

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador  
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades  
Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Historia

La emergencia del cine en Venezuela como “zona de contacto” con los Estados Unidos:  
actores y agendas 1907-1930

Vanessa Helena Montenegro Brito

Asesora: Carmen Mireya Salgado Gómez  
Lectoras: María Fernanda Troya Gonzáles y Camila Gatica Mizala

Quito, octubre de 2023

## **Dedicatoria**

a Arturo, que nutrió mi alma con succulentos manjares,  
a Lourdes, que aún me amamanta con café y cine,  
a mis herman@s Beatriz, Waleska y Javier, mis pilares, a Amanda, la luz de la casa,  
a Lamberto que me regalaba tanta paz con su mirada,  
a Alessandro, la adrenalina de mi vida.

## **Epígrafe**

The New York Times has said, “The commercial slogan of two decades ago, ‘Business follows the flag’, has been superseded by the more modern phrase, ‘Business follows the movie’. The motion picture has become the unofficial pioneer traveling salesman for American goods, and as such is playing a tremendous part in the development of America’s international trade.

William Reelby al Cónsul General. Nueva York, 24 de enero 1922.

RG 84, Consular Post, Vol. 21.

## Índice de contenidos

Resumen .....	8
Introducción .....	12
Capítulo 1. Configuración del enfoque .....	16
1.1. Las múltiples formas del cine .....	17
1.2. El “giro historiográfico” en los estudios sobre el cine: rupturas y continuidades ....	20
1.3. Las tres patas del trípode, la historiografía del cine en Latinoamérica .....	26
1.4. La transversalidad en los estudios comparados .....	29
1.5. Una nueva mirada a las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica .....	33
1.6. La historia global y conectada .....	36
1.7. El comercio del cine norteamericano en Venezuela como “zona de contacto” .....	36
Capítulo 2. La producción cinematográfica en los inicios del período gomecista.....	38
2.1. El contexto geopolítico en el que se desarrolla la producción y el comercio del cine 40	
2.2. La puesta en escena del gomecismo .....	42
2.3. Las estrategias de legitimación del régimen gomecista: el Centenario de la Independencia, el Ejército Nacional y la “Jira del Progreso” .....	43
2.4. El cine oficial gomecista como instrumento de diseminación .....	45
2.5. Del actor macro al agente micro, Gómez a través de Zimmermann .....	52
Capítulo 3. El comercio del cine hollywoodense en el contexto del gomecismo .....	56
3.1. El código 840.6 Amusements. Museums. Sports. ....	56
3.2. El comercio de cine norteamericano en los primeros años del gomecismo .....	58
3.3. La redefinición geopolítica de Gómez en el marco de la Primera Guerra .....	61
3.4. El comercio de cine norteamericano después de la guerra, el legado del War Trade Board 65	
Capítulo 4. La piratería y la censura: dos productos de la “zona de contacto” .....	72

4.1. Los Estados Unidos vs. Gómez: las relaciones bilaterales ante el surgimiento de la piratería.....	72
4.2. Los Estados Unidos vs. el Ministro de Francia: la censura geopolítica y la censura local	84
Conclusiones .....	90
Referencias .....	94
Anexos:.....	96

## **Lista de ilustraciones**

### **Fotos**

Foto 2.1 Imágenes de la primera plana de “El Universal”, que exalta la “Segunda Jira Progreso” .....	46
Foto 2.2 Reseña de la Gran Jira Progreso .....	50
Foto 4.1 Papel membretado de las empresas de Francisco Granados Díaz .....	73
Foto 4.2 Afiche de lobby de Two Orphans .....	74
Foto 4.3 Afiche Don Q Son of Zorro .....	76
Foto 4.4 Nota de respuesta de Juan Vicente Gómez a Willis C. Cook, Los Morros, 22 de diciembre de 1926. anverso y reverso .....	82
Foto 4.5 Cartelera de cines Rialto y Ayacucho, 16 de septiembre de 1930.....	87

### **Mapas**

Mapa 2.1 Circuito de exhibición de las películas oficiales .....	49
--	----

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Vanessa Helena Montenegro Brito, autora de la tesis titulada **La emergencia del cine en Venezuela como “zona de contacto” con los Estados Unidos: Actores y agendas 1907-1930**, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Investigación concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, octubre de 2023

---

Firma

Vanessa Helena Montenegro Brito

## **Resumen**

El interés en las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica existe desde la fundación de las naciones americanas. Enfoques como el modelo difusionista y la teoría de la dependencia se oponen en su valoración sobre los resultados de este intercambio. Ante esta polarización teórica, un grupo de investigadores se propuso aprovechar los enfoques de las teorías feministas, el postestructuralismo y los estudios culturales, derivados del pensamiento postmodernista. Esta propuesta invita a trascender ciertas dicotomías prefijadas en las ciencias sociales, la primera de ellas la supuesta frontera entre la economía política y la cultura. Luego se plantea el reto de insertar las investigaciones microhistóricas en las metanarrativas del Estado – nación, y seguir la acción fluida de los actores que circulan dentro y fuera de las formaciones políticas de apariencia monolítica. Otro aspecto a considerar es la flexibilización de las fronteras, nuevos territorios en donde lo propio y lo ajeno se funden.

Esta investigación persigue aprovechar este encuadre que ofrecen los estudios culturales, para determinar las condiciones de la emergencia del sistema cinematográfico en Venezuela, a través de la participación de los actores (operadores, empresarios y funcionarios), conectados por un lado con el proyecto de Estado-nación de Juan Vicente Gómez, y por el otro, con la industria hollywoodense, como punta de lanza del imperio informal. A tal fin, uso como fuente primaria la correspondencia diplomática y consular de la misión de los Estados Unidos en Venezuela.

Algunos de los hallazgos que arrojó la investigación fueron el uso del cine como un eficaz instrumento para la difusión del estilo de vida norteamericano, desvaneciendo la frontera entre entretenimiento y propaganda. Por otra parte, el seguimiento a varios episodios de censura dejó ver la habilidad de los funcionarios norteamericanos para resolver a su favor un conflicto que involucró a funcionarios locales y de las legaciones de otros países. Pero sin duda, el hallazgo más importante ha sido ubicar el precoz origen de la piratería en el cine. Esta suerte de genealogía, subvierte la relación imperialismo – subalternidad y demuestra algunas fisuras en la neocolonización capitalista.

Este trabajo responde a la tendencia actual en los estudios sobre cine de descentrar al texto filmico y explorar los efectos sociales, culturales, económicos, políticos y geopolíticos de las prácticas involucradas en el sistema cinematográfico, y sus especificidades a nivel regional. Tal aproximación abre la posibilidad de hacer nuevas y múltiples lecturas no sólo en el caso del sistema cinematográfico y sus repercusiones sociales, sino también de otras manifestaciones artísticas. De esta forma los estudios sobre cine y otras artes pueden valerse



de rutas multidisciplinarias e interdisciplinarias que enriquezcan la comprensión de dinámicas que operan de forma conjunta.

## **Agradecimientos**

A Mireya Salgado por su guía certera e intuitiva, sus referencias respecto al marco teórico metodológico que hicieron posible la configuración de este enfoque, y su apoyo fraternal.

A Mercedes Prieto por mostrarme el punto de partida de esta investigación e inspirar la exigencia.

A Neil Enet, Verónica Magan y Emmylou por la generosidad de recibirme en su casa.

A María Fernanda Troya y Camila Gatica por la exhaustividad de su lectura y por sus pertinentes observaciones.

A Marcia Suárez, por siempre estar ahí para todos.



## **Introducción**

La relación entre Estados Unidos y Venezuela ha sido objeto frecuente de estudio y controversia, porque involucra una variedad de intereses bilaterales que ambas partes negocian dentro de condiciones de desigualdad y asimetría de fuerzas. A comienzos del siglo XX, Juan Vicente Gómez estableció una sólida relación diplomática y comercial con los Estados Unidos, que fue fundamental para su afianzamiento en el poder y para su proyecto de formación del Estado – Nación venezolano. La flexibilización de las concesiones sobre los yacimientos de petróleo en territorio venezolano por parte de empresas norteamericanas fue el primero, principal y más claro interés de los Estados Unidos en Venezuela en ese momento, pero no fue el único. En esta investigación me propongo indagar sobre la emergencia del sistema cinematográfico: producción, distribución y exhibición, como otro aspecto en esa relación económica, política y cultural entre las dos naciones.

El punto de partida de esta investigación era la hipótesis de que los Estados Unidos podría haber colaborado con la producción cinematográfica oficial durante el régimen de Juan Vicente Gómez. Esta idea surge, inicialmente, ante el hecho de que Gómez inicia su mandato solventando las tensas relaciones con el gobierno de los Estados Unidos, lo que me llevó a pensar en una posible colaboración entre ambos gobiernos en el sector cinematográfico. Adicionalmente, Enrique Zimmermann, el cineasta oficial del gomecismo, era norteamericano de origen. Cuando comencé a explorar el archivo, la hipótesis que me había planteado se desmoronó por completo, y quedé sin referencias claras que orientaran la investigación. Rápidamente los documentos hablaron, revelándome procesos que apuntaban precisamente en la dirección contraria de lo que suponía, las relaciones entre Gómez y los Estados Unidos fueron tensas, complejas y accidentadas, y esto alcanzó a la producción, distribución y exhibición de cine.

El cine sirvió a los intereses comerciales norteamericanos, a la introducción de un imaginario de modernización, pero este imaginario también sirvió para la representación modernizadora del Estado gomecista en su proceso de formación. Este proceso no ocurrió entre entes estatales abstractos, sino a través de actores concretos que fungieron de mediadores y que experimentaron cambios en sus relaciones tanto en su lugar de origen como en el lugar de destino de sus acciones. Los operadores cinematográficos extranjeros interactuaron con empresarios del entretenimiento locales, se asociaron y, en algunos casos, intercambiaron

roles, a la vez que se relacionaban con las esferas de poder tanto nacionales como foráneas, quienes les encargaban trabajos y de quienes obtenían financiamiento, equipos y posicionamiento social. Me propongo explorar este momento como inicio de un proceso que, en tanto emergencia de algo, vaticina una fase de tanteos, de negociaciones, de oportunidades y de fracasos para todos los actores partícipes, el momento en el que se establecieron las prácticas del sistema cinematográfico en Venezuela.

Propongo que, desentrañar las acciones y reacciones, las imposiciones, concesiones y resistencias de los actores implicados en este proceso, tanto en los Estados Unidos como en Venezuela, y cuáles eran las agendas que los guiaban, nos conducirá a una mejor comprensión del complejo proceso de establecimiento del sistema cinematográfico y cómo estuvo atravesado por intereses económicos, políticos y geopolíticos que tuvieron resonancias culturales y sociales. Consideraré como actores en este proceso a las empresas cinematográficas hollywoodenses y sus representantes, quienes llevaban adelante estrategias de penetración de mercados, al gobierno norteamericano que a través de sus funcionarios desplegó diversas políticas hacia la región latinoamericana, a los operadores y empresarios cinematográficos venezolanos y extranjeros activos en el período que veían en el cine una oportunidad de negocio y de acceso a la vanguardia global, y por último al gobierno venezolano en la figura de Juan Vicente Gómez, sus allegados y funcionarios, en el contexto de su afianzamiento en el poder y de su proyecto personalista de modernización de la nación. Llamo agenda a un grupo de acciones documentadas orientadas hacia un mismo objetivo, usualmente dentro del mismo código temático establecido por el National Archives and Records Administration, NARA por sus siglas, para la correspondencia diplomática y consular.

Los operadores cinematográficos y empresarios se erigen como figuras centrales que se movían entre la iniciativa personal y la inserción en un entorno de cambios políticos, sociales y culturales radicales. Es el caso de Henry Zimmerman, norteamericano de origen, que se convierte rápidamente en proveedor de tecnología y servicios en el régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez, o Francisco Granados Díaz, empresario venezolano representante de importantes casas productoras estadounidenses y con una relación directa y activa con la legación de los Estados Unidos en Venezuela. A la luz de la historia cultural y los estudios globales, figuras como éstas son mediadores entre espacios, cuya acción puede evaluarse desde diversos enfoques, político, social, cultural e incluso científico. El objetivo de esta investigación es, determinar las condiciones políticas, materiales y culturales para la

emergencia del sistema cinematográfico en Venezuela, a través de la participación de los actores (operadores, empresarios y funcionarios), conectados por un lado con el proyecto de construcción y modernización del Estado-nación de Juan Vicente Gómez., y por el otro, con la industria hollywoodense, como parte de la estrategia de avance del imperio informal. Es decir, entender como figuras como Zimmermann, Granados Díaz y los funcionarios de la legación, tejieron y participaron, a través de diversas agendas, en los términos y condiciones para la producción, distribución y exhibición de cine en la Venezuela gomecista.

Con este propósito en mente, en el primer capítulo expongo un enfoque multidisciplinario y transdisciplinario que problematiza este complejo entramado en el que el cine participa como fenómeno cultural, instrumento político y agente social. Tal enfoque se sustenta en un corpus teórico metodológico que confronta e integra diversos modelos de la relación entre Estados Unidos como imperio informal, y los países de Latinoamérica como territorios subalternos.

El capítulo dos presenta el contexto de los inicios del comercio de cine en Venezuela con la llegada del gomecismo, la situación geopolítica y la posición de los Estados Unidos ante el ascenso de Gómez al poder. El control de la producción por parte del Estado y la creación de una infraestructura al servicio de la propaganda. Veremos como Gómez instrumentaliza al cine para la reconfiguración del paisaje social, lo que sienta las bases de la producción de cine en Venezuela en el discurso propagandístico.

El capítulo tres trata sobre las condiciones que se plantearon para el establecimiento del comercio cinematográfico, el interés de los distribuidores en el potencial comercial, en contraste con la desestimación de los funcionarios norteamericanos del territorio venezolano. Los documentos también revelan el crecimiento del mercado local (audiencia, salas, empresarios). Se cierra esta sección con la participación de los EEUU en la primera Guerra, la creación del War Trade Board y su férreo control sobre el comercio cinematográfico, la propaganda y la antipropaganda norteamericana.

En el capítulo cuatro se estudian dos agendas: la aparición y denuncia de la piratería por parte de los empresarios norteamericanos y el inicio de la guerra en su contra, paralelo a las justificaciones de los empresarios locales que problematizan el fenómeno. La segunda agenda se relaciona con varios casos de censura geopolítica, con la intervención del Ministro de la Legación francesa para prohibir la exhibición de varios filmes norteamericanos, y la reacción de los funcionarios de la legación de Estados Unidos. El contraste entre la evolución de ambas agendas contribuye con la comprensión de las dinámicas bilaterales, lo que nos aproxima al objetivo propuesto, entender la complejidad del establecimiento del comercio

cinematográfico, lo que ulteriormente promueve la lectura del cine como fenómeno global y su acción social, política, cultural y comercial.

## Capítulo 1. Configuración del enfoque

En el período al que me aboco en esta investigación, se superponen al menos tres procesos a considerar: el contexto sociocultural con el establecimiento del espectáculo cinematográfico en Venezuela, proceso que se desarrolla en el marco de la tardía modernización de la nación; en segundo lugar el contexto político local, vinculado al comienzo del régimen de Juan Vicente Gómez, que irrumpe en medio de la inestabilidad económica y política atribuida al gobierno precedente de Cipriano Castro; y por último, el contexto geopolítico que enmarca las relaciones bilaterales entre Venezuela y los Estados Unidos, seriamente deterioradas por el endeudamiento del gobierno y su renuencia a reconocer los reclamos de los norteamericanos sobre diversos negocios hechos en el territorio. Todo en vísperas de la Primera Guerra Mundial.

Para vislumbrar las conexiones, mutuas alteraciones y las subordinaciones en esta interseccionalidad, y el lugar del cine en tales procesos, es preciso un marco teórico que, en primer lugar, contemple la necesaria comprensión de las dinámicas propias de cada uno de estos contextos, y que permita dilucidar cómo están conectados por la circulación, acción y relación de múltiples agentes que participaron y aprovecharon el asentamiento del espectáculo cinematográfico en Venezuela.

El dominio de los estudios de cine ha incorporado a su epistemología enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios, que aportan nuevas herramientas metodológicas y que contribuyen con la comprensión del fenómeno cinematográfico más allá del límite textual. La influencia del giro cultural en la historiografía ha traído como consecuencia la revisión y replanteamiento de la relación entre cine e historia, al punto que se habla del desarrollo en curso de una “nueva historia del cine”. La publicación de múltiples textos dedicados a este nuevo enfoque en la última década, dan cuenta de este proceso, y constituyen, a la vez, una conclusión y un punto de partida para esta tendencia que algunos han dado en llamar el *giro historiográfico* (Maltby 2007, 1) en los estudios dedicados al cine.<sup>1</sup> Una conclusión porque significa una recapitulación y un balance de las teorizaciones e investigaciones que se inscriben en esta tendencia y sus antecedentes. Un punto de partida porque la categorización y esquematización de las nuevas líneas de trabajo, han organizado el campo de estudio de

---

<sup>1</sup> La publicación del texto de Maltby (2007) responde a la necesidad de revisar la historiografía del cine que comienza a gestarse a comienzos del siglo XXI y que cristaliza en varias publicaciones recopilatorias: *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011); *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (D’Lugo, López, y Podalsky 2017) *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019).



manera tal que quedan en evidencia múltiples caminos por explorar y nuevas lecturas que se pueden hacer a los hallazgos previos.

Por esto se hace necesario comenzar por la exposición de las características teóricas y metodológicas de la Nueva Historia del Cine, para que, una vez establecidas las coordenadas dentro de esta matriz de estudios, se pueda determinar cómo se inserta esta investigación en el nuevo panorama de los estudios de historia del cine en la región y cuál es su aporte.

Comenzaré por recapitular los antecedentes de este enfoque que nos conducen a la relación del cine con la historia, luego abordaré el cuestionamiento que desde esta nueva perspectiva se ha hecho a los estudios de cine en general y a la historiografía del cine en particular, con el descentramiento del texto fílmico como estrategia fundamental en este proceso.

Posteriormente me dedicaré a las especificidades de este viraje en el contexto latinoamericano y veremos cómo este trabajo responde a estas nuevas corrientes de investigación. Finalmente, tomando aportes del giro cultural y la historia global al estudio de las relaciones del imperio informal norteamericano con Latinoamérica, estructuro un enfoque que se aproxima al comercio del cine estadounidense en Venezuela como proceso multidimensional, que impactó la cultura, la política, la geopolítica y la economía.

### **1.1. Las múltiples formas del cine**

Marc Ferro fue el primer historiador de renombre en explicitar y reflexionar sobre la relación existente entre la historia y el cine.<sup>2</sup> El aporte de Ferro consiste en el reconocimiento del cine como fuente y vehículo para la historia. En primer lugar, se atrevió a plantear al registro cinematográfico como testimonio del devenir histórico, lo que ofreció la posibilidad de hacer una lectura historiográfica de todo registro fílmico. Adicionalmente, destacó cómo, desde el cine, se desarrolla una narrativa histórica cuyo valor yace, más allá de la veracidad de los hechos narrados, en la lectura que desde el cine se hace de la historia y cómo ésta lectura revela información sobre el contexto en el que se producen cada versión cinematográfica de los eventos históricos. La lectura historiográfica del cine y la lectura cinematográfica de la historia constituyen las primeras conexiones entre cine e historia descritas por Ferro. En el primer caso priva una perspectiva metodológica, el cine como fuente para la historia abrió un

---

<sup>2</sup> Marc Ferro (n. 1924 en París) es un historiador francés. Su estudio se centra en la historia europea de principios del siglo XX, especialmente en la historia de la URSS, así como la historia del cine. Es Director de Estudios en Ciencias Sociales en la École des hautes études en sciences sociales. Es co-director de la revista *Annales*. También ha dirigido y presentado documentales televisivos sobre el ascenso del nazismo, Lenin y la Revolución Rusa, así como de la representación de la historia en el cine.

debate en donde, tras vencer muchos dogmatismos, se reconoció a la imagen fílmica y fotográfica como lugar de representaciones sociales<sup>3</sup>. En el segundo caso se trata de un enfoque discursivo, en el que se admite la capacidad narrativa del cine como nuevo medio de difusión de los contenidos históricos, capaz de aportar información sobre el contexto en el que se producen.

Desde los inicios de sus reflexiones Ferro colocó denodado interés en la capacidad del medio para hacer un “contranálisis de la sociedad”, profundizando en una línea de trabajo que fue inaugurada por Siegfried Kracauer<sup>4</sup>. El primer objeto de estudio en este sentido fue el texto fílmico. A través del análisis de los códigos cinematográficos, se comenzó a hacer una lectura del film en la que se revelaba la postura del texto frente a los sucesos políticos y sociales que lo circundaban. Estas expresiones pueden ser más o menos explícitas y más o menos conscientes, de hecho, Ferro manifiesta un gran interés por aquellos “lapsus” que dejan escapar información sobre el contexto en el que se produce el film. A este planteamiento de Ferro se suma el aporte que hace Pierre Sorlin desde la sociología del cine, quien coloca su atención en las dinámicas contextuales que determinan la visibilización de las representaciones sociales en el film<sup>5</sup>. Sin embargo, la relación Cine e Historia plantea alternativas de exploración que trascienden el límite textual, lo que el propio Ferro avizora años más tarde, luego de las fructíferas discusiones e intercambios con otros teóricos del cine.

En *Diez lecciones sobre la historia*, Ferro hace una revisión de las conexiones entre cine e historia en el capítulo titulado “El Cine: agente, producto y fuente de la historia” (2009, 105). Desde el título mismo es evidente que el historiador abre una variedad de nuevas posibilidades en esta relación. Lo que más adelante Allen y Gomery (1995, 13) sintetizarían en el “sistema cine”, Ferro lo disgrega en tantas facetas como contactos establece el cine con diferentes campos, conceptos, actores y formaciones sociales. Este enfoque relacional excede

---

<sup>3</sup> Sobre este debate, es muy útil el resumen que hace Michelle Lagny (1997) en los dos primeros capítulos de *Cine e Historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*.

<sup>4</sup> El planteamiento de estudiar al film como contranálisis de la sociedad tiene sus antecedentes en el libro *De Caligari a Hitler, historia psicológica del cine alemán* de Siegfried Kracauer (1985), en el cual se plantea un objetivo muy concreto: “mi tesis consiste en que pueden revelarse por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933” (1985, 9). Para Kracauer el film es un revelador de la conciencia de la sociedad porque es un arte hecho por un colectivo dirigido al disfrute y entretenimiento de otro colectivo. La excesiva fe de Kracauer en el film como reflejo de la sociedad y su mentalidad es justamente el punto débil de su teoría.

<sup>5</sup> Esta línea de reflexión es profundizada por Pierre Sorlin (1985, 28), quien plantea al análisis sociohistórico como el enfoque a través del cual se pueden descifrar las reglas que, en un momento dado de la historia, gobiernan la construcción de los mensajes audiovisuales. En contraste con Kracauer, no se trata de la detección de síntomas sociales en el film, el planteamiento de Sorlin nos lleva a un momento previo, el de la selección y disposición de los elementos que se encuadran en la imagen, el de la configuración de la representación.

el límite metodológico y textual de sus primeras reflexiones para abrirse a múltiples conexiones las cuales representan nuevas posibilidades para la indagación historiográfica.

En primer lugar, Ferro observa el proceso de legitimación del cine como arte, como espacio para el estudio de los profundos cambios culturales y políticos que se dan a principios del siglo XX, entre las vanguardias artísticas que se apropian del nuevo medio como estandarte de modernidad y los totalitarismos que lo instrumentalizan como aparato de adoctrinamiento. Seguidamente, Ferro considera al cine en su faceta como producto para el entretenimiento, en el que establece “una relación compleja con el público, el dinero y el estado, lo cual constituye uno de los ejes de su historia” (2009, 107), convirtiéndolo en agente y efecto de cambios sociales. En otro matiz de esta relación, la elocuencia del texto fílmico conduce a Ferro a detenerse en los cineastas como artistas que consiguen sintetizar y expresar la mentalidad de un período histórico a través de las películas. Así, directores como Jean Renoir o movimientos como el neorrealismo italiano, se erigen en auténticos traductores de la sociedad de su tiempo, convirtiendo a sus obras, por separado o en conjunto, en una valiosa fuente de información, por el compromiso que hace el autor cinematográfico de pronunciarse en contra de los dogmas ideológicos de su época: “Su lectura política sin censura conlleva una transcripción del funcionamiento actual de la sociedad” (2009, 110). De esta forma los cineastas se ganaron un lugar junto a los intelectuales de la sociedad ante la opinión pública.

Hasta aquí hemos visto al cine como texto que condensa un contranálisis de la sociedad, como arte, como producto para el entretenimiento, como medio de expresión del cineasta quien hace de puente entre la técnica cinematográfica y una visión históricamente situada del mundo y de los acontecimientos. Pero otra entrada para la historia, atisbada por Ferro, aunque poco explorada, es la del cine como práctica: como modo de producción, como mecanismo de difusión y como espacio de exhibición que se entreteje con múltiples dinámicas sociales, culturales, políticas y geopolíticas. Ferro advierte las tensiones que se entrecruzan en estos procesos en los que participa el film: “Son conflictos visibles o secretos, que constituyen la trama misma de la historia interior de un film, de cada film que, de esta forma, resulta ser un producto social.” (2009, 111), los llama fenómenos “no cinematográficos” que afectan y son afectados por el cine, y menciona como ejemplos la creación de los sindicatos y su intervención en los procesos de producción, la migración del campo a la ciudad y su efecto en la exhibición, la llegada de la televisión y los cambios que implicó en las formas de distribución del cine, sólo para mencionar algunas dinámicas en las que resulta evidente la interacción entre el cine como práctica y otros procesos sociales. No obstante, serán

reflexiones más recientes las que ofrecerán una nueva propuesta para la aproximación a estos fenómenos “no cinematográficos” fuertemente relacionados con el cine, y a la complejidad de su participación en las dinámicas locales y globales.

## **1.2. El “giro historiográfico” en los estudios sobre el cine: rupturas y continuidades**

En el año 2004, *Cinema Journal* publicó un grupo de artículos cuya introducción escrita por Sumiko Higashi y sarcásticamente titulada *La guía Baedeker al Giro Historiográfico* (*Baedeker Guide to the Historical Turn*) (2004), cuestionaban la consistencia del llamado “giro historiográfico” en los estudios de cine. Esa publicación generó una discusión académica que convocó a las más reputadas autoridades en los estudios de cine a sentar postura frente a la solidez de la historia del cine, su metodología, el radio de alcance de sus investigaciones y la pertinencia de sus objetos de estudio. El planteamiento principal del ensayo de Higashi es que el llamado “giro historiográfico”, que comienza en los años 70 y 80, perdió fuerza en las discusiones académicas y presencia en las publicaciones especializadas en el siglo XXI. Tal fenómeno lo atribuye la autora a una efervescencia en el acceso a los archivos que carecía del debido rigor metodológico, a investigaciones emprendidas por estudiosos del cine sin formación ni experiencia en la “investigación empírica”(2004, 94). Por lo que la cantidad de investigaciones y publicaciones sobre historia del cine seguía siendo exigua. En suma, Higashi propone impulsar un verdadero giro historiográfico a partir de la discusión de asuntos claves planteados por los contribuidores de ese número de *Cinema Journal*.

A partir de ese momento el debate se dividió entre aquellos autores que defendían el trabajo realizado desde la historiografía del cine hasta ese momento y quienes abogaban por un cambio en el enfoque de las investigaciones sobre cine. David Bordwell pertenece al primer grupo, probablemente porque su trabajo como historiador del cine es cuestionado en el referido número de *Cinema Journal*. Bordwell desacredita y subestima los planteamientos que invitan a un verdadero giro historiográfico en el cine desde el título mismo de su ensayo: *Film and the historical return*, haciendo un juego de palabras entre la palabra “giro”, pivote de la propuesta condensada en los trabajos del *Cinema Journal*, y la palabra “regreso” para expresar que el pretendido giro no es más que un retorno a algo preexistente.(2005) Sin embargo los argumentos de Bordwell, independientemente de su validez<sup>6</sup>, cumplen con el cometido de

---

<sup>6</sup> Bordwell señala tres “proclividades” presentes en el número de *Cinema Journal*, la primera la tendencia a encuadrar la investigación histórica en un marco ideológico que determina una metodología a seguir, cuando en realidad el proceso debe ser el inverso, la pregunta de investigación determina la metodología a utilizar y el marco ideológico en el que se inserta. Esta observación define una diferencia epistemológica que sin duda entra

contrarrestar y ofrecer un balance ante la ruptura que plantea el compendio de autores que suscriben el número.

Robert Allen, otra autoridad académica dedicada al cine, asume una actitud totalmente diferente frente al planteamiento de Higashi y su duda razonable sobre el “giro historiográfico” en el cine. Para Allen resulta una oportunidad para plantearse preguntas sobre el lugar que ocupa en los estudios sobre cine aquello que está fuera del texto fílmico, aunque vinculado a él. Ante la hipótesis de Higashi que presupone la ignorancia de los académicos en materia historiográfica, Allen plantea lo “empírico” como una región vasta e insondable cuya exploración plantea para los investigadores el desafío de hallar nuevos espacios de exploración lidiando con el prominente legado de la teoría del cine (2006, 49). Para sustentar esta afirmación, Allen intenta rastrear el origen de este problema y su persistencia, tal como lo exponen los estudiosos que participan en el polémico número de *Cinema Journal*. En el contexto en el que se dio el apogeo de la teoría del cine en los años 70, las teorías lacanianas inundaban el ambiente académico y constituían una panacea intelectual que determinó el rumbo de los estudios de cine. A través del psicoanálisis laciano se construyó una teoría del espectador que inutilizó cualquier intención de acceder al espectador “empírico”, para qué hacerlo si se podía prefigurar desde el texto fílmico mismo. Pero para Allen, esto condujo a los estudios de cine a una encrucijada de la que aún hoy no se ha podido salir por completo:

A pesar de la aparentemente interminable proliferación de sitios y modalidades cinematográficas y la concomitante divergencia entre la experiencia académica y cotidiana del cine, los estudios cinematográficos -como práctica académica y pedagógica- continúan privilegiando el texto sobre la experiencia, la pantalla transhistórica abstracta sobre la práctica social de ir al cine (Allen 2014, 33)<sup>7</sup>.

Aunque Francesco Casetti no participa de esta discusión, en su texto *Teorías del cine* (1994) se explica la persistencia del centramiento en el texto fílmico a través de la sucesiva instauración y superación de tres fórmulas para estudiar al cine o “paradigmas”, que responden cada una a un momento histórico específico y que desembocan en la

---

en juego en el debate. En segundo lugar, Bordwell denuncia que los historiadores que intervienen en el número, omiten el trabajo en historia institucional llevado a cabo por Douglas Gomery y Tino Balio en los años 70, como ejemplo de una forma de historiografía fuera del texto fílmico. Por último, Bordwell cuestiona el hecho de que la historia del cine en tanto arte sea execrada como un enfoque y una línea de trabajo válida que forma parte del amplio espectro de aproximaciones dentro de la historia del cine.

<sup>7</sup> Despite the seemingly unending proliferation of cinema sites and modalities and the concomitant divergence between the academic and the everyday experience of cinema, film studies –as a scholarly and as a pedagogic practice- continues to privilege text over experience, the abstracted transhistorical screen over the social practice of moviegoing.

transdisciplinaria actual: “tales fórmulas (...) por estar radicadas en la sociedad, reflejan su desarrollo, de hecho, resaltan las elecciones que realiza una época, (...) Un paradigma es un mecanismo social y en cuanto tal actúa sobre el tejido de la historia o es manejado por este. (Casetti 1994, 26)<sup>8</sup>. Según el modelo de los paradigmas de Casetti, la hipótesis de Allen según la cual los estudios de cine se quedaron estancados en el análisis textual, no es más que la dinámica propia del segundo paradigma, es decir, la experimentación con distintas metodologías para comprender el funcionamiento de la significación en el film. De ahí que se echara mano a diferentes instrumentos provenientes de distintas disciplinas, el psicoanálisis, la semiótica, la sociología, los estudios literarios, etc. Pero lo que para Allen es una encrucijada, para Casetti no es más que una fase en el desarrollo de los estudios de cine, que será sucedida por el tercer paradigma en donde cobrará relevancia lo empírico, “lo que se valora es la dimensión fenoménica e inductiva de la teoría..., el objetivo es identificar las preguntas que se plantean al cine... , lo que surge no es ya una esencia o una pertinencia sino un campo de preguntas, o, si se quiere, una problemática” (Casetti 1994, 24). En consecuencia, para Casetti no hay un giro historiográfico, sino un cambio de paradigma que modula nuevas formas de aproximarse al fenómeno cinematográfico.

Sin embargo en el siglo XXI se publican dos textos que dan por sentado una nueva historiografía del cine que sepulta al llamado “giro historiográfico”: *Explorations in new cinema history: approaches and case studies* (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011) y *The Routledge companion to new cinema history* (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019). Richard Maltby, quien en la primera década del siglo XXI se preguntaba ¿Cómo puede la historia del cine ser más importante? (“*How can cinema history matter more?*”) (2007), participa como editor en ambas publicaciones. Para responder a esta pregunta, Maltby entra en el debate en torno al especial de *Cinema Journal* coordinado por Higashi cuestionando el “giro historiográfico” en los estudios sobre cine. Para Maltby los estudios sobre cine han sido inmunes a la problematización que ha experimentado la historiografía a partir de los cuestionamientos postmodernistas y el giro historiográfico se ha reducido a la incursión en los archivos por parte de aquellos que investigan sobre cine, pero sin responder aun el asunto crucial que debe ser el objetivo de la historia del cine: “la comprensión de la agencia social

---

<sup>8</sup> Casetti identifica tres paradigmas en la teoría del cine después de la segunda guerra, el paradigma ontológico de los años cincuenta, el paradigma metodológico de los años sesenta y setenta y el paradigma de campo desde los ochenta en adelante. (2005, 22-27)

del cine en el siglo XX...”(2007, 2)<sup>9</sup>. “Por lo que, según su parecer, el giro historiográfico tal como se plantea en la controvertida publicación es simplemente insuficiente.

Para Maltby el problema central es que la historia del cine continúa gravitando en torno al film. Como parte de su argumento Maltby evoca las primeras teorizaciones e investigaciones sobre el cine en los años treinta, que tomaban en cuenta tanto la dimensión artística como el impacto a nivel social del cine, un fenómeno cuya llegada podía cambiar los hábitos de los individuos, influir en su manera de pensar y valorar el entorno y, en consecuencia, alterar la dinámica de la sociedad<sup>10</sup>. Pero el proceso de legitimación del cine como arte, condujo a la especialización de los cronistas, que pronto se convirtieron en críticos y finalmente en teóricos del cine, o como los describe Casetti en una hermosa metáfora “...exploradores enviados por una especie de Compañía de las Indias para medir las coordenadas del nuevo territorio” (1994, 26). Los teóricos del cine se centraron en la conceptualización del film, en desentrañar sus mecanismos de producción de sentido, en definir la especificidad de sus códigos de expresión, entre otras muchas auscultaciones, marginando por completo su conexión con el entorno.

Escribir una historia de textos y llamarla historia de Hollywood implica omitir el proceso social y la función cultural del cine, lo que niega el significado contextual de las condiciones materiales bajo las cuales se produjeron y consumieron las películas (Maltby 2007)<sup>11</sup>.

En ocasión de la organización de una conferencia sobre el cine americano en el University College de Londres, Maltby propuso: “Creo que ha llegado el momento de que miremos hacia la historia de las audiencias”<sup>12</sup>. En esto consiste el verdadero giro historiográfico para Maltby. Según Biltereyst y Meers (2016, 16) el punto de partida de este enfoque fue el trabajo etnohistórico dedicado a la memoria sobre el cine de Annette Kuhn, “Al utilizar relatos de historia oral, gran parte de este trabajo aplica un espíritu de estudios culturales en su intento de entender el cine como una experiencia.”<sup>13</sup> Este tipo de trabajos persiguen cortar el vínculo entre el cine como práctica cultural y el texto fílmico, abriendo un abanico de nuevas posibilidades para los estudios de cine, y separando la historia del film de la historia del cine.

---

<sup>9</sup> “the understanding of cinema’s social agency in the twentieth century...”

<sup>10</sup> Maltby menciona como ejemplos a Hugo Munsterberg y los estudios de la Fundación Payne.

<sup>11</sup> “To write a history of texts and call it a history of Hollywood involves omitting the social process and cultural function of cinema, and denies the contextual significance of the material conditions under which movies were produced and consumed.”

<sup>12</sup> “I think it’s about time,” I said, “that we looked at the history of audiences.”

<sup>13</sup> “Using oral history accounts, much of this work applies a cultural studies ethos in its attempt to understand cinema as experienced.”

Para los abanderados de este enfoque los estudios de cine parten de una falacia, la creencia de que el cine en tanto arte debía ser estudiado como objeto estético a través de una lectura interpretativa de los códigos fílmicos y cómo estos traducen la visión del mundo propia del autor. (Biltereyst, Maltby, y Meers 2019, 2). Pero no sólo se cuestiona la perspectiva textual de los estudios de cine, también se critica la metodología historiográfica aplicada hasta ahora y sus resultados. Se objeta, por ejemplo, la propuesta de Hayden White sobre la historiofotía<sup>14</sup> (2011, 4), por considerar que se trata al texto fílmico como un lenguaje cuya correcta interpretación requiere de una competencia previa que los historiadores deben aprehender para poder aprovechar al film como documento histórico (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011, 5). De igual forma, se critica la postura de Kracauer y de Marc Ferro por considerarlas demasiado orientadas a lo sintomático en el film, sin posibilidad de poder generar un vínculo entre esta descodificación y los resultados empíricos de la práctica de ir al cine.

Si bien tales métodos son fácilmente compatibles con las prácticas interpretativas de los estudios cinematográficos, siguen siendo vulnerables a un escrutinio empírico de la base sobre la cual algunas películas se seleccionan como históricamente sintomáticas mientras que otras no lo son (Maltby, Biltereyst, y Meers 2011, 6)<sup>15</sup>.

El giro historiográfico en los términos radicales en los que este grupo de académicos lo plantea, como ruptura con todo lo previo, podríamos verlo como una profundización del “paradigma de campo” que señala Casetti, con la incorporación al estudio de los medios audiovisuales de metodologías etnográficas y reflexiones antropológicas. Robert Allen admite que el giro histórico que se produjo en los años 90 aunque comenzó a experimentar con herramientas provenientes de la antropología, se mantuvo anclado a la prefiguración psicoanalítica del espectador como entidad textual<sup>16</sup>. Sin embargo, Allen considera que el trabajo con data empírica a la manera de los estudios etnohistóricos emprendidos por Kuhn, no están exentos de la posibilidad de caer en la trampa de pensar que este enfoque, desvinculado del texto, está libre de problemáticas y desafíos:

---

<sup>14</sup> "Historiografía e Historiofotía" es el nombre de un ensayo del historiador y crítico literario Hayden White publicado por primera vez en 1988 en *The American Historical Review*. En el ensayo, White acuña el término "historiofotía" para describir la "representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso fílmico". White dice que la historiofotía "... difiere de la historiografía, que es la representación de la historia en imágenes verbales y discurso escrito".

<sup>15</sup> "While such methods are readily compatible with the interpretative practices of film studies, they remain vulnerable to an empirical scrutiny of the basis on which some movies are selected as historically symptomatic while others are not"

<sup>16</sup> Explicar de qué va esto de la prefiguración textual del espectador desde el psicoanálisis.



Estos académicos son muy conscientes de los desafíos y limitaciones epistemológicas que implica el uso de descripciones subjetivas de las películas, y nadie afirmarí­a que hacerlo les da acceso privilegiado o sin problemas a "lo real"(Allen 2006, 60) <sup>17</sup>.

Para Maltby, el origen del problema de la historiografía del cine radica en la amplitud de su objetivo, para demostrarlo cita a Jean Mitry, que propone a la historia del film como:

simultáneamente, una historia de su industria, sus tecnologías, sus sistemas de expresión (o, más precisamente, sus sistemas de significación) y estructuras estéticas, todos unidos por las fuerzas del orden económico, psicosocial y cultural (Mitry 1973, 115, citado por Maltby 2007)

<sup>18</sup>.

Sin embargo, ¿no es restringir demasiado el campo de estudios el limitar la "nueva historia del cine" al estudio de las audiencias? Desde mi punto de vista la nueva versión de la historia del cine que propone este grupo de académicos podría considerarse más certeramente un giro antropológico o una vertiente etnohistórica dentro de los estudios del cine, y peca de restrictivo en su alcance de la misma forma que lo hacían los estudios centrados en el film. Pasar del film como epicentro a la audiencia como epicentro puede conducir al problema de separar mecanismos que operan de manera conjunta. Con todo, rescato de este planteamiento la separación entre historia del cine e historia del film, por la utilidad que ofrece el corte, sin duda artificial, para delimitar áreas dentro de la historiografía del cine sin invalidar una en favor de la otra, sino con el propósito de organizar y distinguir líneas de investigación en un cada vez más amplio espectro de aproximaciones tanto al film como al cine.

El polémico texto de Higashi que dio pie a esta prolífica discusión, termina con una invitación a ver los estudios sobre cine desde otras latitudes: "Dado que las historias (sobre el cine) publicadas son en su mayoría estadounidenses o europeas en su temática, ¿estamos esperando que sean los especialistas en cine no occidental, especialmente aquellos que hablan lenguas extranjeras, quienes hagan el "giro histórico"?<sup>19</sup> (2004, 98). La pregunta es sugerente, ¿podría ser que el giro historiográfico se plantee de una forma menos dogmática desde Latinoamérica? ¿cómo se ha planteado esta discusión en nuestra región?

---

<sup>17</sup> "These scholars are well aware of the epistemological challenges and limitations involved in using subjective accounts of moviegoing, and none would claim that doing so gives them privileged or unproblematic access to 'the real'."

<sup>18</sup> "simultaneously, a history of its industry, its technologies, its systems of expression (or, more precisely, its systems of signification), and aesthetic structures, all bound together by the forces of the economic, psychosocial and cultural order."

<sup>19</sup> "Since published (film) histories have largely been American or European in subject matter, are we waiting for specialists in non-Western cinema, especially those who speak foreign languages, ¿to make the "historical turn"?"

### 1.3. Las tres patas del trípode, la historiografía del cine en Latinoamérica

El debate historiográfico no se plantea de la misma forma en Latinoamérica que en Estados Unidos y Europa, el desarrollo de la historiografía en nuestro contexto se da más en la acción de las investigaciones que en la reflexión teórica. Desde los años sesenta en distintos países de Latinoamérica surgen nuevos trabajos y reflexiones sobre la necesidad de hacer historia del cine trascendiendo la crónica, de sistematizar los estudios, acudir a los archivos y adoptar con rigor la metodología historiográfica, paralelamente a la institucionalización de la formación en cine en las universidades. En este contexto, el arquitecto Alfredo Roffé crea en 1961 la revista *Registro* en Caracas: “la revista se presentó como publicada por un hipotético ‘Centro de investigaciones Cinematográficas’, centrada en la documentación y la crítica cinematográficas” (Roffé 1997, 279).<sup>20</sup> Trabajos como los de Roffé en Venezuela, Domingo Di Nubila en Argentina y Emilio García Riera en México, perseguían colmar los vacíos que existían en la historia del cine con sistematicidad. En esta segunda etapa de la historiografía regional los estudios aún se mantienen a escala nacional. En 1973 Paulo Emilio Salles publica su visión precoz sobre la neocolonialidad, proponiendo una historia comparada que vincula al espacio local brasilero, que podríamos equipararlo con el espacio regional latinoamericano, con el contexto global. A través de la comparación entre el cine de la India, de Egipto y de Brasil, Salles Gomes exhibe los matices del subdesarrollo cinematográfico y su conexión con las formas de colonialidad, en comparación con Japón como ejemplo de desarrollo cinematográfico. (Salles Gomes 2001, 85-111). La importancia del trabajo de Salles Gomes radica en que, por una parte, adopta una metodología comparada que deja en evidencia procesos que, analizados aisladamente, no sería posible descubrir. Por otro lado, muy tempranamente observa al cine en tanto práctica cultural adoptada, impuesta o apropiada, con lo que pone en tensión el concepto de “cine nacional” que marcó a la historiografía de nuestra región, y que como señala Paranaguá, también forma parte de la neocolonialidad al ser una reproducción del modelo de las cinematografías nacionales europeas (2003, 16-17).

Las conclusiones de Salles Gomes constituyen el punto de partida de las reflexiones de Paulo Antonio Paranaguá, que publica en el 2003 *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, texto que determinó un giro en las investigaciones sobre el cine en Latinoamérica. Paranaguá hace un diagnóstico según el cual la historiografía en América Latina está

---

<sup>20</sup> En la revista *Registro* N° 1 Roffé publica el artículo, Fuentes para la Historia del Cine en Venezuela (1997) con el propósito de sistematizar las incipientes investigaciones sobre el cine en Venezuela.

dominada por un esquema bicéfalo, que equipara al cine nacional con la exigua producción cinematográfica local, disminuida por las importaciones de cine hollywoodense. En segundo lugar, se reproduce el esquema europeo que “sobrevalora el papel de los autores en detrimento de los demás protagonistas del quehacer cinematográfico” (2003, 17). A partir de este diagnóstico Paranaguá plantea un dilema “no se entiende cómo la historiografía puede valorar la esfera de la producción de manera casi exclusiva, cuando el fenómeno cinematográfico en América Latina está basado fundamentalmente en los dos otros pies del “trípode” la exhibición y la distribución” (2003, 17). El teórico sostiene su ambiciosa propuesta de investigación sobre este argumento, en la que plantea la necesidad de trascender los límites nacionales y hacer una historia comparada de los procesos de la región, para poder entender cómo ciertos fenómenos globales afectaron al desarrollo del cine. Lo novedoso es que Paranaguá amplía el objeto de estudio de la historia del cine, entendiendo como tal no sólo el inventario de la producción, sino también las formas de consumo del cine. Para el autor esta es la vía para entender la repercusión cultural del cine en la región, sus apropiaciones y rechazos, y cómo se insertó en la disputa entre tradición y modernidad en los inicios del siglo XX.<sup>21</sup> El subdesarrollo cinematográfico, tal como lo plantea Salles, impulsa una historiografía que responde a la necesidad de explicar las especificidades del fenómeno del cine en la región, y que si bien comienza tardíamente, incorpora con rapidez otros factores que replantean al cine en tanto agente social, catalizador de nuevas prácticas culturales, políticas, geopolíticas y económicas.

De todo el ensamblaje teórico-metodológico que articula Paranaguá, los estudios comparados serán los que calen más hondo en el devenir de las investigaciones sobre historia del cine en la región. En las *Actas II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual: perspectivas interdisciplinarias. Debates del cine y la historia*, se reconoce a Paranaguá como propulsor y eje de los estudios comparados en la historiografía del cine latinoamericana:

---

<sup>21</sup> En esta misma línea de pensamiento, Ambretta Marrosu hizo un lúcido diagnóstico de la situación del cine en Venezuela y del papel de los historiadores ante tal realidad. Ante la promulgación de la Ley de Cine después de más de veinte años de luchas gremiales, la investigadora afirma: “Discutir de la factibilidad y validez de estos caminos no es tarea de historiadores, pero lo es la observación de la permanencia de una problemática que nos acompaña desde los orígenes. Esta problemática puede resumirse en la dependencia cultural y económica contra la cual, por más conformistas que queramos ser, seguimos luchando por simples razones de supervivencia, económica y cultural.” (Marrosu 1997, 47). De manera contundente, Marrosu valida la investigación historiográfica del cine como una forma de reflexionar desde el presente sobre la situación de dependencia que se instaura desde la llegada del cine.

Con sus primeras manifestaciones en los años ´80 y el impulso cualitativo que el historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá imprimió al tema en sus publicaciones más recientes, los estudios comparados sobre cine latinoamericano consolidaron a través del tiempo una perspectiva teórico-metodológica en constante crecimiento y desarrollo (Lusnich y Cossalter 2013, 5).

En el análisis que hace Javier Cossalter de la producción de investigaciones de la red RiciLa en los últimos seis años, el texto de Paranaguá *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003) se mantiene como “La primera fuente citada y obra de consulta obligada para los proyectos enfocados en el cine de América Latina” (2020, 350). Sin embargo, un hallazgo interesante en el inventario que hace Cossalter de las investigaciones, es que, si bien se aprecia una tendencia creciente a desarrollar estudios comparados en la región, la mayoría de las investigaciones se mantienen dentro del límite de lo nacional, lo que demuestra cuán arraigado permanece el concepto de “cine nacional” en la mentalidad de los investigadores de la región, a pesar del llamado que hace Paranaguá de trascender los límites de lo nacional y del respeto que infunde su obra:

En suma, algunas conclusiones preliminares pueden extraerse de esta parte del informe. Excluyendo a los trabajos enfocados en el cine de la región en su conjunto –que como explicamos meren un comentario singular–, de los otros veintisiete proyectos veinticuatro se concentran en una sola cinematografía y diecinueve están radicados en el país asido como objeto de estudio. Estos números marcarían, por un lado, una leve tendencia a favor del interés acerca de los cines nacionales y, por el otro, una alta conexión entre la pertenencia institucional y el origen de la cinematografía escogida. No obstante, la observación sobre los vínculos entre los diversos cines de América Latina ocupa un lugar no menos importante. Aquello que sobresale, claro está, viene de la mano del creciente incentivo en el análisis del cine latinoamericano en tanto fenómeno de índole regional. De todas formas, la metodología del estudio comparado es una perspectiva que ha calado hondo en la investigación en torno al cine de América Latina. (Cossalter 2020, 342-43).

Resulta curiosa la reverencia y la irreverencia hacia los postulados de Paranaguá, por una parte, es uno de los autores latinoamericanos más citado y, por la otra, muchos autores continúan haciendo trabajos a escala nacional aunque al teórico brasilero esto le resulte un sinsentido. ¿Podemos interpretar esta actitud como una preferencia por la continuidad sobre la ruptura? ¿Cómo avanza la historiografía en la región sin discusión, debates y giros?

#### **1.4. La transversalidad en los estudios comparados**

Entender al cine como práctica cultural, social, comercial y política implica observar múltiples operaciones del dispositivo en manos de los más disímiles actores. Al establecer una comparación entre varias cinematografías o entre diversos períodos dentro de una misma cinematografía, hay que definir los términos que trazarán el hilo conductor entre los elementos a comparar, es decir, la transversalidad de la investigación. A manera de ejemplo de las variantes de transversalidad dentro de los estudios comparados, me centro en dos ejes de trabajo que se han profundizado en Latinoamérica por la forma como ha participado el cine en procesos de reconfiguración de la sociedad. El primer eje es el del surgimiento de imaginarios locales que se nutren y apropian, por medio del cine, de dinámicas globales de modernidad. El segundo eje se refiere a la forma cómo las élites políticas, nacionales y supranacionales, aprovecharon al cine para la diseminación de idearios de nación, de comunidad de naciones, de progreso.

En Latinoamérica, el estudio de la experiencia y el impacto que produce en el público la práctica de “ir al cine”, como parte del proceso de modernización y transculturación, lo que llamo una perspectiva “desde abajo”, se contrapone al enfoque en el que se revelan las estrategias desde las instancias de poder para imponer sus intereses “desde arriba”<sup>22</sup>. Esta perspectiva permite entender, describe y profundiza en la manera como los distintos gobiernos de la región, las dictaduras y las democracias más o menos autoritarias y las potencias mundiales, han controlado e intervenido en la instauración, establecimiento y sucesivos devaneos y tropiezos del cine en Latinoamérica. Adicionalmente, el enfoque “desde abajo” o los estudios de recepción y audiencias, pueden convertirse en un potente revelador de las dinámicas sociales y de las especificidades de la relación entre el público y el cine, sea de producción local o foránea, o de manera más general entre el público y el entretenimiento. El rito de la asistencia a las salas puede mostrar las estratificaciones sociales, las condiciones de vida según el género, la fuerza de los imaginarios en circulación, los avances tecnológicos urbanos, etc. según la metodología que se adopte. El enfoque “desde arriba” también puede revelarnos las diversas formas de instrumentalización del cine para la ejecución de agendas políticas y económicas nacionales o transnacionales: el cine de entretenimiento, el cine educativo, el cine de propaganda política, los noticieros cinematográficos y las posibles hibridaciones entre estos géneros.

---

<sup>22</sup> Entiendo “desde arriba” y “desde abajo” como se plantea en las ciencias políticas, es decir, como procesos que pueden surgir desde las élites políticas o económicas o desde las bases de la sociedad.

Una línea de trabajo que se revela como parte de los estudios de recepción dentro del corpus de investigaciones de RICiLa es aquellos que “aparecen ligados a contextos dictatoriales o a estadios de recuperación de la memoria, problemática que ocupa un espacio importante en las investigaciones de RICiLa”(Cossalter 2020, 352). Fuera del contexto específico de RICiLa, pero cercano a él, se ha profundizado en esta línea de trabajo que aborda al cine como lugar de reflejo de procesos históricos y reservorio de la memoria en la relación de la ciudadanía con el Estado, es decir, la observación de la agencia política del cine “desde arriba”, pero también su efecto en la sociedad, es decir, también incluye la perspectiva “desde abajo”. Ejemplo de esta aproximación es la compilación de Morettin y Napolitano *O cinema e as ditaduras militares* (2018) producida por el grupo de investigación “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação” de la Universidad Federal de Paraná. En este trabajo se exploran tres dinámicas en la relación cine – dictadura: la primera ópera durante el período dictatorial propiamente, consiste en el funcionamiento del filme como texto en el que se subliman y reconfiguran los procesos de represión (persecuciones, desapariciones, exilios). La segunda dinámica plantea una paradoja: el cine, en tanto medio de comunicación y expresión artística sobre el cual el Estado ejerce controles, regulaciones, y censura, pero que a la vez el Estado fomenta y financia para los fines específicos que necesite (legitimación, distracción, cohesión). La tercera dinámica opera después de la dictadura, durante los procesos de transición a democracia, en los que el filme asume una función reflexiva y catártica como “vector de memoria” (Napolitano y Morettin 2018, 9). Una variación dentro esta misma línea de estudios, es el artículo de Fernando Llorens *Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968* que “aporta nuevas ideas para pensar las políticas culturales y de medios de las dictaduras como estrategia de construcción de consenso interno y legitimación del gobierno, en el ámbito de las relaciones internacionales, así como su reverso, el campo cultural como territorio de disputas políticas en el marco de gobiernos autoritarios” (2019, 139).

Esta es una línea de trabajo que obedece a la especificidad de los procesos históricos de la región, y que es impulsada por la urgencia de reflexionar sobre procesos traumáticos para las sociedades. Surge desde Brasil y el sur del continente, promoviendo trabajos colaborativos desde distintas disciplinas que plantean estudios comparados sobre los procesos dictatoriales de Chile, Argentina, Uruguay, y Brasil, y el cine no escapa a esta corriente de reflexión.

Dentro de los estudios de recepción, el trabajo de Laura Serna *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age* (2014) situado en el período

postrevolucionario y previo a la era de oro del cine mexicano, propone que los espectadores de cine en México aprovecharon al cine hollywoodense como una forma de inserción en la modernidad, mientras simultáneamente circulaban las retóricas nacionalistas antiyanquis enarboladas desde el Estado. En la misma línea, El libro *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (Navitski y Poppe 2017) pertenece a esta línea de estudios en la que se estudia la exhibición y consumo de cine, pero que, en el caso de Latinoamérica, incorpora una perspectiva transnacional, entendiendo por tal la observación de relaciones inestables y asimétricas entre la hegemonía hollywoodense y los países de la región, que se concreta en el flujo multidireccional de personas, recursos materiales y bienes culturales, y que es apropiada y resistida de diferentes formas.

El trabajo de Fernando Purcell *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950* (2013) indaga en la paulatina pero efectiva instalación del cine hollywoodense en el imaginario de la sociedad chilena de comienzos de siglo, pero incorporando un matiz “desde arriba”, cuando revela la estrategia planteada desde las compañías productoras y apoyada por el gobierno norteamericano. Su investigación se basa en los archivos de la oficina consular de Estados Unidos en Chile. Otro trabajo de investigación que destaca por la tensión que vincula a actores nacionales, transnacionales, opinión pública y entes estatales es el de Leidy Paola Bolaños *La censura de Garras de oro y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional* (2020). La investigación parte del análisis de un caso de censura impuesta desde los Estados Unidos, por la exhibición de *Garras de oro* (1927, Cali Films). El Departamento de Estado consideró que este film dañaba la imagen y los intereses de esta nación en Colombia, y solicitó al gobierno colombiano que se prohibiera su exhibición. La convergencia de distintos actores en el suceso revela la complejidad de las interacciones en la distribución y exhibición cinematográfica, en donde intervienen múltiples variables y los actores asumen posturas que se transforman en acciones que pueden ser conflictivas, radicales, complacientes o conciliatorias.

Más allá del planteamiento de Paranaguá de la necesidad de hacer estudios comparados para entender la complejidad de los procesos cinematográficos que se desarrollan en la región, casos como los expuestos demuestran que la consideración de todos los actores que intervienen en la práctica del cine conduce a la comprensión de la red que interviene en el quehacer cinematográfico y las tensiones que la atraviesan. Como podemos constatar con la exposición de estos casos, la historiografía del cine en Latinoamérica ha evolucionado, se ha hecho cada vez más sofisticada e incisiva, metodológicamente más rigurosa y

transdisciplinaria. Sin embargo, como afirmábamos anteriormente, la historiografía del cine avanza, pero en la acción de la investigación más que en la reflexión. Cuando le preguntaron al investigador brasilero Ismaíl Xavier:

¿Por qué razón cree usted que en América Latina nunca se ha producido una teoría del cine de carácter universal, es decir, teorías que sean traducidas a otros idiomas y que se utilicen para estudiar las películas de cualquier país?

Ismaíl Xavier: Por un lado, hay que reconocer que existe la premisa de que tenemos que invertir nuestro tiempo, nuestra energía y nuestra reflexión en hacer la historia del cine en nuestros propios países, pues si nosotros no nos ocupamos de ello, nadie más va a hacerlo. Esto ocupa a la crítica y también a los investigadores.

Al mismo tiempo, los países que han producido teoría, como Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Alemania tienen la tendencia a considerar que nosotros sólo podemos estudiar sobre nuestro mundo y no sobre problemas universales (Zavala 2017, 21).

Son posibles explicaciones a una situación que merece ser analizada para poder transformarla. En cualquier caso, a casi veinte años de la publicación de *Tradición y modernidad...* es hora de una ruptura que abra el debate sobre la historiografía del cine en Latinoamérica, para producir una teoría renovada y actualizada que responda al desafío que hacía Sumiko Higashi ¿estamos esperando que los especialistas en cine no occidental, especialmente aquellos que hablan idiomas extranjeros, realicen el “giro histórico”? (2004, 98)<sup>23</sup>.

La investigación que he emprendido tiene la peculiaridad de que, si bien cronológicamente se ubica en paralelo a los estudios sobre la recepción y “la experiencia de ir al cine” (cinemagoing experience) a comienzos del siglo XX, fenómeno que acompaña a los procesos de modernización en la región latinoamericana, adopta un enfoque “desde arriba” que se aproxima más a los estudios sobre la instrumentalización del cine por parte del Estado propio de las dictaduras del sur de los años sesenta y setenta. Pero el uso de la fuente diplomática amplía el perímetro de estudio, lo traslada a una escala internacional en donde nuevos actores vehiculizan proyectos de control comercial y dominación geopolítica. Esto obedece a la especificidad del proceso histórico en Venezuela, en el que coincidió la instauración del régimen de Juan Vicente Gómez con la incorporación del cine a la vida cultural del país y el inicio de la expansión del imperio informal norteamericano, lo que convierte a este período en un crisol de dinámicas culturales, sociales, económicas, políticas y geopolíticas de gran riqueza y complejidad. Ya Alfredo Roffé intuía en los años sesenta la necesidad de recurrir a

---

<sup>23</sup> “are we waiting for specialists in non-Western cinema, especially those who speak foreign languages, to make the “historical turn”? (2004, 98)



nuevas fuentes para acceder a una perspectiva global de este proceso local (1997, 301-7)<sup>24</sup>, de la misma forma que hoy yo siento la necesidad de recurrir a una base teórico-metodológica que me ayude a trazar las múltiples dinámicas que se entretajan en este momento.

### **1.5. Una nueva mirada a las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica**

El interés y la preocupación por las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica existen desde la fundación de las naciones americanas. En el siglo XIX John Quincy Adams y Simón Bolívar reflexionaron sobre las relaciones interamericanas y con Europa al finalizar el período colonial, producto de lo cual se promulgó la Doctrina Monroe y se inauguraron las relaciones diplomáticas en la región con el Congreso de Panamá. Ya en el siglo XX, como consecuencia de la permanente evaluación y escrutinio de las relaciones entre los Estados Unidos y Latinoamérica, se desarrollaron diversas teorías que se oponen en su valoración sobre los resultados de este intercambio. Según el modelo difusionista derivado de las teorías neoclásicas en el marco de la economía política, el desarrollo de los países latinoamericanos sólo sería posible a través de la creación de polos de crecimiento urbanos en los que, a través del comercio, la industrialización y la institucionalización, se difundiría el desarrollo.

La reacción al modelo difusionista surge en los años sesenta. La teoría de la dependencia propone que el subdesarrollo es inherente al sistema capitalista mundial, por lo que en este marco los Estados Unidos es responsable del “desarrollo del subdesarrollo” en la región latinoamericana, de la que sólo le interesaba la extracción de plusvalías. Según la teoría de la dependencia, la teoría de los sistemas mundo y otros cuestionamientos a las teorías neoclásicas difusionistas, la relación entre Estados Unidos como parte de las naciones noroccidentales industrializadas, y Latinoamérica como parte del mundo subdesarrollado, es una relación bipolar asimétrica que subsume a las variaciones étnicas, de género y de clases en pos de una empresa neocolonial (Joseph, LeGrand, y Salvatore 1998, 4, 10-13).

En los años noventa, un grupo de académicos influenciados por el giro lingüístico y la historia cultural, replantean el enfoque para el estudio de las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica convocando una aproximación multidisciplinaria que venza los límites entre economía política y cultura fijados tanto por el difusionismo como por la teoría de la dependencia. Parte del estímulo que impulsó a esta revisión fue la constatación de una brecha

---

<sup>24</sup> En *Fuentes para la Historia del Cine en Venezuela*, Alfredo Roffé incluye documentos sobre el comercio del cine norteamericano en Venezuela emitidos por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos entre 1936 y 1938, porque “constituyen una apretada síntesis, plena de noticias interesantes, que dan un panorama bastante completo de las actividades cinematográficas en Venezuela”.

entre los trabajos de los latinoamericanistas, especializados en distintas áreas de las ciencias sociales y las investigaciones de los historiadores diplomáticos, estudiosos de las relaciones exteriores de los Estados Unidos.

Sin menospreciar los aportes de los planteamientos previos, la “Nueva Historia Cultural de las Relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica” (Joseph 1998, 3) procura aprovechar los enfoques de las teorías feministas, el postestructuralismo y los estudios culturales, derivados del pensamiento postmodernista. El libro *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations* (Joseph, LeGrand, y Salvatore 1998) es el resultado de una conferencia organizada en la Universidad de Yale por los editores de esta compilación, en la que antropólogos, sociólogos e historiadores latinoamericanos y latinoamericanistas de distintas procedencias, aportaron una serie de investigaciones aparentemente inconexas pero que al ser reunidas configuran un mosaico cultural que se articula y da profundidad a los abordajes políticos y económicos exhaustivamente desarrollados por las corrientes neoclásicas y neomarxistas. Este enfoque posteriormente se amplió para albergar estudios sobre las relaciones neocoloniales de los Estados Unidos con otras naciones más allá de América, y se convirtió en una serie de publicaciones bajo el título *American Encounters / Global Interactions* que ya cuenta con sesenta y dos títulos y cuya más reciente publicación, el libro *Disciplinary Conquest: U.S. Scholars in South America, 1900–1945* de Ricardo Salvatore fue publicado en el 2016.

Fernando Coronil (1998, IX), autor del prefacio del libro, sintetiza los objetivos que se plantean desde este corpus teórico metodológico. Los diversos investigadores invitan a trascender ciertas dicotomías prefijadas en las ciencias sociales, la primera de ellas la supuesta frontera entre la economía política y la cultura. Luego se plantea el reto de insertar estas investigaciones de escala microhistórica en las metanarrativas del Estado – nación, y dar seguimiento a la acción fluida de los actores mediadores que circulan en el interior y exterior de las formaciones políticas de apariencia monolítica. Otro aspecto para considerar es la transgresión de las fronteras o su flexibilización, límites que se extienden y se encogen en el cuerpo de la nación creando nuevos territorios de alta porosidad bajo el control foráneo, espacios en donde lo propio y lo ajeno se modifican mutuamente.

Finalmente, y quizá este sea el aspecto más controversial, las relaciones imperialismo – subalternidad tanto en el espacio subalterno<sup>25</sup> como en el espacio imperial, con todo el

---

<sup>25</sup> Entendemos la subalternidad desde la revisión que hace Steve J. Stern en el ensayo *Paradoxes of the foreign – local encounter* (Joseph, LeGrand, y Salvatore 1998, 47) en donde se problematiza e historiza el eje centro –

espectro de reacciones de adaptación encarnadas en sus habitantes, atravesados por las múltiples identidades sociales, étnicas, de clase, de género. Este territorio y sus habitantes, que son sometidos, cooperan o resisten las diversas formas de explotación, deben ser examinados teniendo en cuenta su involucramiento en múltiples relaciones de poder que actúan simultáneamente y que son desiguales.

Para aproximarse al proceso a través del cual “foreign people, ideas, commodities, and institutions have been received, contested and appropriated in nineteenth- and twentieth-century Latin America” (1998, 5), Joseph adopta el término “encuentros cercanos” distanciándose del uso eufemístico que se le dio con motivo de los quinientos años de la llegada de Colón a América, y haciendo un guiño al recuerdo del film “Encuentros cercanos del tercer tipo” de Steven Spielberg. Esta mirada que propone integrar lo cultural con la economía política, logra equilibrar el impulso postmodernista de relativizar todo a través de un esfuerzo de conceptualización que permite sistematizar el análisis histórico y gestionar la incorporación del dominio cultural. La organización de este corpus teórico permite delimitar campos, detectar artefactos y procesos, identificar funciones y establecer escalas.

Así, Joseph (1998, 5) aprovecha el concepto de “zonas de contacto”<sup>26</sup> de Mary Louise Pratt (1991, 34) para designar el fenómeno a través del cual el imperio informal se instala en el territorio subalterno y circula en él, recurriendo a una variedad de mecanismos (económicos, políticos, culturales) activados por una variedad de agentes foráneos (comerciantes, diplomáticos, científicos, artistas, filántropos, viajeros), que a su vez se relacionan con igual variedad de agentes locales, y que se modifican mutuamente, en relaciones asimétricas atravesadas por construcciones de clase, raza, género y nacionalidad, y que suscitan diversas reacciones (cooperación, negociación, resistencia).

---

periferia de acuerdo a la acción de tres “motores”: las representaciones hegemónicas del Sistema Mundo, las estrategias populares de resistencia, y las lógicas de los intereses mercantiles de las elites criollas. La acción de estas fuerzas comporta una conflictividad que en muchos momentos revierte el orden de las posiciones de poder, y, así sea episódicamente, se debilitan los fuertes y se fortalecen los débiles. Como resultado, Stern propone observar la relación entre Estados Unidos y Latinoamérica como la relación paradójica entre un “centro descentrado” y una “periferia expansionista”. En consecuencia, lo que según las representaciones hegemónicas es el territorio imperial, es decir, Estados Unidos, y el territorio subalterno, esto es, Venezuela, ambos están conformados por actores cuyas posiciones varían en el entramado de poder, dependiendo de la acción de las fuerzas de los otros dos motores. Así, tanto el imperialismo como la subalternidad dejan de ser categorías fijas para dar cabida a la observación de dinámicas más complejas, sutiles y a veces sorprendentes.

<sup>26</sup> Mary Louise Pratt plantea el concepto de “zona de contacto” a partir del análisis de unos textos de Guaman Poma de Ayala: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” Para Pratt, los textos de Guaman Poma a la vez describen y son evidencia de las características de la zona de contacto.

## **1.6. La historia global y conectada**

Otra perspectiva que se preocupa por estudiar los hechos históricos ya no como hechos locales y aislados, si no como parte de una red de interactividad que ocurre en simultaneidad y que involucra a múltiples espacios geográficos, es la Historia Global. El enfoque cultural comparte con el giro global en la historiografía la exigencia por articular distintas escalas de manera coherente. Romain Bertrand (2015, 10) evalúa el asunto de las “escalas”, y plantea que la incorporación del nivel global, superior en magnitud a lo local y lo nacional, introduce el problema de la articulación entre lo macro y lo micro. Sin embargo, observa como el seguimiento a la experiencia de los “actores”, vehiculiza el tránsito entre los distintos niveles. “No hay otras escaleras que las que nos prestan los actores”. Para Bertrand (2015, 19), la investigación que usa a los actores como mediadores nos conduce al terreno de la “historia conectada”, una variante, para él más plausible, dentro del giro global. La historia conectada se aproxima a la etnografía en la delimitación de “situaciones de contacto”, en las que se “explora de manera cruzada, en la reseña misma de sus interacciones, los registros de entendimiento práctico de los actores.” En la historia conectada, la comparación es un modo de acceder a la dimensión interactiva de los actores como “mediadores políglotas”.

Pero el mediador no simplemente transmite información entre ámbitos disímiles, si se limitara a ello sería tan solo un intermediario. El mediador tiene una actividad que excede la simple conducción de información, como lo señala Bruno Latour (2008, 63) en su Teoría del Actor Red: “Los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que se supone que deben transportar”. Esta definición de los mediadores incorpora la influencia que ejercen en su entorno y sobre otros actores, lo que implica a la vez la influencia que otros actores y el entorno ejercen sobre ellos. Latour plantea una red de interacciones multidireccionales que modifican a los actores en el proceso. Este planteamiento se acopla perfectamente con el enfoque cultural en el que se considera la circulación y el movimiento de sujetos fluidos entre y a través de cuerpos totalizantes, pero va más allá cuando toma en consideración las modificaciones que los distintos actores sufren en el proceso de mediación.

## **1.7. El comercio del cine norteamericano en Venezuela como “zona de contacto”**

El planteamiento inicial de esta investigación nace de la necesidad de hacer una nueva lectura a las investigaciones sobre los inicios del cine en Venezuela que se desarrollaron en los años 80 y 90. A la luz de la revisión y la renovación que se ha hecho a la historiografía del cine, tanto en la academia angloparlante como en la región latinoamericana, propongo adoptar el

enfoque planteado por el grupo de los “Encuentros cercanos” para el análisis de las relaciones entre Estados Unidos y Venezuela durante el período gomecista, a través del comercio cinematográfico. A tal fin, uso como fuente primaria la correspondencia diplomática y consular de la misión de los Estados Unidos en el territorio venezolano, lo que me permite insertar esta investigación en la tendencia actual en los estudios sobre cine de descentrar al texto fílmico y explorar los efectos sociales, culturales, económicos, políticos y geopolíticos de las prácticas involucradas en el sistema cinematográfico, y sus especificidades a nivel regional. De tal manera que aprovecharé la lúcida esquematización configurada por Fernando Coronil sobre la transgresión de las dicotomías impuestas por las ciencias sociales, para navegar los eventos, acciones y reacciones que se revelan en la correspondencia consular y diplomática entre los Estados Unidos y Venezuela, relacionada con el comercio cinematográfico. Recapitulando, paralelo a narrar la trama histórica que emana de estos documentos, intentaré perfilar la topografía de esta “zona de contacto” enfocándome en cómo se desdibuja la frontera entre la economía política y la cultura, cómo se insertan estas acciones de escala microhistórica en las metanarrativas del estado – nación, cómo se vulneran y se flexibilizan las fronteras y los límites territoriales y contractuales, y finalmente como cristalizan las relaciones imperialismo – subalternidad tanto en el espacio subalterno como en el espacio imperial.

En el próximo capítulo veremos la precoz relación que Gómez establece con el cine, en el contexto de su estrategia de afianzamiento en el poder, lo que a la postre ayudará a comprender su actitud hacia el comercio cinematográfico en Venezuela.

## Capítulo 2. La producción cinematográfica en los inicios del período gomecista

La llegada del cine a Venezuela debe considerarse en dos fases, la primera se limita a la introducción del espectáculo cinematográfico en 1896, con las primeras exhibiciones de cine realizadas en el país, en Maracaibo y Caracas, hasta 1905 con el establecimiento de la Empresa Nacional, primera compañía exhibidora local. (Sueiro Villanueva 2007, 10). La segunda etapa comprende el establecimiento y regularización de la actividad cinematográfica en el país desde 1907 hasta la creación de los Laboratorios Cinematográficos de la Nación en 1927 (Marrosu 1997, 32). Esta periodización prioriza el proceso de apropiación del fenómeno cinematográfico en el país, que pasa de ser un consumidor del nuevo entretenimiento a formalizar cierto control primero sobre la exhibición y luego sobre la producción. La segunda etapa coincide con la llegada al poder de Juan Vicente Gómez, luego de la ejecución del golpe de Estado al gobierno de Cipriano Castro, y con el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Venezuela, que fueron interrumpidas a finales del mandato de Castro. La confluencia de estos tres procesos invita a explorar las posibles conexiones y efectos que tuvieron unos sobre los otros, su prevalencia o derivación.

Como señala Ambretta Marrosu (1997, 32), si bien el cine llega a Venezuela tempranamente, la inestabilidad política que persiste como resabio de las guerras civiles del siglo XIX, no permiten aprovechar su temprana llegada en favor de una apropiación de esta nueva manifestación artística y medio de comunicación. La introducción del cine en Venezuela se caracterizó en los primeros años por la alternancia entre una intensa actividad y varias pausas obligadas por coyunturas políticas y geopolíticas. Inicialmente el impulso dado al cine vino de la mano de empresarios pioneros criollos como Luis Manuel Méndez y Carlos Ruiz Chapellín, y múltiples asociaciones y exploraciones más o menos exitosas de empresarios y operadores extranjeros como el norteamericano W. O. Wolcopt y el francés Gabriel Veyre<sup>27</sup>. Desde el inicio el cine se perfiló como una actividad en la que confluían e interactuaban actores locales y globales, un espacio de alianzas y pugnas por el aprovechamiento del novedoso entretenimiento cuya influencia apenas comenzaba a vislumbrarse.

---

<sup>27</sup> Luis Manuel Méndez fue un empresario zuliano vinculado a la instalación del sistema eléctrico y telefónico en la región de los Andes venezolanos, que además trajo el primer Vitascopio de Edison a Venezuela con el que se hicieron las primeras exhibiciones cinematográficas en el país en julio de 1896. Carlos Ruiz Chapellín fue un empresario del entretenimiento y autor teatral que presentó el Proyectoscope traído por W.O. Wolcopt, empresario itinerante newyorkino. Gabriel Veyre fue un operador oficial del cinematógrafo Lumiere que circuló por varios países de Latinoamérica, incluidos México, Colombia y Cuba y que tuvo una corta y polémica estadía en Venezuela (Marrosu 1997, 23; Sueiro Villanueva 2007, 51, 59) .

A Juan Vicente Gómez le urgía legitimarse como autoridad nacional, no sólo por las circunstancias de su llegada al poder, sino principalmente por las condiciones de la nación venezolana en ese momento. La Venezuela producto del tránsito por el siglo XIX, era internamente un país desmembrado y diezmado, y hacia el exterior uno cuya soberanía estaba en entredicho después del bloqueo a las costas venezolanas entre 1902 y 1903<sup>28</sup>. En la investigación que hace Napoleón Franceschi, queda demostrado que la llegada de Juan Vicente Gómez al poder fue una coyuntura política cuidadosamente articulada, en donde se ejecutaron acciones paralelas que buscaban “consolidar su poder político absoluto liquidando todo vestigio de oposición legal.” (2018, 10)<sup>29</sup>.

A mediados de 1908 las relaciones entre Estados Unidos y Venezuela habían llegado a su punto más bajo cuando Elihu Root, Secretario de Estado Norteamericano, giró instrucciones para el cierre de la legación de los Estados Unidos en Venezuela

Informe al Gobierno de Venezuela que en vista de la persistente negativa del presente Gobierno de reparar la acción gubernamental a través de la cual sustancialmente todos los intereses americanos en ese país han sido destruidos o confiscados ... el Gobierno de los Estados Unidos ha sido forzado a la conclusión de que, en adelante, la presencia de representantes diplomáticos de los Estados Unidos conlleva ningún propósito útil, y ha determinado cerrar la legación en esa capital...<sup>30</sup>.

Pocos meses más tarde el panorama cambió drásticamente, cuando Gómez hace cómplice a los Estados Unidos de su maniobra política en contra de Cipriano Castro. En un telegrama escrito por el comisionado Buchanan al Secretario de Estado Root, de fecha 9 de enero de 1909, y calificado como confidencial, se explica con todo detalle el plan del gobierno venezolano para destituir a Castro acusándolo como implicado en el atentado contra Juan

---

<sup>28</sup> La crisis de las costas se refiere a “una agresión llevada a cabo por Inglaterra, Alemania e Italia contra Venezuela para dirimir con Estados Unidos de Norteamérica áreas de influencia en territorios americanos, escudada en el cobro compulsivo de deudas morosas y el reconocimiento de reclamaciones pendientes, a pesar de que sobre estas últimas el gobierno venezolano mantenía objeciones doctrinarias sustentadas en principios de derecho internacional” (Rodríguez Campos 2023).

<sup>29</sup> Para mencionar las más relevantes de las identificadas por el historiador, podemos señalar: la inhabilitación del presidente Cipriano Castro como justificación del nuevo gobierno gomecista, la reforma constitucional de 1909 que dio un soporte jurídico-político a su mandato, las alianzas con caudillos y partidos políticos a través de su incorporación al Consejo de Gobierno, y por último, y quizá lo más importante, el desarrollo de una nueva institución militar, que se convierte en un instrumento clave de soporte político para Juan Vicente Gómez. (Franceschi 2018, 10)

<sup>30</sup> “Inform the Government of Venezuela that in view of the persistent refusal of the present Government to give redress for the Governmental action by which substantially all American interests in that country have been destroyed or confiscated.... The Government of the United States is forced to the conclusion that the former presence in Caracas of diplomatic representatives of the United States subserves no useful purpose, and has determined to close its legation in that capital” Root, Elihu. Telegrama. 1908, 15 de junio de 1908. 144. Numerical files 4831 - 4834/100. <https://catalog.archives.gov/id/19593068>.

Vicente Gómez. Al abrirle un proceso judicial, Castro quedaría automáticamente suspendido como Presidente <sup>31</sup>. Esta complicidad es evidencia del apoyo de los Estados Unidos a Juan Vicente Gómez, quien, por su parte, prometió la debida atención y el cumplimiento de las deudas con la nación norteamericana. El restablecimiento de las relaciones entre los dos países consta en otro telegrama que el Secretario de Estado Elihu Root envía a la Embajada americana en París el 15 de enero de 1909, en el que se reportan los avances en los asuntos pendientes entre Venezuela y Estados Unidos, razón por la cual considera que en breve se reanudarán las relaciones diplomáticas entre los dos países.

Buchanan está logrando un progreso muy gratificante en el establecimiento de las bases sobre las cuales se pueden resolver los asuntos entre los Estados Unidos y Venezuela. Tras la firma de un protocolo, Buchanan regresará a casa y las relaciones diplomáticas se reanudarán enviando a Russell de regreso<sup>32</sup>.

## **2.1. El contexto geopolítico en el que se desarrolla la producción y el comercio del cine**

La llegada de Gómez al poder y sus estrategias políticas y económicas engranan a la perfección con la política internacional que Estados Unidos definió para la región latinoamericana a inicios del siglo XX, más específicamente para la cuenca del Caribe. En el texto de Pérez *Intervention, hegemony and dependency: the United States in the circum-Caribbean 1989 - 1980*, (1982) se afirma que así como para el imperio de los Habsburgo el Caribe, *mare clausum*, se convirtió en un reservorio de recursos de gran importancia económica para la corona, del mismo modo para los Estados Unidos el control del istmo de Panamá y toda la cuenca del Caribe se convirtió en un espacio geopolítico en favor del cual se desplegaron una gran cantidad de esfuerzos y acciones políticas, económicas, diplomáticas, militares y culturales. La Doctrina Monroe, el corolario de Roosevelt, la Diplomacia de Dólar, la Política del Buen Vecino, son todas estrategias que forman parte de una nueva configuración geopolítica en la que los Estados Unidos se propone controlar la región del Caribe, una política de Estado indispensable para la salvaguarda de los intereses de la nación. Mantener a los europeos fuera del continente y crear nuevos mercados para la comercialización de los productos norteamericanos se convirtieron en los principales

---

31 Buchanan, William. Telegrama. 1909. «Government's plan to clear up Castro's legal rights as president of Venezuela», 9 de enero de 1909. 761. Numerical files 3122-3136/147. <https://catalog.archives.gov/id/19380399>.

32 "Buchanan is making very gratifying progress in determining the bases upon which issues between the United States and Venezuela may be settled. Upon the signature of a protocol Buchanan will return home and diplomatic relations will be resumed by sending Russell back." Root, Elihu. Telegrama. 1909, 16 de enero de 1909. 534. Numerical files 4831 - 4834/100. <https://catalog.archives.gov/id/19593068>.



objetivos de los gobiernos norteamericanos desde finales del siglo XIX en adelante (Pérez 1982, 165-67).

En este contexto, el comercio del cine norteamericano surge como un instrumento tremendamente efectivo, en primer lugar por su condición de mercancía altamente apetecible con el surgimiento y diseminación del “entretenimiento” como dinámica social, tal como lo declara el New York Times:

El New York Times ha dicho, “El slogan comercial de hace dos décadas atrás, ‘el negocio sigue a la bandera’, ha sido sustituido por la frase más moderna, ‘el negocio sigue a la película’. El cine se ha convertido, extraoficialmente, en un agente de ventas pionero para los productos norteamericanos, y como tal está jugando un rol importantísimo en el desarrollo del comercio internacional norteamericano”.<sup>33</sup>

En segundo lugar, por su capacidad para crear y reconfigurar imaginarios que afianzan el poder simbólico del nuevo imperio informal, al vehiculizar el ideario de modernidad implícito en las representaciones del estilo de vida norteamericano. Finalmente, porque el espectáculo cinematográfico en sí mismo es valorado como un avance tecnológico producto del desarrollo y el progreso de las naciones occidentales. En los documentos diplomáticos que sirvieron como fuente primaria de esta investigación, veremos cómo, con la llegada del War Trade Board, el cine fue celosamente examinado para cuidar la imagen que los Estados Unidos proyectaba en el mundo. Es decir, como una forma de propaganda. Con lo que la frontera entre propaganda y entretenimiento se desvanece.

Según los informes elaborados por los cónsules de la legación de los Estados Unidos, en Venezuela no existía producción cinematográfica local ni propaganda de ningún tipo, esto lo veremos con más detalle en el próximo capítulo. Sin embargo, sabemos que, con la llegada de Gómez, se inicia una era de producción cinematográfica al servicio del gobierno que culmina con la creación de los Laboratorios Nacionales. El desfase entre la descripción que hacen los funcionarios de la realidad local y las numerosas evidencias de la actividad cinematográfica gubernamental, plantean una incógnita sobre las relaciones entre los funcionarios norteamericanos y su entorno, ¿se mantenían al margen o eran marginados?, ¿ignoraban lo que sucedía o preferían omitirlo? ¿sabían lo que sucedía, pero no le daban importancia? Sea

---

<sup>33</sup> The New York Times has said, “The commercial slogan of two decades ago, ‘Business follows the flag’, has been superseded by the more modern phrase, ‘Business follows the movie’. The motion picture has become the unofficial pioneer traveling salesman for American goods, and as such is playing a tremendous part in the development of America’s international trade. William Reelby al Cónsul General. Nueva York, 24 de enero 1922. RG 84, Consular Post, Vol. 21.

cual sea la respuesta, lo cierto es que los esfuerzos de parte de los Estados Unidos para empujar el comercio del cine estaban condicionados por el contexto del régimen gomecista, lo que impone unas circunstancias que permiten o constriñen la acción del gobierno estadounidense, así como de las compañías de producción cinematográficas que comercializaban sus productos en el país.

## **2.2. La puesta en escena del gomecismo**

Es necesario entender la naturaleza del Estado gomecista para poder mapear la dinámica del comercio de cine norteamericano como zona de contacto entre ambas naciones. Con este objetivo en mente me planteo observar a los registros cinematográficos oficiales y su exhibición como formas de representación del Estado y la sociedad, en donde se despliegan una serie de rituales que a su vez forman parte de las narrativas de la formación de la nación venezolana. Al analizar los filmes más allá de los códigos específicos del discurso fílmico, emergen nuevos códigos que se conectan con la situación política del momento, se presenta un nuevo paisaje social, se establecen escalas, jerarquías y esquemas de valores, y se reproducen los patrones de las relaciones entre los grupos sociales y sus dirigentes.

Considerando el hecho de que el objeto de estudio de esta investigación es el comercio del cine norteamericano en el contexto de un régimen dictatorial, resulta revelador explorar cómo el Estado autoritario proyecta su imagen en la pantalla grande y la difunde, en competencia con las representaciones foráneas. Para ello, en primer lugar, exploro las estrategias de legitimación del régimen a través de la apropiación de tres estandartes simbólicos: el Centenario de la Independencia, el Ejército Nacional y la construcción de vías y carreteras en la llamada “Jira del Progreso”. Seguidamente veremos el precoz aprovechamiento que hace Gómez del cine como tecnología de diseminación pedagógica (Bhabha 2010, 392) de su particular y personal proyecto de nación, analizando el contenido y las condiciones de exhibición de dos grupos de películas de la cinematografía oficial, *Las Películas del Centenario* y *La Gira del Progreso*, películas registradas en la primera fase del régimen, los años constitucionales de Gómez según el diagnóstico del historiador Napoleón Franceschi. Finalmente veremos cómo la relación entre Gómez y el cineasta Enrique Zimmermann comprueba el interés de Gómez en la instrumentalización del cine, y cómo la trayectoria de este cineasta se imbrica con las formas de autorepresentación del Estado, y contribuye con la estrategia de estabilización, arraigamiento y diseminación ideológica del régimen.

Luego de conocer el contexto de la producción cinematográfica oficial durante régimen gomecista, profundizaremos en la correspondencia de la legación de los Estados Unidos para

observar la interacción de estos dos actores macro a través de sus agentes micro a través de la observación de dos procesos: la guerra declarada de parte del gobierno norteamericano y de las compañías productoras en contra la piratería de películas, y la intervención de los Estados Unidos en la instauración de un comité de censura.

### **2.3. Las estrategias de legitimación del régimen gomecista: el Centenario de la Independencia, el Ejército Nacional y la “Jira del Progreso”**

Las películas de los Actos del Centenario de la Independencia de Venezuela fueron estrenadas con gran pompa en el Teatro Municipal de Caracas entre el 15 y el 19 de agosto de 1911, tres años y ocho meses después de que Juan Vicente Gómez asestara un golpe de estado a su compadre y compañero de armas Cipriano Castro. El autoritarismo que sella un acto de tal envergadura coloca al nuevo gobierno al margen<sup>34</sup> de las prácticas estatales, y el líder que se instala en el poder por esta vía se ve en la necesidad urgente de activar mecanismos que legitimen la autoridad de la que se ha apropiado y que ha arrebatado al mandatario previo. ¿De qué forma funcionó la producción cinematográfica oficial del período gomecista como instrumento de legitimación de este régimen?

Este caso es un ejemplo de las estrategias que se despliegan desde el Estado, para controlar las representaciones que circulan sobre sí mismo y de la sociedad a la que sujetan. El cine oficial que se produjo durante el período gomecista, cumplió con un claro propósito propagandístico, por lo que representa un texto en el que el Estado hace legible a la sociedad, al territorio y a sí mismo. Cada vez que se hizo una nueva proyección de estos filmes, se imponía una nueva representación del Estado en el paisaje social preexistente, sin necesidad de que Gómez se moviera de su asiento.

Gómez, hombre de pocas letras y sin intenciones de aventurarse en el ruedo intelectual, invistió un temperamento bastante silencioso y sobrio que no lo llevó a cometer las faltas que hicieron los líderes más importantes de la centuria pasada: un José Antonio Páez cantándole Ópera a los “musiúes”, un Antonio Guzmán Blanco intentando embestirse –entre las ya incalculables y conocidas veces– del primer “académico” de la Lengua con un discurso que duró dos días; o su compadre, Cipriano Castro, con aquellos discursos floripondios y reiterativos con los pasajes –casi bíblicos– de la novela de Eduardo Blanco. Para esto Gómez contó en todo momento con sus luces, sus hombres intelectuales de confianza, que fueron en

---

<sup>34</sup> En este aspecto, considero al autoritarismo como un margen del Estado, siguiendo la perspectiva propuesta por Daas y Poole (2008), al ser una extralimitación del uso de la violencia y el poder de sujeción, pero que de igual forma el Estado busca legitimar por medio de un proyecto de nación, u ocultar cuando ya excede los límites de lo enmascarable.

muchos momentos su pluma y, en otras ocasiones, hasta su propia voz. (Dorta Vargas 2017, 181)

Pero en esta relación que hace Dorta Vargas no se considera que Gómez también contaba con la imagen de su figura magnificada en movimiento, en blanco y negro y silenciosa, qué mejor forma de autorepresentación había para Gómez que el cine.

Pero ¿cómo se producía la mediación de Gómez con los ciudadanos? Las narrativas de la nación y sus diversas tecnologías siempre surgen como una estrategia de cohesión de la comunidad que aún no se imagina a sí misma como tal. La celebración de las fiestas del Centenario constituye un momento crucial para la formación de la nación venezolana. Las extensas disertaciones de los historiadores que culminaron en la oficialización del 19 de abril de 1810 como inicio de la gesta independentista, vinculan implícitamente al Centenario de esta fecha con el inicio de la *pax gomecista*, atribuyendo a Gómez, quien fue ratificado por el congreso como Presidente de Venezuela en abril de ese mismo año, la capacidad de consolidar lo que los Padres de la Patria habían proyectado para la nación. La opinión pública deja entrever la expectativa que hay sobre la llegada de Gómez al poder y su misión de “sellar” la conclusión de la sangrienta fase de la independencia y las guerras civiles para dar paso a una era de modernización y estabilidad:

“Entra en funciones el nuevo Gobierno durante el año de los festejos del Centenario de la Independencia. En estos últimos tiempos, historiadores y sociólogos nacionales han estudiado los orígenes, las causas y la evolución de la vida social venezolana en esa centuria, toda sembrada de infortunios y errores, de sangre y de lágrimas. Después de debatirse durante un siglo entre las convulsiones—y estragos de la guerra civil que sólo produjo ruinas y atraso, la nación, cansada y abatida, requiere paz seria y fecunda y que el estímulo del trabajo, fuente de toda riqueza, reanime y reconforte sus ánimos. Venezuela espera que el nuevo Gobierno llevará á feliz término esa ardua y patriótica tarea, valiéndose de todos los recursos que la Constitución y las Leyes ponen á su alcance”. “Gobierno Nacional”, *El Cojo Ilustrado*, año XIX, n° 444, Caracas, 15 de junio de 1910, p. 348 (citado por Dorta Vargas, 2017, 180)

Entretejida con la narrativa nacionalista que concentraba mucha fuerza en ese hito Centenario, estaban las distintas formas de materialización del Estado, una de las cuales cristaliza en su poderoso ejército nacional. La reforma militar fue el principal proyecto de Gómez desde su llegada al poder. La institucionalización del brazo armado, pasó por la creación de instituciones educativas como la Academia Militar y la Escuela de Aplicación Militar, y de instituciones político-administrativas como la Inspectoría General del Ejército, que contribuyó

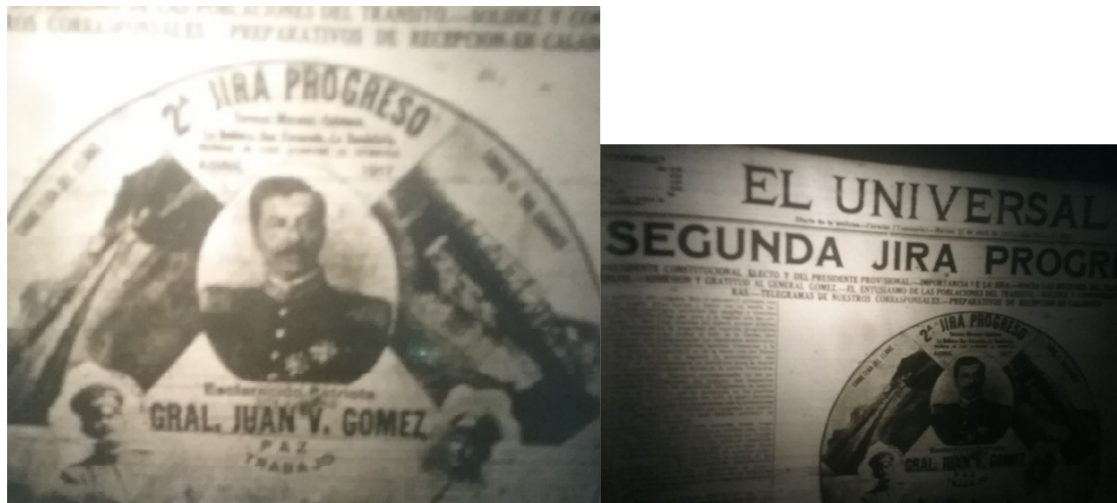
con la organización de las distintas fuerzas. Por último, se enviaron estudiantes a las academias militares de Colombia, Perú y Chile y se contrataron instructores chilenos para la formación de los oficiales criollos (Franceschi 2018, 77). Resulta muy significativo que Gómez haya decidido presentar a la ciudadanía el resultado de este esfuerzo de fortalecimiento y organización de la estructura castrense en el marco de las fiestas del Centenario de la Proclamación de la Independencia.

Otra de las medidas adoptadas con miras a la consolidación del gobierno gomecista, ampliamente reconocida en la historiografía y la memoria nacional, fue la construcción de vías y carreteras, “Gómez comprendió que debía crearse una amplia y moderna infraestructura vial que permitiera la rápida movilización de tropas y el adecuado control de las diferentes regiones de la nación.” (Franceschi 2018, 79). Con frecuencia se señala a Gómez como el artífice de la integración de la nación a través de la infraestructura vial. En el levantamiento que hace Yolanda Segnini de las publicaciones activas al comienzo de la era gomecista, se incluye la “*Revista Técnica del Ministerio de Obras Públicas* (Caracas, enero de 1911, Año 1, No. 1)”, (Segnini 1997, 48) dedicada a la divulgación de los proyectos, estudios e informes sobre las obras emprendidas por la institución en las áreas de vialidad, acueductos, monumentos y otros “conjuntamente con los trabajos e informes de las comisiones científicas para el estudio del “Plan General de Vías de Comunicación de Venezuela”, profusamente ilustrado con mapas, planos, gráficos y estadísticas”, lo que deja en evidencia la importancia que había adquirido para el Estado el emprendimiento de obras que contribuyeran con la integración de la nación.

#### **2.4. El cine oficial gomecista como instrumento de diseminación**

La prensa fue el principal mecanismo para la difusión de las estrategias para la consolidación del Estado gomecista anteriormente descritas, tal como lo deja en evidencia la investigación de Yolanda Segnini, que arroja que entre 1914 y 1918, aunque Caracas cuenta con 126.343 habitantes, hay setenta publicaciones periódicas, una cifra desproporcionadamente alta para la cantidad de población de ese entonces (1997, 63).

Foto 2.1 Imágenes de la primera plana de “El Universal”, que exalta la “Segunda Jira Progreso”



Fuente: El Universal, 27 de abril de 1917. Hemeroteca Nacional de Venezuela

Sin embargo, el cine se convierte rápidamente en otro potente vehículo de diseminación de “ideologías del progreso e imaginarios desarrollistas” tal como lo describen Galvez y Morán:

Las prácticas cinematográficas no ficcionales en las primeras décadas del siglo (entre 1910 y 1930 aproximadamente), que tienen su forma de expresión más difundida en géneros como el noticiario y las actualidades, son el espacio para la construcción en América Latina, al igual que en el resto del mundo, de poderosos imaginarios del progreso inscritos en una producción de carácter oficial, institucional u oficial, que Paulo Antonio Paranaguá ha calificado de “Ritual del Poder.” (2003, 36)

El 3 de enero de 1910 parece ser la fecha de inicio de la relación entre Gómez y el cine (Sueiro Villanueva 2017, 13). Según reseña la prensa nacional, la compañía *The United Metropolitan Film C°* del empresario Enrique Zimmermann ofreció una función privada en el Palacio de Miraflores al presidente Juan Vicente Gómez y a un grupo de distinguidas personalidades de la sociedad caraqueña. Esto marca el inicio de una serie de actividades cinematográficas en torno a la figura del Presidente: el registro fílmico de actos oficiales, la asistencia de Gómez a exhibiciones cinematográficas y la exhibición de filmes que tenían a Gómez como protagonista. Esta relación va evolucionando gradualmente, y podríamos distinguir en ella a tres etapas: los eventos en torno al centenario del 19 de abril, los eventos en torno al centenario del 5 de julio y la realización de la “Jira del Progreso”.

Enrique Zimmermann anuncia en prensa la exhibición de las películas del Centenario de la Independencia en el Circo Metropolitano y ofrece un adelanto de lo que serán las vistas del

evento, sin embargo, finalmente el estreno de la obra se hace en el Teatro Municipal, con lo que el evento adquiere un estatus protocolar oficial. (Sueiro Villanueva 2017, 40). Por la elocuencia de la reseña del evento que hace la prensa, la incluimos en su totalidad:

**La función de gala en el Municipal.**- Antenoche llevose a efecto en el Teatro Municipal la función de gala organizada por la Empresa de Cinematógrafos del señor Zimmermann, para exhibir las películas tomadas en los actos del Centenario de la Independencia. Comenzó la velada con la presentación del retrato del señor Presidente de la República que fue recibido por el selecto público con prolongados aplausos reveladores del respetuoso aprecio que le profesan el pueblo y la sociedad de Caracas. Aparte de las bellas cintas ofrecidas a la vista de la concurrencia, lo que constituyó la nota más importante de la función fue el desarrollo de las hermosas películas que representaban algún asunto de las fiestas centenarias. **Viose en ellas cómo desfilaban en correctísima marcha las altas personalidades de la política, del cuerpo diplomático y del clero, la ciudadanía, el ejército, los cadetes colombianos y venezolanos y todas las agrupaciones que se dirigieron en aquellos actos solemnes a demostrar su amor a los libertadores y su culto a la patria, en los edificios consagrados a la veneración patriótica de los venezolanos.** Con la presentación de cada película, eran ofrecidos a la contemplación de los espectadores los retratos de Bolívar, de Sucre y de Páez. De más está decir que mientras duró su proyección sobre el blanco telón, el teatro temblaba bajo la impresión de un intenso trueno de aplausos. También apareció en el lienzo del escenario el retrato del General don Antonio Pimentel, Ministro de Hacienda y Crédito Público. **Resta decir que la fidelidad de los detalles que presentan las películas, nos hace sentir la ilusión de que asistimos nuevamente á los actos que ellas copian con sobrada precisión.** Dio realce a la función la presencia de importantes elementos de la política nacional y un grupo distinguido del mundo social de Caracas. El Universal. Caracas, 27 de agosto de 1911 (Citado por Sueiro Villanueva, 41, 2017)

En la primera frase que he resaltado se enumera a una serie de elementos que conforman la representación del nuevo Estado gomecista. Si atendemos al planteamiento de Bourdieu podemos distinguir la exhibición de un sistema simbólico que impone un nuevo orden social y cuyo efecto de coherencia podríamos atribuirlo al corte que hace el registro cinematográfico de la realidad, porque dentro de ese marco que delimita el encuadre de la cámara todo está en orden, y lo que queda por fuera es secundario o inexistente. Podemos observar a la producción cinematográfica como parte de la revolución cultural que impone la formación del Estado, quedando en evidencia el afán por exhibir la estructura jerárquica y de engranarla en la construcción de la identidad nacional que se forja en la celebración de las fechas patrias.

En la segunda frase se ilustra claramente el efecto que tenía sobre los espectadores la visualización de los registros cinematográficos y su poder simbólico. El cine en el momento de la exhibición articula diversos planos temporales. El pasado registrado y el presente de la exhibición se funden en un solo tiempo, con la exhibición cinematográfica se hace presente lo pasado y lo ausente. De manera que, a partir de su estreno, cada vez que se hiciera una nueva proyección de estos filmes, se estaría generando una modificación a la representación del Estado en el paisaje social preexistente, otorgando a Gómez y su cúpula el don de la ubicuidad. Esta tecnología ya existía en los tiempos de Cipriano Castro, pero fue Gómez quien supo aprovecharla.

Luego de la exitosa premier, las películas del Centenario circularon dentro y fuera del territorio nacional durante dos años y seis meses, en un total de nueve ciudades según las reseñas en prensa. La actividad cinematográfica no se limitó a la circulación de las películas del Centenario, hubo algunos eventos y proyecciones de otros filmes oficiales y semi oficiales en Maracaibo y Ciudad Bolívar, las ciudades más importantes del occidente y del sur del país y bastante distantes de la capital, con lo cual la circulación de películas oficiales se mantuvo constante desde 1910 hasta 1914, período clave para la estabilización de Gómez en el poder<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> (Sueiro Villanueva 2017, 52,62) La producción de este texto no habría sido posible sin el generoso aporte de la profesora e investigadora en historia del cine en Latinoamérica Yolanda Sueiro, quien me ha dado acceso a datos de una investigación en curso sobre Henry Zimmermann, cineasta oficial del gomecismo, que aún no ha sido publicada.



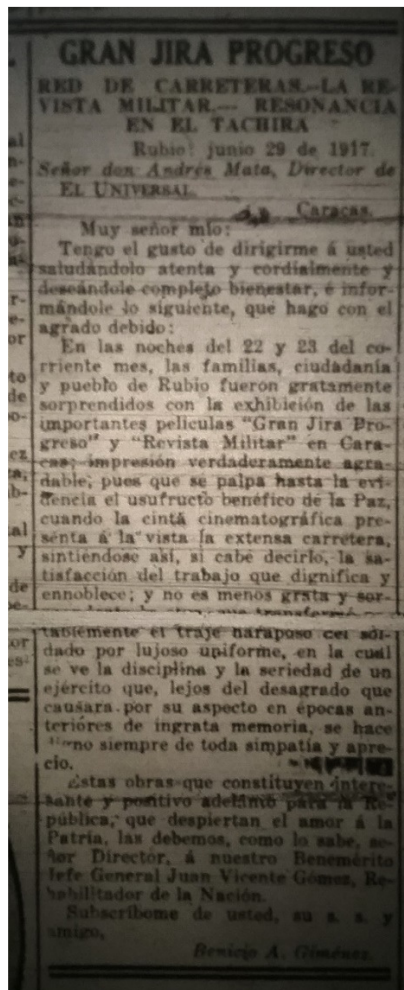
Mapa 2.1 Circuito de exhibición de las películas oficiales



Como la red de vías, el circuito de exhibición cinematográfica también forma parte del lenguaje simbólico de nacionalización del territorio. Hoy podemos decir que las películas se exhibieron en las principales ciudades, pero en ese momento en un país desmembrado como era la Venezuela de principios de siglo, designar estos centros poblados como lugares de exhibición equivalía a otorgarles el estatus de ciudades principales y a establecer un circuito urbano, como parte de un proceso de centralización. De la misma forma como el encuadre establece un nuevo orden y delimita un paisaje social, creando un efecto de coherencia, el circuito de exhibición establece un nuevo orden centralizado, las ciudades principales, las secundarias y las que no existen. Es de notar, además, como las proyecciones exceden los límites de la nación, incluyendo dos ciudades de Colombia y dos islas del Caribe, muestra clara de la capacidad del cine para trascender y flexibilizar las fronteras.

En vista de que el material cinematográfico ya no existe, opto por apoyarme en una descripción sobre las películas publicada un par de años más tarde en una nota de prensa. Resulta de gran valor la descripción a manos de una persona afín al gomecismo porque revela el objetivo de la propaganda de manera más explícita y da una idea de la repercusión de la exhibición de, *la Jira del Progreso* y *La Revista Militar*.

Foto 2.2 Reseña de la Gran Jira Progreso



Fuente: El Universal, Miércoles 18 de julio de 1917. Hemeroteca Nacional de Venezuela.

Señor don Andrés Mata, Director de EL UNIVERSAL Caracas

Muy señor mío:

Tengo el gusto de dirigirme a usted saludándolo atenta y cordialmente y deseándole completo bienestar, e informándole lo siguiente, que hago con el agrado debido:

En las noches del 22 y 23 del corriente mes, las familias, ciudadanía y pueblo de Rubio fueron gratamente sorprendidas con la exhibición de las importantes películas “Gran Jira Progreso” y “Revista Militar” en Caracas; impresión verdaderamente agradable pues **se palpa hasta la evidencia el usufructo benéfico de la Paz, cuando la cinta cinematográfica presenta a la vista la extensa carretera, sintiéndose así, si cabe decirlo, la satisfacción del trabajo que dignifica y ennoblece; y no es menos grata y sorprendente (...) transformando notablemente el traje haraposo del soldado por lujoso uniforme, en la cual se ve la disciplina y la seriedad de un ejército que, lejos del desagrado que causara por su aspecto**

**en épocas anteriores de ingrata memoria, se hace digno siempre de toda simpatía y aprecio.**

Estas obras que constituyen interesante y positivo adelanto para la República, que despiertan el amor a la Patria, las debemos, como lo sabe, señor Director, a nuestro Benemérito jefe General Juan Vicente Gómez, Rehabilitador de la Nación.

Suscríbome de usted, su s. s. y amigo, *Benicio A. Gimenez*

El autor de la carta es un general fiel al régimen gomecista. La nota es elocuente y se destacan en ella varios aspectos, en primer lugar, la celebración que hace de la “Paz”, en mayúsculas, así que no se trata de cualquier paz, sino de la “Paz gomecista”, lema del gobierno de Gómez. En segundo lugar, se menciona “la vista de la extensa carretera”, lo que nos devuelve a la visibilización a través del espectáculo cinematográfico de la retórica de nacionalización y modernización del territorio a través de sus vías, y en tercer lugar el aspecto de los nuevos soldados, estableciendo una diferencia con el pasado vergonzoso, el “uniforme lujoso” como símbolo de “la disciplina y la seriedad del ejército”, pero no es un ejército temible, sino uno que despierta “simpatía y aprecio”. De manera que, en el dominio de lo visible, no sólo se incluyen aspectos materiales como la carretera y el uniforme, sino sentimientos y emociones como la paz, la simpatía y el amor a la patria. Finalmente se exalta la figura del “rehabilitador”, el creador de estos dones, el Benemérito General Gómez, el realizador de la obra. Ambos filmes constituyen la primera manifestación explícita de propaganda política en la producción fílmica de este período, una evolución en el aprovechamiento de la tecnología cinematográfica a favor de la construcción de las representaciones del Estado gomecista.

Si articulamos estas dos evidencias, no es difícil deducir que este efecto descrito por el General Benicio Gimenez, recorrió todo el territorio gracias a la circulación de los filmes impulsada por el régimen, lo que deja claro el control sobre el capital simbólico que ostentaba el régimen. Tal mecanismo tiene como propósito, volviendo a Bhabha, inducir un proceso de “identificación cultural”, a través de la capacidad expositiva que brinda el discurso cinematográfico. Esta sofisticada estrategia retórica vinculada a los nacionalismos encuentra en el cine un vehículo potente capaz de reproducir el mensaje tantas veces como se proyecte el film. Podríamos considerar al cine oficial, siguiendo a Bourdieu, como un “sistema simbólico” capaz de ejercer “un poder estructurador, porque están estructurados, y un poder de imposición simbólico, de extorsión de la creencia, ya que no están constituídos al azar” (2014, 237).

Si observamos el mapa en el que hemos trazado la trayectoria del recorrido de las películas del Centenario, de la Gira del Progreso y de otros filmes oficiales, podemos observar el radio de acción que tuvo esta representación del Estado gomecista, y de la que no gozaron los gobernantes anteriores. Con cada nueva exhibición se reconfiguraba el paisaje social de los ciudadanos de la nación, imponiendo un nuevo líder, una nueva jerarquía social con diferentes actores y en consecuencia un nuevo orden social. Esto va más allá de decir que el cine oficial tuvo un uso propagandístico, el cine formó parte de los mecanismos que manipularon las estructuras cognitivas para cohesionar a la sociedad e intervino en la recodificación de las estructuras sociales (Bourdieu 2014, 232).

En *El Estado Mágico* (2002), Fernando Coronil propone superar la imagen según la cual los líderes de la democracia identificaron al período gomecista con una era primitiva y medieval. Gómez fue “el primer mago”, el artífice de la “unión, paz y trabajo”<sup>36</sup>. Coronil sustenta su planteamiento fundamentalmente en el incremento vertiginoso de los recursos monetarios gracias a la flexibilización de las concesiones para la explotación de los hidrocarburos a partir de 1914. Sin embargo, la contrapropuesta del historiador Franceschi resulta original cuando considera al “gobierno de Gómez” es decir, al período que va desde 1908 a 1914, como la fase en donde el caudillo tuvo que hacer uso de toda su habilidad política para desplegar una serie de estrategias que legitimaran su llegada y establecimiento en el poder. Mi aporte busca incluir en este sistema estratégico-táctico el monopolio del poder simbólico tal como lo plantea Bourdieu (2014, 230), y al cine como uno de los “instrumentos de construcción de la realidad social” (2014, 234).

## **2.5. Del actor macro al agente micro, Gómez a través de Zimmermann**

Como señalé anteriormente, la película del Centenario de la Independencia constituye el clímax de la relación de Zimmermann con Juan Vicente Gómez. De aquí en adelante los encargos disminuyen, sin embargo, como veremos, el registro de la Gira del Progreso revela importantes datos sobre la relación de Gómez con el proceso de producción y exhibición de las películas de Zimmermann. A pesar de una pausa de casi dos años en las actividades cinematográficas oficiales, durante la cual el empresario continuó su negocio como exhibidor de filmes extranjeros, es evidente que la relación de Gómez con el empresario continuó, y como resultado de ello Zimmermann asume el registro de la Gira del Progreso.

---

<sup>36</sup> “Unión, paz y trabajo” era el slogan del gobierno de Juan Vicente Gómez

Dos cartas de Zimmermann dirigidas al Presidente Gómez en marzo de 1915 son muestra contundente de la activa relación entre ambos, y su naturaleza.

Tengo terminadas hace tiempo las películas de “La Gira Progreso” y “La Revista Militar 1915”, solamente espero por orden del General José Vicente Gómez, que éste tenga un tiempito para ponerle los letreros que deben llevar.

Mi respetado y querido General: Me permito informarle que las películas “LA GIRA PROGRESO”, ya arreglados los letreros como U. quería, y la GRAN REVISTA MILITAR 1915, serán exhibidas próximamente en la vecina Antilla de Curaçao, después en Barcelona, Carúpano y Trinidad & &. Le suplico me diga si ese rumbo debe seguir mi comisionado o si U. quiere que vallan por alguno otro. El Gral. D. José V. Gómez me dijo que prepara la película para la próxima Gira del Llano, porque hay vistas y escenas muy bellas e interesantes que sacar. Como ahora los fletes están tan dificultosos, yo le suplico me diga General si U. quiere que se pida esa película virgen por CABLE, porque de otro modo ya no habría tiempo. También deseo me diga U. si resuelve que tomemos la película de la REVISTA MILITAR del próximo abril. General, me venden una Máquina de segunda mano en E. U. que vale 1200 dollars, por la mitad, o sea 600 – ¿U. sería tan generoso de facilitármelos o ayudarme con lo que quiera? Soy siempre General su leal amigo S.S.62

De estas misivas podemos extraer mucha información no sólo sobre la relación entre Gómez y Zimmermann, sino de manera más amplia sobre la relación de Gómez con el cine. Sobre el primer aspecto queda claro que Zimmermann asume una actitud de absoluta sumisión y subalternidad frente a Gómez, tiene la actitud de un soldado más que la de un técnico o de un hombre de negocios, una pieza más en la línea de mando. Al final de la segunda carta hay un giro inesperado, Zimmermann le pide a Gómez dinero para comprar un equipo. Acá suscribo un comentario que hace Ambretta Marrosu (1990, 112) sobre otra carta de Zimmermann a Victorino Márquez Bustillos, Presidente de la República provisional a quien el propio Gómez mantuvo en esta posición en 1914. Para Marrosu lo escrito es la formalización de una negociación previa, negociación que a su vez obedece a un modus operandi preestablecido “se requería que el trabajador o abastecedor se ofreciera en actitud de devoción desinteresada, sólo confiada en la posible generosidad del poderoso.” Por último, Zimmermann menciona a un comisionado, lo que demuestra que Zimmermann no trabaja solo, lo que podría explicar las apariciones ocasionales de otras empresas, como la de los hermanos Delhom, atendiendo eventos oficiales o semi-oficiales.

Pero más interesante a nuestros fines es extraer del documento lo relativo a la relación de Gómez con el cine. En la carta quedan claras las tareas que Gómez asume en relación a los

filmes, “ponerle los letreros que deben llevar”, aprobar la ruta de exhibición, encargar la película virgen para la realización de un film, aprobar el registro de otra actividad oficial y finalmente financiar la adquisición de materiales y equipos cinematográficos. Estas tareas no las lleva a cabo sólo, cuenta con la ayuda de su hijo José Vicente Gómez<sup>37</sup>. Sin duda estas tareas relativas a las áreas de post-producción, exhibición y producción ejecutiva, no fueron impuestas por nadie al caudillo, son atribuciones que él mismo asumió. ¿Porqué?

Si retomamos el argumento de Franceschi, según el cual los años del gobierno de Gómez, 1908 a 1914, constituye la fase en la que desplegó toda su habilidad política para legitimar su llegada y establecimiento en el poder, podemos comprender el paso de la estrategia a la táctica, la artesanía detrás del establecimiento del régimen. Gómez controla a Zimmermann, el mensajero, decide cuál es el mensaje, la Gira Progreso y la Revista Militar, a quién va dirigido el mensaje, Curacao, Barcelona, Carúpano y Trinidad, y participa en la elección y adquisición de los insumos (cámara y celuloide) con los que se produce el mensaje. Este episodio revela el alcance de la participación de Gómez, no sólo en la estrategia, sino en la táctica del poder. En síntesis, Gómez monopoliza y confecciona el capital simbólico que produce el cine. La actividad de Gómez en relación con el cine va más allá de la de un simple aficionado, que fue la creencia más difundida por biógrafos, historiadores y cronistas, Gómez instrumentalizó al cine, y se hizo a si mismo operador de este instrumento para que sirviera a sus propósitos de mediación con la ciudadanía, a través de la creación de un efecto de coherencia dentro de la virtualidad y la ubicuidad que le brindaba el medio, como parte de su estrategia política de legitimación en la primera fase de su régimen, la fase del gobierno “legal” de Gómez.

Este proceso histórico ilustra cómo se transgrede la supuesta frontera entre la economía política y la cultura, y cómo se insertan las investigaciones de escala microhistórica en las metanarrativas del estado – nación, haciendo seguimiento a la acción fluida de los actores y agentes que actúan en el interior y exterior de las formaciones políticas. En el siguiente capítulo escalaremos al nivel geopolítico, pero siempre desde la perspectiva de los actores que recorren y protagonizan los procesos, para conocer cómo se desenvuelven y fluyen a través de las fronteras nacionales y espacios supranacionales. Por otra parte, observaremos como operan las

---

<sup>37</sup> Una década más tarde será su sobrino Efraín, hijo de Juancho Gómez, el que se encargue de la supervisión de las Revistas Nacionales producidas por Maracay Films. Acosta, José Miguel. 1998. *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela, 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

relaciones imperialismo – subalternidad en el espacio subalterno y en el espacio imperial, haciendo seguimiento a las acciones y reacciones dentro de la jerarquía política tanto de la Venezuela gomecista, como de los “buenos vecinos” del norte, y cómo impacta esta economía política tanto a los comerciantes de cine criollos como a los comerciantes norteamericanos.

### **Capítulo 3. El comercio del cine hollywoodense en el contexto del gomecismo**

La revisión de la correspondencia diplomática y consular de la legación de los Estados Unidos en Caracas ofrece una oportunidad para comprender las condiciones políticas, materiales y culturales que determinaron el comercio del cine norteamericano en Venezuela. En primer lugar, resulta evidente cuán imbricados estaban la economía política y los procesos culturales. Escuchar a los actores y verificar las agendas que guiaban sus acciones, revela como la escala microhistórica se inserta en las metanarrativas del Estado – nación y, simultáneamente, cómo el movimiento fluido de los actores recorre los aparentemente rígidos límites que imponen las formaciones políticas. Las fronteras se deforman y se abren ante la acción comercial, creando nuevos espacios de interacción y nuevas problemáticas, en donde lo propio y lo ajeno se relativiza.

En este capítulo comenzaré por hacer una descripción de las condiciones en las que surge esta interacción. En las diversas solicitudes que hacen los comerciantes a los funcionarios estadounidenses traslucen los intereses que impulsan el contacto. A su vez, en las respuestas de estos últimos se detalla con acuciosidad las características del mercado cinematográfico venezolano, sus principales actores, su alcance geográfico, las preferencias culturales e incluso detalles mercantiles como el precio de las entradas. Este escenario inicial se modifica en un corto lapso consecuencia del comienzo de la Primera Guerra, por lo que la segunda parte del capítulo estará dedicada al giro que sufre la estrategia comercial de los Estados Unidos. Finalmente desembocamos en las consecuencias de esta dinámica marcada por la guerra y como allana el terreno para el surgimiento de un nuevo fenómeno totalmente fuera de los cálculos de los empresarios norteamericanos, la piratería.

Con el inicio del comercio ilegal de cine hollywoodense, quedan en evidencia nuevas zonas de contacto que se forjaron a la sombra del conflicto bélico mundial, espacios que se abrieron aprovechando una estrategia comercial debilitada por el control del War Trade Board, que privilegió a los asuntos políticos de la propaganda y la antipropaganda sobre los Estados Unidos. Los inicios de la distribución cinematográfica en el Caribe y posteriormente la forma en la que el War Trade Board manejó el negocio del cine, mucho más enfocado en detectar y boicotear los movimientos del enemigo que en vender cine.

#### **3.1. El código 840.6 Amusements. Museums. Sports.**

La arquitectura de los Archivos Federales es en sí misma una estructura significativa que refleja la visión y la valoración del mundo desde el Estado norteamericano. El cine es apenas



un código dentro de la larga lista de asuntos que ocupan al Estado norteamericano en su relación con el resto del mundo, pero al ser una parte de esa inmensa estructura está inevitablemente gobernado por las mismas reglas que gobiernan al todo, lo que convierte al cine en una muestra legítima de la forma como los EEUU administró el control sobre cada aspecto de los “Internal affairs” de los países pertenecientes a su red consular.

La codificación de los archivos fue un proceso que se dio en varias fases desde el siglo XIX y que se aceleró para finalmente estabilizarse en la primera mitad del siglo XX, aunque sigue actualizándose hasta hoy día. Según las guías disponibles en la página de la National Archives and Records Administration, NARA por sus siglas, la primera codificación de los archivos se generó de manera aleatoria, según se iban produciendo documentos, se los iba clasificando y asignándoles un código, este procedimiento ocasionó inicialmente que un mismo asunto tuviera varios códigos. “No hay arreglo a los archivos; a medida que se abría cada nuevo caso en el Archivo Numérico, recibía el siguiente número en secuencia.”<sup>38</sup> Según este relato, la codificación responde a una aleatoriedad que le otorga cierta neutralidad frente a los asuntos que clasifica. Sin embargo, al observar la estructura de los archivos, es claro que la clasificación establece una jerarquía.

El primer detalle que llama la atención del código 840.6 “Amusements. Sports” es que no tiene un código primario definido, a diferencia de los códigos que lo anteceden o lo suceden, como el código 830 “Military affairs” o el 851 “Financial conditions”. En la página del NARA consideran a todos los subcódigos 840 como “Social matters”, entre los que se cuenta el 840.2 “Language, literature”, el 840.3 “Fine arts, Painting, Architecture”, el 840.4 “Religion, Church”, el 840.5 “Marriage, divorce”, el 840.7 “Holidays”, con lo que la vaguedad de la categoría quizá revela la dificultad para clasificar este tópico. Por otra parte, al comparar la cantidad de documentos bajo este código con otros como el 800 “Political affairs”, o el 830 “Military affairs”, es claro el caudal de documentos que se producían en estas esferas y la dedicación prestada a estos asuntos, muy superior a lo que se reúne bajo el código 840.6 Amusements, Museums, Sports. La taxonomía binaria del mundo que plantea la codificación de los archivos responde a una visión según la cual existen límites claros entre las formaciones políticas, los múltiples procesos, los estratos jerárquicos y las fronteras de los territorios. Lo que queda demostrado al leer la correspondencia es que no es así, es una codificación que ordena artificialmente un mundo caótico, fluido, en ocasiones anárquico, con

---

<sup>38</sup> There is no arrangement to the files; as each new case in the Numerical File was opened, it received the next number in sequence. <https://www.archives.gov/research/foreign-policy/state-dept/rg-59-central-files/1906-1910>

fronteras flexibles y porosas, en donde los actores circulan sometidos a relaciones de poder desiguales y volátiles. Sin embargo, gracias a la acuciosidad y meticulosidad con la que están clasificados los archivos, es posible acceder a gran cantidad de correspondencia, documentos, artículos de prensa, fotos y otros registros, no sólo de los funcionarios norteamericanos, sino también de los funcionarios y comerciantes venezolanos.

### **3.2. El comercio de cine norteamericano en los primeros años del gomecismo**

El restablecimiento de las relaciones entre Estados Unidos y Venezuela abre la vía para el comercio de toda índole, incluido el cinematográfico. Numerosas empresas solicitan información sobre el parque de teatros para la exhibición de películas. En esta primera etapa se confirma lo que plantea Kristin Thompson respecto al inicio de la distribución del cine norteamericano a escala mundial:

En menor escala, la industria del cine norteamericano, seguía estas tendencias, aunque rezagadamente. Otros rubros eran hechos y manejados por industrias establecidas y bien organizadas cuyo mercado local ya había sido saturado. Las compañías de cine se enfrentaron a la necesidad de expandir en casa y más allá de las fronteras simultáneamente, lo que las llevó a tomar la ruta más fácil, limitando su representación directa a los mercados grandes, y vendiendo a través de agentes en el resto de los casos (Thompson 1986, 49) <sup>39</sup>.

Como señala Thompson, el comercio de cine norteamericano inicia con ciertas limitaciones impuestas por el hecho de tener que atender simultáneamente al mercado interno y al externo. Esto los obligó a priorizar cuáles territorios atender y a decidir en donde invertir sus recursos. En el caso de Venezuela el mercado interno era considerado pequeño por los funcionarios consulares, y en algunos casos desanimaron a las casas distribuidoras a abrir negocios en el territorio. Sin embargo, el mercado cinematográfico sí estaba creciendo, y la necesidad de películas se estaba intensificando.

Los primeros años de distribución de cine norteamericano en Venezuela son muestra de la situación de la distribución internacional, dominada por los franceses y con las primeras incursiones de los americanos. Entre 1911 y 1916 unas seis casas productoras independientes solicitaron información sobre el mercado de filmes en Venezuela al consulado. La correspondencia revela que el trabajo de la distribución de cine hollywoodense en ese

---

<sup>39</sup> “On a small scale, the American film industry was following these trends, though in a somewhat laggardly fashion. Other American goods were being made and handled by established, well-organised industries which had long since saturated their home markets. Film companies, faced with the necessity of expanding at home and abroad at once, usually took the easier route by limiting their direct representation to the few largest markets, selling via agents elsewhere.”

momento estaba atomizado y disgregado, por lo que los esfuerzos de comercialización eran poco eficientes.

Si fuera tan gentil de buscar y enviarnos tan pronto como le sea posible una lista de teatros y sus propietarios en Caracas y las principales ciudades de Venezuela<sup>40</sup>.

Las respuestas son una serie de informes que describen con detalle la infraestructura cinematográfica de las principales ciudades del país, los nombres de las personas involucradas en el negocio (actores) y sus roles en el mismo. Al hacer un seguimiento a tales informes se puede observar claramente la evolución del comercio cinematográfico en Venezuela<sup>41</sup>.

En referencia a su carta del 25 próximo, adjunto los nombres de las personas en Caracas que son agentes de filmes y exhibidores de películas: Carlos A Badaracco, E. B. Levy & Co., Antonio Graels, Luis Chapellin, Lopez Mendez<sup>42</sup>.

En 1914 la firma Tranhouser,<sup>43</sup> hace una detallada solicitud de información sobre el mercado cinematográfico en Venezuela. A partir de esta solicitud los informes en respuesta son mucho más exhaustivos, pero además es evidente el crecimiento del negocio del cine en el país y la incorporación de nuevos actores al juego, lo que obliga al informante a discriminar entre exhibidores o dueños de salas y vendedores de películas. En el informe en respuesta a la solicitud de la compañía Tranhouser, el Cónsul Richard Briggs Jr.<sup>44</sup> comenta que uno de los comerciantes incluido en la lista de vendedores de films, le informó que optó por comprar sus películas en La Habana y Barcelona, porque las “descripciones” están en español y de esta forma se ahorra los costos de traducción, que pueden llegar a ser mayores que el costo de la película. Desde aquí se avizora un intercambio de filmes en el Caribe que, aparentemente, estaba fuera del control de las compañías americanas.

Algunas casas norteamericanas adoptan la figura del agente para atender la distribución de sus productos en el país. En la carta de H. Q. C. Hatch & Co., Exportadores y agentes de New York, se describe con todo detalle la naturaleza de la representación que ellos están buscando,

---

<sup>40</sup> “Kindly procure and send us at your earliest convenience a list of theatres and the proprietors of same in Caracas and the principal cities in Venezuela”. Ben Michaels al Cónsul Americano. San Francisco, 25-04-1912. RG 84, Consular Post, Vol.013

<sup>41</sup> El consulado no solo suministraba información a los distribuidores de filmes, también a los vendedores de equipos, como queda en evidencia en la carta de E. E. Fulton en la que se ofrecen “machines and accesories in moving pictures”. RG 84, Chicago, 31-12-1914. Consular Post, Vol.016

<sup>42</sup> “In reference to your letter of the 25<sup>th</sup> ultimo I append the names of persons in Caracas who are agents for cinematographic films and exhibitors of motion pictures: Carlos A Badaracco, E. B. Levy & Co., Antonio Graels, Luis Chapellin, Lopez Mendez.” Caracas 20-05-1912. RG 84, Consular Post, Vol.013

<sup>43</sup> A. E. Jones a Richard Biggs Jr. New York. 12-08-1914 RG 84, Consular Post, Vol. 014.

<sup>44</sup> Richard Biggs Jr. A A. E. Jones. Caracas, 15-09-1914 RG 84, Consular Post, Vol. 014.

por lo que podríamos considerarla una muestra de cómo se estaban planteando los negocios de representación.

El agente debe reservar las películas que se le envíen en tantos cines como sea posible sobre una base mínima del 50% del dinero total recaudado por el cine ese día. De este 50%, el agente debe deducir los gastos incurridos por él, junto con su comisión del 10%. Se debe enviar un giro que cubra todo el saldo recaudado hasta la fecha, junto con declaraciones duplicadas firmadas por el agente y el dueño o propietario de los teatros (esta declaración para mostrar la cantidad total de dinero recaudado en taquilla en cada función) en cada barco de correo<sup>45</sup>.

Esta forma de manejar el negocio a distancia, confiando en los reportes enviados por los agentes locales, dejaba total control al agente local. La propuesta que plantea H. Q. C. Hatch & Co. para la representación de sus intereses en el país da cuenta de lo planteado por Thompson respecto a los métodos de distribución, que considera a la figura del agente como la más básica y frágil de las opciones que podía tomar una empresa para sus exportaciones.

Hasta cierto punto, la fuerza de las exportaciones de una empresa se puede medir por el tipo de métodos de venta utilizados. El economista Frank A. Southard Jr. describió las formas que adoptaron los intereses de ventas estadounidenses en Europa durante los años 20: el agente o representante, la sucursal, la subsidiaria totalmente controlada, el interés minoritario, la concesión, el contrato y el acuerdo de licencia (Thompson 1986, 2)<sup>46</sup>.

De manera que por una parte la duplicación de los esfuerzos para obtener información sobre el territorio de potencial distribución, y el haber optado por los agentes y representantes como instrumento de ventas, en lugar de estrategias que permitieran un mayor control del negocio, ofrecen un panorama de fragilidad y desinterés en los esfuerzos de distribución entre 1911 y 1915 en Venezuela y, según Seagrave, también en otras partes de la región:

---

<sup>45</sup>“Agent is to book whatever films are sent to him in as many theatres as posible on a minimun basis of 50% of the total money taken in by the theatre on that day. Out of this 50% the agent is to deduct expenses incurred by him, together with his commission of 10%. A draft covering entire balance collected up to date, together with duplicate statements signed by agent and owner or proprietor of the theatres (this statement to show total amount of money collected at box office at each performance) must be sent us on every mail steamer.” H.Q.C. Hatch. al Cónsul americano. Nueva York, 02-09-1915, RG 84, Consular Post, Vol. 016.

<sup>46</sup> “To some extent, the strength of a company's exports can be gauged by the type of sales methods used. Economist Frank A. Southard Jr. described the forms which American sales interests in Europe typically took during the 20s: the agent or representative, the branch house, the fully controlled subsidiary, the minority interest, the concession, the contract and the licensing agreement.”

Es evidente cuán inexpertamente organizado estaba el negocio de exportación estadounidense antes de la guerra. América Central y del Sur presentan algunos ejemplos sorprendentes de cómo los métodos estadounidenses no lograron adaptarse (Segrave 1997, 3)<sup>47</sup>.

Estos métodos cambiarán radicalmente con la llegada del War Trade Board.

En 1916 no hay solicitudes de información sobre el mercado cinematográfico venezolano, hay un curioso silencio que coincide con la expansión del mercado cinematográfico norteamericano en América del sur, pero no es el caso de Venezuela y según Thompson tampoco es el caso de Colombia. Este período de silencio del lado de los norteamericanos no implica que en Venezuela el negocio del cine también se interrumpió o se pausó, Por el contrario, es previsible que los comerciantes criollos buscaran otras vías para atender la demanda creciente.

El 13 de junio de 1917 Preston Mc Goodwin escribe a Stephen W. Johnson<sup>48</sup> sobre el mercado del cine en Venezuela. Se deduce del tono familiar que había una relación de amistad entre ambos. En esta carta Mc Goodwin desalienta abiertamente a Johnson sobre cualquier posibilidad de negocio relacionado al cine en Venezuela, y lo invita a explorar otras ciudades, como Buenos Aires, Santiago de Chile o Lima. Días más tarde, Mc Goodwin escribe de nuevo a su amigo, y le advierte sobre un informe que existe en el que se dan todos los detalles sobre el comercio del cine en Latinoamérica, con la intención de que evalúe otros mercados dentro de la región. ¿Por qué el control del mercado cinematográfico no avanza tan rápido en Venezuela como en el resto de la región? ¿Tendrá que ver con el recelo que les producía a los americanos trabajar con Gómez, a quien consideraban un pro-germánico?

### **3.3. La redefinición geopolítica de Gómez en el marco de la Primera Guerra**

El libro de correspondencias diplomáticas V.158 del Record Group 84, comienza con un informe de los negocios del enemigo en Venezuela y todas las personas implicadas en los mismos. Nos encontramos ante el inicio de la Primera Guerra, o más precisamente, ante la incorporación de los Estados Unidos al conflicto, lo que altera todas las acciones y relaciones, en lo político, lo económico y lo cultural. Los funcionarios responden a una nueva agenda, todo gira en torno a estar a favor o en contra de “el enemigo”. En un informe confidencial de Preston Mc Goodwin de fecha 02-07-1917, el funcionario ratifica su opinión de que el

---

<sup>47</sup> “It is apparent how inexpertly organized the prewar American export business was. Central and South America present some striking examples of how American methods failed to adapt.”

<sup>48</sup> Caracas, 13 de junio de 1917, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 158.

gobierno de Venezuela apoya los intereses financieros de empresarios alemanes y que Gómez a su vez protege sus inversiones y bienes en Alemania.

En conversaciones posteriores, reportadas al Departamento, el General Andrade dejó en evidencia que se refería a la “difícil tarea” de procurar mantener la acostumbrada actitud de este Gobierno de sincera amistad con los Estados Unidos, ante la pronunciada simpatía por el Gobierno alemán del General Gómez y las mal disimuladas conexiones de este último con los intereses comerciales alemanes<sup>49</sup>.

En este período se instalan las sospechas del apoyo del gobierno de Gómez a los alemanes y las relaciones bilaterales se tensan. Esto, sumado al cada vez más explícito autoritarismo, conduce a que comience a rondar la idea en el Departamento de Estado de la necesidad de salir de Gómez. La complicidad que hubo en los primeros años entre los Estados Unidos y el gobierno de Gómez se desvaneció.

Ninguna ayuda puede esperarse del Gobierno de Venezuela para tratar de prevenir este subterfugio. Además, los suboficiales de los puertos no están dispuestos a prestar ayuda alguna a los enemigos de Alemania. Estos son hechos y deben ser claramente entendidos por el gobierno de los Estados Unidos y todos nuestros aliados<sup>50</sup>.

En diversos informes emitidos por el cónsul Preston Mc Goodwin, se evidencia una preocupación por la situación política de Venezuela, la relación de Gómez con el enemigo y una cierta tentación de parte de los Estados Unidos de resolver las cosas por sus propios medios. En un memo de febrero de 1918 sobre las condiciones políticas en Venezuela, se afirma que Gómez “debería salir, si se puede hacer sin poner en peligro la paz de América Latina”<sup>51</sup>

Paralelamente a la llegada de la guerra y la presunta simpatía de Gómez hacia los alemanes, el territorio venezolano también se convierte en un espacio hostil para las relaciones comerciales, y los ciudadanos norteamericanos establecidos en el país, comienzan a objetar al

---

<sup>49</sup> "In subsequent conversations, reported to the Department, General Andrade made it evident that he referred to the “difficult task” of endeavoring to maintain this Government’s customary attitude of sincere friendship for the United States in the face of the pronounced sympathy for the German Government of General Gómez and the latter’s ill-concealed connections with German commercial interests.” Preston Mc Goodwin al Secretario de Estado, Caracas, 4 de agosto de 1917, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 158.

<sup>50</sup>“No aid can be expected from the Venezuelan Government in endeavoring to prevent this subterfuge. Moreover, petty officials at the ports are not disposed to render any assistance to enemies of Germany. These are facts and should be distinctly understood by the United States Government and all of our Allies.” Preston Goodwin al Secretario de Estado, Caracas, 2 de julio de 1917 Diplomatic Post, Vol. 158.

<sup>51</sup>“should be put out if it can be done without imperilling the peace of Latin America” Registro de correspondencia, Memo del Presidente Wilson sobre las condiciones de Venezuela. 16 de febrero de 1918, State Dept. Records Re Internal Affairs of Venezuela, 1910 – 29, Microcopy 366, Rollo 1.

gobierno: “Se adjunta carta de Charles Freeman, ciudadano estadounidense, criticando los métodos adoptados por el presidente Gómez para controlar todas las ramas del Comercio en beneficio propio.”<sup>52</sup>, lo que, ciertamente, no estaba lejos de la realidad.

Probablemente como consecuencia de esta situación, se plantea la visita a Venezuela de un representante del War Trade Board<sup>53</sup>. “Llamada del señor Kirby, de la War Trade Board, acompañado del señor Gorgoza que va a Venezuela como agente especial de esa junta. Condiciones en Venezuela discutidas”. A pesar de las continuas advertencias hechas por los funcionarios norteamericanos en la legación, sobre las prácticas políticas y comerciales en el gomecismo, Venezuela no es una prioridad para el Departamento de Estado, que, en tiempos de guerra, está más preocupado por la administración de la imagen de los EEUU ante el mundo, que por promover el comercio cinematográfico en la región. El tono de las relaciones ha cambiado radicalmente y su reflejo en el comercio de cine será definitivo, de un proceso disgregado y atomizado de poco alcance pasaremos a un proceso centralizado, burocrático y paranoico. ¿Cuál de los dos reporta más resultados a la industria del cine norteamericano?

Según señala Thompson, el Gobierno de los Estados Unidos sella una alianza con la industria del cine en la lucha contra los alemanes a través de la creación de la División de Films.

Wilson aprovechó la ocasión de la formación de la División de Películas para otorgar la bendición del gobierno a la industria cinematográfica: tengo en mente no solo llevar a la industria cinematográfica al contacto más completo y efectivo con las necesidades de la nación, sino también dar algún grado de reconocimiento oficial a este factor cada vez más importante en el desarrollo de nuestra vida nacional. La película ha llegado a clasificarse como el medio más importante para la difusión de inteligencia pública y, dado que habla un lenguaje universal, se presta de manera importante a la presentación de los planes y propósitos de Estados Unidos. (Thompson 1986, 93)<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Encloses letter from Charles Freeman, American citizen, criticizing the methods adopted by President Gómez to control all branches of Commerce for his own benefit.” Registro de correspondencia, Charles Freeman, Venezuela 8 de octubre de 1917, Records Re Internal Affairs of Venezuela, 1910 – 29, Microcopy 366, Rollo 1.

<sup>53</sup> “Call of Mr. Kirby, of the War Trade Board, accompanied by Mr. Gorgoza who is going to Venezuela as special agent of that board. Conditions in Venezuela discussed.” Registro de correspondencia, State Department, 29 de marzo de 1918, Records Re Internal Affairs of Venezuela, 1910 – 29, Microcopy 366, Rollo 1.

<sup>54</sup> “Wilson took the occasion of the Division of Films' formation to give the government's blessing to the film industry: It is in my mind not only to bring the motion-picture industry into the fullest and most effective contact with the nation's needs, but to give some measure of official recognition to this increasingly important factor in the development of our national life. The film has come to rank as the very highest medium for the dissemination of public intelligence, and since it speaks a universal language, it lends itself importantly to the presentation of America's plans and purposes.”

Sin embargo, la bendición que el presidente Wilson da a la industria del cine, según Thompson, parece más una maldición si pensamos en el proceso de instrumentalización y burocratización que padeció de ese momento en adelante.

Orden ejecutiva. Por la presente creo, bajo la jurisdicción del Comité de Información Pública, establecido hasta ahora por Orden Ejecutiva del 14 de abril de 1917, una División del Servicio de Fotografía Extranjera con el fin de estimular el interés en la guerra y proporcionar entretenimiento e instrucción por medio de películas. a los soldados estadounidenses en el país y en el extranjero, también para prestar ayuda similar a los ejércitos y ciudadanos de nuestros aliados a través de la Asociación Cristiana de Hombres Jóvenes y otras agencias de carácter similar.<sup>55</sup>

El gobierno norteamericano hace un viraje total en la relación con la industria cinematográfica, tomando control absoluto de las exportaciones de films, demandando a sus funcionarios consulares información más detallada sobre el comercio del cine en sus respectivos territorios y exigiendo el cumplimiento de una exhaustiva normativa que se actualizaba regularmente.

En respuesta a la sugerencia recibida de miembros del Servicio Diplomático y Consular de los Estados Unidos y representantes de la Junta de Comercio de Guerra de los Estados Unidos en el extranjero, las normas y reglamentos a los que se hace referencia a continuación se adoptaron después de una conferencia con el Departamento del Tesoro y el Comité de Información Pública, con el fin de facilitar el control de las películas cinematográficas en todos los países excepto el Reino Unido, sus colonias, posesiones y protectorados, y Francia e Italia. Los propósitos subyacentes de las nuevas regulaciones son:

Minimizar al máximo posible la propaganda enemiga en países neutrales.

Fomentar la propaganda estadounidense en todos los países<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup>“Executive Order. I hereby create, under the jurisdiction of the Committee On Public Information, heretofore established by Executive Order on April 14<sup>th</sup>, 1917, a Division of Foreign Picture Service for the purpose of stimulating interest in the war and furnishing entertainment and instruction by means of motion pictures to American Soldiers at home and abroad, also to lend similar aid to the armies and citizens of our allies through the medium of the Young Mens Christian Association and other agencies of like character.” President Woodrow Wilson, The White House, 17 de diciembre de 1917. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 158.

<sup>56</sup> “In response to suggestion received from members of the United States Diplomatic and Consular Service and representatives of the United States War Trade Board abroad, the rules and regulations referred to below have been adopted after conference with the Treasury Department and the Committee on Public Information, for the purpose of facilitating the control of Moving Picture Film in all countries except the United Kingdom, its colonies, possessions, and protectorates, and France and Italy. The underlying purposes of the new regulations are:

To minimize as much as possible enemy propaganda in neutral countries.

To foster American propaganda in all countries”United States War Trade Board to the American Diplomatic and Consular offices and War Trade Board Representatives. Instructions regarding films. 25 de septiembre de 1918. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 167.



Subrayo en la cita la mención directa que se hace a la “propaganda”. Desde el momento de la aparición en escena del War Trade Board, la actividad se mueve en dos sentidos, por una parte, el WTB solicita información sobre las características de la exhibición cinematográfica en cada país, lo cual se ve reflejado en el informe en respuesta a la Instrucción general N° 497; por otra parte, hay un interés en supervisar las exportaciones de filmes desde los Estados Unidos para controlar su imagen en el mundo. La propaganda y antipropaganda norteamericana es la principal preocupación de la comisión, lo que confirma lo planteado en el capítulo anterior, que para el Estado norteamericano el cine de entretenimiento también es una forma de propaganda.

Sin embargo, resulta paradójico cómo en los informes del WTB las películas son tratadas como un rubro más de exportación, carente de significado cultural, racionalizado junto a otros cientos de productos y materias primas. La producción cinematográfica estaba clasificada en película virgen sin exponer, película expuesta sin revelar y película expuesta revelada (ver anexo 1). De acuerdo con la condición del material fílmico se otorgaban las licencias de exportación para los distintos territorios, siendo especialmente exigentes las licencias para película virgen y película expuesta y revelada.

#### **3.4. El comercio de cine norteamericano después de la guerra, el legado del War Trade Board**

Aun después del fin de la guerra, en noviembre de 1918, el Estado continúa controlando el comercio de cine en Venezuela, ya no bajo la figura del War Trade Board, sino directamente desde la Secretaría del Estado. En agosto de 1919 el Departamento de Estado, en nombre del Despacho de Comercio Doméstico y Foráneo del Departamento de Comercio, solicita información sobre el negocio del cine en Latinoamérica a través de un cuestionario remitido a todas las oficinas consulares de la región (ver anexo 2). En el cuestionario se indaga sobre diversos aspectos relacionados con la distribución y la exhibición de cine, así como sobre las características de la sociedad en la que se inserta el negocio. La incorporación de este aspecto sociocultural resulta una novedad respecto a los requerimientos de información previos a la guerra y durante la guerra, ya que en el primer caso los primeros se ocupaban de asuntos estrictamente relacionados con el comercio de cine, en el segundo caso el esfuerzo estaba orientado más hacia las numerosas restricciones y la burocratización del proceso de exportación de filmes.

Esta nueva exploración se asemeja más a un estudio de mercado, está conformado por dieciséis puntos a explorar e incluye aspectos comerciales, sociales, económicos, tecnológicos

y jurídicos. Llama la atención la alusión directa a asuntos raciales cuando se demanda información sobre la población total y el porcentaje de blancos de la población, y más específicamente, “Porcentaje aproximado de asistencia al cine por parte de blancos y otros.”<sup>57</sup>

La respuesta a este cuestionario son sendos informes sobre la actividad relacionada con el cine de parte de los cónsules de La Guaira, Homer Brett, Puerto Cabello, George Phelan y Chester E. Davis de Maracaibo, además de un informe especial sobre la legislación de la importación de filmes de Preston McGoodwin, ministro de la legación. Los cuatro informes son bastante dispares en su manera de responder, unos más esquemáticos y ordenados, otros más impresionistas y aleatorios, unos responden someramente todos los aspectos, otros ahondan en profundidad en un aspecto dejando a los otros asuntos sin respuesta. En algunos puntos todos los informes coinciden, como en lo referente a la centralización de la actividad de distribución en la ciudad de Caracas, en otros casos los informes se contradicen entre sí, lo que abre interrogantes sobre la forma como fue recopilada la información, si tomada de fuentes institucionales, si recurrieron a informantes locales o si es el resultado de las apreciaciones del funcionario. Cualquiera sea el caso, los informes constituyen una visión de los funcionarios norteamericanos sobre su entorno y sobre el negocio del cine en Venezuela.

En el informe del cónsul de Puerto Cabello, George R. Phelan<sup>58</sup>, que adicionalmente tiene a su cargo la atención a las ciudades de Valencia, Barquisimeto y Coro, persiste la percepción de que se trata de un territorio de poco interés para el comercio del cine norteamericano y la tecnología cinematográfica. Esta opinión ya había sido expuesta en un informe del cónsul Frank Anderson en 1917, dos años atrás. “El mercado de películas cinematográficas y accesorios en este distrito no es de gran importancia desde el punto de vista del exportador estadounidense.”<sup>59</sup> En opinión de ambos cónsules, el hecho de que el negocio del cine estaba controlado desde Caracas limitaba las posibilidades de crecimiento en las ciudades bajo su custodia. En contraste, según el informe del cónsul de La Guaira y Caracas Homer Brett, “recientemente el negocio ha entrado en un período de gran expansión”<sup>60</sup>. Asimismo, para

---

<sup>57</sup> “Approximate percentage of motion picture attendance by whites and others” Questionnaire on Motion Picture Market of Latin America, for the Latin American Division, Bureau of Foreign and Domestic Commerce, document adjunto a la correspondencia dirigida a Preston Mc Goodwin, Washington, 18 de agosto de 1919, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 171.

<sup>58</sup> “The market for motion picture films and accesorios in this district is not of great importance from the standpoint of the American exporter.” George Phelan al Departamento de Estado, Puerto Cabello, 2 de octubre de 1919, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 171.

<sup>59</sup> Frank Anderson Consul, Respuesta a la instrucción general N° 497, 12 de junio de 1917, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 158.

<sup>60</sup> “recently the business has entered upon a period of lively expansión” Homer Brett al Departamento de Estado, La Guaira, 9 de junio de 1919, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 171.

Brett junto con el crecimiento del negocio se ha intensificado la demanda de películas norteamericanas, porque son aventuras que se desarrollan en exteriores, a diferencia de las películas europeas basadas en temas sexuales que transcurren en ambientes cerrados. Sin embargo, esta afirmación contradice lo que reportan los cónsules de Maracaibo y Puerto Cabello, quienes afirman que los westerns no tienen mucha acogida en el público local, para ellos los temas preferidos por el público son las historias de amor, los dramas de sociedad, temas religiosos y las películas de aventuras misteriosas.

Respecto al asunto de la composición de la población y el público que asiste a las salas, también hay curiosas divergencias. Para el cónsul de Puerto Cabello los blancos constituyen el 80% de la población y en esa misma proporción se distribuye el público que asiste a las salas. En cambio, el cónsul de La Guaira presenta una situación social totalmente diferente:

“El porcentaje de blancos puros es muy pequeño, pero no hay división de la sociedad en líneas de color. La única división es según la capacidad de pago y, por supuesto, los blancos suelen sentarse en los palcos y la preferencia, mientras que los pardos -hay muy pocos negros en Venezuela- suelen ocupar los asientos más baratos. Sin embargo, hay muchas excepciones a ambas reglas.”<sup>61</sup>

El cónsul de Maracaibo coincide con esta percepción, aunque lo expone de manera diferente. El funcionario observa que existen muy pocas familias españolas nativas que no tengan sangre india o negra en sus venas, y que las divisiones se manifiestan en clases sociales, baja, media y alta y los extranjeros que forman parte del nivel más alto.

Respecto a la indagación relacionada con los aspectos legales y la censura a la obra cinematográfica, el cónsul de Puerto Cabello reporta que “no hay derechos de exclusividad en este país” y que la censura es relativa, “en Caracas hay censura solamente, pero muy acomodaticia.”<sup>62</sup> Una situación similar reporta su colega de Maracaibo: “Estas imágenes no tienen Censura aquí en Maracaibo, pero si los Sacerdotes dicen que tal película no se va a

---

<sup>61</sup> “The percentage of pure whites is very small but there is no division of society along color lines. The only division is according to ability to pay and, of course, white persons usually sit in the boxes and the “preferencia” while the browns – there are very few blacks in Venezuela - usually crowd the cheaper seats. There are many exceptions to both rules, however.” Homer Brett al Departamento de Estado, La Guaira, 19 de septiembre de 1919, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 171.

<sup>62</sup> “there are no rights of exclusivity in this country”, “there is censorship in Caracas only, but very accomodating” Gerorge R. Phelan al Departamento de Estado. Puerto Cabello, 2 de octubre 1919, RG84, Diplomatic Post, Vol 171.

exhibir, entonces no se exhibe”<sup>63</sup>. El consul de La Guaira también suscribe este manejo laxo de la censura.

En un detallado informe presentado por Preston McGoodwin sobre este punto de la legislación, basado en una carta del Ministro de Relaciones Exteriores E. Gil Borges, quien a su vez se apoya en la respuesta del Ministro de Hacienda, sólo se tocan aspectos sobre la importación material de los filmes, especificaciones sobre los costos de aduana y sus reembolsos y detalles sobre el embalaje, pero no se trata nada sobre los contenidos de los filmes, por lo que se da a entender que en ese momento no existía ninguna ley que regulara la exhibición cinematográfica desde este punto de vista. Lo relativo a los aspectos legales, la inexistencia de la exclusividad y la censura se convertirá en el vórtice de esta “zona de contacto” entre ambos países, de una forma que tendrá alcances inesperados.

Todos los informes coinciden en que no existe propaganda ni de parte del gobierno ni privada y tampoco hay producción cinematográfica local, lo que omite la producción cinematográfica oficial que se calcula comenzó en 1910, cuya existencia ha quedado comprobada en el capítulo anterior. Esta omisión de parte de la totalidad de los funcionarios resulta difícil de comprender considerando que en el archivo hay una invitación del 31 de diciembre de 1915 al Ministro Preston Mc Goodwin a una “Exposición Cinematográfica del Ejército Nacional que el Ejecutivo Federal de Venezuela ofrecerá en el Teatro Municipal”<sup>64</sup>. ¿Cómo se explica que los funcionarios norteamericanos no se hayan enterado de este evento cuando Preston McGoodwin aún era Ministro de la legación de Venezuela en el momento que se redactan todos los informes? Resulta paradójico si tomamos en consideración que la propaganda política ha sido un asunto al que los Estados Unidos siempre prestó mucha atención. Por otra parte, ¿cómo puede ser que después de los estrictos controles que se impusieron durante la guerra sobre la exportación de película virgen, no se conociera sobre la producción de cine oficial? Esta incongruencia echa por tierra cualquier posible vínculo entre la producción cinematográfica oficial durante el gomecismo y el gobierno de los Estados Unidos, aunque Enrique Zimmerman, en su carta al General Gómez le comenta que le “venden una Máquina de segunda mano en E. U. que vale 1200 dollars”, es decir, sí existía intercambio comercial

---

<sup>63</sup> “This pictures have no Censorship here in Maracaibo, but if the Priests say that such and such film will not be shown, then it is not shown.” Chester E. Davis al Departamento de Estado. Maracaibo, 15 de octubre de 1919, , RG84, Diplomatic Post, Vol 171.

<sup>64</sup> Ignacio Andrade, Ministro de RREE a Preston McGoodwin, 31 de diciembre de 1915, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 149.

relacionado a la tecnología cinematográfica, pero no a través del gobierno, a pesar de los severos controles impuestos por el Estado norteamericano.

Un documento muy revelador de este período es la carta de Chas L. Brockheim de Universal Pictures dirigida al Ministro americano en Venezuela Preston Mc. Goodwin, en el cual presenta un diagnóstico muy completo sobre el comercio del cine en Venezuela, y que por su valor analizaremos en detalle. En la carta queda en evidencia que el War Trade Board, se convirtió en un obstáculo para el comercio del cine, lo que posiblemente abrió un espacio para la aparición de la piratería, aunque como veremos Brockheim no lo formula así. El primer argumento del ejecutivo explica por qué Universal Film Manufacturing Co. no abrió una oficina de representación en Venezuela:

“No enviamos un representante a Venezuela porque nuestro suministro de películas durante la guerra se vio limitado por las normas y reglamentos de la Junta de Comercio de Guerra, y las películas que teníamos estaban reservadas para exhibirse en otro territorio.”<sup>65</sup>

Este primer dato deja ver las limitaciones de las empresas productoras frente a las regulaciones impuestas por el War Trade Board, y el vacío en la atención dada a Venezuela consecuencia de haber sido subordinada frente a otros territorios. Sin embargo, la explicación de Brockheim adjudica la responsabilidad sobre este vacío al comportamiento de los comerciantes de cine locales:

---

<sup>65</sup> “We did not send a representative into Venezuela for the reason that our supply of films during the war became limited by reason of rules and regulations of the War Trade Board, and those films which we did have were booked for steady showing in another territory. The trouble we have found is that the Venezuelan film renters are of a class that will not pay a living price to us manufacturerers for films. They have been so used to getting films from what we call Pirates, and of second hand dealers that they believe new product and up-to-date goods should be paid for at the same rate as they have paid for second hand goods. We know it has been the practice of a certain firm who rents films for Colombia as well as Central America, to send their good films into Venezuela. They have no right to do that, as they only purchase the rights to exhibit films in the territory mentioned in their contract.

It appears to us that all of the dealers in Venezuela endeavor to belittle the American film, and they write that the public does not look with favor upon the American artists or plays. That may be a fact because these people have been showing old-fashioned antiquated product made by the moving picture industry years ago. In the States, an Association has been formed by exporters of films, who threaten to publish the names of all firms who pirate films, and they think that by doing so it would place legitimate dealers on their guard not to deal with a man who is guilty of the unlawful practice. American dealers are worried by reason of the copyright laws of Venezuela, and they feel that no protection is given to them if there’s any infringement or if persons send films into that territory unlawfully.

The methods used in South America has caused us American manufacturerers a lot of worry, and as soon as the question of peace now pending in Paris is finally determined, efforts will be made by the moving picture industry to have President Wilson take steps in an endeavor to obtain some protection for the manufacturerers who deal in the various countries of South America. The method pursued by men engaged in moving pictures enterprises is the one curse to our business, and the time has come to stop it, and the republics ought to assist the importer.” Chas L. Brockheim a Preston Mc. Goodwin. Panamá, 5 de marzo de 1919. RG84, Diplomatic Post, Vol 171.

“El problema que hemos encontrado es que los arrendatarios de películas venezolanos son de una clase que no pagará un precio digno a nosotros, los fabricantes de películas. Han estado tan acostumbrados a obtener películas de lo que llamamos **Piratas** y de comerciantes de segunda mano que creen que los productos nuevos y los bienes actualizados deben pagarse al mismo precio que han pagado por los bienes de segunda mano.”

Esta es la primera vez que se utiliza en término “pirata” para referirse al comercio ilegal de cine, lo cual de inmediato concede una carga peyorativa al fenómeno. Sabemos por comunicaciones e informes previos que los funcionarios locales nunca alentaron al comercio de películas ni equipos cinematográficos en Venezuela por considerarlo un territorio poco atractivo para este rubro. Sin embargo, la actividad de exhibición existía, así como el público que fue consolidándose para la misma. Esta demanda se satisfizo antes de la guerra con el producto europeo y el producto norteamericano que circulaba de segunda mano en el Caribe, lo que era del conocimiento de las productoras de cine, Brockheim lo describe así:

“Sabemos que ha sido práctica de cierta empresa que alquila películas tanto para Colombia como para Centroamérica, enviar sus buenas películas a Venezuela. No tienen derecho a hacerlo, ya que solo compran los derechos para exhibir películas en el territorio mencionado en su contrato.

Nos parece que todos los marchantes en Venezuela se empeñan en menospreciar el cine americano, y escriben que el público no ve con buenos ojos a los artistas o las obras americanas. Eso puede ser un hecho porque estas personas han estado mostrando productos anticuados fabricados por la industria cinematográfica hace años.”

Se reconoce la existencia de un mercado ilegal de filmes en el Caribe, y un cierto menosprecio hacia el producto fílmico norteamericano que se atribuye al hecho de que las películas que se han exhibido son anticuadas, lo que no queda claro es porqué nace este mercado, si por las limitaciones impuestas por el War Trade Board a las casas productoras y distribuidoras, por la falta de legislación de los gobiernos de la región, por la actitud fraudulenta de los empresarios latinoamericanos, o por la conjunción de todos los factores anteriores frente a la creciente demanda del público del cine más actualizado. En el caso de la declaración de Brockheim es evidente que se atribuye toda la responsabilidad a la actitud ilícita de los comerciantes y a la falta de legislación sobre el cine en la región, sin embargo, la circulación de filmes en el Caribe no era sino previsible si consideramos el ancestral tráfico de mercancías en la cuenca, un espacio de intercambio de fuerte raigambre. En la carta se advierte de una vez cuál será la reacción de los norteamericanos frente a esta problemática:

“En los Estados Unidos, se ha formado una Asociación de exportadores de películas, que amenazan con publicar los nombres de todas las empresas que piratean películas, y creen que al hacerlo pondrían en guardia a los comerciantes legítimos para que no traten con un hombre que es culpable de la práctica ilícita. Los distribuidores estadounidenses están preocupados por las leyes de derechos de autor de Venezuela, y sienten que no se les brinda protección si hay alguna infracción o si las personas envían películas a ese territorio ilegalmente.

Los métodos utilizados en América del Sur nos han causado mucha preocupación a los fabricantes estadounidenses, y tan pronto como finalmente se resuelva la cuestión de la paz que ahora está pendiente en París, la industria cinematográfica hará esfuerzos para que el presidente Wilson tome medidas en un esfuerzo. para obtener alguna protección para los fabricantes que comercian en los diversos países de América del Sur. El método seguido por los hombres dedicados a las empresas cinematográficas es la única maldición de nuestro negocio, y ha llegado el momento de detenerlo, y las repúblicas deben ayudar al importador.”

Rápidamente se invoca la intervención del Gobierno norteamericano para detener esta “maldición” sobre el negocio del cine. Por la forma como se plantea, se trata de un enfrentamiento entre la industria del cine norteamericano y los piratas, lo que declara una nueva guerra que aún hoy en día no termina. En el próximo capítulo veremos el desarrollo de la estrategia de ataque que los estadounidenses plantean en este momento, y cómo los empresarios venezolanos reaccionan a la misma, resignificando y problematizando el fenómeno de la piratería de una manera asombrosa.

## **Capítulo 4. La piratería y la censura: dos productos de la “zona de contacto”**

En este capítulo los matices de las relaciones imperialismo – subalternidad se despliegan, y las reacciones frente a las agendas en curso activan las diversas identidades sociales en juego, étnicas, de clase, de género. Presento las dos principales agendas vinculadas al comercio del cine en Venezuela, la piratería y la censura.

### **4.1. Los Estados Unidos vs. Gómez: las relaciones bilaterales ante el surgimiento de la piratería**

El 17 de julio de 1923 Hopkins and Hopkins escribe de parte de la Motion Pictures Producers and Distributors of America al Secretario de Estado para solicitar protección sobre un grupo de filmes de Fox Film Corporation exhibidos en Caracas de manera clandestina. “Se nos informa que estas películas clandestinas son reclamadas como de su propiedad por un señor Laviesca, de Curazao, D. W. I., y es a través de él que las películas se exhiben en Caracas”.<sup>66</sup> En la carta se alega que la exhibición de estos filmes constituye una violación de la Convención Panamericana de Derechos de Autor, de fecha 11 de agosto de 1910, y que el gobierno de Venezuela debe prohibir la exhibición de los filmes.

El Departamento de Estado solicita a la legación de los Estados Unidos en Venezuela la atención al asunto, aunque “Según información del Departamento, el Gobierno de Venezuela aún no ha ratificado el mencionado Convenio.”<sup>67</sup>. El intercambio de correspondencia revela dos datos importantes: primero el Departamento de Estado está al tanto de que el Gobierno de Venezuela no ha suscrito la Convención Panamericana de Derechos de Autor, lo que los deja prácticamente indefensos ante la exhibición de filmes negociados con personas que no gozan de un contrato con los productores originales, o los que los estadounidenses bautizaron como piratas. Segundo que los filmes provienen de Curacao, reconfirmando la circulación de películas ilegales en el Caribe.

En el registro de correspondencia consular se puede observar, de manera condensada, el movimiento que genera la denuncia de una película pirateada. El 7 de julio de 1925 la Motion Pictures, Producers and Distributors of America informa que Bernardo Herrera, Celedonio Palacios y “un cubano” introdujeron en Venezuela la copia pirateada de “The White Sister”

---

<sup>66</sup> “We are advised that these clandestine films are alleged by a Mr Laviesca, of Curacao, D. W. I., to be his property, and it is through him that the films are being exhibited in Caracas.” Hopkins and Hopkins al Secretario de Estado. Washington, 17 de julio de 1923. RG 59, Consular Post, 831.154/72 – 831.413/151.

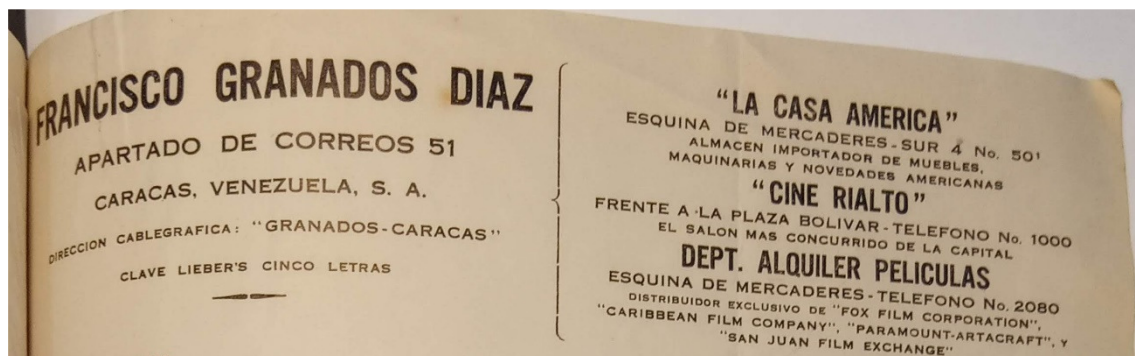
<sup>67</sup> “According to the Department’s information, the Government of Venezuela has not yet ratified the above mentioned Convention” Secretario de Estado a Willis C. Cook. Washington, 6 de agosto de 1923. RG 59, Consular Post, 831.154/72 – 831.413/151.



de MGM. Esta copia de la película aparentemente estaba negociada con un exhibidor en San José de Costa Rica llamado Perry Girton, quien probablemente al verse descubierto, declara el 10 de julio que está por recibir una copia legítima del film de parte de MGM, por lo que no cree que la copia pirata viaje a Costa Rica. En Caracas el exhibidor Francisco Granados Díaz, agente de la MGM, reporta que fue obligado a comprar la copia pirata para evitar pérdidas monetarias. Granados Díaz informa el 1° de agosto que Celedonio Palacios fue quien introdujo la copia en el país y que Bernardo Herrera está negociando la venta de la copia con Nicolás Díaz de Colombia. En menos de un mes la copia pirata ya estaba negociada con tres países del Caribe, lo que muestra la rapidez con que se movía el negocio de la piratería.

El 18 de noviembre de 1921 Francisco Granados Díaz se comunica con el Ministro de los Estados Unidos de América para consultar sobre un certificado emitido por el consulado para la devolución de un grupo de películas. Con esta carta se inicia la controversial relación entre Granados Díaz y la legación estadounidense. En el papel membretado que enmarca a la misiva, se puede ver la amplitud del negocio de Francisco Granados Díaz. Se presenta como dueño de tres negocios: “La Casa América”, el Cine Rialto y el Dept. de Alquiler de películas, que se presenta ofrece como “Distribuidor exclusivo de “Fox Film Corporation”, “Caribbean Film Company”, “Paramount Artacraft” y “San Juan Film Exchange”. En una nota en respuesta a una solicitud de información por parte del Spanish-English Bureau, Preston Mc. Goodwin informa que aparte de la Sociedad de Cines y Espectáculos, que prácticamente monopoliza el parque de salas de exhibición de Caracas, existe un teatro independiente llamado Rialto operado por Francisco Granados Díaz, que mantiene un contrato con Fox Film Corporation.<sup>68</sup>

Foto 4.1 Papel membretado de las empresas de Francisco Granados Díaz



*Fuente:* Caracas, 18 de noviembre, 1921. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 183.

<sup>68</sup> Preston Mc Goodwin a Spanish-English Business Bureau. Caracas, 22 de septiembre, 1921. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 183.

El 20 de septiembre de 1925 un telegrama urgente desde Bogotá se solicita información sobre el film “Orphans of the storm”. La legación en Caracas responde que tiene información de un film llamado “The two orphans” con las hermanas Gish perteneciente a M. Pellicer. Según reporta Dayle C. Mc. Donough, Francisco Granados Díaz se presentó voluntariamente ante la legación para informar que había suspendido la exhibición de la película en cuestión una vez que se enteró que se trataba de una copia pirata. Granados comentó que Bernardo Herrera, quien había importado la película pirata “The White Sister”, le había ofrecido varios títulos, pero que no sabía si negociar la compra considerando los antecedentes del Sr. Herrera. Con esta movida Granados Díaz busca ganar la confianza del funcionario que señala:

“Parece estar actuando de buena fe, y estaría muy contento de tener alguna seguridad de que las imágenes legítimas exhibidas por él no estarían sujetas a la competencia de las pirateadas. Si todos los exhibidores de Venezuela se negaran a alquilar tales películas, cesaría el negocio de importarlas; pero sería extremadamente difícil, si no imposible, lograr tal boicot. En ausencia de la ratificación por parte de Venezuela de la convención de Buenos Aires sobre derechos de autor, el único otro recurso parecería consistir en inducir a los funcionarios venezolanos a prohibir la importación y el comercio de películas pirateadas.”<sup>69</sup>

La legación trató infructuosamente de rescatar la copia pirata para sacarla de circulación.

Foto 4.2 Afiche de lobby de Two Orphans



<sup>69</sup> He appears to be acting in good faith, and would be very glad to have some assurance that legitimate pictures exhibited by him would not be subject to the competition of pirated ones. If all exhibitors in Venezuela would refuse to rent such films the business of importing them would cease; but it would be extremely difficult, if not impossible, to attain such a boycott. In the absence of ratification by Venezuela of the Buenos Aires convention upon copyrights, the only other recourse would appear to lie in inducing Venezuelan officials to prohibit the importation and dealing in pirated films. Dayle C. Mc Donough a Willis S. Cook. Caracas, 5 de octubre de 1925. RG 84 Diplomatic Post, Vol. 203.

*Fuente:* Mayer, D. (2020). The Two Orphans/Orphans of the Storm: Melodrama Stage and Screen. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 47(2), 100–131. <https://doi.org/10.1177/1748372720942737>

Menos de un año más tarde, Granados Díaz se ve nuevamente involucrado en un caso de piratería, cuando Arthur Williams, Vice Consulcónsul estadounidense, le exige al empresario la suspensión de la exhibición del film “Don Q”, protagonizado por Douglas Faibanks, y cuyos derechos de exhibición pertenecían a Mauricio Sejournee, quien tenía un contrato de exclusividad con la United Artists. Según relata el funcionario, la copia pirata en poder de Granados Díaz le había sido entregada por Bernardo Herrera, el mismo importador cuyo manejo de otros filmes sin derecho había despertado sospechas el año anterior.

El Vice cónsul pidió al General L. R. Carvallo, prefecto del Departamento Libertador, que impidiera la exhibición de la película “Don Q”, a lo que el Prefecto reaccionó dirigiéndose al dueño del cine Rialto, Francisco Granados Díaz. El empresario accede a suspender la exhibición bajo protesta, argumentando que no todas las películas de Douglas Fairbanks son propiedad de la United Artists:

“...pero hace constar el señor Granados Díaz la circunstancia de que no todas las películas en que aparecen los artistas que usted se sirve nombrar en su citada nota, no son de manufactura exclusiva de The United Artists Corporation, de lo cual se servirá usted tomar nota.”<sup>70</sup>

Francisco Granados Díaz entabla una discusión epistolar con el Vicecónsul. En la primera carta el empresario deja traslucir su disgusto con la situación y se victimiza frente al reclamo que hace el Consulado y la reacción del importador Bernardo Herrera:

“...pero el Señor Herrera me contestó categóricamente, que no estaba dispuesto a renunciar a los derechos que le dá el convenio que hicimos en carta de 26 de julio corriente, y que por lo tanto, yo estoy obligado legalmente a darle las exhibiciones estipuladas, o a pagarle la indemnización por daños y perjuicios que este hecho le ocasionaría. En vista de tales circunstancias, no encuentro otro medio de suspender las exhibiciones que el que Ustedes hagan valer judicialmente impedimentos legales sobre el citado Señor Herrera, relevándome de este modo a mí del cumplimiento del convenio contraído por causas de fuerza mayor.”<sup>71</sup>

El argumento principal de Granados es su desconocimiento del origen de la producción del Film “Don Q”, para él, al no haber visto la marca de ninguna casa productora en los materiales publicitarios del film, pensó que se trataba de una productora independiente, algo difícil de creer considerando que “Don Q” es un film que evidentemente gozó de un alto presupuesto de producción, sólo posible para una de las casas productoras más grandes, en este caso la United Artists, además se trata de la secuela de la película de 1920 “The mark of

---

<sup>70</sup> L. R. Carvallo a Arthur Williams. Caracas, 29 de julio de 1926, RG 84, Consular Post, Vol. 49

<sup>71</sup> Francisco Granados Díaz a Arthur Williams. Caracas, 29 de julio, 10:am. RG 84, Consular Post, Vol. 49.

Zorro”. Sin embargo, este dato de la ausencia de marcas de la casa productora, puede obedecer a un cierto “modus operandi” del mercado de la piratería, en donde para evitar controles y obtener las negociaciones, se eliminaba todo rastro de la casa productora original y se vendía como producción independiente.

Foto 4.3 Afiche Don Q Son of Zorro



*Fuente:* Wikimedia Commons

En la última parte de la carta, Granados Díaz acusa al consulado de cierto favoritismo hacia los señores Sejourné, quienes reclaman los derechos de exhibición sobre el film, porque según el empresario, en circunstancias similares, no fue atendido un reclamo hecho por él para pelear los derechos de la película “Romola” de la Metro Goldwyn Mayer:

“Por otra parte, noto que los Señores Sejourné como que tienen mayor suerte, o quizá amistad, en ese Consulado, pues ustedes recordarán aún sin duda la última ocasión similar en que yo, en idénticas circunstancias, ocurri a ese consulado con carta fecha 12 de Marzo de este mismo año, pidiendo protección a los intereses de mis representados, la compañía americana “Metro-Goldwyn-Mayer” Distributing Corp. (cuyos contratos también han sido legalizados en esa Oficina) para prevenir la exhibición de la película “Romola” en el Teatro Ayacucho, sin obtener de Ustedes tan sólo gestiones encaminadas a conseguir la suspensión, sino ni siquiera una constestación a mi carta citada!”

En esta carta Granados Díaz ostenta un dominio del manejo del mercado de exhibición, con su contrato validado ante el Consulado por las películas de la MGM, colocándose en el mismo estatus de los señores Sejourné, representantes de la UA. Sorprende la directa confrontación al funcionario consular, a quien acusa de favorecer a los Sejourné, El mismo día, unas horas más tarde, Granados Díaz envía otra carta al consulado, con un tono más moderado, en la que

solicita la intervención del Consulado para distinguir las películas piratas de las legales entre todas las que están en circulación, con la celeridad que demanda el mercado de exhibición.

“Aprovecho esta oportunidad para suplicar al Señor Vicecónsul me informe que medidas se han de tomar en adelante cada vez que me sea ofrecida aquí en Caracas una película, para saber si es legítima o no, pues dada la premura con que quieren pasarla los alquiladores, resulta imposible solicitar los datos a los Estados Unidos.”<sup>72</sup>

Lo que resulta llamativo de este fragmento, es que se habla de un mercado bastante dinámico. En la primera carta Granados Díaz habla de que el convenio en el que se cierra la negociación por la película con Bernardo Herrera ocurrió el 26 de julio, y el estreno de la película estaba anunciado para el 1° de agosto, en el intervalo se suscita toda la situación del reclamo y la suspensión del estreno, con lo que se corrobora que los procesos de exhibición se habían agilizado, y verificar los datos de legitimidad de un filme podía hacer perder ventaja competitiva a un dueño de sala, sin duda esta era una situación de la que se valían los comerciantes ilegales, ante la avidez que se había gestado en el mercado.

En un giro inesperado en la trama, pero más que previsible en el contexto de la dinámica de la exhibición de ese entonces, Bernardo Herrera ofrece la película a Llamozas & Ca., del Teatro Ayacucho, quien finalmente aprovecha la confusión, se queda con la película para exhibirla en su sala, y hace caso omiso a los reclamos de los señores Sejourné, del Vicecónsul y hasta del Prefecto. El vilipendiado Bernardo Herrera se une a la polémica con una carta al funcionario estadounidense que nos permite entender el desenlace del conflicto con “Don Q” al explicar objetivamente cuál era la situación legal de la exhibición en el país:

“Consulte usted con abogados venezolanos, y verá Ud. que el contrato autenticado ante ese consulado, a que se refiere su carta, tan sólo da derechos a reclamos entre las partes contratantes, pero en ningún caso puede desprenderse de allí derecho alguno para impedir la exhibición en Venezuela de ninguna película, cualquiera que ella sea y más si esta ha sido adquirida legítimamente.”<sup>73</sup>

Ciertamente, siendo la situación que Venezuela no había suscrito acuerdo alguno relacionado con los derechos de autor, se trata de un territorio sin ley en este aspecto, por lo que la celebración de contratos entre los productores y los exhibidores no limita otras vías de venta de los productos fílmicos. Evidentemente para un exhibidor como Francisco Granados Díaz, quien ostentaba convenios con MGM y Paramount, irrespetar los acuerdos entre los productores norteamericanos y los exhibidores locales, significaba echarse una soga al cuello,

---

<sup>72</sup> Francisco Granados Díaz a Arthur Williams. Caracas, 29 de julio de 1926. RG 84, Consular Post, Vol. 049.

<sup>73</sup> Bernardo Herrera a Arthur Williams. Caracas, 29 de julio de 1926. RG 84, Consular Post, Vol. 049.

empeñado como estaba el Gobierno estadounidense en erradicar la piratería y hacer pagar a todos aquellos que participaran en ella. Sin embargo, otros exhibidores, con una visión quizá más a corto plazo, aprovecharon el vacío legal para llenar sus salas mientras se pudiera.

La respuesta del Vicecónsul Arthur Williams a Francisco Granados Díaz deja en evidencia la miopía del funcionario frente al fenómeno de la piratería:

“El remedio para esta situación desafortunada y molesta parece estar de parte de los legítimos exportadores Americanos y manufactureros de películas, y yo estoy transmitiendo un informe a mi Gobierno para ver si se efectúa un convenio por el cual los exhibidores de películas pirateadas en Venezuela serán privados de obtener películas legítimas.”

Pero esta solución no ataca el problema de fondo, la fuerte demanda de filmes del mercado venezolano completamente subestimada y desatendida por los productores de cine estadounidenses, que siempre consideraron que Venezuela era un territorio secundario. En una extensa carta de Francisco Granados Díaz al Vicecónsul, que citaré ampliamente dada su elocuencia, el empresario expone sin reparos la complejidad de la situación que impera y cómo lo afecta:

“Noto que Usted idea como remedio para zanjar estas situaciones, el que se celebre un convenio entre los fabricantes americanos, en colaboración con el Gobierno, para privar de enviar películas legítimas a quien exhiba en Venezuela una película pirateada; pero esta medida tan solo vendría a perjudicarme a mí, y a una que otra empresa que en el futuro haga contratos directos en el Norte y de ningún modo arreglaría la situación; puesto que aquellos que traigan películas pirateadas, siempre encontrarán algún local, que por no tener relaciones directas y permanentes con los productores norte-americanos, se preste con toda tranquilidad a exhibirle su película.”

Frontalmente Granados Díaz advierte al Vicecónsul que su propuesta no solucionaría un problema tan arraigado en el comercio de cine local, en donde el ritmo de la dinámica lo dictan aquellos exhibidores a los que lo único que les preocupa es llenar sus salas y que no tienen reparos con el asunto de los derechos de autor.

“De igual defecto adolece el otro consejo que Usted da en su carta, pues aproximadamente el treinta por ciento del material cinematográfico que se exhibe en Caracas pertenece a alquiladores independientes como los señores Bernardo Herrera, Fernando D’Angeli, Enrique Zimmermann, José Villaró, Raymundo Paredes, etc., los cuales no tiene por qué preocuparse de suministrar comprobantes acerca de sus películas, puesto que si el teatro donde las ofrece no las toma, inmediatamente encuentran otros locales competidores para exhibirlas. No se

escapará tampoco a su criterio que el mayor interés comercial de cada teatro en una ciudad pequeña como Caracas es acaparar toda producción de mérito que llegue, **resultando que con frecuencia las pirateadas son las más importantes** puesto que de otro modo no se arriesgarían a traerlas.”

Acá Granados Díaz plantea claramente el problema de la desatención al mercado local, en donde los mejores filmes y los más actualizados llegan a través de los exhibidores independientes y no por las vías legales. Evidentemente la dinámica de la piratería, que no se frena por los problemas jurídicos y de representación, es mucho más ágil y expedita que los acuerdos formales entre las casas productoras y los exhibidores como Granados Díaz, que mantienen una cierta pretensión de legalidad con miras a sostener a largo plazo sus relaciones con los productores estadounidenses.

“Otro obstáculo más en la solución de este problema es el hecho de que, como en el caso concreto que hoy nos ocupa, la película ofrecida no tiene marca ni distintivo de ninguna clase; por lo cual es imposible determinar la persona autorizada para preguntarle si es una cinta pirateada o no; repitiéndole que los agentes que proponen una producción aquí no andan con contemplaciones, como de comprueba con el mismo “Don Q...” que en la misma tarde en que me había sido prohibida a mí, ya estaba negociada a la Empresa del Ayacucho!”

La situación que previamente el empresario había planteado como una falla específica de la película “Don Q”, sobre la ausencia de marcas que permitieran saber cuál es la casa productora de la película, ahora lo presenta como un problema recurrente con los filmes pirateados, lo que permite deducir que se trata efectivamente de un “modus operandi” del comercio ilegal.

“Creo innecesario el hacerle ver que yo soy quien más tiene que lamentar más esta situación desafortunada, debido a ser el agente del mayor número de importantes casas americanas, y el que sufre más serios perjuicios con el estreno de películas de cartel en otros locales, como sucedió con “Don Q...” estando Usted en un error al decir que no sufrí pérdidas monetarias, pues el cambio no solo me perjudicó en las entradas de esas funciones, que disminuyeron notablemente, sino también en el descrédito que significa para el público que no está al corriente de los asuntos, el hecho que otro local me hubiera arrebatado tan inopinadamente una producción a la cual venía haciéndole especial propaganda.”<sup>74</sup>

Finalmente, Granados Díaz nombra al motor de esta historia, el público, ignorante e indiferente a los asuntos legales, económicos e incluso políticos detrás de escena. La respuesta

---

<sup>74</sup> Francisco Granados Díaz a Arthur Williams. Caracas, 3 de agosto de 1926. RG 84, Consular Post, Vol. 049.

del público ante la oferta de películas es lo que termina por definir cómo se desenvuelve el mercado. El surgimiento de la piratería obedece a una conjunción de factores entre los que podemos contar, hasta ahora, factores locales, regionales y aquellos que tienen que ver específicamente con el desarrollo del comercio del cine estadounidense a nivel global.

Desde el punto de vista de la exhibición, la historia de “Don Q” termina aquí, sin embargo, con este caso las acciones del gobierno de los Estados Unidos y de las casas productoras cinematográficas comienzan a escalar hasta los más altos niveles. Una vez superado el episodio de la exhibición del film, el Vicecónsul Arthur Williams presenta un exhaustivo informe al Secretario de Estado sobre el caso de “Don Q” y del problema de la piratería en Venezuela. En el informe el Vicecónsul propone una estrategia coercitiva a través de la penalización de los exhibidores que negocien con distribuidores piratas y una solución jurídica bilateral:

“Teniendo en cuenta que la piratería de películas cinematográficas estadounidenses es tan común en Venezuela, y considerando que Venezuela no ha ratificado la Convención sobre derechos de autor, creo que hay dos medios posibles por los cuales los fabricantes de películas estadounidenses pueden proteger sus intereses. Primero, las firmas americanas podrían comprometerse a privar de sus películas a cualquier exhibidor venezolano que alguna vez exhibiera una película pirateada. En segundo lugar, podría concertarse una convención entre los Estados Unidos y Venezuela mediante la cual los dos países acuerden mutuamente el embargo de las películas pirateadas previa prueba satisfactoria de la naturaleza de esas películas.”<sup>75</sup>

El siguiente informe al Secretario de Estado está suscrito por el Ministro estadounidense Willis C. Cook. En esta secuela del caso “Don Q.” se da un tratamiento al tema de una forma más general, y se exploran nuevas perspectivas para atacar el problema de la piratería. Cook relata como el Vicecónsul Williams agotó todos los recursos a su alcance para manejar el caso de piratería del film de United Artists, con lo que advierte la necesidad de tratar el asunto a otro nivel. “Esta es también, evidentemente, la opinión del Ministro del Interior, Doctor Pedro M. Arcaya, con quien aproveché para discutir informalmente la cuestión de las películas

---

<sup>75</sup> Considering that the piracy of American motion picture films is so rife in Venezuela, and considering that Venezuela has not ratified the Copyright Convention, it is my belief that there are two possible means by which American film manufacturerers can protect their interests. First, the american firms might bind themselves to deprive of their films any Venezuelan exhibitor who ever exhibits a pirated film. Second, a convention might be arranged between de United States and Venezuela whereby the two countries mutually agree to embargo pirated films upon satisfactory proof of the nature of those films. Arthur Williams al Secretario de Estado. Caracas, 31 de julio de 1926. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 205.



pirateadas.”<sup>76</sup>. Como vemos el problema ahora se está manejando entre ministros, y la solución que se propone es a nivel estatal.

“La opinión del doctor Arcaya, tal como me la expresó, y que también es mía, es que el único método satisfactorio para resolver la cuestión, así como todas las relativas a los derechos de autor, sería que Estados Unidos y Venezuela entraran en una convención especial.”

En la siguiente comunicación de Cook con el Secretario de Estado<sup>77</sup>, anuncia que aunque el gobierno venezolano no tiene intención de firmar ningún convenio internacional relacionado con los derechos de autor, sin lugar a dudas estarían dispuestos a suscribir una convención especial que proteja a los filmes estadounidenses, lo que en su opinión es un gran avance hacia la protección del mercado cinematográfico. En paralelo a esta agenda que persigue la firma de un acuerdo bilateral, se mantiene activa otra que atiende la defensa de los derechos del representante de United Artists, Louis Sejourné y su abogado Otto B. Mantell. El Ministro Willis C. Cook le escribe directamente al General Gómez, solicitando “un arreglo que garantice los derechos de propiedad legítimos sobre las películas cinematográficas”.<sup>78</sup> La respuesta de Gómez es displicente y evasiva, como era de esperarse:

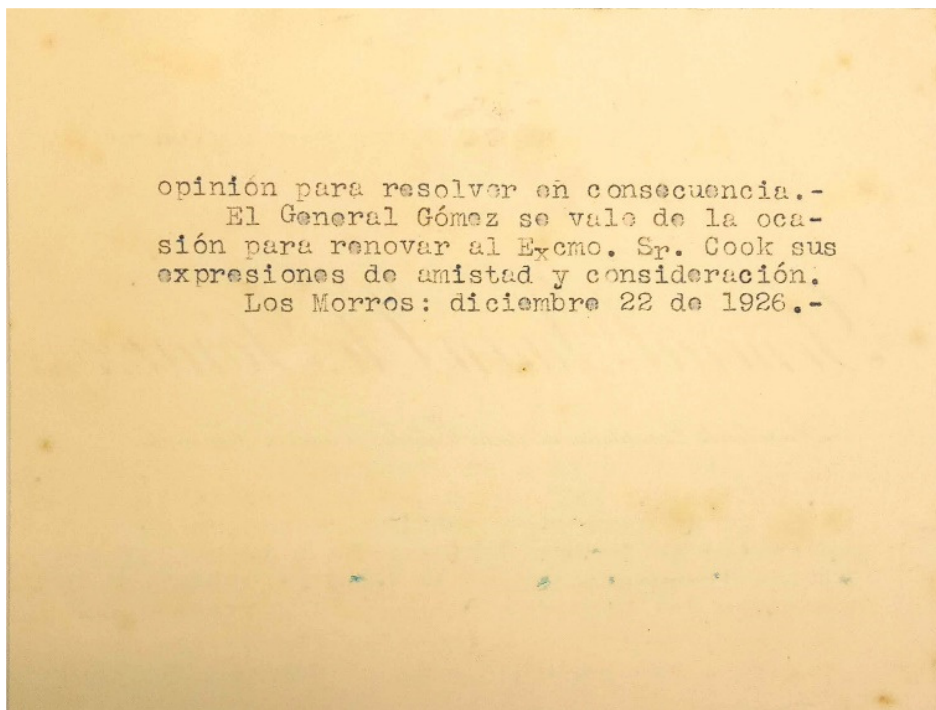
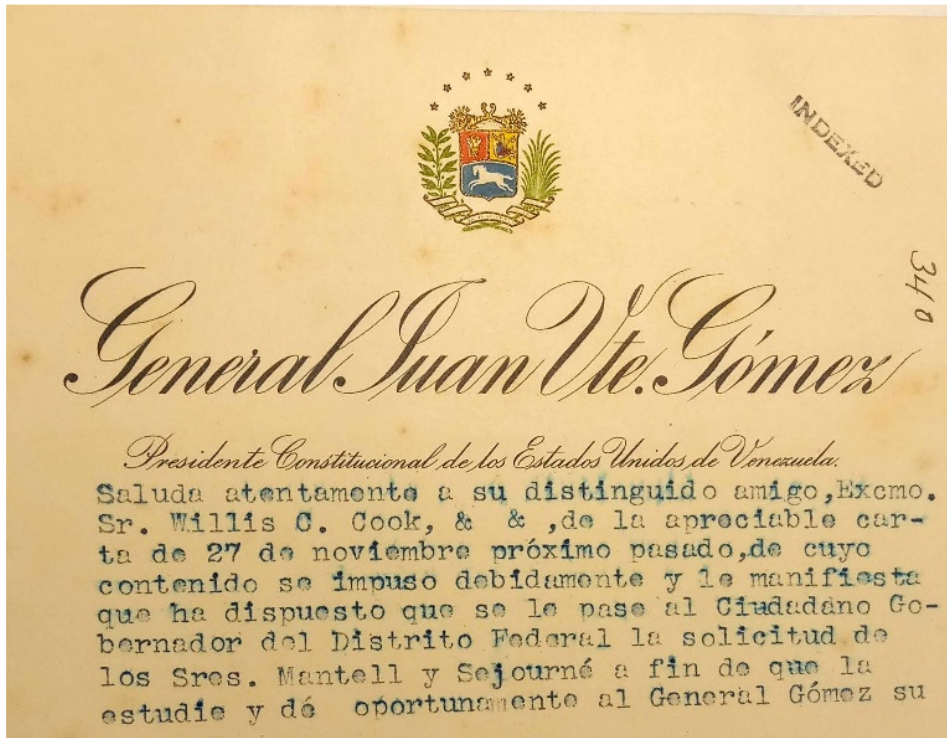
---

<sup>76</sup> “This is also evidently the opinión of the Minister of Interior, Doctor Pedro M. Arcaya, with whom I took occasion to informally discuss the question of pirated films. “Doctor Arcaya’s view, as expressed to me, and which is also my own, is that the only satisfactory method of settling the question, as well as all those pertaining to copyrights matters, would be for the United States and Venezuela to enter into a special convention.” Willis C. Cook al Secretario de Estado. Caracas, 9 de agosto de 1926, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 205.

<sup>77</sup> Willis C. Cook al Secretario de Estado. Caracas, 27 de septiembre de 1926, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 205

<sup>78</sup> Willis C. Cook al General Juan Vicente Gómez. Caracas, 27 de noviembre de 1926. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 205.

Foto 4.4 Nota de respuesta de Juan Vicente Gómez a Willis C. Cook, Los Morros, 22 de diciembre de 1926. anverso y reverso



Fuente: RG 84, Diplomatic Post, Vol. 205.

Nuevos casos de piratería se descubrieron:

“Sea Hawk” de First National Pictures Incorporated. 6 de diciembre de 1926

“Sea Beast” de Warner Brothers Pictures Inc. 24 de marzo de 1927. Bernardo Herrera

“Officer 444” de J.H. Hoffberg Co. 7 de marzo de 1927. Luis Marínez

J. H. Hoffberg, productor independiente expresa la frustración de los productores ante el problema de la piratería:

“Sin duda ha llegado a su conocimiento en el pasado que los productores y distribuidores estadounidenses de películas están perdiendo miles de dólares anuales en América Latina a través de la “piratería”, y que debido a las complicadas leyes de derechos de autor, es impracticable para tales productores o distribuidores proteger sus derechos”.<sup>79</sup>

La legación estadounidense continuó presentando casos de piratería, y a pesar del optimismo del Ministro Willis C. Cook, la convención bilateral para la protección de la producción cinematográfica nunca se firmó.

En un informe elaborado por H. M. Wolcott, como tantos de los que se hicieron a solicitud de diversas casas productoras para conocer el potencial de Venezuela para el comercio cinematográfico, el Cónsul admite, finalmente, que en el país hay mucho interés en el cine norteamericano y que de hecho el cine es el principal entretenimiento de la población. Pero también, y por primera vez en un informe de un funcionario consular, le advierte sobre el problema de la piratería: “Ha habido algo de 'piratería' de películas estadounidenses aquí, y según las leyes existentes, las autoridades pueden hacer poco para evitar la exhibición de películas pirateadas”<sup>80</sup>

Thomas D. Thacher, el Procurador del Departamento de Estado, presenta un lapidario informe el 18 de julio de 1930 en el que sentencia la absoluta imposibilidad de los Estados Unidos de enfrentar el problema de la piratería, procedo a citarlo extensamente dada la contundencia de sus palabras:

“No tenemos relaciones de derechos de autor con Venezuela, y no hay base legal para realizar ninguna protesta basada en los hechos revelados en la carta adjunta de Columbia Pictures Corporation. Entiendo que han fracasado varios esfuerzos realizados por Motion Pictures of America, Incorporated, para obtener una ley que prohíba la piratería en Venezuela y se ha

---

<sup>79</sup> “It has undoubtedly come to your notice in the past that American producers and distributors of motion pictures are losing thousands of dollars annually in Latin America thru “Piracy”, and that on account of the complicated copyrights laws, it is impracticable for such producers or distributors to protect their rights.” J. H. Hoffberg a H. M. Wolcott. New York, 7 de marzo de 1927. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 210.

<sup>80</sup> “There has been some “pirating” of American films here, and under the existing laws there is little that can be done by the authorities to prevent exhibition of pirated films.” H. M. Wolcott a Wilcox & Wolcott. Caracas, 26 de julio de 1928. RG 84, Consular Post, Vol. 71.

insinuado que los funcionarios del gobierno venezolano simpatizan, si no están realmente interesados en, la piratería de películas rentables.

En vista de esta situación, ¿piensa que sirve de algo pedirle a la Legación que investigue el asunto y se esfuerce por obtener algún tipo de protección para los derechos de autor estadounidenses en Venezuela?”<sup>81</sup>

Pasó algo más de una década desde la primera vez que se mencionó la palabra piratería en la correspondencia de la legación, y desde que se diagnosticó este problema para el comercio del cine. Con este documento se cierra el primer capítulo de un fenómeno que aún existe y que nunca ha podido ser solucionado por el gobierno estadounidense. Este es un caso que demuestra que las relaciones imperialismo – subalternidad no siempre implican el sometimiento homogéneo del espacio subalterno, que en el intercambio juegan múltiples factores, en este sentido la lúcida exposición de Granados Díaz resulta iluminadora sobre el origen del fenómeno: la demanda, por parte del público venezolano, del producto más actualizado, demanda que fue mejor atendida por los distribuidores y exhibidores independientes, que por los distribuidores norteamericanos, quienes subestimaron al mercado local guiados, quizá, por las apreciaciones de los funcionarios de la legación.

#### **4.2. Los Estados Unidos vs. el Ministro de Francia: la censura geopolítica y la censura local**

El primero de junio de 1925 el Embajador de Estados Unidos en Venezuela Willis C. Cook, recibió una carta de J.S. Woodhouse, Consultor de Censura, solicitando información sobre la legislación de la censura en su territorio.

“La pérdida comercial, tanto aquí como en el exterior, a causa de películas rechazadas o borradas por la Censura, se ha convertido en un factor de seria consideración. Por lo tanto, es una buena precaución comercial evitar en la medida de lo posible las historias y escenas que serán rechazadas”.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> “We have no copyrights relations with Venezuela, and there is no legal basis for making any protest based on the facts disclosed in the letter attached hereto from Columbia Pictures Corporation. I understand that several efforts which were made by the Motion Pictures of America, Incorporated, to obtain a law prohibiting piracy in Venezuela have failed and it has been intimated that officials of the Venezuelan Government are sympathetic with, if not actually interested in, piracy of profitable motion pictures. Do you think in view of this situation there is any use in asking the Legation to investigate the matter and endeavor to obtain some sort of protection for American copyright interests in Venezuela?” Thomas D. Thacher, “The Solicitor” a la División de Asuntos Latinoamericanos. Washington, 18 de julio de 1930. Consular Post, RG 59

<sup>82</sup> “The commercial loss, both here and abroad, because of films rejected or deleted by Censors, has become a factor for serious consideration. It is therefore, good commercial precaution to avoid so far as possible such stories and scenes as will be rejected.” J. S. Woodhouse a Willis C. Cook. Hollywood, 1° de junio, 1925. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 203.

El Embajador Cook respondió a la solicitud de información remitiendo los tres artículos del decreto que crea la censura y las reglas para los teatros y funciones públicas, implementado el 24 de febrero de 1916. Asimismo, adjuntó una lista de las películas censuradas desde 1924. De las dieciséis películas en la lista, ocho eran estadounidenses, cuatro eran catalogadas como europeas, una era italiana y una era alemana. Las razones de censura eran por inmoralidad en su mayoría (once películas) y por ser consideradas “partisanas” (cinco películas). En casi la totalidad de los casos fueron rechazadas por completo y en un par de casos sólo eliminaron algunas escenas. A pesar de que la cantidad de películas norteamericanas censuradas era considerable, no hay indicios de otra intervención del asesor, y el asunto se detiene allí.

Años más tarde, en una extensa carta fechada 13 de mayo de 1930, el empresario Luis H. Muro, de Empresas Unidas<sup>83</sup>, solicita colaboración al Ministro de la legación de Estados Unidos, ante las reiteradas intervenciones del Ministro de Francia que culminaron en la prohibición de exhibición de varios filmes por parte del Inspector de Espectáculos públicos José Andrade. El primer caso se refiere a la proyección de la película *The Foreign Legion*, el 18 de octubre de 1929, en la que se maltrataba a un miembro de la Legión Extranjera. Luego se refiere a la película *The Winding Stair* o *El Desertor* en español, que ni siquiera pudo ser estrenada en abril de 1930 porque en la película aparece un desertor de la Legión Extranjera que es condecorado. El caso más reciente es en abril del mismo año, con la película *Awakening*, *El Despertar* en español, que fue prohibida porque en la trama, un alsaciano rescata a un soldado alemán.

"Al ocurrir a usted lo hacemos abrigando la Esperanza de solucionar este asunto en resguardo de los intereses de las casas que representamos, quienes pierden íntegramente el valor de las películas prohibidas por el Inspector de Espectáculos, pues con lo que respecta a las pérdidas que sufre nuestra empresa, hemos hecho gestiones con el ciudadano Gobernador del Distrito Federal, que es el órgano inmediato.”<sup>84</sup>

La solicitud de Luis H Muro hizo eco en la industria hollywoodense, como indica una carta de Frederick L. Herron de la MPPD dirigida a William Castle, Asistente al Secretario de Estado. “La industria estadounidense apreciaría mucho si el Ministro de los Estados Unidos en Venezuela pudiera tomar alguna medida para oponerse a este movimiento reciente de prohibir

---

<sup>83</sup> Llama la atención que en el membrete de la carta podemos ver que Empresas Unidas controla a tres importantes salas de la ciudad, el Teatro Ayacucho, el Teatro Rialto y el Circo Metropolitano. Además es una compañía sucesora de Granados Díaz & Santana y la Empresa Ayacucho. Esto habla del crecimiento y continuidad de Francisco Granados Díaz en el negocio de distribución y exhibición cinematográfica, a pesar de todos los casos de piratería en los que se vio involucrado.

<sup>84</sup> Luis H. Muro al Ministro de la legación, Caracas, 13 de mayo de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

THE AWAKENING en Venezuela.”<sup>85</sup>. El Ministro Summerlin informa sobre una conversación informal que tuvo con el Ministro de Relaciones Exteriores, Doctor Itriago Chacín, en la que le informó sobre la creación de una comisión de censura:

“Para arbitrar estas diferencias el Gobierno del Distrito Federal ha creado una Comisión de Censura ante la cual deben las partes interesadas exponer en forma inequívoca y contrayendo la debida responsabilidad por sus dichos, los cargos y los descargos a que haya lugar”<sup>86</sup>

Llama la atención que este memorándum incluye una nota que aclara que se trata de la “opinión personal e informal del Dr. Itriago”. Por otra parte, no queda claro si la comisión de Censura ya existía o si fue creada para atender este asunto. En otro memorándum se reseña una conversación entre Eric Trammel, Chargé d’affaires de la legación, y Luis H. Muro, de Empresas Unidas, en el que el funcionario norteamericano sugiere al empresario que invite a la Comisión de Censura a que vean las películas cuestionadas *Beau Geste* y *Awakening* para que la comisión determinara si había en ellas algo ofensivo.<sup>87</sup> Sigue una comunicación de Luis H. Muro al Gobernador del Distrito Federal en la que solicita a la Junta de Censura vea las películas.<sup>88</sup> Tanto la MPPD of America como el Departamento de Estado, solicitaron un reporte sobre los avances en la exhibición de los filmes, lo que demuestra la relevancia que había adquirido el asunto.

Eric Trammell informa en un nuevo memorándum del 29 de agosto, que Luis H. Muro le comunicó que se le había otorgado el permiso para exhibir la película *The winding stair*, una de las que había sido prohibidas por la intervención del Ministro Francés. Asimismo le reporta que la Junta de Censura había accedido a ver las películas *The awakening* y *Beau geste* el 2 de septiembre.<sup>89</sup> El Ministro George Summerlin redacta un detallado reporte sobre el estatus del caso al Secretario de Estado en Washington. En el mismo le informa que el Ministro Francés admitió haberse equivocado con la película *The winding stair*, lo que desbloqueó el camino para su exhibición.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> “The American industry would appreciate it very much if the United States Minister to Venezuela could take some action in opposing this recent move in banning THE AWAKENING in Venezuela.” Frederick L. Herron a William R. Castle Jr., Nueva York, 15 de julio de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

<sup>86</sup> Itriago Chacín a Geroge T. Summerlin, Caracas, 15 de agosto de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

<sup>87</sup> Memorandum by Mr. Trammel, Caracas, 18 de agosto de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

<sup>88</sup> Carta de Luis H. Muro al Gobernador del Distrito Federal, Caracas, 18 de agosto de 1930, RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

<sup>89</sup> Memorandum de Eric Trammell, Caracas, 29 de agosto de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

<sup>90</sup> George T. Summerlin al Secretario de Estado, Caracas, 4 de septiembre de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.

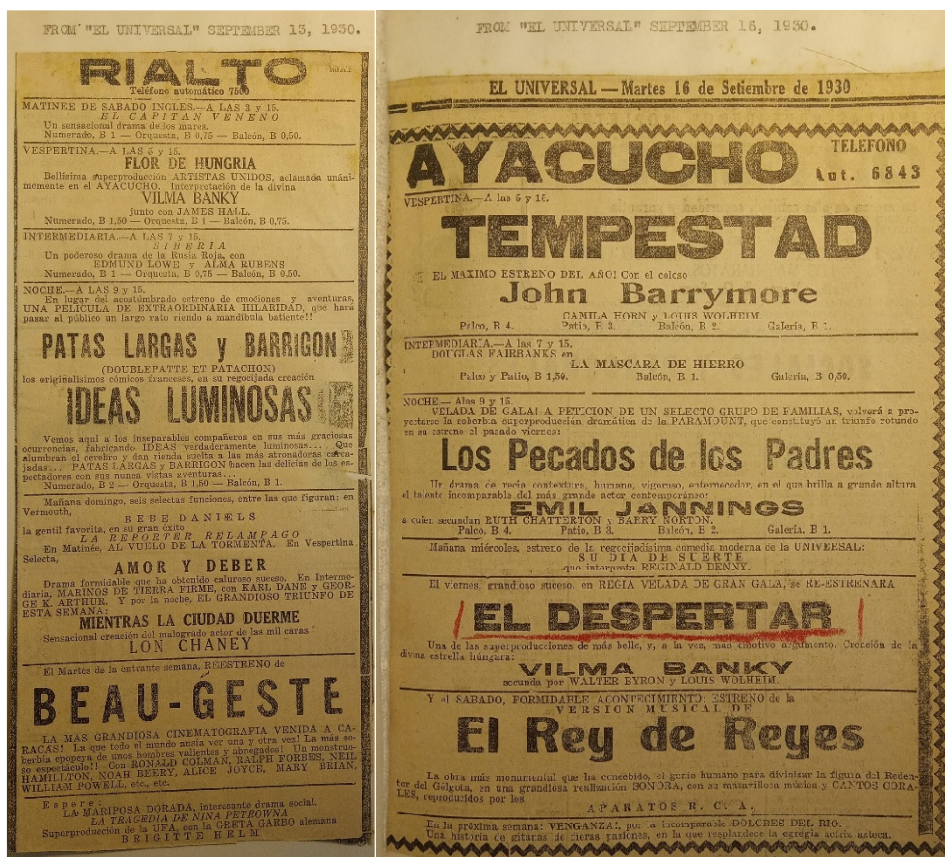
Finalmente Luis H. Muro le comunica formalmente a los funcionarios de la legación que las películas fueron aprobadas para su exhibición por la Junta de Censura:

“Tenemos el gusto de llevar a su conocimiento que el Ciudadano Gobernador del Distrito Federal nos ha comunicado que podemos exhibir nuevamente las películas tituladas “El Despertar” y “Beau Geste” por haber sido aprobadas por la Junta de Censura del Dto. Federal.”<sup>91</sup>

Rápidamente la noticia llegó a oídos de la Motion Pictures Producers and Distributors of America, quienes agradecieron profusamente las gestiones llevadas a cabo por el Ministro y los funcionarios de la legación:

“Recibo su carta del 30 de septiembre y agradezco mucho que me haya escrito sobre este tema, y la espléndida cooperación y los resultados que ha podido obtener el Ministro estadounidense en Caracas, que serán apreciados no solo por esta oficina, sino por toda la industria estadounidense”.<sup>92</sup>

Foto 4.5 Cartelera de cines Rialto y Ayacucho, 16 de septiembre de 1930



<sup>91</sup> Luis H. Muro a George T. Summerli, Caracas, 15 de septiembre de 1930. RG 84, Diplomatic Post, Vol. 221.  
<sup>92</sup> “I just have your letter of September 30th and appreciate very much indeed your writing me on this subject, and the splendid cooperation and results which the American Minister In Caracas has been able to obtain, which will be appreciated nor only by this office, but by the whole American industry.”

*Fuente:* El Universal, Hemeroteca Nacional de Venezuela

De este modo finaliza felizmente este episodio de la censura a las películas norteamericanas. Paradójicamente, la resolución tuvo que ver con la insistencia de parte de los miembros de la legación de presentar a la Junta de Censura los filmes objetados por el Ministro de la legación de Francia, con lo que en lugar de evadir el control, más bien aprovecharon la inspección de los censores para hacer valer la censura local por encima de la censura geopolítica que el ministro de Francia había logrado imponer. Este logro revela como los funcionarios norteamericanos desplegaron una sutil y efectiva estrategia, sustentada mayoritariamente en conversaciones informales con los funcionarios criollos, pero también deja en evidencia el escaso alcance que los mismos funcionarios tuvieron en el caso de la piratería de películas.

Comparar ambos casos permite extraer conclusiones sobre la dinámica de las relaciones entre los Estados Unidos y Venezuela, en la zona de contacto demarcada por el comercio cinematográfico durante el régimen gomecista. La primera diferencia que salta a la vista es en el resultado, mientras el caso de la censura se resolvió de manera definitiva, el problema de la piratería se abandonó para no seguir agotando esfuerzos en su resolución, por lo que quedó inconcluso. La siguiente diferencia es cronológica: el primer caso tuvo una duración de más de diez años, desde 1919 hasta 1930, mientras que el episodio de la censura duró algo menos de un año, se desarrolló y resolvió en el curso de 1930. La duración de cada caso está relacionada con la cantidad de personas que intervinieron o fueron aludidas, que en el caso de la censura son once personas aproximadamente y en el caso de la piratería unas 25 personas, incluyendo al Presidente Gómez. Estas diferencias obvias y cuantitativas conducen a otras inferencias que se vinculan con el enfoque planteado, cómo y cuándo circulan y qué hacen los diversos actores, y cuáles son los límites de esta zona de contacto.

Por la cantidad de tiempo que transcurre, este proceso se ve atravesado por procesos políticos y geopolíticos que suceden en paralelo, como el afianzamiento de la dictadura gomecista, las secuelas de la primera guerra y el impulso que da al establecimiento de los Estados Unidos como imperio informal. Por la cantidad de actores que intervienen, las mediaciones comienzan en el nivel administrativo, y escala hasta las más altas jerarquías políticas, lo que crea un proceso mucho más complejo que abarca un espacio de circulación mucho más amplio con límites difusos. Asimismo, el caso de la censura evoluciona de manera lineal, mientras que en el caso de la piratería se dan procesos paralelos que trazan una trayectoria accidentada, con supuestos avances y retrocesos, para culminar en un punto de inercia. Finalmente, en el caso de la censura los funcionarios estadounidenses logran intervenir y girar



la reglamentación local a su favor, escapando de la prohibición de exhibición, lo que no ocurre con el derecho de propiedad intelectual, del cual, por el contrario, quien persiste en eludirlo es el gobierno de Venezuela, lo que desarma al gobierno de Estados Unidos para combatir la piratería. Resulta sorprendente como en la misma zona de contacto, integrada por los mismos actores, dos procesos obtengan resultados tan diferentes, lo que confirma la multiplicidad de factores que intervienen y alteran las relaciones entre el imperio estadounidense y los países entendidos como subalternos, como es el caso de Venezuela.

## Conclusiones

Me propuse determinar las condiciones políticas, materiales y culturales para la emergencia del sistema cinematográfico en Venezuela, a través de la participación de los actores y haciendo seguimiento al desarrollo de sus agendas. En este sentido, el Capítulo II aportó una relectura de los registros cinematográficos oficiales, en el contexto del ascenso de Gómez al poder y de la restauración de las relaciones diplomáticas con los Estados Unidos. Ante el despliegue de acciones diplomáticas de los Estados Unidos para controlar la cuenca del Caribe y abrirse nuevos mercados, el comercio del cine surge como un eficaz instrumento para la difusión del estilo de vida norteamericano, desvaneciendo la frontera entre entretenimiento y propaganda. Por otra parte, se revela cómo el cine oficial producido durante los primeros años del gomecismo contribuyó con la reconfiguración del paisaje social, estableciendo nuevas jerarquías, escalas y valores. Seguidamente, la participación de Enrique Zimmermann como operador cinematográfico, deja ver la profundidad de la injerencia de Gómez en los asuntos relativos a la producción de cine en Venezuela, con lo que quedó demostrada la importancia estratégica que adquirió esta nueva tecnología como una vía para la mediación con la ciudadanía, a través de la creación de un efecto de coherencia, que se sustenta en la virtualidad y la ubicuidad propias del medio. La instrumentalización del cine como maquinaria propagandística, marca la emergencia de la producción de cine en Venezuela, con el noticiario oficial como protagonista, lo que podría explicar el limitado desarrollo de otros géneros cinematográficos.

El tercer capítulo tiende un puente hacia lo global, en el que emergen los múltiples aspectos de la relación bilateral y el contexto geopolítico. El interés de los comerciantes de cine norteamericanos en explorar este nuevo territorio desencadena múltiples interacciones, primero con los funcionarios de la legación, quienes a su vez se ven obligados a entrar en contacto con los comerciantes de cine locales. Quedan en evidencia las limitaciones de los funcionarios para captar la potencialidad del mercado que se combina con las limitaciones de los empresarios de cine para atender la demanda, dejando al territorio bastante desatendido. Por primera vez avizoramos un espacio de intercambio en el Caribe, fuera del control del gobierno norteamericano. Luego de la primera etapa de exploración del mercado local a través de los funcionarios de la legación, comienza la Primera Guerra, y con ella el control que el War Trade Board ejerce sobre la comercialización del cine norteamericano a escala global. Su intervención comprueba que así como para Gómez el cine fue un instrumento de

reconfiguración del paisaje social, para los norteamericanos el cine era el medio más eficiente para fortalecer y controlar su imagen ante el mundo en conflicto.

El cuarto capítulo se centra en las dos agendas más nutridas y documentadas del período de estudio, la lucha contra la piratería y la censura. Sin duda, el hallazgo más importante en esta investigación es el ubicar el precoz origen de la piratería en el cine. Esta suerte de genealogía que se planteó de manera azarosa, subvierte la relación imperialismo – subalternidad y demuestra algunas fisuras en la neocolonización capitalista, y, por qué no, algunas prerrogativas en la modernización atrasada de los Estados latinoamericanos. Las condiciones para el surgimiento de la piratería se plantearon desde el momento mismo que la demanda interna más la demanda externa sobrepasó la capacidad para cubrir el mercado de las compañías productoras norteamericanas. A esto se suma la crisis global que genera la Primera Guerra Mundial, con la intervención y el control del War Trade Board sobre todo el comercio. Del lado local, la demanda de películas continuó creciendo, lo que representó a la vez un problema y una oportunidad para los empresarios locales, que, a diferencia de los empresarios estadounidenses, gozaban de mayor libertad, porque Gómez estaba más interesado en el cine como instrumento de diseminación política, y los norteamericanos estaban muy ocupados con la guerra.

Paradójicamente, el régimen dictatorial gomecista, brindó mayor libertad a los empresarios cinematográficos venezolanos que el gobierno de los Estados Unidos a los empresarios norteamericanos. lo que, a la postre, minimiza las posibilidades de cualquier alianza entre ambos gobiernos para la producción cinematográfica oficial, que fue mi hipótesis de trabajo inicial, más cercana a modelos binarios del tipo explotador – explotado, astucia – inocencia, quizá inconscientemente influenciada por la teoría de la dependencia. Por otra parte, las mismas condiciones que favorecieron el surgimiento de la piratería, ofrecieron una clara oportunidad para la producción cinematográfica local en el período gomecista, que claramente fue desaprovechada por el Estado, más preocupado en hacer propaganda política.

De igual forma, la agenda de la censura demuestra que los ataques a la distribución de cine podían venir desde diferentes frentes. En este caso, el Ministro de la legación francesa impide caprichosamente la exhibición de varios filmes. La iglesia también podía solicitar la prohibición de exhibición de cualquier film, con lo que la estrategia de los funcionarios de la legación de los Estados Unidos de empoderar a la Junta de Censura del Distrito Federal, redujo el problema a la aprobación de un ente institucional y así lograron evitar las apreciaciones subjetivas de otros agentes en el juego. Tanto en el caso de la piratería como en

el de la censura, una cara de la estrategia de los funcionarios para solucionar las infracciones cometidas en contra de sus intereses comerciales, pasó por la institucionalización, buscando que Venezuela se incorporara a los acuerdos internacionales de protección de los derechos de autor, o al acudir a la Junta de censura como árbitro en el conflicto con el Ministro francés. La otra cara de la estrategia busca apelar a la persuasión directa de funcionarios e implicados en el proceso, y escalarlo hasta las más altas autoridades, lo que en el caso de la piratería resultó ineficaz y en algunos casos contraproducente, y en el caso de la censura surtió efecto rápidamente.

Lo que demuestra la presentación de ambas agendas, es que en el comercio cinematográfico como “zona de contacto”, coexistieron confrontaciones y acuerdos, rivalidades y alianzas, límites y concesiones, que muestran procesos densos, ambiguos, atravesados por múltiples intereses, que trascienden el ámbito local y el eje bilateral, lo que nos aleja de los modelos polarizados y nos lleva a un terreno de múltiples prácticas transaccionales que promueven interacciones en diversos tonos, persuasivos, autoritarios, cordiales, sarcásticos, retóricos, etc. Esto nos invita a ver a las zonas de contacto como espacios dinámicos en el que se alternan, con distintas intensidades, aproximaciones y distanciamientos sobre múltiples agendas que avanzan paralelamente, y que se superponen a otras zonas de contacto que operan con dinámicas propias y que se afectan entre sí.

El archivo documenta otras agendas relativas a otras zonas de contacto que, tal como el comercio cinematográfico, difuminan la frontera entre economía política y cultura. La educación, religión, deportes, la estatuaría, diversas actividades en el marco del panamericanismo, agasajos y eventos diplomáticos, entre otras muchas más, están documentadas con la misma acuciosidad y revelan otras caras de las relaciones bilaterales y geopolíticas, así como otros aspectos de la actuación del Estado venezolano en este período, lo que deja abierto el interés por seguir explorando sus documentos. También queda pendiente la exploración del Archivo Histórico de Miraflores, que para el momento en que se planteó esta investigación estaba cerrado porque lo estaban trasladando a una nueva sede. Su revisión daría voz a la perspectiva del gobierno de Venezuela y serviría de contrapeso a esta exploración.

Otra vía de desarrollo para nuevas investigaciones es aquella dedicada a los estudios de audiencia y a las formas de asistir al cine. Una vez que existen evidencias de la fuerte demanda de películas que existía, los estudios de audiencia permitirían conocer el impacto que tuvo la asistencia a las salas en los procesos de modernización que para ese momento

estaba experimentando la sociedad venezolana, especialmente en los centros urbanos, y como modificó los imaginarios de cara a la retórica de nacionalización que buscaba imponerse a través del cine de propaganda que se producía en ese entonces.

El propósito de esta investigación era determinar las circunstancias de la emergencia del sistema cinematográfico en Venezuela para comprender mejor su desarrollo y situación actual. Desde esta aspiración es mucho lo que falta por explorar, sin embargo, hallar la procedencia del comercio ilegal de cine o piratería, un fenómeno tan arraigado en el sistema cinematográfico de Venezuela y que incluso podemos ampliar a todo el Caribe, y las discusiones sobre la censura geopolítica que se suscitaron después de la primera guerra, son hallazgos que espero representen una pieza más para profundizar en la historia del cine en Venezuela y en los estudios sobre el gomecismo, y un modesto aporte a los importantes logros de los investigadores que me antecedieron y a quienes adeudo gran parte de mis intereses como investigadora.

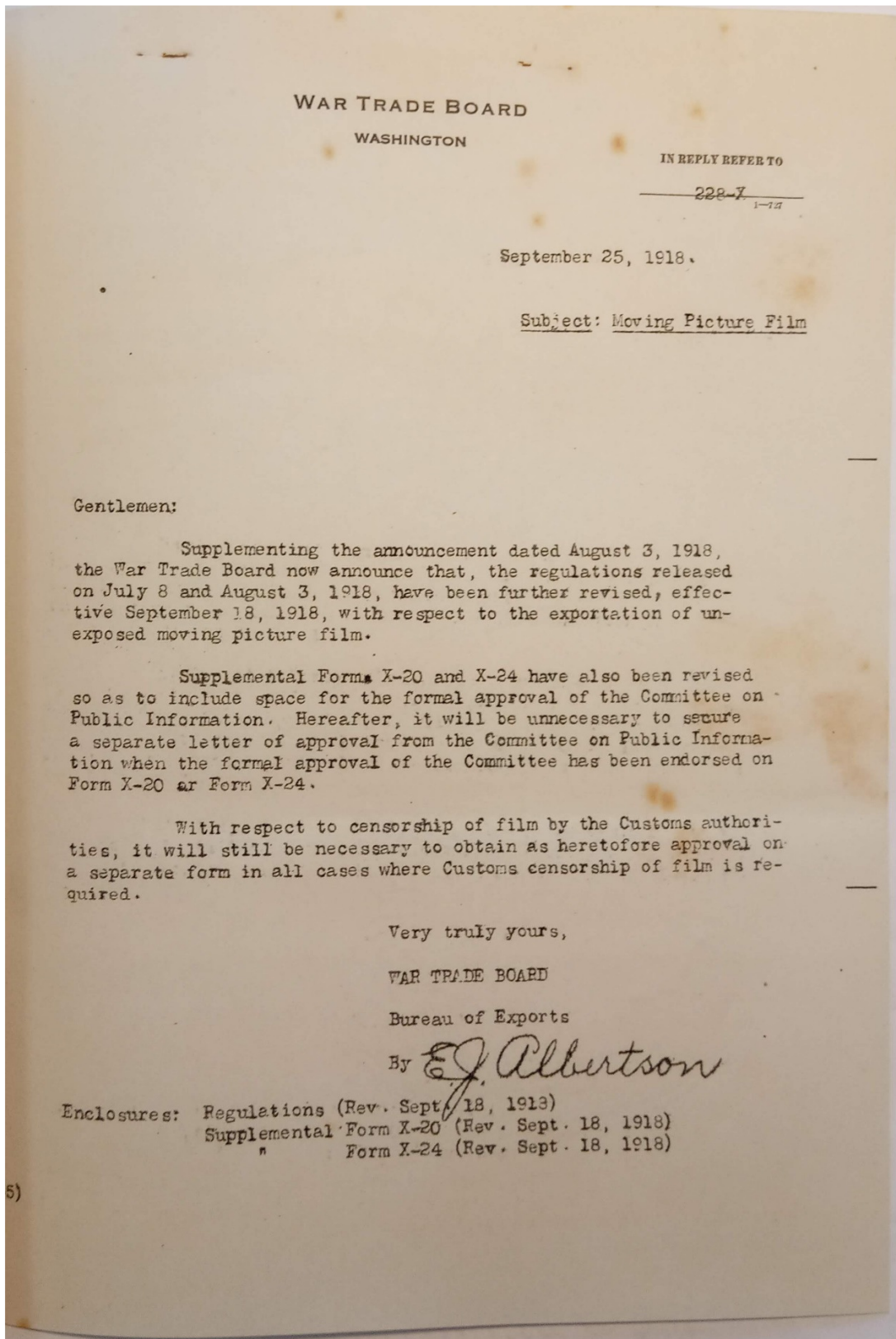
## Referencias

- Allen, Robert C. 2006. "Relocating American Film History". *Cultural Studies* 20 (1): 48-88. <https://doi.org/10.1080/09502380500492590>.
- Allen, Robert C. 2014. "Getting to 'Going to the Show' ". En *Locating the Moving Image*, editado por Julia Hallan y Les Roberts, 31-43. New Approaches to Film and Place. Indiana University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzf26.5>.
- Allen, Robert C, y Douglas Gomery. 1995. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, Homi K. 2010. "DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna". En *Nación y narración: entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*, 385-423. Buenos Aires: Siglo Veintiuno : Clacso.
- Biltreyst, Daniël, Richard Maltby, y Philippe Meers, eds. 2019. *The Routledge companion to new cinema history*. London ; New York: Routledge.
- Bolaños Florido, Leidy Paola. 2020. "La censura de Garras de oro y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional". *Secuencia*, n.º 106 (abril). <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1695>.
- Bordwell, David. 2005. "Davidbordwell.Net : Essays". David Bordwell's Website on Cinema. 2005. <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Sobre el Estado: cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Editado por Patrick Champagne. Traducido por Pilar González Rodríguez. Edición en formato digital. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine: 1945 - 1990*. 3. ed. Signo e imagen 37. Madrid: Ed. Catedra.
- Cossalter, Javier. 2020. "La Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa). Cartografía de las problemáticas abordadas en el último lustro". *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 9 (1): 336-54. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v9n1.653>.
- Ferro, Marc y EBSCOhost. 2009. *Diez Lecciones Sobre La Historia Del Siglo XX*. Mexico; Los Angeles: Siglo XXI Ediciones Sony Electronics [distributor]. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=132226>.
- Higashi, Sumiko, Charles Musser, Richard Abel, Jane M. Gaines, Lee Grieveson, Janet Staiger, Steven J. Ross, Robert Sklar, y Donald Crafton. 2004. "In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn". *Cinema Journal* 44 (1): 94-100. <https://doi.org/10.1353/cj.2004.0047>.
- Joseph, Gilbert Michael, Catherine LeGrand, y Ricardo Donato Salvatore, eds. 1998. *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. American Encounters / Global Interactions. Estados Unidos: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1985. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Lagny, M. 1997. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch Comunicación Series. Bosch. <https://books.google.com.ec/books?id=xEvpPAAACAAJ>.
- Lusnich, Ana Laura, y Javier Cossalter. 2013. "Presentación". En , 4-9. Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires,. <http://www.ricila.com/actas-ii-simposio-iberoamericano>.
- Maltby, Richard. 2007. "How Can Cinema History Matter More?" *Screening the Past* 22. <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>.
- Maltby, Richard, Daniël Biltreyst, y Philippe Meers, eds. 2011. *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

- Marrosu, Ambretta. 1997. "Los modelos de la supervivencia". En *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993*, editado por Tulio Hernández, 21-47. Fundación Cinemateca Nacional.
- Navitski, Rielle Edmonds, y Nicolas Poppe. 2017. *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Purcell, Fernando. 2013. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile 1910-1950*. Penguin Random House Grupo Editorial Chile.
- Rodríguez Campos, Manuel. 2023. "Bloqueo a las costas venezolanas | Fundación Empresas Polar". Diccionario de Historia de Venezuela. 10 de agosto de 2023. <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/b/bloqueo-a-las-costas-venezolanas/>.
- Roffé, Alfredo. 1997. "Fuentes para la Historia del cine en Venezuela". *Objeto Visual* 4.
- Salles Gomes, Paulo Emílio. 2001. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Coleção Letura. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Segrave, Kerry. 1997. *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*. McFarland.
- Serna, Laura Isabel. 2014. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Duke University Press.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.
- Sueiro Villanueva, Yolanda. 2007. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*. Caracas: Fondo Editorial Humanidades.
- . 2017. "ENRIQUE ZIMMERMANN Cineasta del Gomecismo". Caracas, Venezuela. En posesión del autor.
- Thompson, Kristin. 1986. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907-1934*. Palgrave Macmillan.
- Zavala, Lauro. 2017. "La investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismaíl Xavier". *TOMA UNO* 6 (6): 13-25.

**Anexos:**

Formulario X-20 y X-24 sobre la exportación de películas



WAR TRADE BOARD  
WASHINGTON

IN REPLY REFER TO

228-7  
1-12

September 25, 1918.

Subject: Moving Picture Film

Gentlemen:

Supplementing the announcement dated August 3, 1918, the War Trade Board now announce that, the regulations released on July 8 and August 3, 1918, have been further revised, effective September 18, 1918, with respect to the exportation of unexposed moving picture film.

Supplemental Forms X-20 and X-24 have also been revised so as to include space for the formal approval of the Committee on Public Information. Hereafter, it will be unnecessary to secure a separate letter of approval from the Committee on Public Information when the formal approval of the Committee has been endorsed on Form X-20 or Form X-24.

With respect to censorship of film by the Customs authorities, it will still be necessary to obtain as heretofore approval on a separate form in all cases where Customs censorship of film is required.

Very truly yours,

WAR TRADE BOARD

Bureau of Exports

By *E. J. Albertson*

Enclosures: Regulations (Rev. Sept. 18, 1918)  
Supplemental Form X-20 (Rev. Sept. 18, 1918)  
" Form X-24 (Rev. Sept. 18, 1918)

5)





WAR TRADE BOARD  
Bureau of Exports

(To be annexed to Form X-20, Sept. 18th, 1918)

U.S.W.T.B. License No. \_\_\_\_\_

Consignor \_\_\_\_\_

AGREEMENT WITH THE UNITED STATES WAR TRADE BOARD

The undersigned, in consideration of the release to the undersigned by the representative of the United States War Trade Board of certain exposed and developed film and of certain unexposed film, all specified on the reverse side of (or annexed to) this Agreement, does hereby agree as follows:

- (a) That none of said film, or copies thereof, nor any interest therein, will be sold, assigned, leased, loaned, transferred or delivered to any enemy of the United States or of any of the countries associated with it in the prosecution of the war, nor to any person acting in behalf of or for the benefit of any such enemy.
- (b) That none of the said film nor copies thereof will be reexported without the approval of the United States War Trade Board.
- (c) That none of the said film or copies thereof will be shown at any exhibition where there is exhibited any film manufactured in any country of an enemy of the United States or of an enemy of the countries associated with it in the prosecution of the war, nor where there is exhibited any film or performance given of any kind whatsoever detrimental to the interests of the United States or of countries associated with the United States in the prosecution of the war, nor in any building or other place of exhibition where, to the knowledge of the undersigned, there is to be such an exhibition or performance.
- (d) That the undersigned will not exhibit at any time any film manufactured in the country of any enemy of the United States or of any enemy of any country associated with it in the prosecution of the war, nor any film directly or indirectly of advantage to such enemy or enemies or to the detriment of the United States or of such countries as are associated with it in the war.
- (e) That the undersigned will return the film and all copies thereof to the United States or destroy the same in accordance with the requirements of the Committee on Public Information of the United States or the United States War Trade Board, and will obtain an appropriate statement from a representative designated by the United States War Trade Board abroad concerning the disposition thereof, and forthwith forward the same to the United States War Trade Board, Washington, D. C.
- (f) That the undersigned will not sell, transfer, rent, loan, assign, or deliver the film or any part thereof to any other person, unless such person agrees to comply with all of the provisions of this agreement and accepts the film subject to the conditions contained herein.
- (g) That the said film, and all copies thereof, will be at all times exhibited in substantially the same form as approved by the collector of customs at the time of exportation (or, when new titles are employed, with the titles as approved by the representative designated by the War Trade Board as prescribed below), and that no substantial alteration, or addition, or omission will be made thereon unless the permission of the United States War Trade Board is first obtained.
- (h) That whenever in the opinion of a duly authorized representative of the United States War Trade Board, there has been a violation of the terms of this agreement by any person, the undersigned will on demand surrender or cause to be surrendered to such representative all film covered by this or any similar agreement executed by the undersigned.
- (i) That, if the consignment be to any of the neutral European countries, the unexposed film specified herein will be used exclusively in the preparation of titles for the film herein described and for no other purpose, and that no part thereof will be shown without first obtaining the written approval of a duly authorized representative of the United States War Trade Board.

(1) \_\_\_\_\_  
(Name of person receiving the shipment of film from  
the representative of the United States War Trade

WAR TRADE BOARD  
Bureau of Exports

INSTRUCTIONS FOR THE EXECUTION OF FORM X-20 (Sept. 18, 1918)  
AND THE AGREEMENT THEREIN REFERRED TO.

- (1) The signature should be the same as signature on Form X.
- (2) Applicants should designate on Form X as the consignee the name of the person or organization designated by the War Trade Board to receive the shipment of film and not the name of the person to whom the film is to be surrendered upon the conditions specified in the supplemental form.
- (3) In order to obviate as far as possible delays and difficulties in securing the consent of the United States War Trade Board as required in the Agreement, persons executing such agreement may send their requests by mail or cablegram through the representative of the United States War Trade Board in the country of destination.
- (4) Applicants for licenses to export moving picture films are warned that they will be held responsible for the actions of the recipient. Applicants should not execute Form X-20 unless they are prepared to accept such responsibility. It is suggested that applicants safeguard their interests by securing adequate agreements of indemnity from such recipients.
- (5) The names of foreign representatives of the War Trade Board will be furnished upon application to War Trade Board, Washington D.C., reference 228-X.
- (6) Form X-206 has been prepared for the convenience of recipients in executing and delivering to representatives of the War Trade Board the agreement required under the regulations herein referred to.

UNITED STATES WAR TRADE BOARD  
Bureau of Exports  
Washington, D. C.

U.S.W.T.B. Export License No. \_\_\_\_\_

Consignor \_\_\_\_\_

AGREEMENT WITH THE UNITED STATES WAR TRADE BOARD

The undersigned, in consideration of the release to the undersigned by the representative of the United States War Trade Board of certain exposed and developed film and of certain unexposed film, all specified below, does hereby agree as follows:

- (a) That none of said film, or copies thereof, nor any interest therein, will be sold, assigned, leased, loaned, transferred, or delivered to any enemy of the United States or of any of the countries associated with it in the prosecution of the war, nor to any person acting in behalf of or for the benefit of any such enemy.
- (b) That none of the said film nor copies thereof will be re-exported without the approval of the United States War Trade Board.
- (c) That none of the said film or copies thereof will be shown at any exhibition where there is exhibited any film manufactured in any country of an enemy of the United States or of an enemy of the countries associated with it in the prosecution of the war, nor where there is exhibited any film or performance given of any kind whatsoever detrimental to the interests of the United States or of countries associated with the United States in the prosecution of the war, nor in any building or other place of exhibition where, to the knowledge of the undersigned, there is to be such an exhibition or performance.
- (d) That the undersigned will not exhibit at any time any film manufactured in the country of any enemy of the United States or of any enemy of any country associated with it in the prosecution of the war, nor any film directly or indirectly of advantage to such enemy or enemies or to the detriment of the United States or of such countries as are associated with it in the war.
- (e) That the undersigned will return the film and all copies thereof to the United States or destroy the same in accordance with the requirements of the Committee on Public Information of the United States or the United States War Trade Board, and will obtain an appropriate statement from a representative designated by the United States War Trade Board abroad concerning the disposition thereof, and forthwith forward the same to the United States War Trade Board, Washington, D.C.
- (f) That the undersigned will not sell, transfer, rent, loan, assign, or deliver the film or any part thereof to any other person, unless such person agrees to comply with all of the provisions of this agreement and accepts the film subject to the conditions contained herein.
- (g) That the said film, and all copies thereof, will be at all times exhibited in substantially the same form as approved by the collector of customs at the time of exportation (or, when new titles are employed, with the titles as approved by the representative designated by the War Trade Board as prescribed below), and that no substantial alteration, or addition, or omission will be made thereon unless the permission of the United States War Trade Board is first obtained.
- (h) That whenever in the opinion of a duly authorized representative of the United States War Trade Board, there has been a violation of this agreement by any person, the undersigned will on demand surrender or cause to be surrendered to such representative all film covered by this or any similar agreement executed by the undersigned.

(2351-1)



REGULATIONS GOVERNING THE EXPORTATION OF MOVING PICTURE FILM, EFFECTIVE  
September 18, 1918.

The War Trade Board announce that the regulations released July 8th, and August 5th, 1918, covering the exportation of moving picture film, have been further revised to read as follows, effective September 18, 1918:

1. EXPOSED BUT UNDEVELOPED FILM may not be exported to any destination.
2. UNEXPOSED FILM may be exported to all destinations except neutral European countries, but it will be necessary to obtain a license therefor from the War Trade Board.
3. UNEXPOSED FILM may not be exported to neutral European countries beyond a limited amount necessary for making foreign language "titles" to be used in the exhibition of exposed and developed film, the exportation of which has been authorized by the War Trade Board.
4. EXPOSED AND DEVELOPED FILM may be exported to Canada and Newfoundland until further notice without obtaining an individual export license.
5. EXPOSED AND DEVELOPED FILM may be exported to the United Kingdom, including its colonies, possessions and protectorates (excepting Canada and Newfoundland), and to France and to Italy, provided:
  - (a) The shipment is approved by the Committee on Public Information, and
  - (b) The special regulations of the War Trade Board, concerning the exportation of any commodity to the country to which it is proposed to make the particular shipment are complied with, and
  - (c) The consignor agrees (on Form X-24) that no part of such film or any copies or reproductions thereof will be re-exported from the country of destination named in the export license without the consent of the United States War Trade Board.
6. EXPOSED AND DEVELOPED FILM ( AND, TO NEUTRAL EUROPEAN COUNTRIES, UNEXPOSED "TITLE" FILM TO BE USED THEREWITH) may not be exported to any destination, except the United Kingdom and its colonies, possessions and protectorates, and France and Italy, unless:
  - (a) The shipment is approved by the Committee on Public Information, and
  - (b) The shipment is censored and passed by the Customs Division of the Treasury Department, and
  - (c) The shipment is consigned to such individual or organization at the point of destination as the War Trade Board shall designate as its representative for the purpose of holding the same until the intended recipient has executed an agreement with the representative of the War Trade Board substantially set forth on the reverse side of Supplemental Sheet, Form X-20, or on the sheet annexed thereto, such agreement relating to the terms upon which the said film may be exhibited; and
  - (d) The special regulations of the War Trade Board concerning exportations to the country to which it is proposed to make the particular shipment are complied with.

(2352-1)

7. THE PROCEDURE in detail to be followed in applying for licenses to export exposed and developed moving picture film (and, to neutral European countries, unexposed film to be used for "titles") is as follows:
8. Persons desiring to export moving picture film to any country excepting the Dominion of Canada and Newfoundland are advised to familiarize themselves in advance with the terms on which the Committee on Public Information (235 West 23rd Street), New York, N.Y. are prepared to approve the exportation of such film.
9. Applicants should file their applications for export licenses on War Trade Board Form X, attaching thereto:
- (a) Supplemental Information Sheet X-24, if the shipment is to be made to the United Kingdom, or any of its colonies, possessions and protectorates (excepting Canada and Newfoundland), or to France or Italy; and
- (b) Supplemental Information Sheet X-20, if the shipment is to be made to any destination other than the United Kingdom or its colonies, possessions or protectorates, or France or Italy.
10. The application and the supplemental form should be duly executed, and there should at the same time be filed with the War Trade Board, a certificate from the Committee on Public Information, setting forth the approval of the Committee of the proposed shipment, and, if shipment is to be made to any destination other than the United Kingdom, or its colonies, possessions or protectorates, or France or Italy, a certificate from the Collector of Customs at the port of exit stating that the film, for whose exportation license is asked, has been presented to him for inspection and that he has approved of the same. Blanks for certificates of the Committee on Public Information will be found on Supplemental Information Sheets X-20 and X-24.
11. In case an export license is refused by the War Trade Board or in case the applicant abandons his application for a license, he may regain possession of the film by submitting to the Collector sufficient evidence of ownership. In such event, the Collector will destroy the seal of approval placed on the film.
12. The Collectors of Customs in the following cities are authorized to inspect and seal film:

New York.	Seattle
Chicago	Laredo, Texas
New Orleans	El Paso, Texas
Los Angeles	San Juan, P. R.
San Francisco	Honolulu, Hawaii

13. In certain cases the exporter may desire to consign the film to one country in a certain group with the expectation of applying for permission to re-export the same to another country in such group. In such cases it will facilitate the granting of Consent to Export if the applicant, at the time he files his original application, will attach to Form X-20 or X-24 a memorandum in substantially the following language: "Following the use of such film in the country of destination, the applicant will desire to re-export the same to \_\_\_\_\_."  
(giving the name of country)

If permission is desired to re-export to more than one country, a list of the countries should be given in the order which it is desired to follow.

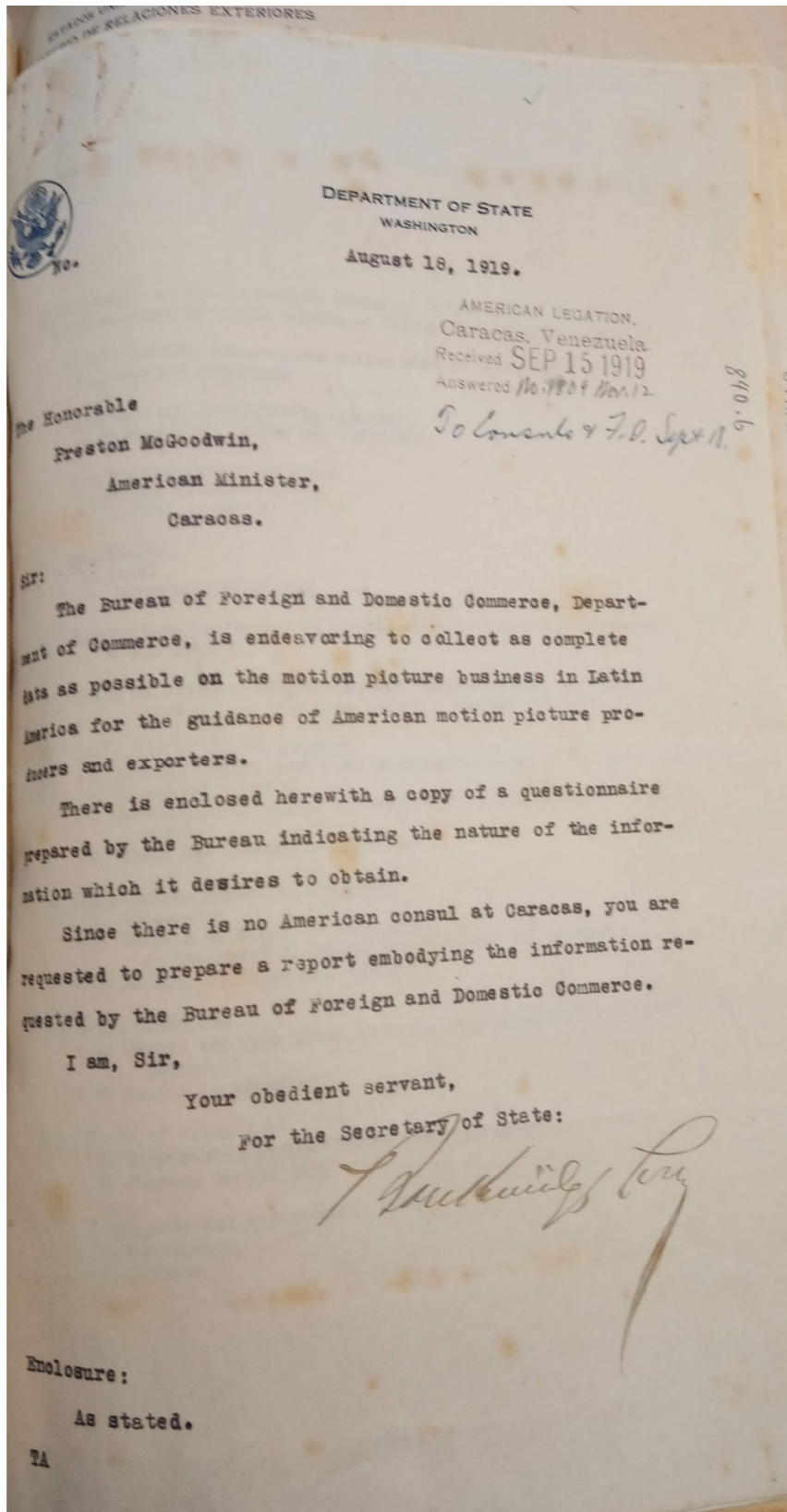
Very truly yours,

WAR TRADE BOARD

Bureau of Exports.

By *E. J. Albertson*

Questionnaire on Motion Picture Market of Latin America, for the Latin American Division, Bureau of Foreign and Domestic Commerce, document adjunto a la correspondencia dirigida a Preston Mc Goodwin, Washington, 18 de agosto de 1919, RG 84, Diplomatic Post, Vol.





Questionnaire on Motion Picture Market of Latin America, for the  
Latin American Division, Bureau of Foreign and Domestic Commerce.

1. Motion picture theatres and places showing motion pictures.
  - A. Names and addresses
2. Importers and distributing agencies.
  - A. Nationality. Names and addresses
3. Theatre and agency combines.
  - A. Method of distribution
  - B. Control of market
4. Population.
  - A. Total
  - B. Percentage of whites
5. Approximate percentage of motion picture attendance by whites and others.
6. Class of pictures most in demand; whether society dramas, love stories, sex problems, American western stories, etc.
7. Character of entire program.
  - A. Number, length, and kind of pictures shown at one performance
  - B. Change of program
  - C. Repetition of films, consecutively; after interval of several months
  - D. Hours for opening of theatres
8. Legislation regarding pictures
  - A. Censorship
  - B. Tariffs on films and apparatus
    - a. Re-export of films; arrangements for drawbacks
  - C. Packing of films and apparatus
9. Film contracts.
  - A. Market for used films (Are old ones acceptable or are new ones demanded)
  - B. Rental or purchase.
10. Kinds of films used.
  - A. Comparative popularity of American makes
  - B. Foreign competition
11. Propaganda and advertising films.
  - A. Government
  - B. Private

7.000

-2-

12. Theatres
  - A. Rentals
  - B. Capacity
  - C. Field for new theatres
  - D. Field for new theatre equipment, seats, etc.
13. Kinds of apparatus used (make)
  - A. Power equipment
14. Additional attractions offered.
  - A. Music
  - B. Vaudeville
  - C. Cafes, etc. showing pictures
15. Native industry
  - A. Production of films
16. Motion picture publications, if any.
  - A. Circulation