

31

FEBRERO 1999
P.V.P.: 2.500 PTS

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

Mitologías
Latinoamericanas

Latin American
Mythologies

Alberto Elena
Paulo Antonio Paranaguá
(eds.)



DIRECTOR / Editor:
Vicente Sánchez-Biosca

REDACTOR JEFE / Managing Editor:
Vicente J. Benet

CONSEJO EDITORIAL / Editorial Board:
Jacques Aumont. Raymond Borde
David Bordwell. Guillermo Cabrera Infante
Paolo Cherchi Usai. André Gaudreault
Román Gubern. Tom Gunning
Jean-Louis Leutrat. José M^a Prado
Leonardo Quaresima. Yuri Tsivian

CONSEJO DE REDACCIÓN / Executive Editorial Board
Alfonso del Amo. Alberto Elena
José Luis Fecé. Luis Fernández Colorado
Francisco Llinás

SECRETARÍA DE REDACCIÓN / Executive Secretary:
Arturo Lozano Aguilar

DISEÑO Y MAQUETACIÓN / Design, Layout:
Carrere & Mit

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR / Stills:
Filmoteca de la Generalitat Valenciana
Cine Archivo Bolívar Films C.A. (Venezuela)
Filmoteca de Lima (Perú)
Donación de la familia Trullen
Alberto Elena
Paulo Antonio Paranaguá

AGRADECIMIENTOS / Special Thanks:
Museo del Cine Pablo Ducros Hicken (Buenos Aires)
Agencia Española de Cooperación Internacional
Alberto Elena
Susan Hoover
Claudia Lepage
Norma Rivera
María del Carmen Vieites

ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES / Subscriptions
Sección de Documentación y Publicaciones
Tel.: 34 - 96 351 23 36. ext. 205
Fax: 34 - 96 352 50 79
Plaza del Ayuntamiento, 17. 46002 - Valencia

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN
Gráficas Papallona
C/ Pius XI, n° 40, baix-esq.
46014 - Valencia

ISSN 0214-6606 DEPÓSITO LEGAL V - 954 - 1989

 *DISTRIBUYE*
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
Tfno.: 93 241 92 50
Fax: 93 202 29 54 EMail: paidos@paidos.com

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
EMail: revista.archivos@tecnovia.com
Editada por la Sección de
Documentación y Publicaciones
Filmoteca de la Generalitat Valenciana

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓN Y CIENCIA



ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
no comparte
necesariamente
las opiniones
que sostienen
los colaboradores
en sus textos

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA

Revista fundada
por Ricardo Muñoz Suay
en 1989



Coche que promociona el estreno de *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949) frente a la Plaza Francia en la Urb. Altamira, Caracas



E

l presente artículo guarda relación directa con una investigación, actualmente en desarrollo, que forma parte del programa de investigaciones externas de la Fundación Cinemateca Nacional (Venezuela). El principal objetivo de este programa es reconstruir una serie de procesos de la cinematografía venezolana durante el período 1935-1954. Dentro de este lapso se constituye la empresa productora Bolívar Films, cuyo desarrollo caracteriza lo esencial del panorama cinematográfico venezolano desde 1942 hasta la primera mitad de la década siguiente, y dentro de cuyas iniciativas destaca el proyecto de producir largometrajes de ficción con criterios industriales y comerciales¹. Los largometrajes producidos dentro de este proyecto son los siguientes: *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* (Carlos Hugo Christensen, 1951), *Seis meses de vida* (Víctor Urruchúa, 1951), *Venezuela también canta* (Fernando Cortés, 1951), *Territorio verde* (Horacio Peterson y Ariel Severino, 1952) y *Luz en el páramo* (Víctor Urruchúa, 1953).

El propósito del presente artículo es discutir algunos aspectos importantes en la relación de cuatro de los filmes arriba mencionados con distintos géneros cinematográficos, tal como éstos fueron codificados por las industrias mexicana y argentina a partir de formas provenientes del teatro, la narrativa y la industria cinematográfica europea y estadounidense. Así, se revisará la filiación de *Yo quiero una mujer así* con la comedia, la de *La balandra Isabel llegó esta tarde* y *Territorio verde* con el melodrama y, finalmente, el vínculo de *Venezuela también canta* con el musical. Sobre esta base, se intentará relacionar la construcción de los filmes con las premisas de esta tentativa por dar inicio a una organización industrial de la producción cinematográfica en Venezuela.

MARÍA GABRIELA COLMENARES

Industria e
imitación:
los géneros
cinematográficos en los
largometrajes
de ficción de
Bolívar Films

El actor venezolano Luis Salazar en *Luz en el Páramo* (Víctor Urruchúa, 1953)



Bolívar Films y sus aspiraciones industriales

A partir de 1940, el medio cinematográfico venezolano comienza a vislumbrar la posibilidad de convertirse en una industria privada, en medio de una perspectiva ideológica modernizadora, caracterizada por la ingenua aspiración a lograr la incorporación del país a la civilización dominante. Para canalizar tales aspiraciones al progreso, los sectores empresariales optaron por la vía de la imitación². Bolívar Films, empresa creada por Luis Guillermo Villegas Blanco y que terminó de constituirse legalmente en 1943, representa la primera iniciativa exitosa en lo relacionado con la imitación de los esquemas industriales en la producción cinematográfica venezolana. Este éxito se debe a que Villegas Blanco centra su política empresarial en las siguientes estrategias: I) continúa y refuerza el vínculo establecido desde la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) entre cine y Estado, ya que una de sus principales actividades es la realización de noticieros semanales que combinan encargos del gobierno y reportajes publicitarios; II) participa en la explosión y desarrollo de la actividad publicitaria en Venezuela, a partir de un contrato firmado en 1944 con la empresa publicitaria ARS; y III) imita el modelo del cine industrial mexicano y argentino para emprender un proyecto de producción de largometrajes de ficción que se inicia en 1946 y culmina en 1953. El fracaso comercial de esta tentativa fue rápidamente enfrentado por la empresa para suspender la producción de largometrajes de ficción y centrar, con carácter definitivo, los intereses de la compañía en la elabora-

1. AMBRETTE MARROSU: "Cine en Venezuela", en *Encuadre*, n° 59, 1996, págs. 55-65.

2. AMBRETTE MARROSU: "Periodización para una historia del cine venezolano", en *Anuario ININCO*, n° 1, 1988, págs. 9-46.

ción de noticieros y los contratos con las empresas publicitarias. Ambretta Marrosu ha explicado las conexiones entre las estrategias asumidas por Villegas Blanco en la conducción de Bolívar Films:

La franca apertura del campo publicitario, que justificaba las inversiones en infraestructura técnica y prometía crecientes ganancias agregables a las producidas por los encargos propagandísticos gubernamentales, creó una confianza que reforzaba la idea de buscar un cine de acuerdo al modelo universal, entendiendo por tal, más que uno u otro esquema de forma o género cinematográfico, la modalidad organizativa más aparente, según la cual el productor se aseguraba los servicios de un director —artista, hombre de ideas— garantizándole a su vez el apoyo técnico y financiero y en última instancia quedándose con el beneficio económico al cual le daban derecho su riesgo monetario, su habilidad de hombre de negocio y su capacidad industrial³.

Siguiendo esta organización que otorga al productor todas las iniciativas de la producción fílmica, Villegas Blanco ejerció como productor de los ocho largometrajes arriba mencionados. Como máximo responsable de las decisiones de producción, el fundador de Bolívar Films sustentó su proyecto sobre la idea de que contratar personal extranjero con experiencia en el cine industrial, empleando la fórmula de la coproducción, constituiría una garantía de profesionalismo y, por lo tanto, de éxito comercial. Con esta idea en mente contrató al realizador argentino Carlos Hugo Christensen; al productor Enrique Faustín; a los actores, también argentinos, Susana Freyre, Juana Sujo, Virginia Luque, Juan Carlos Thorry y



Luis Guillermo Villegas Blanco junto a Carlos Eduardo Frías fundador de ARS Publicidad

3. *Ibidem*, pág. 34.

Olga Zubarry; y al escenógrafo Ariel Severino, además de los técnicos Adam y Juana Jacko, y el director de fotografía José María Beltrán. En México, aseguró la participación de Arturo de Córdova, Mapy Cortés y Susana Guízar entre otros actores, y de los directores Fernando Cortés y Víctor Urruchúa. De acuerdo con Marrosu, este grupo constituyó entre el cuarenta y el cincuenta por ciento del personal empleado en los ocho largometrajes⁴. La propia Marrosu aporta pistas para comprender la relación entre los criterios de Villegas Blanco y la ideología del empresariado venezolano:

...la preponderancia de la mentalidad del novel industrial, imitador por excelencia por ser importador de tecnología y "modernizador" del país, condujo a la idea de que, así como la industria se fundaba en la importación, aquel personaje clave de la realización cinematográfica que era el director se constituiría en la mejor garantía del éxito si fuera a su vez importado. De ahí que (...), por obra fundamentalmente de Bolívar Films, el cine venezolano emergente estuviera dirigido sobre todo por extranjeros, aunque curiosamente en la mitad de los casos cumplieran esa función por primera vez, proviniedo, como los venezolanos, de la actuación y del teatro⁵.

Tal estrategia, unida a la inserción de los filmes dentro de géneros cinematográficos de amplia popularidad en el contexto latinoamericano, parecía destinada a garantizar el éxito comercial del proyecto de Bolívar Films, según la perspectiva de su fundador. Sin embargo, la organización de los sectores de la distribución y exhibición en el país sobre una base netamente importadora, no figuraba en los cálculos de Villegas Blanco. Tampoco figuraba en ellos la inexistencia de una legislación cinematográfica que diera cabida en los circuitos de distribución y exhibición a las producciones venezolanas. Durante la primera mitad de la década de los treinta los filmes estadounidenses cubrían el 91% del total exhibido en las salas de cine caraqueñas. 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 cuarenta, período sobre el cual existen pocos datos, 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; Art Films)⁶. Ya en 1947 las películas estadounidenses han recuperado terreno, con un control del 66% sobre el total exhibido, y para 1966 la industria estadounidense domina casi el 90% del mercado venezolano a través de empresas como Pelimex-Artistas Unidos, Difra-MGM, Columbia, Rank-Universal, Fox y Paramount, entre otras relacionadas directamente con la producción de Hollywood. Tal estructuración del espectáculo cinematográfico permite comprender el fracaso comercial de los ocho largometrajes

4. AMBRETTE MARROSU: "Cine en Venezuela", *op. cit.*, págs. 55-65.

5. AMBRETTE MARROSU: "Periodización para una historia del cine venezolano", *op. cit.*, págs. 35-36

6. ALFREDO ROFFÉ: "Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela", en TULIO HERNÁNDEZ (ED.): *Panorama histórico del cine en Venezuela*, Caracas, Fundación Cinematoteca Nacional, 1998, págs. 245-267, y AMBRETTE MARROSU: *Op. cit.*, págs. 55-65.



Luis Guillermo Villegas Blanco lee discurso en la Asociación Internacional de Publicidad

de ficción producidos por Bolívar Films entre 1949 y 1953⁷. Incluso dentro del contexto latinoamericano, el cine de Hollywood ganaba terreno a expensas de las producciones mexicanas y argentinas⁸. Las aspiraciones industriales de Villegas Blanco buscan concretarse en medio de circunstancias materiales que las reducen a meras ilusiones.

A estas alturas se hace necesaria una reflexión sobre los géneros. En el cine, tal fenómeno guarda una estrecha relación con la organización industrial de la infraestructura cinematográfica. En este sentido, la industria mejor documentada y estudiada ha sido la de Hollywood, cuyos parámetros de organización han sido asumidos como paradigma del cine industrial, como el modelo a imitar para casi cualquier producción cinematográfica con aspiraciones de industria. En América Latina, los países que lograron estructurar su producción cinematográfica según pautas industriales fueron también los que consiguieron reelaborar la codificación genérica de acuerdo con sus propias particularidades culturales. México y Argentina figuran nuevamente como paradigmas en este ámbito, y así fueron asumidos por Villegas Blanco en su tentativa de producir largometrajes, puesto que cada uno de los ocho filmes realizados se inserta dentro de las convenciones del melodrama, la comedia y el musical tal como estos géneros fueron reinventados por las industrias argentina y mexicana, las principales fuentes de personal artístico y técnico contratado por Bolívar Films.

¿Cómo abordar entonces el estudio de estos filmes de acuerdo a los géneros que les sirven de referencia? Es cierto que, recientemente, los estudios cinematográficos en América Latina han optado por una valoración positiva y con fre-

7. ALFREDO ROFFÉ: *Op. cit.*, págs. 245-267.

8. Este panorama dice poco o nada sin la necesaria contextualización. La industria cinematográfica mexicana vislumbra su definitivo florecimiento a finales de los años treinta, gracias a la feliz conjunción de varias circunstancias internas y externas: la configuración definitiva de los géneros característicos de la producción de este país y de la organización de la infraestructura cinematográfica en general, la política nacionalista del gobierno de Lázaro Cárdenas que se concreta en el campo del cine con el decreto de 1939 para la exhibición obligatoria de filmes mexicanos, la política cinematográfica estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial y, finalmente, el retroceso en el mercado latinoamericano de la producción argentina, competidora hispanohablante de la mexicana. A finales de los cuarenta, este panorama comienza a revertirse y la industria mexicana pierde fuerza en el resto de América Latina y, en la década siguiente, la fuerte acometida de la industria estadounidense alcanzaría un dominio casi absoluto del mercado cinematográfico de la región.

cuencia completamente acrítica en relación con este tema, pero también es cierto que se trata de un fenómeno complejo y problemático, cuyas relaciones con el campo ideológico han sido omitidas en la mayoría de las oportunidades o consideradas sin ninguna conexión con el aspecto expresivo de las obras y los géneros. Vale la pena entonces optar por una perspectiva crítica, que integre las consideraciones sobre la ideología con la evaluación de las configuraciones expresivas empleadas en los filmes.

Un musical y una comedia: Venezuela también canta y Yo quiero una mujer así

Dirigido por el puertorriqueño Fernando Cortés, quien se afincó en México como actor y luego director de comedias picarescas protagonizadas por su esposa, Mapy Cortés, *Venezuela también canta* parece corresponder con absoluta claridad al musical mexicano de inspiración hollywoodiense. Esta tendencia, heredera del musical nostálgico porfirista dirigido a los valores de la clase media, asume en tiempos de guerra una variante temática difusora de la solidaridad panamericana, tal como ocurre en los filmes *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941) y *Canto a las Américas* (Ramón Pereda, 1942)⁹. El film de Cortés, conocido también como *Olimpiadas musicales*, asume la bandera de la solidaridad panamericana fuera de su contexto original, para lo cual debe recurrir a hipotéticos conflictos continentales relacionados con el universo deportivo, la política de Estados Unidos en relación con el resto de América y, cosa insólita, la segregación racial en los Estados Unidos. Por otra parte, la referencia panamericanista justifica, en lo que se refiere a la configuración narrativa del film, la escasez de elementos argumentales y musicales alusivos al contexto venezolano. Cabe destacar aquí que la música, seleccionada entre lo folclórico y lo popular venezolano y orquestada por compositores venezolanos entre los que destaca Eduardo Serrano, constituye en los ocho largometrajes que integran el proyecto de Villegas Blanco el mayor medio —a veces casi el único— de referencia a una cultura propiamente venezolana. No ocurre así en *Venezuela también canta*, el auténtico musical del conjunto, ya que presenta un repertorio oscilante entre la estilización y la banalización de las piezas que lo integran, supuestamente referidas a las tradiciones de Colombia, Perú, México, Estados Unidos y Venezuela.

Esta indefinición geocultural hace posible el estudio del film de Cortés de acuerdo con los parámetros fijados por la teoría de los géneros en relación con el musical de Hollywood. En este sentido cabe recurrir a la idea del musical como un género autorreferencial, es decir, como un género que habla sobre el mundo del espectáculo y sobre sí mismo¹⁰. De aquí que uno de los principales temas de *Venezuela también canta* sea el de la exaltación de las virtudes de la música y el baile como medios para integrar a los miembros de una comunidad

9. RAFAEL MEDINA DE LA SERNA: "Grandeurs et misères de la comédie", en PAULO ANTONIO PARANAGUÁ (ED.): *Le cinéma mexicain*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, págs. 187-193.

10. JANE FEUER, en RICK ALTMAN (ED.): *Genre: The Musical*, London, Routledge and Kegan Paul / British Film Institute, 1981.



Equipo técnico y actores de *Yo quiero una mujer así* (1950) en el último día de rodaje

y unirlos en formá armónica, más allá de cualquier posible conflicto internacional o interracial. Esta proposición ubicable en el campo de lo ideológico, remite a la noción del entretenimiento, en el sentido anglosajón del término, como utopía, planteada por Richard Dyer:

El entretenimiento ofrece la imagen de 'algo mejor' en lo que refugiarnos, de algo que ansiamos profundamente pero nuestras vidas cotidianas nos niegan. Alternativas, esperanzas, deseos: ésa es la materia de que está hecha la utopía, la sensación de que las cosas pueden ser mejores, de que cabe imaginar algo distinto de lo que hay, algo que incluso podría convertirse en realidad. Ahora bien, el entretenimiento no nos ofrece modelos de mundos utópicos, como sí hacían las clásicas utopías de Tomás Moro, William Morris y tantos otros. La utopía está contenida más bien en los sentimientos que encarna. Nos enfrenta, por así decir, con lo que la utopía nos haría sentir más que con el modo como se organizaría. De este modo, actúa al nivel de la sensibilidad, como un código efectivo que es característico —o, al menos, muy específico— de un modo determinado de producción cultural¹¹.

La configuración expresiva del film permite nuevamente recordar su filiación indirecta con el musical de Hollywood, ya que se inserta dentro del llamado *backstage musical*, es decir, aquél que relata las incidencias del montaje de un espectáculo teatral musical y que incluye números de canto y baile ejecutados en

11. Richard Dyer, en RICK ALTMAN (ED.): *Ibidem*, pág. 177.

12. Tomando el término en el sentido que le otorga Gerard Génette: un relato insertado dentro del relato de base, en el que la responsabilidad de narrar queda a cargo de uno de los personajes de la trama. *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) utiliza este recurso en varias ocasiones: cuando el protagonista relata su ascenso como estrella y cuando crea los números de baile para el film 'The Dancing Cavalier'.

13. Esta no disponibilidad puede tener dos orígenes: o bien se trata de una carencia real de trabajos sobre el tema, en cuyo caso es urgente y necesario que los estudios cinematográficos latinoamericanos se lancen a la tarea de estudiar aquello que define, desde una perspectiva textual e intertextual, los géneros de las distintas cinematografías de la región; o se trata de un problema de acceso al material existente, en cuyo caso la autora asume plenamente la responsabilidad.

14. DOMINDO DI NÚBILA: **Historia del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones Cruz de Malta, 1959.**

15. OCTAVIO GETINO: "Argentine", en GUY HENNEBELLE Y ALFONSO GUMUCIO-DAGRÓN (EDS.): **Les cinémas de l'Amérique latine, Paris, Nouvelles Editions Pierre Lherminier, 1981, págs. 21-54.**

el escenario, frente al público, además de los relativos al proceso de montaje del espectáculo y a los que surgen, espontáneamente, como parte de la acción de los personajes. Uno de los números más interesantes es el que presenta el diálogo imaginario de la protagonista, la profesora Mary Luisa (Mapy Cortés), definida como una mujer cursi, recatada y poco preocupada por su aspecto y su atractivo físicos, con su otro yo, cantante y bailarina talentosa, atractiva y admirada por los hombres. Aquí el énfasis se hace en el canto, en el ritmo del merengue venezolano y en el desdoblamiento de la heroína. El otro número destacable forma parte del espectáculo de las Olimpiadas Musicales, donde se retoma la elaboración mexicana de la música cubana para convertirse en un verdadero número de rumberas, centrado nuevamente en el atractivo y el talento de la antes recatada Mary Luisa. El centro de la atención, en este caso, es el enérgico baile de Mapy Cortés, flanqueada por un estático cuerpo de bailarines vestidos a la usanza tropical y apoyada en una orquesta representada según todos los estereotipos plásticos asignados a la música caribeña. Esta es la verdadera escena musical del film, ya que el resto de las presentaciones, pretendidamente folclóricas, carecen de una auténtica estrella y funcionan a partir de un colectivo en el que no destaca ninguna individualidad. Los dos números destacados remiten al musical hollywoodiense en su concepción general, el primero como número metadieético¹² y el segundo como representación exitosa frente al público que aplaude el talento de los ejecutantes.

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 argentina¹³. Los historiadores de esta cinematografía mencionan géneros como la comedia sofisticada, la comedia sentimental o la comedia porteña¹⁴. Esto da una idea acerca de la importancia que la comedia tenía en la producción. Por otra parte, Octavio Getino¹⁵ habla de una corriente burguesa, en la que incluye un género que denomina comedia rosa, caracterizada por personajes ingenuos y escenarios fastuosos, y que se inicia en 1937-38. Parece razonable suponer que el film de Thorry guarda cierta relación con esta tendencia, ya que se ocupa de un medio social ubicable dentro de lo que comúnmente se denomina pequeña burguesía, caracterizada según rasgos tan vagos que carece de anclaje en el contexto venezolano.

Un repaso de 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, elección cuestionable si se toman en cuenta referencias como el primer Cantinflas, quien configuró su personaje a partir de la irreverencia y la ridiculización de ciertos valores pequeño burgueses.

Tradicionalmente, este género de comedia emplea mecanismos expresivos que permitan al espectador conocer toda la información sobre los personajes, principalmente aquélla 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 las 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, y alarga excesivamente las situaciones, con lo cual el suspenso deja de funcionar:

Dos melodramas: *La balandra Isabel llegó esta tarde* y *Territorio verde*

Los estudios cinematográficos en el ámbito académico anglosajón efectuaron, a partir de los años setenta, un estudio cada vez más sistemático del melodrama hollywoodiense, intentando comprender mejor su funcionamiento como sistema intertextual. Este movimiento ha tenido varias consecuencias, entre ellas la consideración del melodrama como inserto en una vasta red de relaciones sociales, económicas e ideológicas características del capitalismo norteamericano, y la revisión de autores que, a través del llamado melodrama familiar de los años cincuenta, lograron detectar en sus filmes los conflictos latentes de la familia norteamericana. En ambos casos, buena parte de los estudios consagrados a este género asume una perspectiva atenta, abierta a la crítica y la reflexión. En el con-

texto latinoamericano, las dos últimas décadas han sido testigos de un *boom* en los estudios sobre el melodrama, cuya tendencia dominante ha asumido una posición celebrativa y acrítica en relación con este género. Como resultado, el melodrama fílmico, radiofónico y televisivo ha sido definido como la forma artística que condensa el aporte de América Latina a la cultura masiva universal. No es éste el espacio para una discusión sobre este tema, pero es pertinente insistir en que la perspectiva de este artículo se orienta hacia otro orden de ideas.

La balandra Isabel llegó esta tarde destaca entre los ocho largometrajes de su grupo por el prestigio del cual ha gozado en el discurso de algunos cinéfilos, críticos e historiadores de la cinematografía venezolana. Este prestigio tiene dos orígenes, independientes de los valores intrínsecos al film: en primer lugar, su filiación literaria, pues se inspira en el relato homónimo de Guillermo Meneses y, en segundo lugar, su más que discreta resonancia internacional producto de un premio a la dirección de fotografía del Festival de Cannes. Puede que también haya influido en esta creencia la participación de Arturo de Córdova, única verdadera estrella del cine mexicano incorporada al proyecto de Bolívar Films.

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 Barrio) 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. Este punto de partida tiene como consecuencia, en el cuento, que las motivaciones del personaje central provengan 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 por obra de la traición y los celos 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.

Mención aparte merece el tratamiento que recibe el hechicero negro en ambos textos. Meneses lo presenta respaldado por una leyenda sórdida y tenebrosa, pero sin consecuencias dramáticas para ningún personaje fuera del susto que el ensalme ocasiona en Esperanza, para revelarlo, al final del film, como un chacucero y un simple vividor al fallar su conjuro para atraer a Segundo a los brazos de la mujer. 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

Amador Bendayán y las hermanas Dolly (Dolly Sisters) en *Seis meses de vida* (Víctor Uruchúa, 1951)



populares, que se han difundido ampliamente, en un radio que abarca la casi totalidad del espectro social, sin entrar en conflicto con los preceptos cristianos dominantes.

De todos los largometrajes producidos por Villegas Blanco, *Territorio verde* es, tal vez junto con *Luz en el páramo*, el único que, en virtud de su referente, podría haber formulado proposiciones acerca de las circunstancias materiales —económicas, sociales— que enmarcan el hacer de los miembros de una sociedad concreta. El film fue dirigido por el escenógrafo Ariel Severino y por Horacio Peterson, provenientes del teatro, y constituyó su única incursión en la realización cinematográfica. El film tematiza la oposición entre la civilización, asociada a lo urbano, el progreso y la justicia, y la barbarie, relacionada con la selva, el atraso y la explotación. Como escenario de este conflicto, las plantaciones de caucho de la Amazonia venezolana aportan una buena provisión de elementos dramáticos: capataces que encarnan el omnipotente poder económico y que manipulan a su antojo a los representantes del orden público, trabajadores explotados víctimas de la ignorancia y las enfermedades, indígenas indefensos ante la violencia del poderoso. En este contexto, la civilización tiene cabida gracias a la variante narrativa, ampliamente frecuentada en el melodrama latinoamericano, del maestro rural que debe luchar contra las peores circunstancias para que se cumpla la marcha indetenible del progreso.

Entre todos los filmes comentados, probablemente sea *Territorio verde* el que menos se adecúa a los estándares de aceptabilidad industrial, sin que esto afecte para nada sus vínculos con el melodrama. Severino y Peterson llevan a extremos absurdos los dictados de la puesta en escena melodramática y confinan a los actores a toda una gama de estilizaciones que van desde el movimiento ralentizado hasta el más absoluto hieratismo. La claridad denotativa, requisito indispensable de la ficción institucional y de toda organización industrial fundamentada sobre el llamado manejo del oficio, es una meta no lograda en *Territorio verde*: motivaciones de los personajes, secuencia temporal y articulación espacial han sido pasadas por alto en el film. Pero estos defectos no lo hacen mejor ni peor que *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Ambos filmes se mantienen en un territorio ajeno a la cultura venezolana.

Géneros y cinematografía nacional

Independientemente de su aceptabilidad como productos industriales y de su buen o mal manejo de las convenciones relativas a los géneros en los que se insertan, los cuatro filmes comentados comparten una total indiferencia hacia cualquier elemento que les ofrezca un anclaje en el contexto venezolano, pues todos, invariablemente, corresponden a codificaciones efectuadas en función de otros ámbitos nacionales y culturales. El proyecto de Villegas Blanco no era, entonces, fundar la industria cinematográfica venezolana: se trataba más bien de establecer una industria cinematográfica en Venezuela. Es en este sentido que resulta emblemática la experiencia de Bolívar Films. Un solo empresario, una única compañía y ocho largometrajes de ficción permiten captar la esencia del pensamiento empresarial venezolano durante los años posteriores a la dictadura de Juan Vicente Gómez: modernizador por la vía de la imitación y la importación ○

Industry and Imitation: Cinematic Genres in Bolívar Features Films

abstract

Between 1942 and 1954 Venezuelan film production principally consisted of eight films produced by Bolivar Films. With this project, professionals in the field, along with film genres, were brought in from Mexico and Argentina, thus establishing for the first time film production guided by industrial and commercial criteria. Since they relied so heavily on foreign cinematographic models, Bolivar films (except for the use of popular music) do not offer a vision steeped within the Venezuelan context.