

El cinematógrafo contra el caníbal: Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano

Luis Duno-Gottberg*

Resumen: Este trabajo explora los orígenes del cine sonoro venezolano, a partir de mecanismos de representación del género y la “raza”. Discutiré, en particular, *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) y *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estos dos ejemplos ponen en escena un régimen escópico surgido de un contradictorio proceso de modernización bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), quien fundó los Laboratorios Nacionales donde se produjeron las primeras películas sonoras del país. Ambas articulan, además, una “racialización de mirada”, en la que se confunden la pulsión modernizadora y la incomodidad frente a lo que se concibe como el ruido atávico o el lastre premoderno de lo indígena y lo africano. Una realidad social se percibe como “disonante” por no asimilarse a las pautas modernizadoras de la *intelligentsia* gomecista o por obstaculizar los proyectos económicos de las élites.

Palabras clave: cine sonoro, representaciones sociales, racialización, modernización, Venezuela

The Cinematograph against the Cannibal: Noise and Modernity in Early Venezuelan Talkies

Abstract: This essay explores the origins of Venezuelan sound cinema, along with issues of representation of gender and “race”. I discuss *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) and *The Dance of the Skeletons* (Herbert Weisz, 1934). These exemplify a “scopic regime” emerging from a contradictory modernization process during the dictatorship of Juan Vicente Gómez (1908-1935). He founded the National Laboratories where the first national sound films were produced. In addition, both films articulate a particular “racialization of the gaze”, in which a modernizing impulse coexist with a deep discomfort in the face of the “noise” generated by ethnic realities of the country.

Keywords: talkies, social representations, racialization, modernization, Venezuela.

O cinematógrafo contra o canibal: barulho e modernidade nos primeiros filmes falados venezuelanos

Resumo: Este ensaio explora as origens do cinema sonoro venezuelano, junto com questões de representação de gênero e “raça”. Discuto *La Venus de Nácar* (Efraín Gómez, 1932) e *A Dança dos Esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estes exemplificam um “regime escópico” emergindo de um contraditório processo de modernização durante a ditadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935). Fundou os Laboratórios Nacionais onde foram produzidos os primeiros filmes sonoros nacionais. Além disso, os dois filmes articulam uma particular “racialização do olhar”, em que coexiste um impulso modernizador com um profundo desconforto diante do “ruído” gerado pelas realidades étnicas do país.

Palavras chave: filme de som, representações sociais, racialização, modernização, Venezuela.

Este no es el siglo de las luces sino el siglo de la bulla

Fantoches, Caracas, 1931

1. Oír *al* margen: nueva tecnología y ruido social

En un trabajo anterior,¹ propuse que “mirar *al* margen” podía ser, simultáneamente, un acto que resulta en la sujeción de un objeto (apropiado y consumido desde un lugar de poder), así como un acto de resistencia que se despliega estratégicamente desde la periferia. En esa oportunidad, me interesaba retener la ambigüedad de la contracción “*al*”, considerándola productiva para comprender el carácter *relacional* y *contradictorio* de esa complejísima práctica de producción de mundos y sujetos a partir del acto socialmente determinado de ver, al cual denominamos “mirar”.

A partir de aquella idea, formulé entonces la propuesta de que el cine, la fotografía y demás discursos visuales generados en América Latina constituyen una mirada *al* margen por tratarse de una perspectiva periférica que, a su vez, genera sus propias subalternidades: mirar *desde* el margen o mirar *hacia* el margen se confunden, así, en un mismo gesto donde encarnan las dinámicas del poder y la representación.

Partiendo de estos postulados, quisiera centrarme ahora en los orígenes del cine sonoro venezolano a fin de pensar en los mecanismos de representación del género y la “raza” que permean algunas de las poquísimas cintas de esa época que han llegado hasta nuestros días. Discutiré, en particular, *La Venus de Nácar. Fantasía aborígen* (Efraín Gómez, 1932) y *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Estos dos ejemplos ponen en escena un régimen escópico² surgido de un contradictorio proceso

¹ DUNO-GOTTBERG, Luis (ed). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.

² Sin definir realmente el término, Christian Metz acuñó “régimen escópico” en *El significante imaginario*. Allí distingue el cine del teatro en los siguientes términos: “lo que define al régimen escópico específicamente cinematográfico, no es tanto la distancia... como la ausencia del objeto visto”. METZ, Christian. *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001, p. 61. Quiere decir que la representación es allí independiente de lo representado, al menos como un estímulo presente, tanto espacial como temporalmente. Me interesa más, sin embargo, la teorización de Martin Jay en “Scopic Regimes of Modernity.” Éste define el concepto como las formas históricas de la visualidad;

de modernización bajo la férrea dictadura del caudillo Juan Vicente Gómez, quien gobernó Venezuela entre 1908 y 1935, y cuyo gobierno fundó los Laboratorios Nacionales donde se produjeron las primeras películas sonoras del país. Ambos filmes articulan, además, lo que he denominado “la racialización de mirada”³ dentro del primer cine venezolano, donde se confunden la pulsión modernizadora y la incomodidad frente a lo que se concibe como el ruido atávico o el lastre premoderno de lo indígena y lo africano.

No me detengo en la banda sonora de estas películas, que con frecuencia se encuentran deterioradas, incompletas o ausentes. Me interesa, más bien, la contradicción entre el entusiasmo por una nueva tecnología (el sonido) y lo que podríamos entender, metafóricamente, como la ansiedad frente a “los ruidos de la nación”. Me concentro en la respuesta de ese primer cine frente a una realidad social que se percibe como “disonante”, por no asimilarse a las pautas modernizadoras de la *intelligentsia* gomecista o por obstaculizar los proyectos económicos de las élites, tanto nacionales como extranjeras. En lo que toca a este cine, podemos decir que los puntos ciegos son también sordos y que la representación romantizada o caricaturesca de ciertos sujetos sociales constituyó una respuesta a lo que se entendía como residuo primitivo, como amenaza a la voluntad de progreso del régimen. *Oír al margen* es, entonces, atender a esta dinámica de representación y exclusión en los albores del cine sonoro latinoamericano.

2. Una fantasía aborígen, no una historia de caníbales

La primera película sonora realizada en Venezuela, *La Venus de Nácar*, permaneció durante décadas en el archivo de Bolívar Films. Fue restaurada en colaboración con la Cinemateca Nacional en 1995 y fue objeto, después, de algunos comentarios generalmente centrados en su importancia en el desarrollo de la industria cinematográfica venezolana. Sin embargo, el tema de las diversas miradas que

estableciendo entonces los “modelos” que constituyen la experiencia visual moderna. La perspectiva cartesiana es, según él, dominante y, para los efectos de mi trabajo, significativa. La *intelligentsia* gomecista se caracterizó por su vocación positivista; lo que se manifestaba en su (contradictoria) voluntad modernizadora y sus discursos “civilizatorios”. JAY, Martin. “Scopic Regimes of Modernity”. En: Lash, Scott y Jonathan Friedman (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

³ Entiendo como “racialización de la mirada” aquel proceso de interpelación que genera identidades raciales a partir de la representación visual. Elaboro este concepto como parte de un proyecto en curso que he titulado “La racialización de la mirada en el cine venezolano”.

constituyen la narrativa es uno de esos aspectos que aún quedan por explorar y que, acaso en la mejor tradición del logocentrismo, fue opacado por el interés en un sonido ahora parcialmente ausente. En efecto, resulta paradójico que la banda sonora no haya podido restaurarse en su totalidad, por lo que la película pareciera abrazar nuevamente el cine silente que pretendía dejar atrás con la llegada del sonido.

La Venus de Nácar cuenta la leyenda de un pescador indígena que descubre una perla, la cual se transforma en una hermosa bailarina que danza para el embelesado espectador (en la diégesis y fuera de ella), hasta consumirse ante (o por) una mirada ávida. La historia es, además, un cuento relatado por una madre a su pequeña hija en el interior de una lujosa y moderna vivienda. Se trata de “una dama de alta sociedad” que, ante la solicitud de la niña y en el espacio privado, cuenta una “bella leyenda” sobre un “indio”. La primera historia contrasta con la segunda al colocarnos en un espacio natural, con personajes que exhiben sus cuerpos semidesnudos ante múltiples receptores: la familia burguesa del relato, el Benemérito (Juan Vicente Gómez), a quien se dedica la película, y nosotros (Fig. 1).



Fig. 1.- Fotogramas de *La Venus de Nácar. Fantasía aborígen* (Efraín Gómez, 1932)

Este recurso de “la historia dentro de la historia”, afín a la cinematografía latinoamericana del momento, crea un juego de perspectivas que funciona de modos concéntricos, haciendo que unos sujetos sean objeto de la mirada de otros. Resulta pues, ideal para ejemplificar los problemas que supone la mirada *al* margen en un momento singular de la historia de Venezuela. Se trata de una oportunidad para pensar el régimen escópico de un país que, bajo la mirada férrea de un caudillo, y en un proceso irregular y contradictorio de modernización, pone en escena su gusto por los nuevos desarrollos tecnológicos (el sonido) mientras revela también sus puntos ciegos, borraduras y omisiones.

Es una historia que se refiere al “tema del indígena” y el reparto plantea el consabido asunto de quién representa a quién. El pescador y la “Venus de Nácar” son actuados por una pareja de bailarines húngaros, Yola y Paul. Ella, perla al fin, se presenta blanquísima y coronada con un arreglo de plumas digno de la mejor tradición del *western* y sus apaches imaginarios. Él, también blanquísimo y musculoso, la toma en sus brazos y la lleva a una caverna donde la verá consumirse ante (por) su deseo. En realidad, la historia es apenas un pretexto para el baile que permite exhibir el sonido: el nuevo logro tecnológico de los Laboratorios Nacionales. No interesa si Yola y Paul, desempeñando una rutina de ballet clásico con visos de acrobacia atropellada, resultan verosímiles como dúo romántico indígena, pues lo que importa es que, ahora, somos modernos.

Cabe decir que la referencia al indígena había aparecido ya unos años antes en una breve escena de la película silente *Don Leandro, el inefable* (Venezuela, Lucas Manzano, 1918).⁴ En este caso, se narran las vicisitudes de un provinciano de fortuna que viaja a Caracas, donde es deslumbrado y casi esquilado por los encantos (y los encantadores) de la ciudad.

La escena en cuestión muestra a Don Leandro bajándose de un coche para contemplar la llamada “India de El Paraíso” (Fig. 2). Se trata de un monumento

⁴ Para un detallado estudio de esta película, ver MARROSU, Ambretta. *Don Leandro, el inefable: análisis filmico, crónica y contexto*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1997.

conmemorativo concebido por Cipriano Castro, pero construido finalmente por quien lo derrocó, Juan Vicente Gómez, como un homenaje al centenario de la Independencia. Con ese fin, se comisionó la obra al escultor venezolano Eloy Palacios. Éste diseñó una base de rocas que representan el territorio liberado por Simón Bolívar. Sobre la misma se colocaron tres figuras que representan las tres repúblicas que integraron la Gran Colombia. Alzándose sobre ellas, se encuentra una indígena desnuda que representa la Libertad (Fig. 3).



Fig. 2.- Fotogramas de *Don Leonardo, el inefable* (Venezuela, Lucas Manzano, 1918)



Fig. 3.- Monumento de la India, tarjetas postales de la época

En la película de Lucas Manzano, el monumento es apenas una locación que proporciona una oportunidad para el desarrollo de la historia (la burla continuada al inocente Don Leandro). Sin embargo, los intertítulos revelan una interesante dinámica de la racialización y el deseo. Los tres jóvenes que tratan de estafar a Don Leonardo le comentan que el placer de contemplar la desnudez de la indígena tiene un precio y que ellos lo han costado. *Mirar tiene un precio*, cosa que el público que asiste a las salas de cine entiende muy bien. Por otro lado, el cuerpo de la indígena aparece como mercancía que los tres jóvenes ciudadanos administran, consumen y venden.⁵

Otra película de “tema indígena” es *Ayarí o el veneno del indio* (Venezuela, Finí Veracochea 1932).⁶ El material parece extraviado y sólo contamos con información dispersa. Basada en un cuento de Ramón David León, es descrita como una “historia dramática que se desarrolla en algunos lugares populares de Caracas y en la extensa selva de la Guayana venezolana”.⁷

La imagen del indígena aparece también en el repertorio cultural venezolano de la época, vinculada a la oposición antigomecista. El poema *Homenaje y demanda del indio*, de Pío Tamayo, fue leído durante la Semana del Estudiante de 1928 y supone un desplazamiento más cercano al travestismo populista que a la impostura de Paul y Yola en *La Venus de Nácar*. En este poema, como explica Raquel Rivas Rojas, la voz lírica busca *conectarse* con la figura del pueblo y su raigambre ancestral.⁸ El texto se dirige a la Reina del Carnaval:

¡Me han quitado mi novia!
¡La novia que me quiso; mi novia enamorada!

⁵ Es importante señalar que Lucas Manzano fue él mismo objeto de comentarios racistas. Los retratos de la época lo pintaron como un hombre de tez oscura, y varios sainetes publicados en la prensa hicieron mofa de ello. Ver MARROSU, *ibid.*, p. 262.

⁶ Las fechas son también inciertas. Diversas fuentes sugieren 1931 como la fecha de estreno de *Ayarí*. Sigo los datos de *Filmografía venezolana 1897-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁸ RIVAS ROJAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2002, p. 64.

[...]

Vuelve a llorar el indio con su llanto agorero...
Pero no, Majestad,
que he llegado hasta hoy
Voz sonriente promesa de encendidos anhelos
y el nombre de esa novia se me parece a Vos:
se llama Libertad.

Decidle a vuestros súbditos
tan jóvenes que aún no pueden conocerla
que salgan a buscarla,
Vuestra justicia ordene,
y yo, enhiesto otra vez,
vibrante el junco en silbo de indígena romero
continuaré en marcha
con la confianza altiva de los de antigua raza,
pues con Vos, Reina nuestra,
juvenil, en su trono, se instala el porvenir.

Esta petición de libertad, articulada desde la esfera intelectual de los jóvenes de la Generación del 28, se pronuncia desde una suerte de disfraz: el indio-pueblo encarnado en el letrado. Sin embargo, a diferencia de las películas que me ocupan en este ensayo, en el poema opera una inversión simbólica frente a la representación habitual del otro de la nación en términos de sujeto abyecto: el indio aparece aquí como “hombre del pueblo orgulloso y altivo”.⁹ Frente al texto literario, cuyo racismo se vincula más a las sutilezas de la democracia racial, el moderno cine venezolano pareciera entregarse a formas de racialización más severas: *Don Leandro, el inefable* y, más tarde, *La Venus de Nácar* ofrecen ejemplos de un cuerpo femenino racializado que se presta para el consumo de una mirada masculina, criolla y autoritaria. Las formas discursivas que comunican este proyecto son, sin embargo, las de la comedia y la ilusión romántica. La “fantasía aborígen” desplaza la conflictividad que, como se verá más adelante, caracterizó la dinámica etno-racial durante el régimen gomecista.

⁹ RIVAS ROJAS, *ibid.*, p. 66.

3. Una historieta de caníbales, no una fantasía aborígen

La danza de los esqueletos es un curioso experimento de animación sonora que ha pasado completamente desapercibido ante la crítica. Producido apenas dos años después de *La Venus de Nácar*, se trata de una cinta que reproduce fielmente el régimen escópico que vengo discutiendo. El fragmento que se conserva en los archivos de Bolívar Films, de apenas cuatro minutos y medio, agudiza en su trama lo que he calificado como una expresión de ansiedad frente al proceso modernizador venezolano durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el advenimiento del cine sonoro parece poner nuevamente en evidencia la contradicción de una modernidad periférica que se debate frente a la colonialidad con su impronta racista y sexista. En efecto, como veremos en lo que sigue, la trama de la película podría resumirse en la presencia amenazante de unos caníbales frente a los avances tecnológicos literalmente encarnados en la nueva cinematografía.

La historia se inicia con la imagen de un camión rotulado que se desplaza ocupando casi la totalidad del plano y al ritmo de una música bufonesca (Fig. 4). A un lado de la cabina puede leerse, en grandes letras, “Western System” y, más abajo, “Laboratorio Nacional”. Inmediatamente, llama la atención el contrapunto irónico entre la voluntad nacionalista y el proyecto de modernización tecnológica en manos del capital norteamericano. La disposición de estos nombres, el uno sobre el otro, son testimonio de la situación de dependencia en la que surgen nuestras industrias cinematográficas y que Paulo Antonio Paranaguá resumió muy bien al señalar que “el cine apareció en Latinoamérica como otra importación extranjera”.¹⁰

¹⁰ “[O] cinema aparece na América Latina como mais uma importação estrangeira”. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinéma na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores 1985, p. 9. El tema es ya clásico en los estudios sobre cine latinoamericano. Tal vez el manifiesto más conocido en torno a esta problemática es el de Solanas y Getino, “Hacia un Tercer Cine” [1969], *Cuadernos de Cine*, n. 20. México: UNAM, 1972. Ver también SHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, N. J.: Ablex Pub. Corp., 1984 y GETINO, Octavio. *Cine y dependencia: el cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.

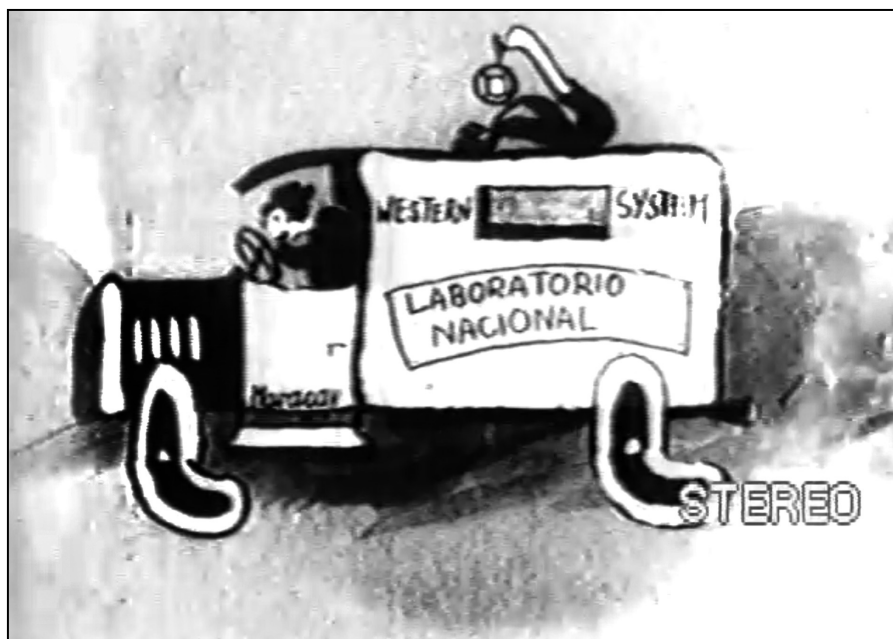


Fig. 4.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Los rótulos del camión aportan señas interesantes para pensar en las fuerzas que determinan los inicios de la industria cinematográfica venezolana: la lógica del estado gomecista y el empuje del capital norteamericano.

Aunque resulte difícil comprobarlo, existe un referente concreto para esta imagen. Se trata de un equipo de sonido instalado en una camioneta que, como lo indica un listado del Ministerio de Obras Públicas, fue adquirido en 1933.¹¹ De ser esto correcto, *La danza de los esqueletos* es mucho más que el primer dibujo animado realizado en Venezuela. Se trataría, también, de un film autorreferencial sobre la llegada al país de una tecnología de punta y de un comentario, oculto bajo un tono de chanza, sobre las dificultades de ese proyecto modernizador.

Pero volvamos al vehículo. Esa imagen privilegiada por el primer cine, fascinado con las máquinas, veía en él un índice de la modernidad. En la puerta delantera aparece, aunque con poca claridad, la palabra “Maracay”. Se trata no solamente de una referencia a la sede de los Laboratorios Nacionales, sino también al asiento del gobierno de Juan Vicente Gómez. El nuevo cine avanza, así, con el aval del “Benemérito”. Es un asunto de Estado. Este dato resulta de gran importancia cuando establecemos un vínculo entre el tema de la historietta animada (la expedición de un

¹¹ Ver los anexos de ACOSTA, José Miguel. *La década de la producción cinematográfica oficial. Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998. En particular, me llama la atención el listado n. 1, donde aparece reseñada la compra de “Un equipo de sonido ‘Sistema Western’ instalado en una camioneta” (p. 83).

equipo cinematográfico) y la producción de materiales audiovisuales por parte de los Laboratorios Nacionales entre los años de 1927 y 1938. En efecto, la *Filmografía venezolana 1897-1938* revela que para esos años se realizó una gran cantidad de *actualités* (en particular, la *Revista Nacional*, el *Noticiero Cinegráfico* y el *Noticiero Nacional*) y también de películas educativas, técnicas y científicas. Sus títulos son reveladores de la voluntad estatal de difundir (o publicitar) su proyecto modernizador: *Carretera Choroni* (1929), *El dique Petaquire* (1929), *Gran carretera trasandina* (1929), *La Guaira, su puerto* (1929), *El café* (1930), *Los campos petroleros* (1930), *Caracas-La Guaira por ferrocarril* (1930), *La aviación comercial venezolana* (1937).¹²

Dos películas llaman la atención cuando evaluamos la cinta animada de Herbert Weisz: *Un viaje al África* (Venezuela, 1932), que responde a un proyecto de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, y *Viaje a La Rubiera* (Venezuela, 1927), que relata la expedición de un grupo de especialistas de la comisión Rockefeller a los llanos de Venezuela y las dificultades afrontadas en el trayecto. Uno de los incidentes incluye, por cierto, lo que le ocurrió al camión que transportaba a los especialistas, el cual debió ser rescatado de lo que parece haber sido la crecida de un río. ¿No evoca esto de algún modo las peripecias del camión de la Western en *La danza de los esqueletos*? De una manera u otra, ya sea siguiendo la referencia a las dificultades experimentadas por la comisión Rockefeller, la expedición científica al África o el inventario de los proyectos desarrollistas, *La danza de los esqueletos* parece dialogar con un amplio repertorio audiovisual que cifra las inquietudes del proyecto estatal gomecista.

Volvamos a *La danza de los esqueletos*, que continúa con un giro prosopopéyico, presentando a los personajes principales que conducen el vehículo: una Cámara, un Micrófono y un Sincronizador de Sonido (Fig. 5).

¹² Otras películas ameritan un breve comentario: *Central Tacarigua* (1928) expone el procedimiento para refinar el azúcar en una de las propiedades de Juan Vicente Gómez y *El paludismo* (1936) incluye diversos fragmentos animados junto con el registro documental de los lugares en los que se produce el foco infeccioso.

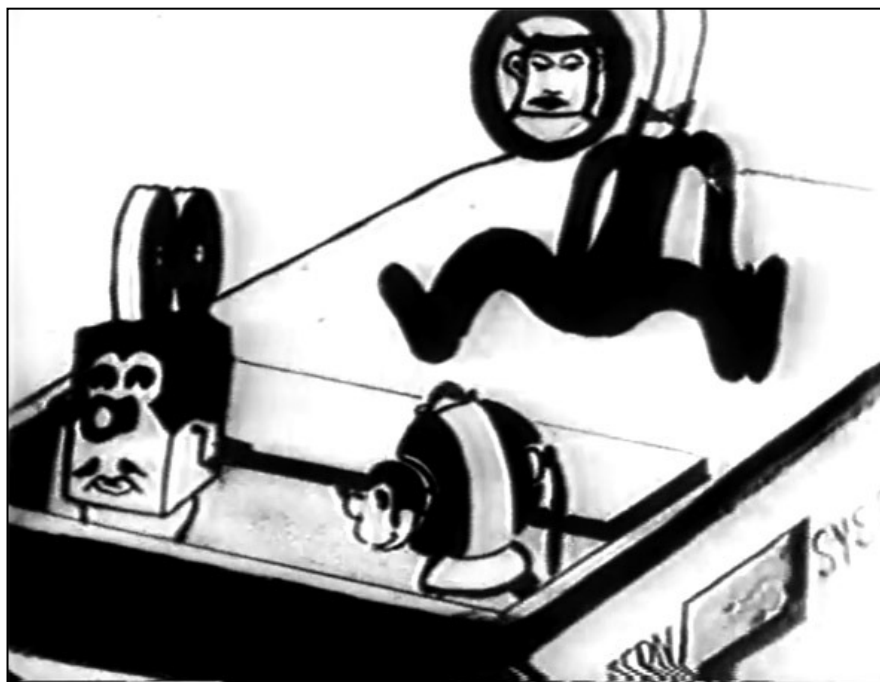


Fig. 5.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Una cámara, un micrófono de pértiga o jirafa y un sincronizador de sonido (¡*Western!*) se desplazan en búsqueda de un tema. Se trata, precisamente, de una serie de equipos comprados el año anterior por el Ministerio de Obras Públicas de Venezuela.

Entendemos que estos van en búsqueda de “un tema” (acaso como la comisión Rockefeller en *Viaje a La Rubiera*) y lo encuentran muy pronto en lo que parece ser una “aldea primitiva” donde se desarrollan por lo menos cuatro acciones, un tanto desarticuladas en términos narrativos pero unidas por un mismo tono satírico frente a “los nativos”. En primer lugar, vemos la explosión de una choza que se asemeja a un palafito y de donde surge, en medio de una gran humareda, un personaje negro que toca el piano a la manera de muchos de los representados en la temprana animación de Walt Disney: movimientos de trazo circular, como los de *Steamboat Willie* (*Barco de vapor Willie*, EE. UU., Ub Iwerks y Walt Disney, 1928) o *The Opry House* (EE. UU., Ub Iwerks y Walt Disney, 1929), por ejemplo, y gestos exagerados y posturas imposibles, como en *Haunted House* (*La casa encantada*, EE. UU., Walt Disney y Jack King, 1929), por ejemplo. En la siguiente secuencia, asistimos a la danza de una serie de esqueletos que siguen el ritmo marcado por el pianista y que resultan reminiscentes de la famosa *The Skeleton Dance* (*La danza del esqueleto*, EE. UU., Walt Disney, 1929). En la tercera secuencia, ya casi al finalizar, observamos a una mujer negra que amamanta de modo grotesco a sus tres niños, lanzándolos al aire antes de salir espantada por la presencia de los modernísimos forasteros que se acercan para grabar la escena (Fig 6).



Fig. 6.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). La cámara observa a lo lejos, la locación de su próximo proyecto: una aldea primitiva. Junto con el equipo de sonido, se acercan al lugar donde reside una primitiva tribu. Los recibe un pianista negro que se mueve elásticamente, casi descoyuntado, escurriéndose entre las teclas del instrumento. Los esqueletos danzan y una madre negra que parece reproducirse sin medida mientras, descubre sus senos.

Frente a estas tres secuencias, no deja de llamar la atención el diálogo con Walt Disney, considerando particularmente que *La danza de los esqueletos* anuncia la llegada de una novedosa importación norteamericana: el sonido Western. Por un momento cabe preguntarse si, junto con la nueva tecnología adquirida por los Laboratorios

Nacionales, no llega también una mirada racial que resulta más propia de la cultura norteamericana. Sin embargo, como veremos más adelante, no es necesario ir fuera del país para encontrar las fuentes de estas representaciones. Los factores políticos, económicos y socio-culturales que determinan esta particular racialización de la mirada son aquellos que se gestaron en la Venezuela gomecista.

Pero volvamos al film de Weisz, el cual concluye con los tres personajes (recuérdese el gesto prosopopéyico) registrando en imagen y sonido las peripecias de los “salvajes”, hasta ser final y fatalmente capturados por los caníbales (Fig. 7). Lo cómico de esta conclusión supone también un elemento de ansiedad: el objeto de la mirada se torna en sujeto activo y violento. En efecto, ¿qué nos dice este relato sobre las perspectivas de un proyecto modernizador en Venezuela? ¿Cuáles son los referentes reales de esta resistencia a la modernidad? Quedamos con la poderosa impresión de que la nueva tecnología, orgullo de los Laboratorios Nacionales, ha sido devorada por los caníbales.



Fig. 7.- *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934). Los caníbales capturan el equipo cinematográfico. La barbarie parece imponerse al final, aunque no conservamos la totalidad de la película. La última escena nos presenta un primerísimo plano de uno de los caníbales después de haber atrapado a los tres forasteros (la tecnología moderna). Asistimos al triunfo de una tecno-fagia que amenaza el “progreso”.

4. Los ruidos *al* margen del primer cine sonoro en Venezuela

¿Cómo leer estas borraduras o reinscripciones de un sujeto étnico en el contexto de la Venezuela gomecista? ¿Cómo analizar *La Venus de Nácar* y *La danza de los esqueletos* en la especificidad histórica venezolana y en el ámbito de lo que denomino la “racialización de la mirada”? Es posible que, en una Venezuela que pugnaba por modernizarse, gracias a los primeros ingresos petroleros, el afrovenezolano y el indígena sólo pudieran concebirse como presencia sublimada bajo la fórmula de una

leyenda exótica o como una presencia amenazante. De ser así, la mirada modernizadora habría desdibujado lo étnico para entregarse al género del relato romántico de la época (en el caso de la película de Efraín Gómez) o al género de animación burlesco y fóbico (en el caso de Herbert Weisz).

Por otro lado, frente aquellos elementos étnicos que “hacían ruido” al programa regenerador de la república, se alzaba la nueva técnica cinematográfica nacional. Esta constituía, en sí misma, una (visible y audible) evidencia de superación. Ello concuerda con la función general de este cine temprano que, estrechamente vinculado al aparato de Estado, dirigía sus mayores esfuerzos a la propaganda. En efecto, una buena parte de los proyectos desarrollados por los Laboratorios Nacionales, desde su fundación por el Ministerio de Obras Públicas hasta la fecha de realización de *La Venus de Nácar* y *La danza de los esqueletos*, giraba en torno a la difusión de la labor modernizadora del Estado.¹³ Aquí conviene recordar el estudio de Ana M. López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, donde la autora explica las relaciones entre el desarrollo de las cinematografías nacionales latinoamericanas y los procesos desiguales y contradictorios de una modernización periférica: “El cine fue bienvenido primero y principalmente como un signo y una herramienta de expresión de ímpetu racionalista de la modernidad. Se alineó profundamente con los deseos civilizatorios de las élites modernizadoras urbanas y se desvinculó de la ‘barbarie’ de los ‘otros’ de la nación”.¹⁴

Es posible pensar también en el borramiento y en la bestialización (en el sentido de Fanon¹⁵) de la diferencia étnica a partir del discurso positivista de los intelectuales y

¹³ Ver *Filmografía Venezolana 1897-1938*, op. cit.

¹⁴ “The cinema was welcomed first and foremost as a sign of and tool for expressing the rationalistic impetus of the modern. It was thoroughly aligned with the civilizing desires of the urban modernizing elites and disassociated from the ‘barbarism’ of national ‘others’”. LÓPEZ, Ana M. “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, p. 57.

¹⁵ Lo que plantea Fanon en relación con el proyecto colonial podría ser también aplicado a la experiencia pos o neocolonial de Venezuela: “Cuando se reflexiona acerca de los esfuerzos que han desplegado para realizar la enajenación cultural, tan característica de la época colonial, se comprende que nada se ha hecho al azar y que el resultado global buscado por el dominio colonial era efectivamente convencer a los indígenas de que el colonialismo venía a arrancarlos de la noche. *El*

las prácticas semifeudales desarrolladas en las haciendas venezolanas de la época. La representación del caníbal o del indígena estetizado constituye una estrategia “pacificadora” o neutralizadora de una diferencia incómoda (por “atávica”, por “levantisca”), un mecanismo para lidiar con un residuo o *ruido* del proceso modernizador. Esta representación encarna no sólo la violencia del régimen escópico moderno (con sus proyectos disciplinarios en el campo médico, etnográfico y penal), sino, más específicamente, aquella experiencia inmediata del gomecismo con sus propias prácticas de exclusión y opresión (articuladas ya sea mediante el ejercicio dictatorial del poder o mediante prácticas de colonialismo interno que trascienden la duración misma del régimen).

Compárese la “fantasía aborigen” de Efraín Gómez con el uso del trabajo indígena forzado que aún subsistía durante la dictadura de su tío, Juan Vicente.¹⁶ Compárese la docilidad de los personajes de la película con, por ejemplo, el vigor de los peones guajiros de la hacienda El Chao, quienes en 1930 se resistieron a trabajar y, luego de una trifulca en la que dos indígenas fueron asesinados, exigió la presencia de refuerzos armados para controlar una rebelión en ciernes.¹⁷ El dato es, además, revelador si se considera que la hacienda pertenecía, precisamente, a Juan Vicente Gómez, “el Pacificador”. Por último, frente a la escena de la madre y la hija en el interior de la vivienda en *La Venus de Nácar*, cabe recordar la percepción de los indígenas por parte de la oligarquía criolla. Las declaraciones de Lucas E. Rincón, un hacendado de la zona del Sur del Lago, quien acusó a uno de sus peones indígenas de intentar envenenarlo, es significativa. Luego de tomar las medidas “necesarias” para controlar la situación, concluye que los guajiros son “de mala índole y salvajes”.¹⁸

resultado, conscientemente perseguido por el colonialismo, era meter en la cabeza de los indígenas que la partida del colono significaría para ellos la vuelta a la barbarie, al encanallamiento, a la animalización”. FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 90 (cursiva mía).

¹⁶ Para una detallada revisión del tema, ver el trabajo de LINDEN, Peter S., “An Immoral Speculation’: Indian Forced Labor on the Haciendas of Venezuela’s Sur del Lago Zuliano, 1880-1936”, *The Americas*, vol. 56, n. 2, octubre de 1999, pp. 191-220.

¹⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁸ *Ibid.*, p. 213.

Los incidentes generados por la explotación petrolera a manos de la Colon Development Company en el distrito Colón del estado Zulia resultan igualmente relevantes para nuestra discusión de estas películas.

En el *Engineering and Mining Journal* de 1921 aparecen reseñados una serie de violentos encuentros con los indígenas de la región: “La exploración geológica y el subsecuente desarrollo del campo de Colón fueron considerablemente obstaculizados por la depredación de los indios motilones, por lo que se necesitó guardia armada, día y noche, de los campos y de la maquinaria de perforación”.¹⁹ La analogía con la cinta de animación de Weisz resulta obvia: no podemos dejar de pensar que, tal como incursionan la Cámara y el Sistema-de-Sonido en la aldea de los caníbales dentro de *La danza de los esqueletos*, así mismo incursionaban las compañías extranjeras en el territorio motilón donde se desarrollaba la incipiente explotación petrolera. La belicosidad de los nativos, ridiculizada en la cinta de animación, posee entonces otro correlato: la resistencia indígena frente a la penetración de las transnacionales.

No deja de llamar la atención la posible analogía entre la industria petrolera y la industria cinematográfica: ambas dependían de una tecnología importada, ambas suponían la promesa de la modernidad, ambas traían consigo un repertorio propio de violencia (violencia de la representación, violencia económica, etc.). En última instancia, tal como la Western Electric pugnó por controlar el negocio imponiendo sus máquinas de sincronización, cuidando sus patentes y mercados, así mismo operaron las compañías petroleras que invirtieron en el país.

Con respecto a los modelos de representación de lo étnico, no podemos ignorar el pensamiento de la época. Dominado por la filosofía positivista, el intelectual gomecista consideraba necesario el rediseño del factor humano de la nacionalidad mediante una inmigración selectiva que habría de combatir (borrando) lo que percibía como “lastre

¹⁹ “The geologic exploration and the subsequent development of the Colon field were considerable hindered but the depredations of the Motilones Indians, necessitating an armed guard about the field camps and drilling machinery day and night”. *The Engineering and Mining Journal*. Nueva York, vol. 8, 19 de febrero, 1921, p. 357.

étnico”. En este sentido, pensadores como Laureano Vallenilla Lanz, Gil Fortoul, César Zumeta y Pedro Arcaya coincidían en su rechazo de la influencia africana,²⁰ mientras que divergían ligeramente en su percepción del indígena. El primero de estos escritores constituye uno de los ejemplos extremos de la visión racista: “Entre las causas locales que determinan en nuestro pueblo la inclinación hacia el particularismo desorganizador y anárquico incapaz de elevarse a la idea de nacionalidad, debemos señalar en primer término la organización de nuestras tribus aborígenes”.²¹ Estas valoraciones se enmarcan dentro de la creciente “hispanofilia” que nutría la ideología del régimen en su proyecto de redefinición de la nacionalidad en torno a los intereses del caudillo y la clase criolla que lo acompañaba en el poder. Por otro lado, la aceptación tímida y “arqueológica” del elemento indígena funciona dentro de un discurso legitimador del “gendarme necesario”.²² Pedro Arcaya escribe: “Revivió [la guerra] la necesidad psíquica de someterse a un Jefe, de obedecerlo ciegamente como antaño, en la época precolombina, se obedecía a un régulo o cacique [...] este Jefe, este caudillo reclamado por la voz de la raza, resonando sordamente en las regiones inconscientes del alma [...]”.²³ Según esta lógica poco sutil, Gómez encarnaba al cacique que reclamaba la psiquis colectiva del país.

La Venus de Nácar y *La danza de los esqueletos* parecen actualizar precisamente este régimen escópico, incluyendo los matices de su repertorio racista: la severidad de la representación de lo africano en la segunda película, frente al gesto romántico de la

²⁰ Vallenilla Lanz escribe en *Disgregación e integración*: “[E]s a la mezcla con el negro a que en mucha parte se debió la anarquía, al mismo tiempo que la violenta evolución que ha realizado Venezuela hacia la efectividad del ideal igualitario al empuje de las revoluciones. La disociación de los caracteres antropológicos del blanco y del indio producía la intervención de la sangre africana y determinando una población polícroma, correspondió a una disgregación social y política que durante largos años debía también dificultar la creación de vínculos necesarios para unir a nuestros pueblos en un ideal común de nacionalidad y de patria”. Citado en PÉREZ MONTERO, Ana Yasmín. *Los conceptos de Raza y Herencia en la sociedad venezolana durante el período gomecista*. Caracas: Editorial AbreBrecha, 1991, pp. 84-85.

²¹ VALLENILLA LANZ, Laureano. “Los gérmenes del Federalismo”, *El Cojo Ilustrado*, n. 480, 1911.

²² VALLENILLA LANZ, Laureano. “El gendarme necesario”. En: *Cesarismo democrático y otros escritos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 94-109.

²³ *Estudios sobre personajes y hechos*. Citado en PÉREZ MONTERO, *op. cit.*, p. 125.

primera, podría responder específicamente a la ideología racial de la *intelligentsia* gomecista.²⁴

5. Conclusión: un cine sonoro mudo

Existe una mirada diegética en *La Venus de Nácar* y en *La danza de los esqueletos*. En la primera película, se localiza en el indígena pescador y en la familia burguesa que cuenta el relato de la “Venus de Nácar”. En la segunda, se localiza en los personajes; es decir, en el equipo de cinematografía antropomorfizado. Unos y otros consumen el cuerpo marcado por una diferencia racial y sexual. Asimismo, cabe decir que, por encima de todas aquellas miradas (diegéticas) que habitan los relatos, se sitúa también la mirada severa del Estado: “Este es un film nacional. Primera película sonora. Hecha en Venezuela y editada por el Laboratorio Nacional. Dedicada al Benemérito General J.V. Gómez en homenaje de gratitud y admiración” (*La Venus de Nácar*).

Este juego de miradas, donde las posiciones del sujeto y objeto se desplazan continuamente, pone en escena el carácter relacional y móvil de la subalternidad en un momento en que el cine venezolano apuesta por “un gran salto tecnológico”. En términos generales, podríamos establecer que tres ejes dominan la representación: la mirada racializada por la ideología positivista; la mirada de género, en los términos que ha descrito Laura Mulvey en su clásico estudio sobre el régimen escópico falocéntrico y la identificación del espectador,²⁵ y la “mirada fuerte” del padre-caudillo, que representa la conjunción del gobernante y el Estado. Desde esta lectura,

²⁴ Ver nota 12.

²⁵ Ver MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18. La autora explica los procedimientos empleados por el cine de Hollywood a fin de reforzar la perspectiva masculina del espectador y la reificación (o cosificación) de la mujer. Dentro de estos procesos de representación, la mujer deviene objeto de la mirada y el hombre ocupa el lugar activo de quien mira. Este importante trabajo no consideraba, sin embargo, las estrategias de resistencia que se establecen desde la posición de la mujer. En “Afterthoughts”, la autora regresa al tema para abordar estos aspectos. Ver MULVEY. “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)”. En: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38. Los estudios realizados desde la perspectiva de feministas negras, *queer* y poscoloniales exploran en profundidad esta dimensión de una “mirada opositora” (“*oppositional gaze*”, al decir de bell hooks) que subvierte el orden falocéntrico, heteronormativo y eurocéntrico.

La Venus de Nácar y *La danza de los esqueletos*, primera película sonora y primer dibujo animado realizados en Venezuela, ponen en escena los poderes reificadores de la representación audiovisual y su capacidad de producir objetos que, en su condición de mudez y fijeza, son relegados al silencio.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, José Miguel. *La década de la producción cinematográfica oficial. Venezuela, 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1998.
- DUNO-GOTTBERG, Luis (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2008.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Filmografía Venezolana: 1897-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- GETINO, Octavio. *Cine y dependencia: El Cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1990.
- GETINO, Octavio y Fernando Solanas. "Hacia un Tercer Cine" [1969], *Cuadernos de Cine*, n. 20. México: UNAM, 1972.
- HERNÁNDEZ, Tulio. *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896 - 1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- JAY, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." En: Lash, Scott y Jonathan Friedman (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992
- LINDEN, Peter S. "‘An Immoral Speculation’: Indian Forced Labor on the Haciendas of Venezuela’s Sur del Lago Zuliano, 1880-1936", *The Americas*, vol. 56, n. 2, 1999, pp. 191-220.
- LÓPEZ, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, pp. 48-78.
- MARROSU, Ambretta. *Don Leandro, el inefable: análisis filmico, crónica y contexto*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, 1997.
- METZ, Christian. *El Significante Imaginario: Psicoanálisis y Cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.
- _____. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)". En: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 29-38.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Cinéma na America Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.
- PÉREZ MONTERO, Ana Yasmín. *Los conceptos de Raza y Herencia en la sociedad venezolana durante el período gomecista*. Caracas: Editorial AbreBrecha, 1991.
- RIVAS ROJAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2002.
- SCHNITMAN, Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, N. J: Ablex Pub. Corp., 1984.
- TAMAYO, Pío. *Obras rescatadas de Pío Tamayo*. Caracas: UCV, 1984.
- The Engineering and Mining Journal*, Nueva York, vol. 8, 19 de febrero, 1921.
- VALLENILLA LANZ, Laureano. “Los gérmenes del Federalismo”, *El Cojo Ilustrado*, n. 480, 1911.
- _____. “El gendarme necesario”. En: *Cesarismo democrático y otros escritos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 94-109.

Fecha de recepción: 5 de agosto de 2020
Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2020

Para citar este artículo:

DUNO-GOTTBERG, Luis. “El cinematógrafo contra el caníbal: ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 271-291. Disponible en:
<<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/302>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Luis Duno-Gottberg** es profesor en Rice University, en Houston. Ha sido profesor de la Universidad Simón Bolívar, en Venezuela, y Florida Atlantic University. Se especializa en cultura caribeña de los siglos XIX, XX y XXI. Es autor *La humanidad como mercancía. La esclavitud moderna en América* (2014), *Solventar las diferencias: La ideología del mestizaje en Cuba* (2003). Ha editado los siguientes volúmenes: *Carceral Communities: Troubling Prison Worlds in 21st. Century Latin America* (2021). *La Política Encarnada. Biopolítica y Cultura en la Venezuela Bolivariana* (2015), *Submerged. Sumergido. Alternative Cuban Cinema*. (2013), *Haiti and the Americas* (2013), *Miradas al margen. Cine y Subalternidad en América Latina* (2008), *Imagen y Subalternidad. El Cine de Víctor Gaviria* (2003), y *Cultura e identidad racial en América Latina* *Revista de Estudios Culturales e Investigaciones Literarias* (2002). E-mail: luis@rice.edu.