los referentes de BF para su proyecto, la imitación del modelo hollywoodense formó parte de las estrategias para la construcción y consolidación de las respectivas industrias cinematográficas nacionales.

### BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, J.M. (1998). *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- ACOSTA, J.M. (1999). «El comercio del cine en Caracas y la producción nacional: 1935 a 1945». *Anuario Ininco* 10. Consultado el 20 de agosto de 2002 en <http://150.185.90.170/Humanitas2/publicaciones/ANUARIO%20ININCO/pdf/Vol1-N10/pag107.pdf>.
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- COLMENARES, K. (1996). *Estudios Ávila 1938-1942*. Trabajo Especial de Grado para obtener la Licenciatura en Artes. Caracas: Universidad Central de Venezuela (inédito).
- COLMENARES, M.G. (2003). *El paradigma del cine industrial y su imitación en los largometrajes de Bolívar Fims (Venezuela 1949-1955)*. Caracas: Trabajo de Ascenso presentado ante la Universidad Central de Venezuela para optar al escalfón de Asistente (inédito).
- DI NÚBILA, D. (1959). *Historia del cine argentino* (2 vols.). Buenos Aires: Editorial Cruz de Malta.

- EL JESSER, L. y FERREIRA I. (1998). *Bolívar Films en retrospectiva. Producción cinematográfica período 1940-1952*. Caracas: Trabajo Especial de Grado para obtener la Licenciatura en Artes, Universidad Central de Venezuela (inédito).
- FERNÁNDEZ, G. y CASINELL, M. (1995). *El cine argentino 1933-1995*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina (CD Rom).
- FERNÁNDEZ, V. y HURTADO, A. (1999). *Compañías distribuidoras y exhibidoras cinematográficas venezolanas de 1945 a 1947 (inicios y desarrollo hasta 1958)*. Caracas: Trabajo Especial de Grado para obtener la Licenciatura en Artes, Universidad Central de Venezuela (inédito).
- GALVAO, M.R. (1981). *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Río de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- GALVAO, M.R.; DE SOUZA, C.R. (1987). «Le parlant et les tentatives industrielles: années trente, quarante, cinquante». En P.A. Paranaguá (Ed.), *Le cinéma brésilien* (pp. 67-89). París: Éditions du Centre Georges Pompidou.
- GARCÍA RIERA, E. (1963). *El cine mexicano*. México: Ediciones Era.
- GARCÍA RIERA, E. (1969-1973). *Historia documental del cine mexicano* (5 vols.). México: Ediciones Era.
- LÓPEZ, M. (1999). *Consolidación de la producción publicitaria en el cine en Venezuela 1935-1954*. Caracas: Trabajo Especial de Grado para obtener la Licenciatura en Artes, Universidad Central de Venezuela (inédito).
- MAHIEU, J.A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- MARROSU, A. (1988). «Periodización para una historia del cine venezolano». *Anuario Ininco* 1, pp. 9-46.
- MARROSU, A. (1996). «Cine en Venezuela» (1). *Encuadre* 59, pp. 55-65.
- MARROSU, A. (1998). «Los modelos de la supervivencia». En T. Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 21-47.
- OROZ, S. (1995). *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.
- PINO, L.; LUGO, F. (2002). *Distribución y exhibición del cine en Caracas 1950-1960. Estudio de un caso*. Caracas: Trabajo Especial de Grado para obtener la Licenciatura en Artes, Universidad Central de Venezuela (inédito).
- ROFFÉ, A. (1998). «Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela». En T. Hernández (Ed.) *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 245-267.
- TIRADO, R. (1988). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959*. Caracas: Fundación Neumann.