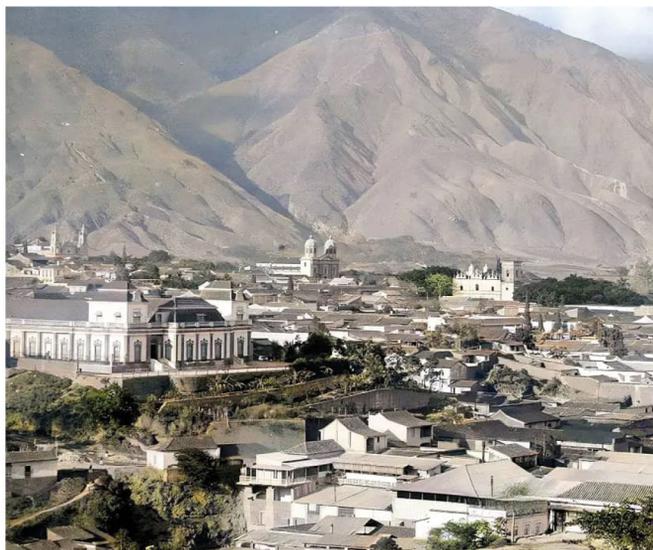


Yolanda Sueiro Villanueva

Inicios de la exhibición  
cinematográfica en Caracas  
(1896-1905)



Fondo Editorial de Humanidades  
Universidad Central de Venezuela

## AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

---

VÍCTOR RAGO ALBUJAS  
*Rector*

FATIMA GARCÉS  
*Vicerrectora Académica*

JOSÉ BALBINO LEÓN  
*Vicerrector Administrativo*

CORINA ARISTIMUÑO  
*Secretaria General*

## AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

---

PEDRO BARRIOS MOTA  
*Decano*

MARIÁNGELES PAYER  
*Coordinadora Académica*

LUCELY RODRÍGUEZ  
*Coordinadora Administrativa*

LUISA TORREALBA  
*Coordinadora de Extensión*

PEDRO BARRIOS (E)  
*Coordinador de Postgrado*

MIKE AGUIAR FAGÚNDEZ  
*Coordinador de Investigación*

---

*Colección Estudios*

*Artes*

1ª edición, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2007.

2ª edición con correcciones, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2024.

©Yolanda Sueiro Villanueva  
©Fondo Editorial de Humanidades y Educación

Departamento de Publicaciones. Universidad Central de Venezuela.  
Ciudad Universitaria. Caracas-Venezuela.

*correos electrónicos:* fondoeditorial.fhe@ucv.ve / libreriahumanistaucv@gmail.com;

*X:* @libreriaFHE; *facebook:* Fondo Editorial Humanidades

*web:* <https://extensionfheucv.wordpress.com/publicaciones-fhe/>;

*blogspot:* Libreriahumanistaucv.blogspot

Diseño, diagramación y montaje: Odalis C. Vargas B.

ISBN: (ebk) 978-980-6708-87-7

Depósito legal: DC2024000886

Hecho en Venezuela

*Made in Venezuela*

Sueiro V., Yolanda

Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905). /  
Yolanda Sueiro V. – Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades  
y Educación; Universidad Central de Venezuela, 2024.

178 p. 25 cm. – (Colección Estudios, Artes)

Incluye bibliografía: p.p.: Índice de materias.

ISBN: 978-980-6708-87-7

1. Venezuela. Cinematografía Caracas. 2. Historia 3. Cine recreación  
venezolana

CDD: SU944.792

Yolanda Sueiro Villanueva

**Inicios de la exhibición  
cinematográfica en Caracas  
(1896-1905)**



*Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad Central de Venezuela  
Caracas, 2024*



# Índice

<b>Introducción</b>	11
<b>Capítulo I. Venezuela: fin de mundo</b>	15
Las luces de Caracas	19
El gusto por el bochinche	22
París a la sombra del Ávila	25
<b>Capítulo II. Divertirse en la ciudad del Guaire</b>	31
Todo el mundo en su puesto	34
Modelos y modales de las salas caraqueñas	37
<b>Capítulo III. Cine en sala</b>	47
Cuando la ciencia exhibe sus maravillas	49
Pautas operativas de cine y las diversiones públicas locales	52
<b>Capítulo IV. Arriba el cine</b>	57
Inversores unos, exhibidores otros, ¿visionarios todos?	61
<b>Capítulo V. Incursiones post-vitascópicas</b>	69
El proyectoscopio de Ruiz Chapellín y C <sup>a</sup>	69
La modernidad del Cinematógrafo Lumière	77
Cierre de temporada: las vistas de Rouffet	83
<b>Capítulo VI. Fin de siglo, larga ausencia</b>	87
El Proyectoscopio perfeccionado de Vargas y Montval	88
El Cinematógrafo y Ruiz Chapellín: otra vuelta de manivela	91
Yo filmo, él filma. ¿De quién es la cámara?	97

Cinematógrafos en el Municipal	105
<b>Capítulo VII. Nuevos tiempos</b>	115
Compañía de Cinematógrafo de los Hermanos Ireland	117
El gran Cinematógrafo americano	127
<b>Capítulo VIII. Carlos Badaracco y la Empresa Nacional</b>	131
Empresarios, asociaciones y algunas desapariciones	134
Giras nacionales	138
<b>Notas finales</b>	145
<b>Acerca de las fuentes: datos de pesquisa para investigadores y aficionados</b>	157
<b>Inventario general de fuentes consultadas</b>	163
Fuentes primarias	163
1.- Fuentes Impresas	163
1.1.- Documentos oficiales	163
1.2.- Recopilaciones documentales	165
1.3.- Viajeros	165
1.4.- Testimonios	166
2.- Fuentes Hemerográficas	166
2.1.- Periódicos (muestreo)	166
2.2.- Revistas	167
3.- Fuentes gráficas	167
3.1.- Mapas y planos	167
Fuentes secundarias	167
1.- Libros	167
2.- Artículos	173
3.- Trabajos no publicados	175
4.- Obras de referencia	175
5.- Trabajos en CD-ROM	176
6.- Internet	177
6.1.- Cine de los inicios y precinematografía	177
6.2.- Equipos cinematográficos	178

## **Dedicatoria:**

Sin ser feminista, he de dedicar este libro a tres mujeres:

María Luisa Villanueva, viajera valiente que llegó a este país con solo catorce años y forjó una gran vida a pulso.

Ambretta Marrosu, brillante autora, cálida amiga y generosa maestra que objetará, una vez más, mi afán por alabarla en público.

Michaelle Ascencio, la mejor profesora que haya tenido jamás.



## Introducción

La postura que asume a la historia del cine como historia de las películas ha sido una de las más extendidas en el medio teórico. Por mucho tiempo, los filmes se impusieron como eje de la atención histórica y el cine se juzgó como una maquinaria simple, resumida en las obras que produce. En consecuencia, numerosas investigaciones entendieron al cine-espectáculo como un esparcimiento barato, una forma indiferenciada de diversión. La atención concedida a las actividades distribuidoras y exhibidoras despuntaba casi exclusivamente en indagaciones de tipo económico, circunscritas bajo un punto de vista industrial. Hoy tal consenso ha perdido fuerza. Obras de autores reconocidos como *Film history*, de Kristin Thompson y David Bordwell, postulan desde sus primeras páginas que la historia del cine incluye más que solo filmes. Y es que al presente, la historiografía pretérita luce poco rigurosa y demasiado sometida a corsés interpretativos como para develar la lógica que subyace en el sujeto *cine*.

A lo largo de las tres últimas décadas, los estudios históricos cinematográficos se han convertido en un área dinámica de investigación y un contribuyente significativo para la historia de corte cultural. Factor determinante en este cambio ha sido el reconocimiento de la exhibición y los hábitos de los espectadores como fenómenos dignos de atención. Esta nueva sensibilidad no solo repercute en la manera de encarar al cine, sino también en la actitud con que se enfrentan, por ejemplo, las particularidades geográficas del espectáculo o la interacción de las películas con otras formas de entretenimiento. Aun así, y pese al impresionante corpus histórico-cinematográfico surgido en los últimos treinta años, el modo en que se promueven o consumen localmente las películas no constituye un tema popular. Especialmente cuando se trata de territorios distantes a los grandes centros de producción fílmica.

En nuestras latitudes el cine exige adaptaciones de la visión histórica convencional. La historiografía cinematográfica venezolana, por desgracia,

adolece de una base informativa inconexa, heterogénea y en ocasiones fantástica. Carece de una plataforma de datos que permita la reflexión teórica y la elección de instrumentos de estudio adecuados a las propias necesidades. Nuevas metodologías y enfoques teóricos apropiados resultan impracticables sin una labor notarial que registre el desarrollo del cine en Venezuela, pues incluso con respecto a los elementos más básicos (que se refieren a los hechos, los nombres, las fechas) el repertorio historiográfico nacional no alcanza la conciliación.

Al iniciar este libro, que asume lo cinematográfico como tema central, se entiende la imposibilidad de levantar –aquí y ahora– una cartografía escrupulosa de los avatares históricos del cine en territorio venezolano. No obstante, uno de los compromisos contraídos fue dejar constancia del mayor número de detalles históricos, estructurando una base documental útil para futuros acercamientos. En consecuencia, el texto puede parecer a algunos un anecdotario o una historia meramente descriptiva. Quizá haya algo de cierto en ello. Aun así, existe un designio consciente tras la aparente falla: aunque la intención primordial sería adjudicar perspectivas originales sobre el cine como fenómeno social, se ha pretendido también suministrar un registro de datos concienzudo y hasta ahora inexistente. Buena parte de las páginas que siguen están, por ello, pobladas de citas textuales, en las que las fuentes primarias asumen la voz dominante y el asentamiento de sus registros se convierte en uno de los más caros legados.

La historia del cine que aquí se expondrá está circunscrita a las fronteras territoriales de la ciudad de Caracas, privilegiando el registro analítico de las prácticas de exhibición aplicadas en la ciudad, con especial cuidado en pautas operativas, como tarifas, horarios y/o esquemas promocionales. Cronológicamente, se ha atendido la primera década de actividad cinematográfica capitalina: el recorrido comienza en 1896, con la llegada del cine a la ciudad, y culmina en 1905, año en que surge la **Empresa Nacional**, primera compañía exhibidora local. Se reconstruirá, paso a paso, el ingreso del cine al circuito de diversiones públicas caraqueñas y los comienzos de su instauración como práctica social definida.

La elección de atender los primeros pasos del cine solo en la ciudad de Caracas procura alejarnos de las visiones panorámicas generalizadoras, poder llegar a los detalles y aportar nuevos matices históricos. Así, la mirada geográfica constreñida –cine en Caracas– se expande, indagando en categorías y acciones que van más allá de la neta proyección de filmes: la forma en que las películas se adaptan al resto de las diversiones públicas, los espectadores, estilos de muestra y normas de comercialización. Es prudente, en todo caso,

advertir al lector que este enfoque circunscrito supone limitantes: es inevitable que al expandir la búsqueda (geográfica, cronológica o teórica), algunas ideas resulten inconsistentes o aun inexactas. Frente a la certeza de esa debilidad, se acotará que este texto no pretende ser definitivo. Todo aporte consignado exige las luces de nuevas aproximaciones, contribuyendo a que se comience a (re)escribir la historia del cine en el país.

Cuando el cine llega a Caracas la prensa lo califica de maravilla tecnológica, así como de adelanto progresista; sin embargo, entre el abanico de diversiones preexistentes, las películas ocupan uno de los escaños más bajos. Sorprende, por no decir menos, hallar notas de prensa que alaban las cualidades científicas del nuevo espectáculo y, simultáneamente, lo consideran un evento de calidad ínfima, casi una distracción infantil. A lo largo del proceso histórico aquí cubierto, ambas actitudes se alternarán, y si al cine se lo ve como un evento excepcional que permite conocer el mundo desarrollado, al mismo tiempo se le cierran las puertas de locales prestigiosos, por ejemplo. Admiración y desprecio, indiferencia y entusiasmo, tales son las conductas que inspiran las vistas.

La aspiración histórico-cultural de la investigación desarrollada explica que aquí la muestra de películas se atienda en el contexto de otras opciones, de recreo público. Avisos, gacetillas y reseñas de prensa incluirán al cine en secciones de “Notas Sociales” o “Diversiones Públicas”, donde las películas se anuncian junto a atracciones circenses, teatro, carnavales, parques de diversiones, retretas, corridas de toros, excursionismo y espectáculos de beneficencia. El paseo de El Paraíso, la plaza Bolívar y aquellos eventos o empresas que específicamente convocan una audiencia masiva figuran a lo largo de las siguientes páginas como complemento obligado. Por cuanto el interés primordial se centra en actividades públicas comerciales, programadas y anunciadas como tales, han quedado fuera otro tipo de centros sociales, como botillerías<sup>1</sup>, casinos y ciertos tópicos relevantes en la vida diaria caraqueña: ocio de casa, bailes de mabille<sup>2</sup> deportes o el rol del sonido mecanizado (fonógrafos y pianolas). Considérese labor pendiente.

Como nota final creo pertinente advertir: este trabajo es solo el primer avance de una investigación que sigue en curso y pretende dar cuenta, más extensa y profundamente, del sistema de comercialización cinematográfica en Venezuela durante la etapa de la exhibición silente (1896-1935). La tarea es

---

1 Expendios de bebidas frescas y comidas ligeras.

2 Bailes públicos (también llamados “mabiles”) organizados en la calle o en locales abiertos. Por tratarse de reuniones mixtas donde las parejas consumen licor y se generan escándalos y ruido, suelen considerarse eventos poco decentes.

ambiciosa, necesaria y, por eso, estimulante. Confío en que el tiempo y los recursos me permitirán llevarla a buen término.

YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA

# Capítulo I

## Venezuela: fin de mundo

Para la década de 1890, Venezuela confronta más de medio siglo de reformas en el antiguo orden colonial. Agitaciones, como la emancipación política, las guerras civiles entre caudillos y la promulgación de nuevas leyes, sacuden aquellos principios de la autoridad española que establecían una disposición fija para cada miembro de la sociedad. Las ideas de progreso menoscaban jerarquías, obligando a las élites criollas, si no a abrir paso libre, cuando menos a ceder espacio a los nuevos ciudadanos que ingresan a la vida urbana, producto de las emigraciones bélicas y los altibajos de la economía. Las tensiones entre el país agrario y la pujanza de las ciudades modernas conducen gran parte de los discursos sociales y culturales. La modernidad ejerce una fascinación progresiva, pero también enfrenta la resistencia de un grupo aferrado a la tradición. Escozores entre la novedad y la costumbre marcan el cierre de siglo.

En el aspecto político y económico la situación no se perfila más clara ni menos compleja. La Revolución legalista, que lleva a Joaquín Crespo al poder en 1892, deja tras de sí un país diezmado. El poder nacional depende en alto grado de las amistades, la conveniencia y el poder de los caudillos regionales. Las instituciones estatales fungen de parapetos, la milicia nacional no existe, la agricultura está sumida en el atraso. Para 1894, los efectos de la recesión económica resultan patentes: “el Tesoro está en crisis, el comercio paralizado, los artesanos sin trabajo. En Caracas, montañas de útiles caseros crecen en las casas de empeño, mientras que a las manos de los contratistas y trabajadores de las obras públicas van, a cambio de moneda, unos papeles que el ministro de Hacienda José Antonio Velutini bautiza con el nombre de ‘deuda flotante’.”<sup>3</sup> La baja en las arcas nacionales refleja la crisis mundial que afecta los precios del

---

3 Guillermo Morón, “Gobierno de Joaquín Crespo” en *Diccionario Multimedia de Historia de Venezuela*.

café y el cacao, productos fundamentales para la economía exportadora, que, además, enfrentan enjutas cosechas por la sequía.

La moratoria en pagos de la deuda externa hace que el país culmine el siglo diecinueve insolvente. Los dueños de los capitales adeudados presionan por la vía diplomática, la paciencia de los acreedores se agota y sus demandas se hacen más fuertes. En 1902, el saldo moratorio alcanza los 120 millones de bolívares y ello sin considerar intereses acumulados, que el gobierno estima en unos 25 millones de bolívares más. La deuda constituye un dilema inconfrontable, pues supera las disponibilidades del Tesoro. Como agravante, Venezuela atraviesa una crisis fiscal y enfrenta continuos gastos de guerra provocados por los alzamientos que pretenden derrocar al recién instaurado gobierno de Cipriano Castro. Si la crisis económica reduce los ingresos del Fisco, los gastos de guerra obligan al Gobierno a distraer hasta un 50% de aquellos para preservar su estabilidad y deja de lado cualquier desembolso que no fuese el exigido por las emergencias militares.

Entre 1896 y 1905, buena parte del conglomerado social está implicado –de una manera u otra– en los acontecimientos políticos, mientras la población civil recibe las consecuencias de una larga lucha por el poder. Pocos jóvenes cursan estudios universitarios y la especialización académica nacional se concentra en formar médicos, abogados e ingenieros que “á poco se les ve abandonar la ciencia, no por la política, que aquí no es ciencia, sino por los destinos públicos”.<sup>4</sup> Son años de calamidades signados por la inestabilidad política en los que solo parece haber tiempo para la guerra y sus haceres:

Tocó a su término el aciago año de 1894! [...] En el campo de la Ciencia, nada brillante marcó el 94; en el de las Ideas, no hay un paso noble que indique algo en pró del adelanto intelectual; y en el campo de la Política, deja perspectivas tristes que conmueven las cimientos de la República. Adiós para siempre, año nefasto! [...] Ojalá que el año que hoy principia sea de sublimes conquistas para el espíritu moderno: [...] que la paz sea el númen tutelar de la República para que llegue á su colmo el ideal de grandeza; que el comercio, las industrias y el tren administrativo, al amparo de una suerte propicia, sigan el curso determinado por sus inmanentes destinos.

*El Cóndor*. Caracas, 1 de enero 1895, p. 1.

Pese a los buenos deseos de Pablo Antonio Ortega, redactor de esta esperanzada crónica de año nuevo, la situación nacional no cambia mucho.

<sup>4</sup> Horacio Mínimo, “Algunos hechos que el autor no se explica” en *La Hídalgua*. Caracas, 16-9-1901, p. 1.

El desempleo sigue registrando altos porcentajes; a pocos días de escribirse la nota de prensa transcrita *supra*, la gobernación caraqueña debe reprimir a balazos su primera manifestación de desocupados, defendiendo a la nación de “peligrosas ideas socialistas”<sup>5</sup>. Y aún entonces quedaban por llegar el ascenso del *delfín* crespista Ignacio Andrade en derrota del aguerrido “Mocho” Hernández; la muerte de Joaquín Crespo en la Mata Carmelera; la caída del Liberalismo Amarillo y el arrasamiento de la Revolución Liberal Restauradora, con la proclama de Cipriano Castro como nuevo líder político nacional. Venezuela continúa siendo el *cuero seco* que proclamó Antonio Guzmán Blanco y la postura asumida por los ciudadanos comunes oscila de plano entre “aguardiente o fusil guerrero [o sea], con el despuntar del siglo no había mucho donde escoger”<sup>6</sup>.

Caracas, la capital, está inmersa en complicaciones de diversa índole. Hacia 1890 todavía oscilan sobre ella consecuencias que resumen la reciente historia venezolana: aislamiento geográfico, epidemias, refriegas y una baja tasa de alfabetización. Sus habitantes se calculan en poco más de 72.000 personas, quizá 80.000 si se incluyen los residentes de las aldeas suburbanas adyacentes, lo que implica 3% de la cifra total nacional<sup>7</sup>. Aun así, Caracas es el principal núcleo urbano de la zona costero-montañosa venezolana. Dentro de sus límites geográficos impera una dinámica concentradora, tanto en la localización de las actividades económicas y poblacionales, como en la apropiación de los beneficios mercantiles, sociales y políticos del país. Las utilidades que genera la agroexportación son captadas por pequeños sectores que controlan los recursos, organizan la actividad productiva y también la comercialización. La capital actúa como centro político-administrativo y de servicios para la región, pero también funge de asentamiento a un grupo que monopoliza los medios productivos y comercializadores, siendo capaz de apropiarse de parte sustantiva del excedente generado por la economía<sup>8</sup>.

El área urbana y los entornos rurales que definen al espacio caraqueño coexisten en un valle que reúne múltiples ventajas: potencial agrícola, clima benigno, ubicación estratégica y cercanía a importantes centros de cultivo (los valles de la costa y las plantaciones de Aragua, Barlovento y El Tuy). Estas características prefiguran la capacidad concentradora de Caracas que la convierten, desde su asentamiento, en un centro atractivo para nuevos pobladores.

---

5 Elías Pino Iturrieta, “Federación, autocracia y disgregación” en *Historia mínima de Venezuela*, p. 138.

6 Elisa Lerner, “Así que pasen cien años”, en A. Baptista (Coord.), *Venezuela siglo XX*, pp. 199-218; p. 201.

7 De acuerdo al censo oficial de 1891, la población total del país alcanzaba los 2.323.527 de habitantes.

8 Josefina Ríos y Gastón Carvalho, *Análisis histórico de la organización del espacio en Venezuela*, pp. 37-38.



**Entrada de los andinos a Caracas en 1899**

Sin embargo, el desequilibrio político que impera en el país a finales del siglo XIX vuelca todas estas bondades en contra de la ciudad, pues al emplearse esta como centro legislativo sirve de escenario a batallas y ocupaciones de toda índole.

Una mezcla de recelo y suspicacia cubre la vida caraqueña, tristemente habituada a invasiones y montoneras políticas. Según el testimonio de Mariano Picón Salas: “desde los terribles días de la Federación, Caracas veía llegar escépticamente las hordas triunfadoras de cada guerra civil”<sup>9</sup>. Muchos habitantes del área capitalina desprecian la llaneza de las recurrentes milicias campesinas, al tiempo que resienten la lejanía de las grandes metrópolis europeas, principalmente de París, urbe venerada con devoción por la gente “culto y viajada”. Para ellos, “Caracas es silenciosa cual un cementerio, la torre de la Catedral es apenas tan alta como una casa del Barrio; el calor sofoca, el Ávila asfixia con su mole impasible. No se puede vivir aquí”<sup>10</sup>. El *pequeño París* es demasiado pequeño.

9 Mariano Picón Salas, *Los días de Cipriano Castro*, p. 56.

10 Pedro Emilio Coll, “Gente de Caracas” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 257, 1-9-1902, pp. 530-532.

## LAS LUCES DE CARACAS

Pese a tantas luchas y desafíos políticos, durante el tránsito entre siglos Caracas se modifica por el incremento de la actividad mercantil. Constituyendo un asiento permanente para los sectores dominantes, la capital adopta una fisonomía de carácter urbano, pues capta buena parte del excedente económico generado por la agroexportación. A partir de 1890, varias casas del casco central se convierten en tiendas o almacenes y la ciudad se extiende hacia el sur, cruzando el río Guaire. La calle del Comercio, eje que une las tres parroquias centrales (Altigracia, Catedral y Santa Teresa), concentra ahora los más destacados almacenes y edificios públicos. La paulatina ocupación de las casas de vivienda para funciones comerciales origina nuevos barrios al norte de la capital, como el Estado Vallenilla, El Teque y la urbanización Dolores, ubicados en las parroquias San José y La Pastora.

Mediante un puente y un tranvía se crea el acceso hacia El Paraíso, primer extremo constructivo separado de la antigua trama colonial. Habitar cerca de la plaza Bolívar ya no se considera aristocrático y los capitalinos con mayores recursos se trasladan al suroeste, lejos de la congestión y el aglutinamiento. Aparece allí la casa-quinta, residencia ubicada en medio de jardines, “con su pretensión evidente, casi agresiva, de jamás ser ciudad”<sup>11</sup>. La concentración de propietarios pudientes en la zona de El Paraíso, facilita la introducción del nuevo esquema residencial, junto con la modalidad de arborizar las calles y avenidas internas<sup>12</sup>.

Muy ligados al crecimiento urbano, los servicios públicos de la época resultan ineficientes, pues el anacronismo y la conveniencia oficial parecen obtener más peso que cualquier tipo de planificación organizada. Coexisten para estos años cuatro compañías telefónicas en la capital, tres empresas de transporte público por rieles y casi una decena de sistemas de alumbrado. Pese a ello (quizá justo por ello), reina la anarquía y la calidad es casi siempre cuestionable. La siguiente crónica, aderezada con cinismo local, ilustra las *curiosidades* que el avance progresista de Caracas implica para sus habitantes:

### **Curiosidades del progreso material de Caracas.**

Empedrados: Hay nueve clases: adoquines de asfalto comprimido, adoquines de piedra labrada, asfalto puro, ripios de piedras, asfalto sobre piedra, madera labrada, madera redonda sin labrar, baldosas de

11 Federico Vegas Pérez e Iván González Viso, “Una ciudad en sus redes y en sus tramas” en Asdrúbal Baptista (Coord.), *ob. cit.*, pp. 284-285.

12 Leszek Sawisza y Federico Villanueva Brandt, “Urbanismo” en *DMHV*.

cimiento comprimido y tierra simplemente. De estas nueve clases han servido una ó dos nada más.

Teléfonos: Cuatro clases: Compañía del Teléfono nuevo, Compañía del Teléfono viejo, Compañía de Teléfonos foráneos y Teléfonos-microfonos. De estas cuatro clases ninguna llena debidamente sus fines dados, los adelantos é invenciones que existen.

Tranvías: Hay tres compañías: La del Tranvía Caracas, que tiene desvíos donde hay paradas de hasta media hora; el Tranvía Bolívar, cuyos caballos se encunan y no hay ayas que los muevan, y el del Matadero, que debiera ser inútil habiendo un Matadero que cuesta... ya se sabe lo que cuesta. Alumbrado: Consta de nueve clases, entre los públicos y los particulares: Eléctrico de arco voltaico, eléctrico incandescente, gas hidrógeno, kerosene, luz diamante, gas acetileno, bujías de esperma, bujías de sebo y aceite ordinario. Unos son malos, otros son deficientes, otros son sucios, otros son peligrosos y todos son caros.

Caraqueño

*La Hidalguía*. Caracas, 15 de marzo 1899, p. 2.

En efecto, los avances de la modernidad en Caracas son convulsos y desordenados. El ingreso de la energía eléctrica otorga un ejemplo interesante para esta investigación, sobre todo por los vínculos que presenta con el cine, espectáculo dependiente del vatiaje. Al finalizar el siglo XIX coexisten en la ciudad diversos sistemas de alumbrado público: dos de ellos ya conocidos (el querosén y el gas) y el otro aún en estadio experimental (electricidad por arco voltaico). Desde 1893, la **Compañía del Gas y de la Luz Eléctrica**<sup>13</sup> brinda servicio a casas y comercios, además de hacerse cargo del alumbrado público de la capital. En 1895, el ingeniero Ricardo Zuloaga Tovar crea la **Compañía Anónima La Electricidad de Caracas** y en 1897 se inaugura la planta hidroeléctrica de El Encantado<sup>14</sup>. La nueva instalación genera 420 kilovatios, suficientes para alumbrar la avenida Este y surtir a particulares, como la **Cervecería Nacional** y la **Compañía del Gas y de la Luz Eléctrica**, que hasta 1912 continúa atendiendo el alumbrado público local<sup>15</sup>. En cuanto a la iluminación de inmuebles comerciales y particulares, los métodos abarcan desde la vela de sebo hasta el bombillo incandescente, la lámpara de carburo o el aceite

13 Fundada en 1883 por Enrique Valiente y Henry Lord Boulton, la empresa se denomina originalmente **Compañía Anónima del Gas** y cambia su nombre diez años después, al ampliar su razón social.

14 Bartolomé López de Ceballos, "Los progresos de la ciudad de Caracas, su alumbrado de 1800 a 1953" en *Crónica de Caracas*. Caracas, N° 14, Concejo Municipal del Distrito Federal, mayo-julio 1953, pp. 402-403.

15 Manuel Pérez Vila, "Alumbrado público" en DMHV.

de carbón, llamado luz diamante, que se publicita como la forma “más clara, inofensiva y cómoda” de alumbrar los hogares.

Para 1897, hay 20 focos de luz eléctrica en las calles de Caracas, complementando el alumbrado público de gas (1.534 lámparas) y kerosene (834 faroles)<sup>16</sup>. Al año siguiente, el número de bombillas aumenta más del 400 % y llega a 89, mientras los faroles a gas ascienden a 1.623, los de kerosene a 835 y se registran 1.120 casas de particulares iluminadas con gas y 326 con luz eléctrica<sup>17</sup>. Las cifras lucen alentadoras, más aún considerando que hemos descrito a un país sumido en crisis. Claro está, la praxis cotidiana deja qué pensar en lo que respecta a la efectividad de estas cifras, pues las crónicas afirman que las calles se quedan con frecuencia a oscuras, que los problemas con las empresas que suministran los servicios son múltiples y que la ciudadanía se queja de ineficiencia en vista de lo elevados que resultan los costos del servicio: “NUEVE BOLÍVARES MENSUALES por cada luz instalada en un hogar, precio únicamente visto aquí en Caracas”<sup>18</sup>.



**Caracas, the Paris of South America, vista estereoscópica tomada circa 1900**

Las salas de espectáculos operan con plantas de energía particulares. El Teatro Caracas cuenta desde su inauguración con un “gasómetro de mil doscientos sesenta y un pies cúbicos de gas, para un alumbrado de doscientas luces”<sup>19</sup>, aunque resultados desfavorables lo obligan a servirse del aceite y las

16 *Memoria del Gobernador del Distrito Federal [MGobDF]*. Caracas, 1898, p. XXI.

17 *MGobDF* Caracas, 1899, p. XX.

18 *La Hidalguía*. Caracas, 16 de octubre 1901, p. 3.

19 Enrique Bernardo Núñez, “Centenario del Teatro Caracas: El Teatro Caracas o Coliseo de Veroes” en *Crónica de Caracas*, N° 19, p. 562. \*El Teatro Caracas se inaugura en 1854.

velas por varios años. Pasarán unas tres décadas para que el Teatro Municipal emplee bombillas eléctricas alimentadas por un equipo a vapor y para que el Teatro Caracas instale nuevos faroles de gas<sup>20</sup>, pero una vez que finaliza el siglo todos los locales de espectáculos públicos en la capital disponen del flujo eléctrico. Ya en 1898, incluso el Circo Metropolitano celebra bailes públicos “iluminado á giorno por focos de arco voltaico”<sup>21</sup>. La llegada del cine hará que muchas de estas baterías resulten insuficientes para suplir las exigencias de los proyectores y será frecuente encontrar la suspensión de veladas cinematográficas por desperfectos en la maquinaria de la planta eléctrica de las salas<sup>22</sup>.

Aunque se considera un símbolo de progreso, los capitalinos se manifiestan reservados ante el avance del arco voltaico. La corriente eléctrica es una novedad peligrosa cuando se maneja sin precauciones y muchos caraqueños piensan que “el alumbrado eléctrico ofende á la vista y ataca al delicadísimo nervio óptico”<sup>23</sup>, manteniendo las bombillas fuera de las habitaciones para no “respirar electricidad” en las noches. Caracas, uno de los mayores centros urbanos de Venezuela, sigue presentando resquicios coloniales maquillados a punta de modernidad.

## EL GUSTO POR EL BOCHINCHE

*Bochinche, bochinche, esta gente  
no es capaz sino de hacer bochinche...*

Francisco de Miranda

Un panorama político, económico y social tan accidentado como el descrito augura malas perspectivas para sentarse a ver películas (o cualquier otra cosa), pues ante el hartazgo de males y carencias, el ocio no debería ser un principio para el que el país pueda tener demasiada disposición. Aunque algunos ciudadanos preocupados, como Simón Gonzalo García, director del diario *El Presente*, declaran en algún momento a la patria “enferma de muerte” y apelan a la conciencia popular<sup>24</sup>, pocos venezolanos parecen atender el llamado a cabalidad. Este fenómeno dual, que combina la más densa crisis

20 El Teatro Municipal instala un sistema de alumbrado eléctrico en 1894, mientras el Teatro Caracas estrena una red de iluminación a gas y solo emplea la iluminación eléctrica a partir de 1895. Cfr. Manuel Landaeta Rosales, “Los teatros de Caracas en más de tres siglos” en *Crónica de Caracas*, N° 19, p. 652.

21 *El Tiempo*. Caracas, 10 de enero 1898, p. 3.

22 Uno de estos casos, por ejemplo, es reseñado en *El Pregonero*. Caracas, 22 de mayo 1899, p. 2.

23 *El Tiempo*. Caracas, 6 de octubre 1897, p. 3.

24 “...el tiempo que vayamos á derrochar en las bárbaras jugadas de los toros y en las diversiones innecesarias, consagrémoslo á formar agrupaciones patrióticas, iniciadoras del derecho, que es la base de las garantías individuales”. *El Presente*. Caracas, 8 de febrero 1901, p. 1.

económicopolítica con una asistencia generalizada a espectáculos y eventos de carácter público, podrá resultar discordante a la razón, pero no es nuevo ni tampoco incoherente en Venezuela. Sin importar el contexto histórico en vigor, nuestra geografía constituye un territorio de altos contrastes en el ámbito cultural, y nos referimos tanto a la producción como al consumo. El cierre del siglo XIX no implica excepciones. Más allá de la prolongada inestabilidad política y por encima de cualquier crisis económica, en Venezuela nada parece detener el gusto por la distensión y el entretenimiento. En octubre de 1899, mientras Cipriano Castro avanza con sus hombres para tomar la capital...

*...los espectáculos públicos no se interrumpen, y para el propio día de la llegada de Castro el Circo Metropolitano anuncia gran función de variedades con el "fenómeno gastro-bronquial que practica juegos nunca vistos de estómago y garganta"; con la famosa prueba de las "argollas rusas ejecutadas por la notable trapecionista infantil Dilia" y los "perros sabios" y los "juegos malabares" del aplaudido payaso Salpicón. La clásica retreta dominical que congrega en la Plaza Bolívar a las familias pobres y necesitadas de esparcimiento, y a los chismosos y conversadores que entre pieza y pieza cuentan las últimas anécdotas, también habrá de celebrarse y el maestro Leopoldo Sucre ofrece un popularísimo programa: la obertura de "El caballo de bronce"; una selección de la ópera "Gioconda"; aires escogidos de la zarzuela "La marcha de Cádiz" y para finalizar "El Danubio azul". (Pero al señor Feo que alquila las sillas en la plaza, le recomiendan no sacarlas aquella noche porque no sería extraño que ocurrieran algunos desórdenes)<sup>25</sup>.*

Fiestas populares, mabiles (bailes de calle), representaciones teatrales, desfiles, retretas, concursos florales, carreras de cintas, recitales, coleos... cualesquiera de estas propuestas culturales se encuentran disponibles en nuestras ciudades finiseculares. Aún con el perenne clima de contienda política que se respira, la idea del lujo, la distensión y la comodidad impera en los centros urbanos: los comercios mantienen una oferta permanente de telas, comestibles finos y magazines europeos que ofrecen sombreros "a la moda" por encargo.

En Caracas, se celebran fastuosos *teagardens* en la esquina de Jesuitas, aprovechando los prados del Club Unión<sup>26</sup>; el restaurante del Gran Hotel Venezuela publica en la prensa su menú de especialidades en francés y existen heladerías que llevan finos postres a las casas de familia por encargo. Los almacenes capitalinos ofrecen *trousseaus* especiales para que las damas vayan al hipódromo, "arrellanadas sobre sus charolados landós"<sup>27</sup>, mientras

25 Mariano Picón Salas, *ob. cit.*, pp. 59-60.

26 *El Tiempo*. Caracas, 7 de enero 1899, p. 3.

27 Mariano Picón Salas, *ob. cit.*, p. 54.

María Luisa Pardo, peluquera madrileña del salón de señoras de S. M. la reina regente de España, anuncia sus servicios a domicilio, indicando que se especializa en “peinados para retratarse, para teatro y bailes”<sup>28</sup>... Todo con el más puro *charme* autóctono.

Los centros de esparcimiento aumentan en número y diversidad en la capital, sobre todo a partir el último mandato de Antonio Guzmán Blanco y hasta la década de 1930. Hay opciones para todos los gustos: sociedades científico-literarias, centros atléticos que promueven excursiones y hasta un club que enseña el arte de andar en bicicleta “de acuerdo con el método más moderno adoptado en los Estados Unidos y Europa”<sup>29</sup>. Sin importar lo paradójico que pueda resultar, solo en casos de extrema revuelta se cierran los espacios públicos en Caracas y las familias se resguardan en sus casas, suspendiendo –de momento– las prácticas socializantes. Ni aun el luto, severa norma social decimonónica, aleja por completo a los caraqueños de las salas de teatro. Así lo sugiere este informe de la inspectoría del Teatro Municipal que propone ciertas remodelaciones para corregir la zona de ingreso al edificio:



**Paseo dominical de familias en El Paraíso**

28 *El Tiempo*. Caracas, 19 de noviembre 1897, p. 3.

29 *El Tiempo*. Caracas, 18 de enero 1897, p. 3.

La taquilla del Teatro está colocada de tal manera que lo bañan fuertes corrientes de aire que ya han producido enfermedades á los taquilleros. Podría colocarse la taquilla en el peristilo y aprovechar el lugar que hoy ocupa para construir una escalera particular que diese acceso á los palcos de proscenio haciéndolos así verdaderamente secretos y útiles para las familias de luto.

R. Innes<sup>30</sup>

El *divertimento* es asumido como un síntoma de civilidad y progreso, principios fundamentales de la modernidad. De ahí su importancia, sobre todo en el entorno cultural capitalino.

## PARÍS A LA SOMBRA DEL ÁVILA

La historia de la antigua provincia de Caracas, la gravitación que tuvo en la gesta y desarrollo del proceso independentista y su definitiva afirmación al constituirse la República, hacen de la capital sitio propicio para el asentamiento de la actividad comercial. Esta concepción de sede operativa deriva incluso de aspectos geomorfológicos y estructurales, como la “cercanía de la capital a puertos de aguas profundas, su infraestructura de obras y edificaciones, la concentración de la población, a más de un clima primaveral y benigno, todo lo cual tenía que concitar la atención y la avidez del mundo de los negocios”<sup>31</sup>. Ello, por supuesto, incide en la elevada circulación de dinero y personas que tiene la ciudad con respecto al resto del país. Así se explica no solo el paso obligado de cualquier empresa de espectáculos, sino también la existencia de una configuración urbana apta para la admisión de entretenimientos de toda índole y categoría.

La renovación arquitectónica que experimenta Caracas desde el Guzmato ofrece a sus habitantes modernas áreas recreativas, como alamedas, cafés, plazas arboladas y nuevos tipos de edificaciones afines a una población más liberal que reclama formas distintas de esparcimiento. Teatros y circos compiten en importancia con las iglesias, se edifican jardines, parques y kioscos para retretas que, en conjunto, terminan por transformar a las calles y sus transeúntes. El mito del *pequeño París* concede a la ciudad un aura cosmopolita que, aunque las más de las veces no corresponde a la realidad concreta, sí determina la mirada con que los caraqueños perciben su entorno.

30 *MGobDF* Caracas, 1897, p. 257. Subrayado nuestro.

31 Manuel E. Delgado, *Finanzas, comercio y poder en los orígenes de la Banca en Venezuela*, p. 323.

La pobreza desmedida, el desempleo, la guerra, parecen existir en dimensión paralela, sin tocar el ambiente culto y civilizado que los capitalinos se han impuesto como deber supremo.

Ya para 1900, ser moderno o estar a la moda, es decir, parecer europeo o asimilado al estilo de vida de las metrópolis es casi un imperativo en Caracas. Siguiendo el patrón general que acontece en el resto de Latinoamérica, Gran Bretaña se convierte en el paradigma de industrialización, mientras Francia mantiene el prestigio cultural ganado desde el Enciclopedismo. La adopción de modelos trasplantados no solo responde a necesidades urbanas de crecimiento, sino también al deseo de los más pudientes por apropiarse del mito metropolitano europeo<sup>32</sup>. En lo que respecta a Estados Unidos, el criterio local suele admitirle sagacidad comercial e ingenio tecnológico a la nueva potencia, si bien en el terreno cultural la subestimación es obvia: “cuanto al arte, es ya un lugar común afirmar la absoluta incapacidad de los yanquis para cultivarlo y producirlo”<sup>33</sup>.

Durante el cambio de siglo se extiende el pensamiento latinista radical, sobre todo a partir del bloqueo a las costas venezolanas en 1902. Francia, país de saberes y cultura, es izado como emblema que unifica al pensamiento latinoamericano y erradica el pasado español, al tiempo que marca diferencias con el pragmatismo anglosajón, mucho menos “elevado”. Alégase de continuo que la europeización es un gran beneficio y base indispensable para la civilización moderna; el progreso es su signo más cierto y laudable<sup>34</sup>. En palabras de José María Vargas Vila: “Nuestras lecturas son francesas y francés nuestro pensamiento. Si, por tanto, la Francia se ha apoderado de nuestra alma, de nuestro cerebro y de nuestro corazón, qué resta al espíritu anglo-sajón? No, los Estados Unidos no ejercen ninguna influencia moral sobre la América del Sur. El alma latina les es rebelde. La fuerza no conquista los espíritus”<sup>35</sup>.

Los sectores adinerados –fuesen de abolengo tradicional o afortunados de reciente arribo al círculo de poder– dominan el quehacer económico, político y social de Caracas, pues aunque muchos aspectos coloniales se han modernizado, otros tantos permanecen enraizados. La vida cultural de una población constituida en alto grado por peones y obreros se mantiene, sin embargo, condicionada por actividades que organizan los grupos dirigentes. Durante el siglo XIX destacan como opciones de esparcimiento las tradicionales tertulias

32 E. Pino Iturrieta, “El decoro y el arrabal”, en VV.AA., *Sueños e imágenes de la modernidad*, pp. 9-10.

33 Rufino Blanco Fombona, “La americanización del mundo” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, No 262, 15 de noviembre 1902, p. 704.

34 Cfr. p.e. Lisandro Alvarado, “El movimiento igualitario en Venezuela (acontecimientos ocurridos en el último tercio del siglo XIX)”, en Germán carrera Damas, *Historia de la historiografía venezolana*, tomo I, p. 109.

35 Citado a través de M. Edouard Royer, “El porvenir de los pueblos latinos de América (*une enquête*)” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, 1º de noviembre 1902, p. 658.

y veladas literario-musicales celebradas en casas de familias *bien*, adyacentes a la plaza Bolívar, así como la creación de círculos de poesía y oratoria, sociedades científicas y centros artístico-literarios<sup>36</sup>. Se trata de prácticas culturales selectas, venerantes del espacio privado e ideadas para cierta minoría ajena al grueso social, que habita “buhardas alquiladas en corralones de amplios patios” en las afueras, hacia Quebrada Honda, Palo Grande o el Estado Sarría<sup>37</sup>.

En las cercanías del siglo veinte, la emergencia de sectores antes relegados permite extender el alcance de algunas prácticas sociales. El afán por el refinamiento y la modernidad conduce a la construcción de hipódromos, clubes de gallos y circos de arenas descubiertas, infraestructuras que alejan ciertas costumbres *rústicas* de las calles capitalinas, pero no las destierran<sup>38</sup>. Por el contrario, la ubicación de este tipo de espacios en el perímetro urbano convierte a muchas diversiones populares –así, por el solo traslado– en distracciones “dignas”, que pueden presenciarse en un inmueble *ad hoc* para gente “más decente”. Transformaciones sociales e infraestructurales de tal clase permiten que en las áreas dedicadas a las diversiones públicas comiencen a codearse (aunque no siempre de buen talante, hay que decirlo) espectadores de diversa ralea.



**Hipódromo de El Paraíso**

36 Cfr. Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*.

37 Alejandro Carías, “Jacinto” en: *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Nº 338, 15 de enero 1906, p. 68.

38 Como las carreras de cintas, peleas de gallos, toros coleados... aficiones muy puestas en el gusto popular de entonces.

Cuando llega el Vitascopio a Caracas, sus habitantes ya eran devotos a los ambientes del Teatro Caracas, el Teatro Municipal, la plaza Bolívar, el Hipódromo de Sabana Grande y también a los paseos de El Calvario, El Paraíso y Puente Hierro. Esta actitud es descrita con detalle por William E. Curtis, comisionado especial de Estados Unidos ante las repúblicas centro y suramericanas, de paso por la ciudad a finales del siglo XIX. Dada la profusión de datos precisos acerca de hábitos, horarios y tipos sociales que presenta su testimonio (acotaciones que, por otra parte, difícilmente se refieren en la prensa), decidimos incluirlo respetando buena parte de su extensión:

En el Teatro Municipal, se brindan funciones de ópera al menos dos veces a la semana durante todo el año, a veces por artistas locales y, otras, por alguna compañía extranjera inducida a visitar Caracas por el generoso subsidio del gobierno, que generalmente invierte 40.000 dólares anuales para sufragar las diversiones públicas [...]. Existe además otro teatro, una empresa particular, que ofrece entretenimientos de segunda clase. [...] Las funciones son largas y empiezan por lo general a las ocho y media de la noche y continúan hasta las doce y, a veces, hasta bien pasadas la una o las dos de la madrugada. [...] Durante la noche de los jueves y los domingos, la banda nacional adscrita a la comandancia del ejército toca en la Plaza Bolívar desde las ocho y media hasta las once, y atrae a una multitud de ciudadanos que pasean por los bulevares iluminados o se sientan en círculo a conversar. [...] Otro lugar de diversión de los más concurridos es Puente Hierro. [...] Todas las tardes, entre las cinco y las siete, se reúne un gentío considerable [...], pero los sábados al atardecer y casi hasta la medianoche es cuando, con la música de fondo de alguna banda militar, se reúne un conglomerado de las clases baja y media que se dedica a jugar, comer, beber y divertirse<sup>39</sup>.

Si bien Curtis no señala fuentes al indicar la inversión oficial de cuarenta mil dólares anuales para el subsidio de diversiones públicas, su carácter de observador directo admite suponer que, aunque la cifra no fuese exacta (como no lo es la referencia de dos funciones operáticas a la semana, por ejemplo), el mecenazgo gubernamental de espectáculos y distracciones públicas resulta una práctica frecuente en Caracas. Reafirma esta tesis la ubicación de varios datos aislados, como la referencia del gobernador E. Ybarra Herrera acerca de la erogación de 2.000 Bs. para las celebraciones del carnaval capitalino de 1897<sup>40</sup>; los reiterados patrocinios gubernamentales a las temporadas de la **Compañía de Ópera Italiana** en el Teatro Municipal o, bien, el subsidio que por disposición del Jefe Supremo de la República

---

39 William E. Curtis, *Venezuela, la tierra donde siempre es verano*, pp. 155-157.

40 *MGobDF* Caracas, 1928, p. XII.

se le otorga a Miguel I. Leicibabaza en 1900, por un monto de 1.500 Bs.<sup>41</sup> Entonces, en Venezuela la ley y el orden no andan por caminos demasiado apartados del *show business*, máxima que obtendrá aún mayor vigencia en años posteriores, ya bajo el mandato del “cinéfilo” nepotista Juan Vicente Gómez. Pero esa es otra historia.

---

41 *MGobDF* Caracas, 1901, Doc. N° 66. \*Valga agregar a este último dato que Miguel Leicibabaza, uno de los empresarios de espectáculos más populares y activos de la capital, se convierte en Prefecto del Departamento Vargas en 1902 [*MGobDF* Caracas, 1903, pp. 158-159].



## Capítulo II

### Divertirse en la ciudad del Guaire

*Todos los goces de la civilización y del progreso han encontrado simpática acogida en Caracas: telégrafo, teléfono, teatro, sport, bellos monumentos sagrados y profanos, espléndida biblioteca, nada falta de lo que puede hacer dulce y agradable la existencia.*

Pierre Savelli

Caracas: julio de 1896<sup>42</sup>

A consecuencia de lo hasta ahora expuesto, no es extraño que la capital finisecular presente una interesante oferta de diversiones públicas. En efecto, las convocatorias son numerosas, repartiendo las opciones entre paseos familiares, tradiciones populares (procesiones, carnavales, fiestas patrias), eventos culturales (conferencias, recitales, veladas artístico-literarias), actividades deportivas (regatas, torneos, excursiones), espectáculos masivos (retretas, variedades y toros, primordialmente) y la asistencia a bailes en centros sociales, como el Club Venezuela, el Club Paraíso e incluso el mercado de San Pablo:

#### **Los bailes del Mercado.-**

Pues, señor, se irá la compañía de ópera con buen viento y quedarán a los partidarios del divertissement á grande orquesta los bailes públicos del Mercado de San Pablo. Nos dicen que en el domingo hubo mucho entusiasmo sin que degenerara –cosa rara, por cierto– en guachafita. El jueves volverá a abrir sus salones el ya tradicional edificio.

*El Tiempo.* Caracas, 16 de febrero 1897, p. 3.

En la plaza Bolívar, núcleo urbano de intenso intercambio social, se presentan retretas a cargo de la Banda Marcial Caracas los días jueves y domingos, constituyendo “el rendez-vous de los hombres de las letras y la política,

<sup>42</sup> *El Cojo Ilustrado.* Caracas, N° 112, 15 de agosto 1896, p. 624.

un verdadero centro de reunión de la gente acomodada”, si bien ofrece espectáculos baratos<sup>43</sup>. Este centro capitalino constituye, además, un escenario primordial para la discusión de asuntos de interés local; en las tardes se llena la plaza de transeúntes “formando diferentes círculos para informarse de los sucesos de la política, de la última obra literaria, del movimiento de la prensa, del alza y de la baja de los valores y de cuantos asuntos despierten el interés público”<sup>44</sup>. Las tertulias y retretas no exigen el pago de entrada, pero en las plazas de la ciudad opera una empresa para el alquiler de sillas (una locha cada asiento), coordinada por el ciudadano Antonio F. Feo bajo contrato especial con la Gobernación<sup>45</sup>.

La entrada al paseo de El Paraíso también es gratis; los caraqueños acuden con frecuencia los fines de semana a caminar, lucir sus mejores galas y manejar bicicletas por sus jardines. En el lago de la zona funciona una empresa privada de diversiones que organiza actividades para los bañistas, sobre todo, clases de natación, competencias de nado y regatas, a más de ofrecer tiouvivos para los niños y atracciones ligeras de tipo familiar:

#### **El Paraíso.-**

[...] Desde las 6 de la mañana hasta el medio día, invadirán el lago los bañistas y nadadores que disputarán un premio al más hábil y ligero, ofrecido por los empresarios. Por las tardes, desde las 3, habrá corridas de cintas para los niños en el carrousel; á las 4 ½ el chistoso espectáculo del “Puente del Diablo” y en todo el día, el hermoso bosque con sus asientos y mesitas campestres, estará á las órdenes de toda la gente alegre...

*El Pregonero*. Caracas, 8 de julio 1899, p. 3.

Con respecto a los espectáculos, las opciones son más específicas en tanto se remiten a la existencia de espacios *ad hoc*. Para mediados de 1896, operan dos salas en la capital: el Teatro Caracas, activo desde 1854 y el Teatro Municipal, abierto en 1880<sup>46</sup>. Pronto se integran a la oferta el Gran Circo Metropolitano (1897), un coliseo de arenas descubiertas, y el Teatro Calcaño (1899), pequeño local cuyo funcionamiento ocasional no llega a cubrir demasiadas brechas operativas durante los años que nos ocupan.

<sup>43</sup> Pepe Fortín, “Crónica diaria” en *El Pregonero*. Caracas, 3 de julio 1899, p. 3.

<sup>44</sup> Pepe Fortín, “Plaza Bolívar” en *El Pregonero*. Caracas, 2 de junio 1899, p. 2.

<sup>45</sup> *Gaceta Municipal del Distrito Federal* [GMDF]. Caracas, 24 de abril 1909, p. 4.552.

<sup>46</sup> Existe aun otra sala, el Circo-Teatro Olimpia, un corralón inaugurado en 1890. No la incluimos en este inventario, pues permanece al margen de las carteleras de prensa hasta la década de 1910.

En 1905 se agrega al circuito el Teatro Nacional, una nueva sala controlada por la municipalidad. También pueden encontrarse locales de infraestructura más modesta que, aunque trabajan de forma esporádica y su aforo es mínimo, siempre amplían el espectro de posibilidades para puestas en escena<sup>47</sup>. De manera eventual se arman carpas o algún tipo de estructura desmontable en los solares baldíos que sirven para la presentación de circos, carruseles o alguna atracción de feria en tránsito, como la cabeza parlante que se exhibe en la esquina de La Torre a finales de 1898<sup>48</sup>.

Hacia las afueras existen, además, una arena que presenta carreras de burros en los alrededores de Puente Hierro, el concurrido Jockey Club del hipódromo de Sabana Grande (con botiquín incluido), algunas salas pequeñas, corralones de arenas improvisadas y varias organizaciones privadas que fomentan desde la práctica del *base ball* hasta las peleas de gallos. Este último tipo de centros sociales o clubes de recreo proliferan desde el centro de la ciudad hasta las afueras e incentivan a sus adeptos al ejercicio de esparcimientos sanos y familiares, como el excursionismo, el dominó, el ajedrez y toda variante imaginable de juegos de mesa y salón. La oferta llega a ser tan especializada que, incluso, existe un centro de diversiones concebido especialmente para niños; el local llamado Recreo Infantil ofrece todos los domingos y días de fiesta “conciertos fonográficos, tiro al blanco, locomotiva a pedales, el juego del sapo, caballitos, columpios y muñecos mecánicos” para los infantes, cobrando medio real por el concierto y un centavo por cada uno de los entretenimientos restantes<sup>49</sup>.

Hacia 1896, el área metropolitana de Caracas ha experimentado un par de décadas de amplio desarrollo en lo que respecta a espacios para diversiones públicas. Ello destaca, sobre todo, si consideramos testimonios previos como el del Consejero Lisboa, quien apenas en 1852 afirma que “no hay un teatro en Caracas y que la plaza de toros desgraciadamente no sirve”<sup>50</sup>. Con el cambio de siglo no hay duda de que el panorama es otro.

---

47 Existen reportes operativos de muchas salas de este tipo, como el Teatro Perla; el Teatro La Comedia en la Plaza del Panteón [*El Progreso*. Caracas, 26.09.1903]; el Teatro Minerva, entre San Lázaro y Perico; la sala El Sol en la esquina de San Lázaro, o el Teatro Melpómene, reseñado como “teatrillo” por Enrique B. Núñez [*Figuras y estampas de la antigua Caracas*, p. 37]. Algunas ni siquiera refieren nombre, como la “casa de altos situada entre Camejo y Colón, cuyo dueño abunda en la idea de enriquecer el arte caraqueño con otro templo, modesto, pero convenientemente situado” [*El Tiempo*. Caracas, 24.09.1897].

48 Se trata de un salón de curiosidades itinerante que se promociona como Museo Nacional. Allí, al compás de una banda musical en vivo, se exhiben varias figuras de cera, un cosmorama y “la cabeza degollada que habla, todo por el módico precio de un real la entrada” [*El Tiempo*. Caracas, 8 y 18.10.1897, p. 3].

49 *El Pregonero*. Caracas, 22 de abril 1905, p. 1.

50 Miguel María Lisboa, “Caracas en 1852: Relación del Consejero Lisboa, Ministro Residente del Brasil en Caracas” en *Crónica de Caracas*, N° 17, pp. 246-247.

Buena parte de las ofertas culturales capitalinas relativas al ocio y la distensión, que hasta bien entrado el siglo XIX permanecían orientadas primordialmente hacia una práctica íntima, se diversifican y ocupan las calles. Las opciones de esparcimiento se ensanchan todavía más a medida que avanzamos en el tiempo; en 1905, por ejemplo, la Gobernación del Distrito Federal establece un contrato con el ciudadano Felipe Cavallini, otorgándole el “derecho para construir un Casino, un Hotel-restaurant y una Gallera en los terrenos del ‘Paseo Independencia’ llamado ‘El Calvario’ [...] y establecer, en terrenos particulares de ‘El Paraíso’, situados al Sur de esta ciudad –para lo cual comprará o arrendará a sus dueños– ó en cualquiera otro lugar adecuado, siempre de mutuo convenio, un Hipódromo”<sup>51</sup>.

Este contrato de *cuatro por uno* describe de forma bastante precisa el ascenso de las actividades de recreación en el entorno capitalino, así como el interés que las diferentes instancias de la vida pública demuestran por ellas. La expansión seguirá viéndose a medida que avanza el tiempo, pues cada vez se multiplican con mayor pujanza las ofertas para obtener diversión en la ciudad del Guaire.

## TODO EL MUNDO EN SU PUESTO

Sobre los estratos sociales que coexisten en la Caracas intersecular se ha profundizado poco. Por no ser ese nuestro tema, seguiremos, a modo de testimonio, el criterio de Pedro M. Arcaya, quien en 1910 señala la presencia de dos sectores diferenciados en la masa social venezolana: el “proletariado” y los “distinguidos”<sup>52</sup>. Según Arcaya, no es el color de la piel lo que influye en la repartición de estas dos esferas, sino la notabilidad local. Constituyen el estrato más bajo los jornaleros, peones y conuqueros que trabajan “para sacar su diaria y rústica subsistencia”.

La otra clase, ciertamente heterogénea, abarca desde pequeños industriales, empleados públicos y dependientes de comercio, “por cortos que sean los sueldos”, hasta altos funcionarios y ricos propietarios. En este escaño figuran todas aquellas personas que poseen bienes de fortuna (cortos o cuantiosos, heredados o adquiridos), posición oficial o bien destacan en cualquier sentido. En palabras de Arcaya: “aunque sea con una distinción puramente relativa y local, sobresalen algo”. Dicha notabilidad dependerá solo del dinero, la posición social o el talento, nunca del origen o la raza, pues “fácil ha sido siempre

51 *GMDF* Caracas, N° 389, 15 de febrero 1905, p. 1.605. Subrayado nuestro.

52 “Federación y democracia en Venezuela” (Conferencia leída en el Liceo de Ciencias Políticas de Caracas el 13 de marzo de 1910) en Germán Carrera Damas, *Historia de la historiografía en Venezuela*, tomo I, p. 129.

en Venezuela salir de la clase proletaria [...] mediante cualquier esfuerzo individual que dé siquiera la exigua notabilidad que para lograrlo basta”<sup>53</sup>.

Un amasijo de personas “notables” es justo lo que prevalece en la Caracas de nuestro estudio. Pese a la pluralidad de este sector “no proletario”, subsisten en su interior grupos diferenciados “siempre y exclusivamente desde el punto de vista de la notabilidad”<sup>54</sup>. Por ello, trascendiendo las posibilidades de acceso generalizado a los espacios públicos, el disgusto ante la mezcla de notoriedades constituye un principio expandido en la capital. Dentro del abanico de propuestas, las convocatorias de asistencia no son exactamente generales.

El teatro y la ópera ostentan una tradición como diversiones *cultas y decentes*, teniendo su espacio —y su público— delimitado en el gran Teatro Municipal, la sala más ostentosa de la ciudad. Al otro extremo del espectro cultural, los géneros menores incluyen números bailables, canciones picarescas y actos de comedias, combinados. Este tipo de oferta resulta más frecuente, pues además de exigir bajas tarifas, su área de acción incluye teatros, circos taurinos e incluso espacios menos formales, como cafés o fondas de comida.

La gente “culto” evita frecuentar las variedades, tipología de diversión más apta para gente de “escasa formación social y moral”. Durante los años que nos conciernen, las instancias oficiales no se ocupan demasiado de la clasificación y control de los espectáculos, por lo que casi cualquier número se presenta en la ciudad sin pasar por revisión gubernamental previa. Ello, aunque la censura está considerada en la legislación venezolana desde la década de 1830. Tales libertades, como es de esperarse, incomodan a algunos, cuyo escozor se deja ver en la prensa: “Si las autoridades tienen el deber de prohibir los libros, los periódicos y estampas obscenas, con mayor razón debían vigilar por la moralidad de los espectáculos”<sup>55</sup>.

No se piense con esto que la oficialidad caraqueña no tiene la vista puesta sobre la decencia y el decoro de las diversiones capitalinas. Todo lo contrario. En el mes de julio de 1893, resoluciones expedidas por el gobernador J. Francisco Castillo vetan la apertura hasta altas horas de la noche de confiterías, botiquines, cantinas y restaurantes, “establecimientos que por su naturaleza ofrecen espectáculos contrarios a la moral”<sup>56</sup>. Así, se fija la pauta de cierre para el comercio a las 11:00 p. m., “tanto en los días feriados como en los de labor”, aunque se eximen aquellos locales ubicados a menos de 300 m de los teatros Municipal y Caracas, que pueden permanecer abiertos —los días de

---

53 *Ídem*.

54 *Ídem*.

55 *El Tiempo*. Caracas, 7 de junio 1899, p. 3.

56 *Gaceta Oficial de los Estados Unidos de Venezuela [GOEUV]*. Caracas, N° 5.852, 20 de julio 1893, p. 11.133.

función– hasta una hora después de terminada la velada<sup>57</sup>. Para asegurar la dignidad de las funciones municipales, la Gobernación resuelve que en el Teatro Municipal sólo se verifiquen funciones de ópera, “quedando en absoluto prohibidas cualquiera otra especie de representaciones”<sup>58</sup>.

Esto elimina a operetas, zarzuelas, comedias y toda clase de variedades, géneros que posiblemente ostentan frente a esta visión oficial un carácter más popular y, por ende, más “peligroso”. Pocos meses después, en diciembre de 1899, las previsiones son aún más drásticas, pues se prohíben “en absoluto los bailes que se efectúan en determinados botiquines, cafés y restaurantes, pues ofenden á la moral y turban el orden público, toda vez que allí no asisten sino prostitutas”<sup>59</sup>. Siguiendo la máxima de “impedir que se ofenda la cultura de esta capital con actos de naturaleza que rechaza el orden público”<sup>60</sup> el régimen distrital controla los impulsos “nefastos” que imperan en el área metropolitana.

Disposiciones oficiales de este tipo resaltan la importancia que el decoro y la preservación de la compostura tienen para las autoridades de la época. Incluso, llegan a estar prohibidas prácticas como la matanza de toros en la lidia, pues se considera una práctica “cruel e inmoral”<sup>61</sup>. Pero no se asuma que la represión de los impulsos y emociones en las manifestaciones culturales sea un propósito exclusivo del sector oficial. El seguimiento de las normas de urbanidad en áreas públicas constituye un factor apreciado por los caraqueños, ciudadanos muy pendientes de las apariencias ofrecidas ante concurrencia y rigurosos con cumplir las reglas de comportamiento adecuadas para cada tipo de interacción social:

Hemos notado en la Plaza Bolívar, en las noches de retreta, que al terminar la banda cada pieza, se le dirigen aplausos se dan fuertes golpes en el mosaico (que lo rompen); hechos éstos que deben usarse más bien en la plaza de toros ó en la galería de un teatro de pueblo que en un granado centro donde se reúne lo más granado de los círculos sociales.

57 El horario de cierre a las 11 p.m. sigue vigente hasta mayo de 1899: “Tenemos el gusto de participar, autorizados por la Prefectura, que desde esta noche en adelante pueden tener abiertos los botiquines hasta la una de la noche, con excepción de los de Puente Hierro y los del Calvario” [*El Tiempo*. Caracas, 31-5-1899, p. 3]. Al tiempo, el gobernador Anfiloquio Level limita la circulación nocturna y prohíbe el tránsito de vehículos de 11 de la noche a 6 de la mañana [*El Pregonero*. Caracas, 22-2-1899, p. 2].

58 *GOEUV*. Caracas, N° 5.849, 17 de julio 1893, p. 11.121.

59 *GOEUV*. Caracas, N° 5.984, 22 de diciembre 1893, p. 11.705.

60 *Ídem*.

61 “Resolución prohibiendo matar los toros en el Circo” en *GOEUV*. Caracas, 9 de junio 1894, p. 12.301. \*\*Ignoramos cuánto tiempo se mantuvo vigente esta resolución.

Esas bullanga y tertulia que se forma en dicha plaza, merece ser coregida, á fin de que el extranjero que visite nuestro principal selecto paseo, no tenga razón para llamarnos guachafiteros.

*El Cóndor*. Caracas, 12 de enero 1895, p. 4.

[Subrayado nuestro]

Por tales razones, no resulta exótico que cada diversión tenga espacios “pertinentes” dentro del perímetro urbano de Caracas, pues estableciendo fronteras (a veces algo tácitas, pero no por ello menos ciertas) entre los géneros “cultos” y el “arrebato populachero”, se evitan las mezcolanzas de públicos y también, cómo no, de costumbres y modales. Cada sala tiene su asistencia cautiva y normas de comportamiento afines al tipo de espectáculo que programa. Como refiere una crónica del diario *El Tiempo*, al quejarse de la “infernall bullanga” que organiza cierto tipo de público en el Teatro Caracas, los caraqueños están obligados a tener en cuenta que “semejantes cosas son propias del circo y nada más”<sup>62</sup>.

## MODELOS Y MODALES DE LAS SALAS CARAQUEÑAS

En torno al casco central, el local de espectáculos más destacado es el Teatro Municipal, con mil trescientos asientos, cuyas operaciones son regentadas y administradas por la Gobernación de Distrito Federal. La sala recibe sobre todo a los sectores pudientes de la sociedad, únicos en capacidad de disfrutar “las elegantes temporadas de óperas con profusión de pieles, joyas y vestidos femeninos de larga cola; con coches tirados por parejas de caballos ingleses que aguardan en la puerta; con tertulias de *foyer* en doradas sillas Luis XV o sobre confidentes de terciopelo y raso que pudo envidiar Madame de Récamier al resplandor de grandes arañas de buen cristal bohemio o veneciano”<sup>63</sup>. Tal boato resulta restrictivo para una gran parte de la población, incluso cuando los precios se presentan “reducidísimos”<sup>64</sup>.

62 *El Tiempo*. Caracas, 5 de octubre 1897, p. 3.

63 Mariano Picón Salas, *ob. cit.*, p. 54.

64 Entre 1896 y 1905, las tarifas más bajas registradas en el Municipal son: “Palcos de 6 asientos Iª fila, Bs. 16; Palcos de segunda fila, Bs. 2 el asiento; Sofá, Bs. 2,50; Patio, Bs. 2 y Galería Bs. 1” [*El Tiempo*. Caracas, 4 de enero 1897, p. 5]. Tales precios no difieren mucho de los ofertados por otras salas en sesiones de estreno, como podrá verse más adelante. Sin embargo, las exigencias de atuendo, así como las normas de comportamiento, obligan tácitamente a los asistentes a ostentar cierta categoría social en los espacios del teatro (que si no se poseía, cuando menos debía simularse lo mejor posible, bajo peligro de ser mal visto). Obviamente, no todos los habitantes de la capital pueden adquirir un vestuario de gala, acudir a la sala en coche o, menos aún, soportar un espectáculo ceñidos a una rígida etiqueta, ajena a su comportamiento regular.



### Fachada original del Teatro Municipal

Durante los años que ahora reseñamos, solo en ocasiones extraordinarias se presentan en el Municipal espectáculos de menor cuantía y tales transgresiones exigen siempre la aquiescencia del gobernador de turno. En las últimas décadas del siglo XIX, el teatro procura sus espacios casi exclusivamente para funciones subvencionadas de la *Compañía de Ópera Italiana*, cuya junta administradora se designa y controla desde la Dirección de Riqueza Territorial del Ministerio de Fomento<sup>65</sup>. Tal selectividad genera enojo, pues la orientación nacionalista –bastante efervescente para la época– conduce a que algunos ciudadanos opinen que “si á pesar de la penuria del Tesoro Nacional se piensa en subvencionar una compañía, bueno es tener en cuenta que ha llegado la época de confiar la administración de una troupe á un venezolano, con exclusión del extranjerismo aventurero”<sup>66</sup>.

La asistencia a las temporadas municipales es un compromiso social. Todo el que acude a estos palcos lo hace para demostrar su estatus y valía en el estamento capitalino. Con la precisión de un testigo, describe esta actitud el escritor costumbrista Felipe Tejera:

Apenas viene una tropa lírica, hay que abonarse a la temporada, pues, ¿qué idea se podría formar de un caballero que no llevase a su consorte a la ópera? Además, ella no puede ir al teatro menos que sus amigas, la hija del rico negociante y la

65 *GOEUV*. Caracas, N° 5.993, 3 de enero 1894, p. 11.741.

66 *El Tiempo*. Caracas, 22 de diciembre 1897, p. 3.

señora del accionista en minas; por consiguiente está el honor de por medio y de tal conflicto no se sale sino con un traje de todo lujo y un buen peinado del peluquero francés. Ni es de tono que una señora decente vaya al teatro peinada por sus propias manos; ¿qué diría entonces la hija de rico negociante?<sup>67</sup>

La notoriedad, lo ha dicho Arcaya, es imprescindible para el que entonces habita en Caracas. Poco importa si es real o algo compuesta, solo incumbe que el otro la note. El proceso observado para organizar una función en el Teatro Municipal es protocolar: la municipalidad controla el arriendo, por lo que los empresarios deben solicitar un permiso indicando el tipo de espectáculo a mostrar y el tiempo que estaría en cartelera; en caso de aceptarse la moción por el Concejo Municipal, el gobernador otorga su firma aprobatoria y el interesado cancela el impuesto pertinente por cada día a emplear el local. Obviamente, pocas cosas más allá del criterio personal de los funcionarios de turno deciden cuáles peticiones se aceptan y cuáles son denegadas. Sin embargo, desde su apertura, los palcos del Municipal constituyen uno de los espacios más aprovechados por la élite oficial para dejarse ver entre (o simular formar-parte-de, dependiendo del caso) las esferas más *cultas* de la sociedad, por lo que su empleo para la ejecución de números populares es, en definitiva, mal visto.

La programación selectiva de estos años responde en mucho a la concepción de cultura como refinamiento moral que prevalece entre los sectores que manejan el poder. En tal sentido, la sala constituye el templo de la “alta cultura” caraqueña, aunque el criterio aplicado resulte excesivo para muchos, implicando la nulidad de un espacio necesario para complementar la oferta de espectáculos. La prensa suele opinar al respecto: “la manía que mantiene cerrado el Municipal, hace recordar al perro del Hortelano que no come ni deja comer. Ya que no pueden venir óperas sin subvención, principio que ha quedado establecido desde que se abrió el Municipal, y ya que las subvenciones son casi imposibles, lo racional sería ceder el edificio á empresas que divirtiesen al público caraqueño”<sup>68</sup>.

Las variedades y, en general, las obras del género chico (operetas, zarzuelas, sainetes) ocupan otros predios bajo control comercial privado. Fuera de casos excepcionales, es el Teatro Caracas, con sus 1.200 butacas, el que procura la oferta regular de diversiones populares. Aunque existen otros locales, cafés y salones con distracciones en vivo, es esta la única sala de infraestructura sólida y programación estable que procura opciones de esparcimiento “decentes” y algo más amplias que la música lírica. Se trata de un edificio modesto,

67 “Apuros de un padre de familia” en VVAA, *Satíricos y costumbristas venezolanos*, tomo II, pp. 35-36.

68 *El Tiempo*. Caracas, 24 de enero 1899, p. 3.

pues carece de lujos ornamentales. La fachada, con tres puertas de cedro, está rematada por dos azoteas con barandas de hierro. La entrada central conduce a los asientos de platea, sofá y palcos, mientras las laterales (que también sirven de salida) enfilan hacia galería; a los lados del corredor de ingreso están las taquillas para venta de boletos y botillerías que ofertan al público refrigerios ligeros.



**Teatro Caracas**

En el interior de la sala las butacas de platea están dispuestas en forma de lira frente al escenario (15 metros de ancho por 6 de fondo), cuyo telón de boca mide unos 9 metros. Al nivel de la escena se ubica “un balcón con dos órdenes de sofás de damasco labrado azul celeste: este balcón contiene además una tercera hilera de sillas y un espacio para el tránsito de los espectadores en la localidad”<sup>69</sup>. Continúan la estructura veintiséis palcos equipados con asientos de damasco, cuyo color carmesí marca las distancias; arriba, se levanta la galería semicircular, guarnecida con silletas (sin damasco) y dos cantinas laterales. Para los intermedios, las damas de palcos y sofás acuden a dos salones laterales; aparte, los caballeros de estas localidades y de platea “encuentran desahogo en las azoteas del frente del edificio”. Todos aquellos que concurran a galería deben “refrescarse” a distancia, en azoteas que corren hacia el fondo (todo el mundo en su puesto).

69 *Diario de Avisos*. Caracas, 25 de octubre 1854. \*Citado a través de: *Crónica de Caracas*, N° 19, pp. 567.

Tras la inauguración del teatro, en octubre de 1854, una reseña publicada en el *Diario de Avisos* deja clara la exigua “alcurnia” que posee el local, si bien la justifica con argumentos contundentes:

El teatro que se acaba de concluir no es uno de esos magníficos de Europa que atraen las miradas del viajero, por su riqueza y elegancia: es un edificio modesto y vistoso en su exterior. [...] En nuestra ligera descripción no hemos tenido que hablar de mármoles de Italia, de atrios espaciosos, de columnatas espléndidas, de ricos artesonados y cornisas, de bajorrelieves mitológicos, de pinturas primorosas y de otros adornos que constituyen el lujo de los grandes coliseos; pero por la reseña que hemos hecho bien se ve que Caracas tiene un teatro decente, no como el que exige su población y su riqueza, pero infinitamente superior al que corresponde a una capital de 50 mil almas que no tiene cementerio, ni un mercado, ni calles regularmente empedradas, ni un buen sistema de acueductos, ni alumbrado, ni alamedas, ni nada debidamente organizado<sup>70</sup>.

Está claro: frente al caos reinante un teatro decente es más que bueno. Poco después, al finalizar el siglo XIX, las ofertas infraestructurales se multiplican y el Teatro Caracas deja de ser la única sala disponible en la capital. Desde 1897, el Teatro Caracas ofrece una categoría intermedia entre el fresco Metropolitano (del que hablaremos a continuación) y el encumbrado Municipal, permitiéndose exhibir lo más “selecto”, pero casi siempre del género chico. Los costos de sus presentaciones resultan accesibles (entre un real y un bolívar como promedio) y las exigencias formales para el “atuendo de función” no son rigurosas, circunstancias que garantizan niveles de asistencia masiva, pues, como asegura una crónica de la época, “los precios de entrada al alcance de los artesanos que tienen los hierros en el Monte de Piedad, y la *toilette* requerida, al alcance de todas las perchas, son circunstancias que garantizan frecuentes llenos pletóricos”<sup>71</sup>.

Tales condiciones hacen posible que este teatro pueda presentar casi de todo y recibir a todos (casi), publicitándose como una sala familiar. Su infraestructura, más refinada que la de un circo o una carpa, le otorga estatus y, además, el excluir espectáculos de “mal gusto” imprime categoría al local, pero sin duda sus espacios no alcanzan los niveles de sofisticación del Municipal. El Teatro Caracas es la sala *borderline* de la ciudad, con instalaciones cómodas y bien equipadas, aunque presenta un problema recurrente con el mantenimiento de sus áreas sociales. Entre 1896 y 1905, el teatro es clausurado varias veces por incumplir con normas de seguridad o de higiene. En 1903, infestan la sala “desde el insecto vil llamado pulga, hasta el pestoso cuadrúpedo

70 *Idem*, pp. 567-568.

71 *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 124, 15 de febrero 1897, p. 190.

llamado rata”, evento que causa su cierre inmediato. El público celebra la medida, entendiendo que “con la clausura del Teatro Caracas, se ha dado un paso de cultura y de consideración al público, [pues] aquello era inaguantable. [...] Merece esta ciudad un poquito de respeto de los que le ofrecen los servicios que ella sabe pagar”<sup>72</sup>. Su salida del circuito de los espectáculos, sin embargo, siempre implica una importante ausencia, pues el Teatro Caracas posee la cartelera más activa de la capital y fuera de él quedan pocas opciones de cierto tipo de eventos culturales.

Con la construcción del Circo Metropolitano, a fines de 1896, no mudan demasiado las cosas, pues su infraestructura descubierta hace que el coliseo resulte útil solo para bailes, corridas taurinas y farsas circenses. Esta baja de espacios culturales descompensa las aspiraciones cosmopolitas de la capital, llegando a inquietar a los distinguidos ciudadanos que exigen funciones diarias, régimen establecido por el Teatro Caracas desde 1890. Una programación de espectáculos culta, nutrida y frecuente es—según muchos capitalinos— característica ineludible para los niveles de *civilización* alcanzados por la ciudad y sus habitantes:

**Teatros.-**

Muchas personas sorpreñdese de que haya teatro diario con buenos resultados para la empresa, pero debemos recordarles que Caracas cuenta ya cerca de ochenta mil habitantes, y que, por cada cien mil habitantes, hay un teatro diario en París, por cada setenta mil, uno en Madrid, por cada sesenta mil, uno en Nueva York; de lo cual se deduce que tenemos menos espectáculos de los que naturalmente pueden sostenerse en una población que goce de buena vida económica é industrial.

*El Tiempo*. Caracas, 26 de julio 1897, p. 3.

Los cálculos apuntados en esta crónica no resultan muy claros, pues los setenta mil habitantes de Caracas cuentan entonces con cuatro locales de gran aforo para las diversiones públicas (Municipal, Caracas, Olimpia y Metropolitano), lo cual supera cualquier promedio citado. Quizá la referencia deba leerse desde otra perspectiva menos directa. Si bien es cierto que la oferta infraestructural es importante, también lo es que dos de estos locales (Olimpia y Municipal) permanecen inactivos durante casi toda la etapa que cubre este texto. Quedan aún el Teatro Caracas y el Circo Metropolitano, pero solo

<sup>72</sup> *El Constitucional*. Caracas, 6 de noviembre 1903, p. 3.

el primero mantiene regularidad en la cartelera, ya que el Metropolitano, lo hemos dicho, no admite el montaje de espectáculos convencionales.

Este inconveniente formal cambia en poco tiempo, pues a poco de su inauguración los empresarios del Circo toman medidas al respecto y “se desarrolla el proyecto de abrir un salón para orfeones, meetings, conferencias, variedades y esas pequeñeces tandiles que tanto agradan al respetable, sin sacarle muchos bolívares”<sup>73</sup>. El proyecto en cuestión se materializa en el mes de julio de 1897, al aplicársele al coliseo ciertas remodelaciones (descritas en los diarios como un “teatrigo” inserto) que permiten incorporar funciones dramáticas y algunas variedades.

La prensa refleja el agrado general ante la idea de que se amplíe el circuito de las variedades, utilizando el Circo Metropolitano como teatro de tandas. El regocijo, sin embargo, no implica concesiones; el público acota a los deseos de éxito varias peticiones de estilo: “ojalá que puedan formar una escena digna de Caracas, donde las decoraciones y maquinaria no estén reñidas con el buen gusto. Nada hay en el terreno del arte más agradable que un palco escénico bien decorado”<sup>74</sup>.



**Circo Metropolitano de Caracas**

<sup>73</sup> *El Tiempo*. Caracas, 20 de julio 1897, p. 3.

<sup>74</sup> *El Tiempo*. Caracas, 24 de julio 1897, p. 3.

Ahora bien, con o sin remodelaciones adecuatorias, nunca fue lo mismo acudir al Metropolitano que al Caracas o al Municipal. La ralea de los espectáculos públicos y sus espacios parecen establecer ciertas fronteras entre la sociedad local. Las tarifas del Circo Metropolitano constituyen las más bajas del área urbana (entre seis centavos y dos reales como promedio), pues sus espacios, con capacidad para seis mil personas, son los más toscos, así como su programación la de índole más popular. Allí las veladas deben suspenderse si llueve o *ventea*, ya que las gradas están a descubierto y el público queda a merced de los elementos. Las funciones cinematográficas ingresan muy pronto a la cartelera del circo, pero quedan limitadas al horario nocturno, cuando la luz solar no interfiere con la nitidez de las imágenes. Por otra parte, la ubicación del coliseo, entre las esquinas de Miranda y Puerto Escondido, desagrada al público capitalino por “las incomodidades de la inmensa distancia que hay que recorrer para ir al circo”<sup>75</sup>. Ello reduce su atractivo comercial, como puede verse en esta solicitud publicada en un periódico local:

En vista de la acogida que ha tenido el Proyectascope que actualmente se exhibe en el Metropolitano, y de la situación excéntrica de éste, se exige á la empresa ofrezca algunas funciones en otro local más adecuado, el cual bien pudiera ser el Teatro Municipal o el nuevo Teatro Calcaño.

*El Pregonero*. Caracas, 16 de enero 1899, p. 2.

[Subrayado nuestro]

El Teatro Calcaño puede considerarse un espacio más “adecuado” que el Metropolitano, según las referencias del texto citado. Con mil doscientas butacas (mismo aforo que el Teatro Caracas), su establecimiento entre las esquinas de Camejo y Colón, es encomiado por los caraqueños que claman por nuevas alternativas, pues al momento de su inauguración –junio de 1899–, bien por infraestructura, bien por insalubridad, bien por selectividad extrema, los teatros locales están con frecuencia cerrados. De ello se quejan las crónicas capitalinas: “Ya picaba en historia que tuviese Caracas dos teatros cerrados e inabordables para los artistas que nos visitan, como ocurrió con el conferenciante francés, que ha recurrido á los clubs para hacerse oír, pues sólo en éstos hay salones con acústica capaces al efecto”<sup>76</sup>.

75 *El Pregonero*. Caracas, 2 de junio 1899, p. 2.

76 *El Tiempo*. Caracas, 24 de enero 1899, p. 3.

La apertura del Teatro Calcaño promete ampliar la cartelera y los caraqueños la reciben agradecidos: “bien venga si trae algo nuevo, la monotonía nos devora”.<sup>77</sup> Su infraestructura formal y procedencia privada le dirige hacia un estilo operativo similar al del Teatro Caracas, dando apertura a funciones de todo tipo. Pero al menos hasta 1905 la programación de esta sala es mínima, siendo pocas las ocasiones en que aparecen sus avisos en la prensa. Tras su inauguración, las sujeciones siguen siendo las mismas: en el área de las diversiones públicas cada obra, cada empresario, cada público, según su estilo y “categoría” tienen su preciso lugar (si es que está operante). Baste ver ahora en qué lugar encajan las novedosas proyecciones cinematográficas.

---

<sup>77</sup> *El Tiempo*. Caracas, 14 de junio 1899, p. 3.



## Capítulo III

### Cine en sala

Divergiendo de las variantes estadounidense y europea, deudoras del espectáculo trashumante de las ferias, en Caracas el cine se inicia con temporadas esporádicas, pero integrado al circuito de salas especializadas. Esta particularidad lo apunta hacia un público de mediano poder adquisitivo, habituado a presenciar sesiones de teatro, ópera y variedades, distinguiéndolo de otro tipo de diversiones de categoría y costos inferiores, como las peleas de gallos o las novilladas. El acceso a las salas ocurre, en principio, porque las locaciones itinerantes, como ferias y barracas ambulantes, con sus tarifas menudas y ambientes relajados no constituyen una presencia regular en la capital. Por otra parte, la presentación de espectáculos masivos en locales no especializados resulta un tanto cuesta arriba, pues la Gobernación del Distrito Federal había prohibido por resolución, desde 1894, los bailes públicos y aglomeraciones “inapropiadas” en cafés, botiquines y restaurantes.<sup>78</sup>

En Caracas, el carácter itinerante del espectáculo cinematográfico de los inicios –que lo tiene– no radica en la naturaleza feriante de sus espacios, sino de sus exhibidores, así como en la concepción misma de la muestra. Las salas no llegan a tener instalaciones especiales (proyector, pantalla...) de carácter permanente o semipermanente (compra, alquiler o arrendamiento) hasta mucho después de 1905, por lo que la presencia del cine depende de la llegada de algún empresario que incluya a la localidad en su gira, trayendo un proyector de vistas con películas incorporadas. El caso del ingreso expedito a las salas no es un fenómeno local, sino nacional. La apuesta capitalina por el cine se basa en un notable consenso social y por ello su auditorio se caracteriza desde los comienzos por la mezcla de condiciones: a diferencia de lo sucedido en

---

78 GOEUV. Caracas, N° 6.037, 23 de febrero 1894, pp. 11.921, 11.922.

Estados Unidos o Francia<sup>79</sup>, aquí no es preciso ensayar estrategias particulares para atraer a la burguesía a las salas cinematográficas.

Casi todas las ciudades venezolanas reciben a los proyectores de vistas en el mejor (casi siempre el único) salón disponible para el montaje de espectáculos, como el Teatro Baralt, en el caso de Maracaibo, o el Teatro Municipal en Valencia. Algunas poblaciones, por las peculiaridades de su arquitectura urbana y estamento social, presentan las primeras películas en “distinguidas casas de familia” (más bien casas de familias distinguidas), aunque el traslado a teatros estables no tarda en llegar. En Barquisimeto, por ejemplo, el Vitascopio es exhibido en octubre de 1896, empleando los espacios de una casa “diagonal a la Botica Bolaños” y, pese a lo poco que aún se conoce de los orígenes exhibidores en la ciudad, varios registros certifican que ya para 1904 el Teatro Municipal constituye la sede principal de la muestra fílmica barquisimetana.<sup>80</sup> Otras ciudades emplean inicialmente plazas de categoría, como hoteles y cafés, aprovechando la pompa y amplitud propia de sus locaciones, pero el cupo en salas de espectáculos también resulta expedito. En Ciudad Bolívar, las películas llegan con el Bioscopio de Mr. W. H. Whiteman<sup>81</sup> presentándose el 30 de noviembre de 1900 en el Hotel Bolívar de la calle Orinoco. Tras dos días de exhibición, el público solicita a través de la prensa su traslado al Teatro Bolívar, donde la compañía de zarzuela activa se ve obligada a suspender funciones para ceder el espacio a las “funciones bioscópicas”.

Admitido en los teatros, el cine se adecúa al sistema de funcionamiento habitual para la exhibición del género chico y las variedades. No en balde, una reseña del diario *El Liberal*, de Valencia, señala en 1896: “Espléndido número para una compañía de variedades sería éste del Vitascopio”<sup>82</sup>. En el caso particular de Caracas, las vistas no son acogidas como un arte, así que se inscriben al circuito de las diversiones decentes, pero de baja estirpe. Una calificación híbrida, pero no contradictoria.

El carácter científico del invento cinematográfico le aparta de la temida barbarie, pero su muestra no es una representación artística, sino una atracción inserta en la admiración popular por el desarrollo tecnológico, como

---

79 Véase, por ejemplo, Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, pp. 59-120, aunque sus conclusiones ya han sido cuestionadas en lo que respecta, por ejemplo, al carácter estrictamente proletario del público inicial del cine.

80 Juan A. Rodríguez, “Lara, la aventura solitaria” en Tulio Hernández (Coord.), *ob. cit.*, pp. 211-224; p. 212.

81 Fotógrafo y empresario de cine itinerante proveniente de Puerto. España, isla de Trinidad. Exhibe un Bioscopio en el Hotel Bolívar de Ciudad Bolívar, el 30 de noviembre y el 3 de diciembre de 1900. El 10 de diciembre, Whiteman presenta una tercera función en el Teatro Bolívar. Varios años después, entre el 9 y el 20 de mayo de 1906, el empresario vuelve a la ciudad anunciando un Kinetoscopio Proyectante Edison.

82 *La Tribuna*. Valencia, 2 de octubre 1896, p. 3.

también lo es el “espectáculo demostrativo de los Rayos X”, presentado a mediados de 1898 en un salón ubicado entre la esquina de La Palma y el Teatro Municipal<sup>83</sup>. La óptica positivista local está siempre presta a celebrar el progreso, y el cine, gracias a su cualidad dual ciencia-espectáculo, se asigna de inmediato a un espacio poco riguroso: el Teatro Caracas. Esta sala es la opción más claramente disponible en 1896 para el ingreso de una muestra de naturaleza científico-popular, pues el Municipal pasa por encima de cualquier novedad del progreso en actitudes divulgativas.

Entendido como espectáculo, el cine ni siquiera resulta novedoso, pues la ciudad ya conoce otros sistemas de fotografías animadas. Desde el 20 de junio de 1866, por ejemplo, un Cosmorama proyecta su serie de vistas entre las esquinas de La Palma y San Pablo; el espectáculo se ofrece todas las noches de 7:00 a 9:00 p. m., y por la asistencia se cobran dos reales, aunque los niños solo pagan la mitad<sup>84</sup>.

En menos de un año, el 16 de febrero de 1867, un Gran Diorama anuncia la proyección de “un cuadro nacional” en el Teatro de La Zarzuela<sup>85</sup> y, apenas ocho días después, la prensa publicita nuevas funciones con un Silforama Dubace, “el último invento de Daguerre”<sup>86</sup>.

Para 1891, la Linterna Mágica del señor José de la Paz Suárez ofrece todas las noches en el Mercado de San Pablo “recreaciones oculares á los que gustan de viajar sin embarcarse y conocer el mundo sólo por cuatro reales”<sup>87</sup>. ¿Qué primicia puede entonces implicar una proyección de imágenes en 1896? Quizá ninguna, dada la común procedencia de todas estas atracciones que unen principios de óptica, química y mecánica. En realidad, cientos de combinaciones de este calibre habían sido expuestos al ámbito de las diversiones durante todo el siglo diecinueve. Incluso antes.

## CUANDO LA CIENCIA EXHIBE SUS MARAVILLAS

En sus inicios, el cine no es concebido como una diversión pública, sino como un adelanto tecnológico que se exhibe a modo de curiosidad científica. Cuando el cúmulo de experimentos desarrollados desde el siglo diecisiete logra estructurar sistemas para “atrapar” vistas en movimiento, el ámbito científico reconoce las posibilidades del invento. Por primera vez, el ojo es más rápido

---

83 *El Tiempo*. Caracas, 7 de marzo 1898, p. 3.

84 *El Federalista*. Caracas, 20 de junio 1866, p. 1.

85 *El Federalista*. Caracas, 16 de febrero 1867, p. 1.

86 *El Federalista*. Caracas 24 de enero 1867, p. 1. \*Reseñas gentilmente cedidas por Gastone Vinsi Linares.

87 *Diario de Avisos*. Caracas, 4 de marzo 1891, p. 2.

que la vida. Ello permite observar a la Naturaleza, estudiar sus movimientos, “torturarla” sin limitaciones<sup>88</sup>.

Al declararse este alcance, la amplia variante de métodos aplicados al registro y proyección de imágenes comienza a ser percibida como prueba de la supremacía humana. Aunque promotores y público están más interesados en la ciencia aplicada que en el divertimento, la curiosidad popular garantiza el ingreso de las vistas a los espectáculos. Además, desde fines del siglo dieciocho las presentaciones de imágenes animadas adquieren un carácter de distracción colectiva y el público se muestra interesado por las diversiones basadas en la mecanización y/ o la electricidad. La élite de la Academia accede con gusto a la difusión del cine, pues el optimismo radical de la cultura positivista y progresista que se irradia desde Europa se funda en una confianza total hacia la ciencia: esta aportará mejores condiciones a la vida del hombre –el hombre europeo y a los de otras razas que acepten la integración en lo occidental–. Como consecuencia, una de las tareas *humanitarias* de esta perspectiva radica en que Occidente lleve su cultura a otros ámbitos geográficos.

Llegado el cine a las salas de espectáculos, el aspecto científico de las vistas constituye la atracción principal, sea cual fuese la geografía seleccionada para efectuar la proyección. Ello queda plenamente ilustrado en los siguientes artículos que anuncian tempranas funciones en la cercana población de Maracaibo y también en la transoceánica ciudad española de Cádiz:

Está entre nosotros, para exhibirse entre pocos días, **el último maravilloso invento** de Mr. Edison, titulado: Vitascopio. Sólo veinte días hace que por primera vez se exhibe el gran aparato, en Nueva York y debido al entusiasmo de un compatriota, que presenció **la maravilla del invento**, está ya en esta ciudad...

*El Avisador*. Maracaibo, 9 de julio 1896, p. 3.  
[Subrayado nuestro]

Interesante público, la empresa de este coliseo tiene la satisfacción de anunciar que ha contratado, para empezar a la mayor brevedad, el maravilloso aparato llamado el Cinematógrafo, **considerado por todos los hombres científicos como la última palabra de los inventos** [...]. El autor del cinematógrafo ofrece 100.000 pesetas al que presente un aparato tan perfeccionado como su cinematógrafo. [...]

*Diario de Cádiz*. Cádiz, 5 de octubre 1896, s/p.<sup>89</sup>  
[Subrayado nuestro]

88 C. W. Ceram, *Arqueología del Cine*, p. 15.

89 Citado a través de Rafael Garófano Sánchez, “*De Llegada de un tren a la estación a Cabina*, en Cádiz”

Justo en este instante se trascienden los vínculos de exclusividad con la comunidad científica. Como tasa de ingreso para acceder a la muestra pública, los empresarios de espectáculos –mucho más seculares en su interés por las imágenes– agregan una nueva característica: la exigencia de un precio por su disfrute. Los creadores pioneros del cine, como Louis y Auguste Lumière, salen entonces de la escena cinematográfica, incapaces de asimilar el carácter mercantil-espectacular del invento.<sup>90</sup>

Las funciones de vistas se integran al grupo de las diversiones populares, a modo de muestra itinerante científica y artística que se presenta, tanto en ferias y barracas como en cafés, sedes de instituciones culturales o pequeñas salas de espectáculos. Pero los exhibidores no retiran el invento al pasar la novedad. De hecho, se convierten en productores y filman nuevas imágenes para mostrar, así que el cinematógrafo se queda con los espectáculos. En palabras de I. Jarvie, el cine es un invento que “surge primero sin aparentes posibilidades comerciales, como un juguete o una diversión, cuando no se veían nada claras las posibilidades de que pudiera crearse un público y una demanda. En este caso, la oferta creó la demanda”.<sup>91</sup>

En pocos años las películas narrativas de ficción interesan a los productores y financistas del cine por su capacidad de contar historias que atraen espectadores. Las *vistas del natural* pierden mercado frente a las producciones ficcionales, que alargan su duración en pos de estructurar contenidos más ricos y complejos. Aun así, debe quedar claro que de allí a la instauración de un espectáculo regular, con funciones diarias y un público cautivo, queda todavía un extenso camino por recorrer, cualquiera que sea la ciudad que nos interese. Si bien las proyecciones cinematográficas llegan con prontitud al territorio venezolano, pocos parecen celebrarlo. Cuando se registra la primera función de vistas en el país, el 11 de julio de 1896, solo han pasado unas semanas desde la presentación del Vitascopio en el Koster and Bial’s Music Hall de Nueva York<sup>92</sup>, y apenas unos meses más desde la sesión inaugural del Cinematógrafo

---

en Juan Carlos de la Madrid (Coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, pp. 149-172; p. 151.

90 Tan es así, que apenas en 1911, el abogado caraqueño Carlos León, “apoderado del sr. Luis Lumière, [...] solicita se le conceda á su poderdante patente de invención por quince años para una mejora introducida en los instrumentos acústicos, como teléfonos, micrófonos, estetóscopos y en general para cualquier instrumento destinado á la recepción ó transmisión de sonido” [*GOEUV* Caracas, 31 de marzo 1911, p. 34.035]. Las imágenes quedan por completo fuera del interés de esta patente. Si bien “el Ejecutivo Federal accede á la referida solicitud, sin garantizar la utilidad ni la prioridad de la mejora de invención referida” [*Idem*], es obvio que la época Lumière del cine ya había llegado a su fin. La solicitud formal de patente hecha por Carlos León se encuentra descrita en *GOEUV* Caracas, 20 de abril 1911, p. 34.095.

91 I. C. Jarvie, *Sociología del cine*, pp. 68, 69.

92 Realizada el 23 de abril de 1896.

en el Gran Café del *Boulevard des Capuchines* de París<sup>93</sup>, Con ello, Venezuela se convierte en una de las primeras naciones latinoamericanas que recibe en sus salas al cine. Las crónicas que hablan del Vitascopio en Caracas lo describen como un “aparato eléctrico”<sup>94</sup>, “invento extraordinario”<sup>95</sup>, “conquista del genio por medio del fluido eléctrico”<sup>96</sup>, “brujería edisina”<sup>97</sup> y muchos otros calificativos que alaban sus atributos tecnológicos sin mencionar siquiera que se trata de una muestra de imágenes animadas.

En los predios locales el cine no despierta interés a las asociaciones científicas ni a los empresarios ni a los amantes del espectáculo ligero ni aún a los seguidores del progreso. Como si se les negara el cercano vínculo científico y también el artístico, las vistas animadas se reciben como algo que en esencia no eran: un espectáculo de género chico, demasiado común para el espectador refinado (quizá el único que en aquellos días podría haberlo aplaudido en aras de la modernidad). Lo que las élites cultas del mundo saludaron como un adelanto de la ciencia y el progreso, el público caraqueño prefiere remitirlo a un nuevo tipo de atracción dentro de su espacio urbano. Como tal, ingresa en las pautas funcionales de sus salas.

## PAUTAS OPERATIVAS DE CINE Y LAS DIVERSIONES PÚBLICAS LOCALES

La proyección de películas se adapta sin exigencias a las normas operantes del sistema exhibidor capitalino. Cuando el Vitascopio se exhibe en el Teatro Caracas, esta sala ya suele presentar funciones de teatro, zarzuela y opereta, dividiendo la sesión en tandas que pueden conformar una mezcla heterogénea de los géneros mencionados.

El vocablo *tanda*, procedente de la práctica teatral, es empleado en los avisos del Teatro Caracas al menos desde la década de 1890, para designar a cada uno de los segmentos de variedades que constituye una función completa. Este sistema *tanderil*, instaurado en la ciudad por el conocido empresario local Miguel Leicibabaza<sup>98</sup> implica, además, un aumento en la frecuencia de

---

93 Efectuada el 28 de diciembre de 1895.

94 *El Liberal*. Caracas, 3 de agosto 1896, p. 3.

95 *El Tiempo*. Caracas, 29 de agosto 1896, p. 3.

96 *El Liberal*. Caracas, 4 de septiembre 1896, p. 3.

97 *El Tiempo*. Caracas, 7 de septiembre 1896, p. 3.

98 Empresario caraqueño dedicado a los espectáculos públicos, en especial a los de carácter escénico y coreográfico. Durante el tránsito entre los siglos XIX y XX, Miguel I. Leicibabaza es el personaje más destacado en el circuito teatral capitalino, llegó a tener bajo su control la administración de los teatros Nacional y Municipal, así como la contratación de las compañías extranjeras de teatro y ópera que se presentan en dichas salas. Funda una de las primeras agencias de publicidad del país. Bajo el gobierno de Cipriano Castro ocupa la Prefectura de La Guaira [*Los liberales amarillos en la caricatura*

las sesiones y la aplicación de tarifas más bajas, pues incluso se puede pagar por una sola tanda y no necesariamente por toda la velada. El uso de esta terminología se extiende de tal modo en la capital que ya en 1896 hablar de *actividad tanderil*, independientemente del tipo de espectáculo que se presente, refiere en directo a los atributos locales del género chico: frecuente, barato y diverso.

En realidad, las tandas del Teatro Caracas terminaron implantando una nueva forma de concebir a las diversiones públicas en el ámbito local:

**Tandas.-**

Entre nosotros las ha instalado el amigo Leicibabaza, á tal punto que hoy se hacen una necesidad para cuantos deseamos pasar un rato agradable que nos liberte de la monotonía que se siente en esta capital, muy principalmente en horas de la noche.

Fuera de los días de retreta, los que no tienen donde pasar el rato en tertulias familiares, sudan la gota gorda en solicitud de espectáculos que les distraigan, aparte del teatro, que ya se ha aclimatado entre los caraqueños, debido á los esfuerzos del activo empresario del Veroes.

*El Pregonero. Caracas, 18 de abril 1899, p. 2.*

La fuente primordial para descifrar el régimen operativo de los espectáculos públicos en Caracas son las publicaciones periódicas. Por ello es necesario aclarar que, aunque a lo largo de este capítulo se emplea el término *cartelera* para hacer referencia a los anuncios de prensa que promocionan las funciones de espectáculos, hasta 1910 no se verá en los diarios locales nada parecido a lo que hoy concebimos como carteleras de espectáculos, una sección cotidiana dedicada al anuncio y reporte de diversiones públicas. Las distintas ofertas se publican en la sección de eventualidades sociales, entre breves acotaciones de recitales, servicios religiosos, mudanzas, tránsito en los hoteles, rutas de tranvías, defunciones y acciones delictivas que van desde el asesinato hasta el robo de una patilla. Allí, las indicaciones son mínimas: nombre de la sala, naturaleza de la atracción a presentar (toros, variedades, cinematógrafo...) y, en algunos casos no demasiado frecuentes, título de la obra y nombre del empresario a cargo.

Aunque no existe en los periódicos una sección de diversiones públicas estructurada y la crítica de espectáculos es aún una práctica incipiente, el público capitalino es severo con los números que se le ofertan. Al estrenarse un

---

*venezolana*, p. 42]. Casado con Dolores Calcaño, su dominio del circuito de espectáculos incluye también al Teatro Calcaño, propiedad heredada por esta de su padre Eduardo Calcaño Sánchez.

espectáculo en las salas metropolitanas las tarifas siempre son más altas, por lo que los empresarios suelen anunciar estrenos, aun cuando se trate de una reposición trasnochada. La prensa devela este tipo de trampas con agudeza:

**Curriya.-**

Esta obra estrenada anoche, amables lectores, no es estreno. [...] Allá en tiempos de Bien, aplaudimos esta preciosísima obra, caballo triunfal ahora de Concha [Martínez] y de [Miguel] Villarreal. [...]

Ojalá que la Empresa rescite otras joyas como ésta, pero no es necesario que las disfrace ni que las ponga como estrenadas en Madrid en época recientísima.

*El Tiempo*. Caracas, 4 de octubre 1897, p. 3.

Actitudes similares pueden registrarse con respecto a la calidad de las corridas de toros, las temporadas líricas, las funciones de cine e incluso frente al desempeño de las empresas que administran los locales, a quienes se les sugiere, además de renovar los programas, rebajar las entradas o cumplir con los horarios establecidos, que “sería muy conveniente que no se vendieran más localidades de las que pueden contener los asientos del teatro”<sup>99</sup>. Y es que al espectador caraqueño “no se le puede llamar ilustrado en son de broma. Ya silba en el Municipal lo silbable, rompe sillas en el Circo y se amotina en el Hipódromo, siempre que no encuentra ajustado a la justicia hípica el veredicto del Juez. Con la misma lucidez juzga a un tenor que a un espada [...]”<sup>100</sup>

Con respecto a las horas de función y los precios de las entradas, poco se puede decir. Las programaciones de los teatros suelen entregarse en la puerta de los locales, además de anunciarse a través preventivos<sup>101</sup> y avisadoras (carteleras de avisos) ubicadas en la parte externa de las salas, constituyendo fuentes efímeras, desaparecidas hoy en su gran mayoría. Por otra parte, los periódicos no indican horarios ni tarifas y solo permiten inferir que entre 1896 y 1904 las sesiones son generalmente nocturnas<sup>102</sup>. Tomando en cuenta aquellos pocos casos en que la hora es señalada en la prensa, las 8:30 y las 9:00 p. m. resultan

99 *El Tiempo*. Caracas, 10 de noviembre de 1897, p. 3.

100 Cloto, “Hojas del calendario” en: *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Nº 126, 15 de marzo 1897, p. 265.

101 Volantes informativos que se reparten de mano en mano por las calles para promocionar espectáculos públicos, *previniendo* al público de lo que verá.

102 Esta información se infiere a partir de los anuncios de diversiones públicas consignadas en los diarios locales [*El Tiempo*, *El Mundo*, *El Constitucional* y *La República*]. Los avisos de funciones teatrales y/o zarzuelas suelen ser imprecisos, empleando frases al estilo de: *esta noche se representarán las siguientes piezas*. Y aunque tales anuncios señalan ciertos detalles operativos (como la división de las sesiones en tandas, por ejemplo), es excepcional que se indique la hora exacta en que comienza la función o la duración de cada una de sus partes.

las pautas más comunes para iniciar una sesión. Con relación a la hora de salida, datos hemerográficos, así como la revisión de los horarios de coches y el decreto sobre el funcionamiento de locales comerciales referido con anterioridad, apuntan que esta suele producirse hacia la medianoche:

Hay quien recuerda que hubo una época en que se fijó la hora nona á las horizontales, de manera que después de las nueve de la noche, quedaban las calles libres de sus empresas. Esta orden tropezaba con la ley que permite el tránsito libre y con la costumbre que hacía prolongar las funciones de teatro y los bailes, donde ellas se refugiaban hasta la medianoche.

Sin embargo, el tema merece pensarse cuando se trata del buen orden de una población grande y numerosa.

*El Tiempo*. Caracas, 21 de julio 1897, p. 3.

[Subrayado nuestro]

Los espectáculos que incluyen variedades son largos, pues contienen de dos a seis actos diferentes, repartidos en varias tandas. De manera ocasional, entre tandas se señala la presencia de un intermedio. Con esta nutrida configuración, no sorprende que por lo regular haya una sola velada al día por sala, si bien la organización semanal de las diversiones públicas es irregular y puede localizarse alguna *matinée* ocasional. Los filmes de esta época son breves, facilitando su inserción en veladas mixtas de variedades.

En cuanto a la forma, las películas exhibidas en esta época responden a dos tipos básicos. Desde la llegada del cine hasta 1898 el tipo formal generalizado es simple: cada vista equivale a una fotografía en movimiento. Esta primera tipología se limita a mostrar diversos aspectos de un mismo hecho sin secuencia lógica; no se desarrolla ninguna idea con las imágenes, por lo que las películas son proyectadas sueltas o una después de otra, según el criterio del empresario. Por lo general, las sesiones de cine incluyen alrededor de una docena de pequeños filmes cuya ambición radica en ofrecer al público *fragmentos de la vida*. No se trata de engañar, sino de asombrar y seducir reflejando la verdad, pues, aunque los programas primigenios incluyen ya varias películas de ficción y variedades filmadas, la vocación inicial del cine se orienta hacia *la nature prise sur le vif*, lema instaurado por las vistas Lumière. Hacia 1899 ingresa un segundo tipo formal, donde se observa el intento de respetar una secuencia narrativa. Por ejemplo, las diferentes versiones de *La Pasión de Cristo*, proyectadas en Caracas a comienzos del siglo veinte, responden a la nueva tipología: dividida en cuadros o partes, cada una de las secciones tiene un sitio preconcebido; si se las separa, equivale a una fotografía en movimiento y se

rompe la línea de narración progresiva. La intención ya no es mostrar, sino expresar una idea con imágenes, la emergencia del cine narrativo.

Los jueves, sábados y domingos son los días más frecuentes para la presentación de espectáculos, por lo que a veces se encuentran comentarios al estilo de: “anoche no cabía la gente en el Teatro Caracas, y eso que era viernes”<sup>103</sup>. Cuando alguna empresa es lo suficientemente exitosa, las sesiones pueden ocupar algún martes y, en casos raros (sobre todo antes de 1900), un viernes<sup>104</sup>. Solo a partir de 1905 se observan las funciones diarias como práctica frecuente. En cuanto a los periodos de actividad a lo largo del año, las circunstancias no son más explícitas. La ópera se exhibe en temporadas breves, es decir, mientras dura la permanencia de las compañías que visitan la ciudad bajo contrato, nunca más de dos al año. Con las variedades el asunto es más heterogéneo: hay lapsos con funciones diarias y otros donde la actividad está concentrada en los fines de semana.

Algunos tipos de diversiones, cuyos ejecutantes se encuentren en tránsito rápido por la urbe, pueden obtener contrato para presentarse durante una sola semana realizando exhibiciones todos los días en el local arrendado. En tales casos, la oferta adquiere frecuencia diaria, pero ello no constituye una norma operativa hasta bien entrado el siglo veinte. Todo parece depender de la cantidad de empresarios llegados a la capital (pues las compañías son itinerantes), de las características de cada esparcimiento y también de la disponibilidad de las salas. Lo cierto es que la oferta en el campo de los espectáculos es irregular, registrándose lapsos muy activos, como ocurre en 1897 o 1899, seguidos de periodos en los que las atracciones en cartelera son casi nulas y las salas permanecen cerradas por semanas, circunstancia que se observa en los años 1898, 1902 y 1903, por ejemplo.

En época de funcionamiento regular, los encargados de las salas se reparten el arriendo de sus espacios, asumiendo una empresa diferente cada uno. Durante las temporadas de gran movimiento cada sala proporciona días precisos de función para varias compañías a la vez: la empresa A puede verse los martes y sábados en el Teatro Caracas, por ejemplo, mientras la B se presenta los jueves y domingos, ocupando el mismo local. Para momentos de afluencia inesperada, incluso llegan a verse alquileres cruzados en los que la empresa A está anunciada para los jueves en el Teatro Caracas, mientras los sábados y domingos exhibe en el Metropolitano. En un ambiente tan fortuito, las circunstancias determinan la praxis; ya lo veremos de nuevo con el cine.

---

103 *El Tiempo*. Caracas, 23 de octubre 1897, p. 3. Subrayado nuestro.

104 No todas las funciones llevadas a cabo son anunciadas en los periódicos, lo que dificulta el establecimiento de posibles pautas en la escogencia de los días.

## Capítulo IV

### Arriba el cine

El cine llega a Caracas en el mes de agosto de 1896. Un Vitascopio y cerca de doce películas son traídos en vapor desde Maracaibo por el fotógrafo Manuel Trujillo Durán, quien se presenta ante la sociedad capitalina como empresario del nuevo espectáculo. Apenas se efectuasen los trámites necesarios para el uso de alguna sala, la ciudad podría disfrutar de su primera sesión de vistas; cuando menos eso anuncian los diarios locales:

**Vitascope o Vitascopio** (figuras en movimiento):

En breve será exhibido este aparato curiosísimo, último invento de Edison. Según nos informa el empresario, Manuel Trujillo Durán, el espectáculo es de gran mérito y tendrá efecto en uno de los teatros de la capital.

*El Mundo*. Caracas, 5 de agosto 1896, p. 2..

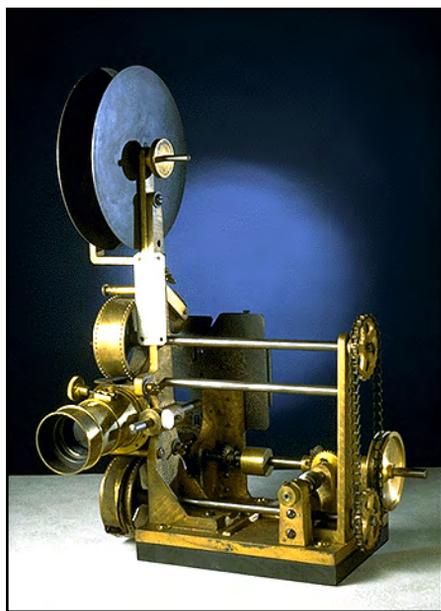
El equipo en cuestión había sido adquirido entre mayo y junio de 1896 en la agencia **Raff & Gammon**<sup>105</sup> de Nueva York por el comerciante zuliano Luis Manuel Méndez, bajo un contrato exclusivo de explotación para Venezuela, el área del Caribe y las Antillas<sup>106</sup>. Entre el 11 y el 19 de julio, el Vitascopio

105 Desde 1894, la casa neoyorquina **Raff & Gammon** se encarga de vender filmes y equipos Edison en Estados Unidos y Canadá, a través de sus oficinas **Kinetoscope Company**. En enero de 1896, la compañía logra firmar un contrato con el inventor norteamericano Thomas Armat para comercializar su Phantoscope (prototipo de proyector cinematográfico), mientras Edison acuerda fabricar el equipo y proveer filmes para el nuevo pacto mercantil. **Raff & Gammon** “rebautizó” el proyector de Armat como *The Edison Vitascope* con lo que creó la **Vitascope Company**, donde se vendían derechos de exhibición exclusiva para territorios específicos. Esta firma continuó operando hasta 1898 [Cfr. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* en Charles Harpole (Ed. Gral.), *History of the American Cinema*, vol. 1, pp. 104-105].

106 A menos que se indique otra fuente, toda información relativa a la adquisición y gira inaugural del Vitascopio en el país se extrae de: Jaime Sandoval, “El Vitascopio: primer espectáculo cinematográfico de Venezuela” en Tulio Hernández (Coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela*, pp. 151-177.

es estrenado en el Teatro Baralt de Maracaibo, ocasión en la que –muy probablemente– Méndez designa a Manuel Trujillo Durán como representante, proyeccionista y apoderado de la muestra.

Así las cosas, el 28 de julio, Trujillo Durán parte con el fin de iniciar una gira itinerante: Caracas, La Guaira, Puerto Cabello, Valencia, Barquisimeto... El 1° de agosto de 1896, desembarca en La Guaira<sup>107</sup> y de inmediato continúa hacia la capital. Dos días después, la prensa caraqueña refiere su estancia en la ciudad, donde el empresario informa que el Vitascopio en sus manos es el primero que llega a América del Sur<sup>108</sup>. Sin embargo, el estreno del “famoso invento de Edison” ha de esperar más de tres semanas, pues las salas metropolitanas están ocupadas por otros espectáculos y ciertos inconvenientes con el flujo eléctrico en la capital dificultan el funcionamiento del equipo. Trujillo Durán persiste. La gira vitascópica empezará, efectivamente, en Caracas, donde el comercio del cine da sus primeros pasos a ritmo de espera.



**Modelo original de Vitascopio Edison**

Las funciones capitalinas del Vitascopio constituyen el segundo escaño de la excursión que inaugura la muestra del cine en Venezuela. Ningún otro

107 *Diario de La Guaira*. La Guaira, 1 de agosto 1896, p. 2.

108 *El Liberal*. Caracas, 3 de agosto 1896, p. 3.

proyector norteamericano o europeo ha pisado aún el territorio nacional<sup>109</sup>. Empero, ignorando cualquier trascendencia histórico-romántica, las salas capitalinas reciben a las vistas con poco entusiasmo. Llegado el mes de septiembre, las crónicas anuncian: “¡Al fin! se exhibirá en el Teatro Caracas el famoso invento de Edison, que desde hace algún tiempo ha llegado á la capital”<sup>110</sup>. Y aunque las vistas –y su representante– han soportado una larga espera, no reciben mayores atributos el día de estreno (exclusiva de la sala, avisos independientes en la prensa o incremento de tarifas, como ya era costumbre en el ámbito local del espectáculo). Las cuatro cintas proyectadas, cada una de las cuales no supera el minuto de duración, se insertan como “gran novedad y sorpresa”, sí, pero al final de unas deslucidas tandas de zarzuela<sup>111</sup> que tienen ya una semana en cartelera:

**Teatro Caracas.**

Representaciones para hoy:

1° Tanda.- Dúo de La Africana.

2° Tanda.- Los Secuestradores.

3° Tanda.- Los Africanistas.

¡Gran Novedad! Una nueva sorpresa para el público. Último invento de Edison. Vitáscope, ó sean [sic] las vistas con movimiento; produciendo un efecto sorprendente con el tamaño natural de las personas. La Empresa presentará este nuevo espectáculo hoy jueves 3, sin alterar los precios.

*El Mundo.* Caracas, 5 de agosto 1896, p. 2.

El orden señalado por el programa nos habla del rol secundario conferido al Vitáscopio en Caracas; excluido del centro de la función (sitial que ocupan los números de mayor interés), el aparato desempeña el papel de *chaser*. En el circuito de las variedades y el vodevil, el término *chaser* suele aludir a aquellos números dispuestos para el cierre de una tanda. Habitualmente, son actos baratos o de dudosa calidad los que ocupan esta posición, pues mientras están

109 Para 1896 existen ya numerosos modelos de cámaras y proyectores cinematográficos en proceso de comercialización. Tal es el caso del célebre Cinematógrafo (Louis y Auguste Lumière, 1895), así como del Cinematoscopia (Birt Acres y Robert W Paul, 1895), Bioscopio (Georges Demeny y Léon Gaumont, 1895), Bioskop (Max Skladanowsky, 1895), Bioscopio Inglés (Charles Urban, 1896), Biofonógrafo (Auguste Baron, 1896) y del Cronofotógrafo (Léon Gaumont, 1896), además de muchos otros prototipos menores.

110 *El liberal.* Caracas, 4 de septiembre 1896, p. 3.

111 (Des)calificamos a la empresa de zarzuelas que antecede al Vitáscopio atendiendo a detalles de carácter promocional. Considérese, por ejemplo, que las carteleras de prensa omiten en todo momento el nombre de la compañía y/o de sus intérpretes. Ello permite colegir que se trata de una firma menor, con breve trayectoria y escasa popularidad.

presentándose buena parte de la audiencia comienza a abandonar la sala<sup>112</sup>. Siendo así, la mera organización del cartel que estrena la proyección de vistas en la ciudad refiere con claridad al tipo de evaluación que el mundillo de los espectáculos locales aplica al nuevo invento.

Y es que los caraqueños le admiten al Vitascopio su cualidad “prodigiosa” por la maravilla tecnológica que implica, pero el género chico y sus intérpretes gozan de fama y reconocimiento público, algo que las películas tardarán cierto tiempo en alcanzar. Comparando la clase de anuncios que suelen emplear las compañías de variedades más renombradas para días de estreno y el formato asignado para promocionar las veladas del Vitascopio, la disparidad es evidente:



**EL JUEVES 1°**  
 Se estrenará la primera tiple  
 cómica señora  
**CONCHA MARTÍNEZ**  
 Este día comenzarán de nuevo  
**Los Jueves de moda**  
 LA EMPRESA DA EN ABONO  
**Palcos de 6 asientos**  
 PARA  
**4 Jueves**  
**POR \$ 15, es decir,**  
 á 30 reales por noche.  
 El abono se hace en la taquilla  
 del Teatro, todos los días  
 de 2 á 5 de la tarde:  
 se paga al tomarlo, y la Empresa  
 remite los billetes á su  
 casa á los señores  
 abonados, todos los días de función.  
**También acepta**  
 ABONOS A SOFA PARA  
 CABALLEROS Y SEÑORAS  
 por \$ 20 un mes entero  
 teniendo derecho a los matiné.

**TEATRO CARACAS**  
 Representaciones para hoy:  
 1ª Tanda.—*Las Zapatillas*.  
 2ª Tanda.—*El Vitáscopio*. — Or-  
 den del espectáculo: 1º Cuestión  
 Guayana, alegoría sobre la doctri-  
 na de Monroe. 2º Baile de escoc-  
 ces. 3º Escena en una Cervecería.  
 4º La simpática bailarina cubana,  
 señorita Clara, en su gracioso baile  
 titulado “Mariposa blanca.”  
 3ª Tanda.—*Cabo Primero*.

*El Tiempo*, 28 de junio 1896, p. 3. *El Mundo*, 7 de septiembre 1896, p. 2.

112 Al respecto ver Charles Musser, *ob. cit.*, pp. 298-299.

Las diferencias en cuanto a diseño, centimetroaje o elocuencia entre los dos ejemplos publicitarios son obvias. Súmese a ello que, tras superar el intervalo preliminar, las veladas vitascópicas solo estarán en cartelera por dos semanas. Las primeras funciones, de carácter privado, se celebran el 28 de agosto (muestra de “ensayo”) y el 3 de septiembre (presentación a la prensa), seguidas de cuatro tandas públicas efectuadas entre los días 5 y 9 de septiembre de 1896.

Asistimos, pues, a una temporada inaugural que solo puede calificarse de... breve. Tras seis funciones las películas parten de Caracas para seguir en gira. Aunque varias crónicas locales reseñan que “la ilusión no puede ser más completa, ni el espectáculo más bello”<sup>113</sup>, el ambiente de los entretenimientos deja pasar sin mucho aspaviento el debut del cine.

Comienza una dura etapa introductoria.

## **INVERSORES UNOS, EXHIBIDORES OTROS, ¿VISIONARIOS TODOS?**

Poco puede concretarse aún acerca de los orígenes, procedencia social o grado de instrucción de Luis Manuel Méndez, dueño del Vitascopio exhibido en 1896, pero se sabe que estuvo relacionado con la instalación del sistema de red eléctrica en el estado Táchira a finales del siglo XIX y, según indica una fuente oral, también “funda las empresas telefónicas de Cúcuta, San Antonio del Táchira y San Cristóbal”<sup>114</sup>. ¿Qué principios conectan a este empresario, ajeno por completo al ambiente de los espectáculos, con el cine? No es fácil precisarlo, aunque si se incursiona en la realidad cultural venezolana de la época algunas respuestas emergen del terreno de las mentalidades.

El paradigma positivista *sui generis* adoptado en Venezuela desde mediados del siglo diecinueve<sup>115</sup> otorga luces sobre el asunto. Las corrientes del pensamiento que entonces arriban al país parten de un tronco común, con gradaciones varias, pero siguiendo un orden cardinal. Jorge Bracho caracteriza el núcleo esencial del modelo filosófico autóctono bajo los siguientes principios:

La incognoscibilidad de lo absoluto, una ley principal y determinante, el hombre como objeto ciego de sus circunstancias, la creencia firme en el modo de producción capitalista cual modelo afín a la naturaleza humana, el progreso

113 *El Tiempo*. Caracas, 29 de agosto 1896, p. 3.

114 Entrevista a Luis Eduardo Armas. Citada a través de Marlene Macuare, *Incursiones cinematográficas en la ciudad de San Cristóbal 1897-1909*, p. 43.

115 Jorge Bracho, en su texto *El positivismo y la enseñanza de la historia en Venezuela* [pp. 19 y ss.] plantea la existencia de un “positivismo *sui generis*” en Venezuela, paradigma resultante de la combinación de las ideas comtianas con varios postulados del romanticismo, evolucionismo y liberalismo.

como fin de la humanidad, la historia cual proceso teológico o escatológico, la ciencia como saber absoluto, la educación como panacea, la necesidad del orden para lograr el progreso, la certeza de la ciencia, su precisión y utilidad, y la coincidencia en torno a la existencia de culturas superiores a otras, son indicadores de esa **esencialidad**<sup>116</sup>.

Partiendo de la citada perspectiva es admisible considerar que para entonces, dentro del ámbito ideosocial venezolano, el progreso y sus obras resulten un negocio rentable. En el fin de centuria que contextualiza a Luis Manuel Méndez, todo aquello que hable de *progreso* tiene posibilidades de explotación mercantil. El empresario ha de conocer esta máxima epocal, pues sus vínculos con el área de la electricidad le han gestado un contacto previo con las compañías Edison, uno de los mayores símbolos del progreso y modelo de avance capitalista. Además, la mirada comprometida con el tipo de acción cultural que implica su línea empresarial –el teléfono y la luz eléctrica–, le enlaza sin problemas con el Vitascopio, otra muestra del adelanto tecnológico y la certeza científica. Jaime Sandoval, refiriendo al texto de Charles Musser *One Millions and One Nights*, señala que:

...los concesionarios-tipo que se interesaron en este aparato, venían de una variedad de campos. Muchos habían exhibido el fonógrafo y/o el Kinetoscopio y estaban ansiosos de continuar su beneficiosa asociación con Edison. Otros tenían experiencia en el campo de la electricidad y estaban dispuestos a continuar también su asociación con Edison. Otros pocos venían del mundo teatral y de una u otra manera querían continuar en el campo del espectáculo popular<sup>117</sup>.

Lo cierto es que Méndez no solo adquiere el Vitascopio en Nueva York, sino también los derechos exclusivos para su explotación (bien por muestra pública, bien por venta de equipos a 500 dólares c/u bajo comisión), cuando menos en Venezuela y Colombia<sup>118</sup>.

---

116 *Ibidem*, pp. 33-34.

117 Sandoval, *ob. cit.*, p. 164.

118 En carta dirigida por Luis Manuel Méndez a la Vitascope Company, este indica que el acuerdo podría haber sido originalmente por el control del equipo “en cualquier parte de HispanoAmérica”, pero la citada empresa emitió nuevos contratos asignando al continente varios concesionarios más a misiva en cuestión se reproduce *in extenso* en]. Sandoval, *ob. cit.*, p. 165]. Así, aún no queda muy claro el alcance que llegó a asumir Méndez como representante comercial del Vitascopio en territorio venezolano, pues algunos años después, el 20 de enero de 1904, un decreto emitido por el ejecutivo nacional, otorga al doctor Luis Julio Blanco, “mandatario de Thomas A. Edison, certificado para la Marca de Comercio que usa su mandante en los fonógrafos, Kinetoscopios y demás aparatos que fabrica” [*GMDF*. Caracas, Nº, 20 de enero 1904, p.].



**Placa que identifica a los Vitascopios Edison (el equipo comprado por Luis Manuel Méndez poseía el número 28)**

Su interés por la cesión comercial del aparato habla de un interés por el negocio del progreso, de una osada inversión en tecnología nueva que persigue, además de ganancias, trascendencia, pero dado como se desarrollan procesalmente los hechos, no debe pasarse por alto que Luis Manuel Méndez no quiere ser un exhibidor itinerante de vistas, que de hecho nunca lo es. En todo caso, desea convertirse en un cesionario directo de la **Vitascope Company**. Por ello desempeña únicamente el papel de inversor en esta sociedad vitascópica. El empresario inversor, figura recurrente en la época primigenia, adquiere y posee el equipamiento empleado en las sesiones de vistas (proyector y películas), pero no se ocupa de su explotación comercial, dejando aquello que concierne a la muestra pública en manos de un representante, el empresario de vistas. Para el caso de Luis Manuel Méndez y su Vitascopio, ya lo hemos visto, este cargo lo desempeña el fotógrafo Trujillo Durán. Pasemos a ilustrar su caso.

Manuel Trujillo Durán nace en Maracaibo el 8 de enero de 1871. Además de trabajar en el campo de la fotografía, es periodista, empresario y editor. Llega a colaborar en prestigiosas publicaciones periódicas de la época (*El Zulia Ilustrado* de Maracaibo y *El Cojo Ilustrado* de Caracas) y edita, junto a su hermano Guillermo, el periódico *Gutenberg* y la revista literaria *El Rayo de Luz*, donde publicita a su Salón Fotográfico, ubicado frente a la plaza Baralt de Maracaibo. En 1890, funda una compañía de importaciones en La Guaira. Ejecuta la primera gira cinematográfica nacional con el Vitascopio en 1896 y continúa exhibiendo películas cuando menos hasta 1903. Muere en su ciudad natal, el 14 de marzo de 1933<sup>119</sup>. La ecléctica figura de Trujillo Durán nos devela, no ya la imagen del inversionista visionario que hemos visto arriba, sino la configuración del empresario de vistas que caracteriza a estos años de ingreso.

---

119 Josune Dorronsoro, "Manuel Trujillo Durán" en *DMHV*.

Ambretta Marrosu, en su propuesta periodizadora del cine venezolano, denomina *cinéastas incidentales* al primer grupo de realizadores cinematográficos que surgen en el país, pues estos provienen de profesiones diferentes al medio cinematográfico “y el advenimiento del cine los estimula a ampliar su propio campo, constituyendo un interés de variados grados de intensidad o de permanencia, un intento, un agregado y una ilusión”<sup>120</sup>. Aunque en su investigación Marrosu centra su interés en quienes hacen cine y no en quienes explotan su muestra, veremos que sus observaciones resultan harto pertinentes para nuestro objetivo: el exhibidor itinerante.

Con respecto al perfil de los cineastas incidentales, la autora destaca una relación estrecha entre el campo de la producción y el de la exhibición, además de una coincidencia reiterada con la profesión fotográfica, principios que parece cumplir Trujillo Durán. Con respecto a la figura concurrente realizador-exhibidor, sujeto que nos interesa en particular, sus apreciaciones son esclarecedoras:

Para los exhibidores, operaba en primer lugar la conveniencia de ampliar el repertorio de los programas y atraer con vistas locales. [...] Aquellos que eran exhibidores, no tenían sino que incluir el nuevo producto en el conjunto de los que habían adquirido, sufriendo una transformación de comerciante a artesano-comerciante, pero en medida cuantitativamente tan reducida que su condición primera no aparecía modificada y predominaba la manera absoluta. Incluso, es interesante subrayar que en este caso la propiedad de los medios de producción provenía del ejercicio del comercio, puesto que las mismas máquinas que servían para la explotación comercial se utilizaban para la producción, de tal manera que la condición de comerciante privaba sobre la de artesano, incluso en la sustancia del proceso productivo mismo<sup>121</sup>.

En efecto, el “fabricante de vistas” venezolano (lo mismo que el europeo o el estadounidense) coincide las más de las veces con el exhibidor itinerante primigenio. En la mitología historiográfica nacional, Manuel Trujillo Durán será el primer abanderado de esta máxima, pues muchos autores (Ricardo Tirado y Rodolfo Izaguirre, p.e.) le atribuyen las dos primeras producciones cinematográficas nacionales. Ello, pese al detalle conocido de que el Vitascopio no es un equipo capaz de filmar, y también de que las investigaciones de Jaime Sandoval han demostrado las escasas posibilidades de tal aseveración:

Hasta hoy se tenía como un hecho que el fotógrafo zuliano fue la persona que filmó las que se consideran como las primeras películas hechas en territorio venezolano: **Muchachos bañándose en el Lago de Maracaibo y Célebre**

---

120 Marrosu, “Periodización ...”, p. 27.

121 *Ibidem*, pp. 27-28.

**especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa** (ambas realizadas, aparentemente, con Cinematógrafo Lumière en enero de 1897, en Maracaibo, y exhibidas en la misma ciudad el día 28 de ese mes).

La salida de Trujillo hacia Los Andes (7 de enero de 1897), su presencia en el Táchira para exhibir el aparato y el imperativo de llevarlo, como hemos visto, a Colombia, descartan toda posibilidad de que este zuliano haya sido quien filmó aquellos incunables –aún no descubiertos– de la cinematografía venezolana<sup>122</sup>.

La dupla realizador-exhibidor se registra en casi todos nuestros cineastas pioneros (Carlos Ruiz Chapellín, los hermanos Delhom, Enrique Zimmermann, Francisco Granados...), no así en los empresarios de vistas, muchos de los cuales se remiten solo al comercio fílmico. Este tipo de figura constituye la segunda clase de relación comercial que puede observarse en torno a la explotación del cine en estos años: con frecuencia son los dueños de los equipos y se encargan de exhibirlos en giras por toda la República, aunque también se da el caso de que *representen* o administren los bienes materiales de algún inversor que suministra el equipamiento. Trujillo Durán constituye uno de estos últimos casos, pues aparece ligado a la muestra pública de películas, sin que se le conozca con certeza la producción de ningún filme. Repasemos su actuación como empresario de vistas con el Vitascopio.

Si bien la documentación acerca de esta primera gira itinerante está incompleta, puede precisarse que el Vitascopio exhibido en 1896 sigue, cuando menos, la ruta Maracaibo (11-19 julio) - Caracas (28 agosto - 9 septiembre) - La Guaira (14 septiembre) - Puerto Cabello (finales septiembre) - Valencia (3-11 octubre) - Barquisimeto (28 octubre) - Maracaibo (5-29 diciembre). A esta información Sandoval acota: “Después de estas funciones de fin de año, se sabe que Trujillo Durán partió para Los Andes el 8 de enero de 1897 [...], su plan era llevar hasta Colombia las funciones del Vitascopio”<sup>123</sup>.

En efecto, se presume que después de la excursión nacional de 1896 el empresario haya concretado su radio de acción en la zona andina de Venezuela y algunas ciudades fronterizas colombianas, pero existe una larga pausa entre 1898 y 1902 durante la que Trujillo Durán parece regresar al ejercicio de su profesión original, pues existen registros que lo vinculan con la compra de ciertos equipos de fotografía y fotograbado –no de cine– en el exterior, hacia finales de 1898<sup>124</sup>.

122 Sandoval, *ob. cit.*, p. 172.

123 *Ídem.*

124 En enero de 1899 la Presidencia de la República le niega a Manuel Trujillo Durán una solicitud de exoneración de derechos arancelarios para importar “un tren de fotograbado y fotografía [...] por estar destinados esos artículos a una empresa exclusivamente particular” [*La República*. Caracas, 4 de enero 1899, p. 2].

En agosto de 1903, reincide como empresario de vistas en San Cristóbal (Edo. Táchira), donde llega desde Colombia para exhibir, asociado con el marabino Alfredo Duplat<sup>125</sup> un “aparato de cinematógrafo”:

Procedentes de Cúcuta han llegado á esta ciudad los expectables caballeros zuliano Don Alfredo Duplat y Don Manuel Trujillo Durán, quienes vienen á obsequiar á nuestra culta sociedad, con las modernas é ingeniosas representaciones cinematográficas hábilmente dirigidas por ellos [...].

*Horizontes*. San Cristóbal, N° 22, 14 de agosto 1903, s/ p.

Luego de esta incursión que se extiende por un par de semanas<sup>126</sup>, Trujillo Durán comienza a desvanecerse de nuestra deshilada historiografía cinematográfica. En febrero de 1906 se le reporta asociado a la firma Trujillo & March en el Teatro Baralt de Maracaibo<sup>127</sup>, donde exhibe un Cinematógrafo. En junio de 1907, la empresa exhibe en el Salón de Actos Públicos de la Universidad de Los Andes, en la ciudad de Mérida (estado Mérida)<sup>128</sup>. Entre enero y febrero de 1908, vuelven a localizarse funciones de cine organizadas por la citada dupla en Maracaibo<sup>129</sup> y cuatro meses después, en junio, regresan con un cinematógrafo Pathé a Mérida<sup>130</sup>. Con el mismo equipo Pathé vuelven a localizarse en San Cristóbal (estado Táchira) en enero de 1909, aunque en esta ocasión se les une el empresario (¿Carlos?) Badarraco estructurando lo que será la última temporada de cine que se le conozca al fotógrafo marabino<sup>131</sup>.

Sin entrar en mayores detalles acerca del desempeño y/ o alcances de Trujillo Durán como itinerante cinematográfico en la geografía nacional, los datos (incompletos) que se manejan sobre su actividad como exhibidor hacen pensar que su relación con la muestra cinematográfica no haya sido exclusiva. El espectáculo del cine aún no ofrece un mercado regular ni lucrativo; asumir su comercio como ocupación es, en estos años críticos, un riesgo impensable. Ya referimos cómo aquellas primeras sesiones del Vitascopio que Trujillo Durán presenta en la capital se anuncian como una atracción menor. Ello,

125 Nacido en Maracaibo, se supone que para estas fechas estuviese radicado en la ciudad de Rubio, donde la familia Duplat poseía una hacienda cafetalera [Tulio Chiossone, *Memorias de un reaccionario*, p. 32]. Desconocemos cualquier otro dato acerca de este empresario.

126 Las únicas funciones registradas corresponden a los días 13, 15, 20 y 27 de agosto de 1903.

127 *El Avisador*. Maracaibo, 8 de febrero 1906, p. 3.

128 *El Progreso*. Mérida, 31 de mayo de 1907 y *El Posta Andino*. Mérida, 8 de junio de 1907.

129 *Pan y Letras*. Maracaibo, 21, 25, 27 de enero y 27 de febrero de 1908, p. 3.

130 *La Paz*. Mérida, 19 de junio de 1908, p. 2 y volante conservado en la biblioteca Tulio Febres Cordero de Mérida.

131 *Horizontes*. San Cristóbal, 15 de enero de 1909.

aunque la presentación a la prensa, ofrecida el 28 de agosto, obtiene múltiples admirativos que alaban sus vínculos con el progreso y la civilización:

**El vitascope.-**

Anoche funcionó por vía de ensayo, en el Coliseo de Veroes, este admirable aparato, uno de los últimos inventos del 'Brujo de Menlo Park', que ha producido tan honda admiración en todo el mundo civilizado. ¿Hasta dónde nos lleva Edison, así, como empujados, con la electricidad y las creaciones sublimes de su genio? El ensayo resultó feliz. [...]

El señor Trujillo Purand [sic], empresario, pensó hacer una invitación a la prensa, pero no estaba seguro de poder contar para el ensayo con la suficiente cantidad de corriente eléctrica que se necesita para hacer funcionar el aparato. El ensayo de anoche quedó muy bien. Felicita-mos al empresario y desde ahora le auguramos éxito extraordinario.

*El Tiempo*. Caracas, 29 de agosto 1896, p. 3.

Sin embargo, estas cualidades no le asignan a las vistas de Trujillo Du-rán —al menos no en Caracas— el estatus de *espectáculo*. Los nexos con la ciencia y el avance tecnológico le otorgan a las vistas el carácter de atracción novedosa, pero como producto cultural su “categoría” aún es ínfima. Avisos grandes, con fotos insertas y títulos mayúsculos, como los que emplea el Teatro Municipal para sus temporadas de ópera o el mismo Coliseo de Veroes<sup>132</sup> para anunciar a Prudencia Grifell, Paquita Escribano y otras cu-pleteras de moda, no existen en la promoción del Vitascopio (o Vitáscope, o Vitascope, según el día, el periódico y el estilo ortográfico del redactor a cargo). Solo se incluyen en frugales avisos los títulos de las cintas a proyectar, todos de la factoría Edison:

- Sábado 5 de septiembre: *Un taller de herrería, Fiesta de Indios, Incendio en New York y salvación de las víctimas, Miss Julia en su primoroso baile la “Serpentina”*.<sup>133</sup>
- Lunes 7: *Cuestión Guayana, Alegoría de la doctrina de Monroe, Baile de escoceses, Escena en una cervecería, La simpática bailarina cubana señorita Clara en su gracioso baile titulado: “Mariposa Blanca”*.<sup>134</sup>

132 Nombre por el que se conocía popularmente al Teatro Caracas, ubicado entre las esquinas de Veroes e Ibarra.

133 *El Tiempo*. Caracas, 4 de septiembre 1896, p. 3.

134 *El Mundo*. Caracas, 7 de septiembre 1897, p. 3 y *El Tiempo*. Caracas, 4 de septiembre 1896, p. 3.

- Martes 8: *Un taller de herrería, Lucha entre los grandes boxeadores Corbett y Cosney* [sic], Plaza del “Herald” (New York), *Baile célebre Mariposas de leche*.<sup>135</sup>

Al final, Trujillo Durán presenta solo cuatro tandas vitascópicas en la capital. Los espectadores que atienden la convocatoria no parecen acudir en gran número, pues las gacetillas omiten los habituales indicativos de “lleno total” o “funciones a petición”. Solo sugerencias al estilo de “una concurrencia digna del bello espectáculo”<sup>136</sup> permiten inferir en baja escala los ingresos de taquilla, pues aunque algunas crónicas aseguran que “el éxito fue inmenso y el público exigió el bis de algunos cuadros”<sup>137</sup>, la “concurrencia digna” no parece referir a una asistencia masiva. Los periódicos de provincia aseguran que el Vitascopio es “superior, muy superior á las ponderaciones de la prensa de la capital”<sup>138</sup>, donde las ristas de adjetivos resultaron insuficientes para atraer al público.

La clase de atención que se otorga a la muestra vitascópica en Caracas deja mucho que pensar si notamos el silencio hemerográfico frente a filmes como *Cuestión Guayana, Alegoría de la Doctrina Monroe*. En esta vista, construida bajo la forma de viñeta o cuadro viviente, no solo se toca un tema trascendente para la sociedad venezolana de la época, sino que la propia Venezuela aparece humanizada bajo la forma de una pequeña niña, protegida por el Tío Sam de un desagradable John Bull, pero nadie se pronuncia sobre el filme o su contenido. El cine no habla de asuntos serios y la gente no habla en serio del cine; eso está claro para los caraqueños.

El Vitascopio pasa de largo en su debut por Caracas, ciudad que, paradójicamente, se distingue a nivel nacional “como admiradora decidida de cuanto representa un adelanto del siglo XIX en el terreno de lo maravilloso”.<sup>139</sup> Manuel Trujillo Durán también, pues hasta donde se sabe nunca volverá a traer vistas a la capital venezolana.

135 *El Mundo*. Caracas, 8 de septiembre 1896, p. 2. La última programación, correspondiente al día 9 de septiembre, no fue identificada en la prensa.

136 *El Tiempo*. Caracas, 7 de septiembre 1896, p. 3.

137 *Ídem*.

138 *La Tribuna*. Valencia, 2 de octubre 1896, p. 3.

139 *Los Ecos del Zulia*. Maracaibo, 27 de julio 1896, p. 2.

## Capítulo V

### IncurSIONES post-vitascópicas

Poco puede reseñarse con respecto a exhibiciones cinematográficas en Caracas hasta casi un año después del Vitascopio. Solo una función aislada se ha registrado el 10 de noviembre de 1896, en uno de los salones del café La Mejor, y aunque el diario *El liberal* identifica al equipo como un Cinematógrafo, no ha podido precisarse el nombre del empresario a cargo, los títulos de las películas exhibidas, el número total de sesiones presentadas o la naturaleza y ubicación exacta del local<sup>140</sup>. El cine desaparece de las carteleras capitalinas hasta julio de 1897, cuando se inicia una activa temporada cinematográfica.

#### EL PROYECTASCOPIO DE RUIZ CHAPELLÍN Y C<sup>a</sup>

Carlos Ruiz Chapellín, un conocido dramaturgo y empresario teatral de la Caracas finisecular, estará a cargo de esta segunda incursión de vistas. Su caso resulta interesante, pues como podrá verse, es la primera figura local que se involucra con la explotación de la muestra cinematográfica, intuyendo sus posibilidades mercantiles con sagacidad. Y es que no hablamos de un recién llegado a las lides del espectáculo: desde 1895, siendo ya un promotor teatral conocido, Ruiz Chapellín introduce una propuesta contractual para fundar la Empresa Lírico Dramática Nacional con patrocinio del Gobierno venezolano.

---

140 *El Liberal*. Caracas, 11 de noviembre 1896, p. 2. La nota de prensa señala que este equipo “llamó la atención en días pasados en el Teatro Caracas” y también que “el propietario del aparato trae varias vistas, que exhibirá sucesivamente en las funciones que prepara”, por lo que quizá se hayan hecho más exhibiciones con el mismo. Nos resulta dudoso que el cronista, al hablar de “días pasados”, se refiera a las veladas del Vitascopio hechas en septiembre, si bien la ausencia de datos acerca del paradero de Trujillo Durán en noviembre admiten considerar que estemos frente a una última serie de funciones hechas por el empresario antes de volver a Maracaibo (en el caso de que haya regresado por mar y no por tierra, desde Barquisimeto, donde exhibe a finales de octubre).

El presidente Joaquín Crespo, quien tuvo “á bien aceptar el pensamiento de aquella útil institución”, resuelve “que mientras el fisco nacional no esté en capacidad de hacer las erogaciones á que se refiere el proyecto de Contrato” [enviado por Ruiz Ch.], el peticionario deberá dirigirse al Concejo Municipal del Distrito Federal solo “en solicitud de la exoneración del pago de derechos municipales”<sup>141</sup>.

La Empresa Lírico Dramática termina concretándose en una exitosa **Compañía Infantil Venezolana** de teatro que, hasta 1907 (año en que se disuelve), ocupa con frecuencia los espacios del circuito exhibidor venezolano. Junto a Miguel Leicibabaza, Ruiz Chapellín es uno de los empresarios de espectáculos más diligentes de la Caracas entre siglos, pero existe una diferencia radical entre ambos: Leicibabaza jamás abandona las lides del teatro ligero y la zarzuela, mientras que Ruiz Chapellín acomete de lleno en el comercio del cine, presentando de todo un poco en las salas que arrienda, según las disponibilidades del mercado. El purismo de Leicibabaza no encaja con el estilo del sainetista, más audaz, visto, entre otras cosas, que sus empresas comerciales terminan por financiar sus proyectos creativos.

La relación de Ruiz Chapellín con el cine comienza en julio de 1897, momento en el que exhibe un Proyectoscopio en el Circo Metropolitano, asociado con W. O. Wolcopt, empresario recién llegado de Nueva York. Este exhibidor estadounidense viene a representar la última de las tipologías empresariales que se registra en esta época: el itinerante extranjero. Entre 1896 y 1905, la mayor parte de las funciones de cine efectuadas en la capital están a cargo de estos personajes: comerciantes que arriban al país desde Estados Unidos o Europa trayendo algún proyector y un lote de películas. Su finalidad radica en mostrar su espectáculo de vistas en excursión por varias ciudades del territorio nacional y seguir luego hacia nuevos destinos fuera de nuestra geografía. El itinerante extranjero no permanece mucho tiempo en los lugares que visita, asume su actividad como una atracción de paso y en el transcurso de un par de semanas, a lo sumo un mes, se retira en pos de nuevos mercados para su *stock* fílmico toda vez que este se hace conocido por los espectadores locales.

---

141 GOEUV. Caracas, N° 6.730, 6 de junio 1896, pp. 14.873-147.84.

PRELIMINARY CIRCULAR.



EDISON  
PERFECTED  
Projecting Kinetoscope  
"PROJECTOSCOPE"  
'97 MODEL.

*Thomas A. Edison*

Price \$100 Complete.

COMPACT! WELL MADE! SIMPLE! PORTABLE! RESULTS UNEQUALED!  
A Decided Improvement in every sense of the word.

OPERATED BY HAND POWER.  
ELECTRICITY NOT ESSENTIAL FOR LIGHT.  
WEIGHS LESS THAN 50 POUNDS.  
PROJECTS LARGE PICTURES.  
MACHINES SOLD OUTRIGHT.  
NO TERRITORIAL RESTRICTIONS.

Will be ready for delivery in about ten days. Place orders now.

**MAGUIRE & BAUCUS, LIMITED,**  
44 Pine Street, New York. 9 New Broad Street, London.  
SELLING AGENTS.

**Volante neoyorquino que publicita la venta  
de proyectoscopios Edison en 1897**

El Proyectoscopio, Projectoscope o Proyectoscopio es un equipo procedente de las factorías Edison. Decidido a evitar inconvenientes con los derechos de exhibición del Vitascopio (que maneja gracias al acuerdo firmado con Thomas Armat, uno de los inventores del aparato), Thomas Edison decide eliminar la Vitascope C° y patenta en 1897 un nuevo modelo de proyector –en realidad, un prototipo modificado– bajo el nombre de Projecting Kinetoscope o, en sonoro apócope comercial, Projectoscope. Por razones estrictamente comerciales, en el transcurso de un año el Vitascopio pasa a ser un modelo caduco, fuera de circulación. Empieza temprano el vertiginoso ritmo de actualización que exige la nueva tecnología.

Llegado Wolcopt a Venezuela, los trámites comerciales efectuados para la muestra del Proyectoscopio son expeditos, pues aunque desembarca en La

Guaira el 20 de junio de 1897<sup>142</sup>, ya el 24 de junio tiene un acuerdo pactado con Carlos Ruiz Chapellín para exhibir en el Circo Metropolitano, local que este último arrienda desde algunas semanas atrás. Lo peculiar de este proceso es que Wolcopt no aparece –como será la norma durante toda la época de los inicios– identificado como “empresario” del equipo<sup>143</sup>.

Las carteleras de prensa señalan, en un primer momento, a Wolcopt como figura a cargo del espectáculo, pero pronto asumen a Carlos Ruiz Chapellín como administrador del espectáculo o bien anuncian al Proyectascopio representado por el nombre “corporativo” de **Ruiz Chapellín y Compañía**. Pese a la sonora oficialidad que sugiere el apelativo, no parece que la empresa del Proyectascopio sea una compañía establecida bajo los parámetros legales de un registro, sino más bien de una sociedad accidental convenida bajo palabra, norma común en el comercio cinematográfico de esta época<sup>144</sup>. Testimonios epocales refieren la recurrencia de prácticas homólogas en el ámbito mercantil local afirmando que en la Caracas finisecular la “palabra de un hombre es generalmente tan válida como el contrato ante el notario, con firma sello y aranceles”<sup>145</sup>. Bajo tales principios legales y sociales resulta natural que la validez de este tipo de pactos se destaque en la prensa, donde la entidad **Ruiz Chapellín-Wolcopt** se reseña como una formal “empresa líricodramática”, aunque su lapso activo solo dure unas tres semanas.

Entre el 26 de junio y el 13 de julio de 1897, el Proyectascopio<sup>146</sup> se exhibe en el Circo Metropolitano. Las primeras gacetillas se esmeran en destacar la originalidad del espectáculo, apuntando las diferencias que existen entre el nuevo equipo y el *añejo* Vitascopio: “Es necesario no confundir este aparato con los conocidos en esta ciudad hasta ahora, pues es el primero que visita la capital después de la gran modificación hecha por su inventor”<sup>147</sup>.

Siguiendo la tradición de los espectáculos capitalinos, un par de días antes de iniciar las funciones se organiza una presentación a la prensa, cuyas

---

142 A. Marrosu, “Lumière a la conquista de América (Gabriel Veyre en Caracas)”, p. 37.

143 El funcionamiento regular en este tipo de casos establece que el nombre señalado en los avisos de prensa sea el de la *empresa* que va a exhibirse; la identidad del arrendatario solo aparece en aquellos casos en que este sea también el representante directo de la atracción a presentar.

144 La sociedad accidental, reconocida como figura por las leyes venezolanas de la época, “no está sujeta a ninguna formalidad, y está legalmente ignorada por terceros que no adquieren derechos ni contraen obligaciones sino con aquel con quien han contratado, pues dicha asociación no constituye un ente jurídico mercantil distinto de todos y de cada uno de los individuos que la componen. El asociado es un simple acreedor que tiene derecho a que se le dé cuenta de las ganancias y pérdidas del negocio efectuado de acuerdo con lo que se consigne en el contrato que hagan los interesados” [“Conferencia del Doctor José Loreto Arismendi, miembro del ‘Colegio de Abogados’ del DF, para ser leída en dicho Colegio” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 282, 15 de septiembre 1903, p. 549].

145 Olga Briceño de Alfaro, *Bajo esos techos rojos*, p. 106.

146 La prensa también lo denomina Proyectascopio o Projectoscope, empleando su nombre anglosajón.

147 *El Liberal*. Caracas, 25 de junio 1897, p. 3.

reseñas destacan el realismo de las vistas y las intenciones populares de las tarifas:

**Proyectoscope.-**

Anoche asistimos al ensayo de este curioso aparato que se estrenará el sábado, es decir, mañana. Es la misma máquina, pero muy mejorada, que vimos en el Caracas, hace algunos meses. Sorprende el movimiento y la vida de algunos cuadros como el de una calle en la que corren bomberos á todo vapor, carruajes, tranvías y caballeros, mujeres y muchachos, que se mueven con las actitudes del realismo más perfecto. Se piensa exhibirlo por tandas á precios tan moderados, que toda la ciudad podrá acudir al Circo Metropolitano donde se darán las funciones. Auguramos buenas entradas si no llueve. Hay un gran paraguas que protege del sereno y del agua.

*El Tiempo.* Caracas, 25 de junio 1897, p. 3.

Pese a los intentos por resaltar la novedad del aparato, el cronista no parece haber echado en falta al cine, pues afirma que “lo mismo” se ha presentado en el Teatro Caracas “hace algunos meses”. Nueve, para ser precisos<sup>148</sup>, pero existe una diferencia: ahora el Proyectiscopio no se exhibe como accesorio de otro número; las funciones del equipo se presentan sin complemento de actos en vivo. Aunque la prensa especifica pocos detalles, puede observarse mayor entusiasmo promocional. El Proyectiscopio recibe numerosos comentarios y reseñas que lo señalan como un espectáculo concurrido y, sobre todo, muy barato; en ello ha debido influir la agudeza comercial de Ruiz Chapellín, ducho en los quehaceres del espectáculo.

La temporada estructura tres tandas de cine diarias, cada una con diez títulos y tarifas que exigen 18 reales por palco de seis asientos, 3 reales por un asiento de palco, 2 reales por la entrada a luneta y 1 real por el ingreso a galería<sup>149</sup>. Gracias a esta “modicidad de los precios, que lo hace accesible aún á los más escualidos bolsillos”, la asistencia a las veladas del Proyectiscopio se describe siempre “copiosa”<sup>150</sup>, pero la categorización que aún se asigna al

148 Asumimos que la nota hemerográfica se refiere a las funciones efectuadas por el Vitascopio en septiembre de 1896, pues el Cinematógrafo reportado en noviembre no emplea el Teatro Caracas como locación.

149 *El Liberal* Caracas, 25 de junio 1897, p. 3. \*En las cantidades arriba citadas, el vocablo *real* remite a la moneda de plata de 50 céntimos circulante para la época. Las tarifas de espectáculos de este periodo suelen anunciarse en *reales* o *pesos* (cantidad equivalente a ocho reales), aun cuando desde 1879 la moneda oficial es el Bolívar de plata [Cfr: Marco Antonio Martínez, *Los nombres de las monedas en Venezuela*, pp. 187-193].

150 *El Cojo Ilustrado.* Caracas, N° 134, 15 de julio 1897, p. 576.

espectáculo de vistas no difiere mucho del concepto de inferioridad cultural observado con el Vitascopio, pues para muchos “es este género de espectáculos, por su propia índole, incapaz de rivalizar con las [zarzuelas del Coliseo de Veroes y Miguel [Leicibabaza], el invencible, sigue en sus trece cosechando y cosechando...”<sup>151</sup>.

Las películas generan curiosidad, pero el arte *–grande o chico*, lo mismo da–, es otra cosa. Que el cine se presente como una variedad no lo convierte en una de ellas, cuando menos no en una de categoría. A criterio de muchos, el cine es un aparato curioso que no supera la categoría de un aviso publicitario: “aplicaciones industriales han hecho del cinematógrafo un constante y divertido aviso que se pasa ante los ojos del pueblo, alternando el anuncio del fabricante con pintorescas vistas y escenas”<sup>152</sup>. Tal postura rechaza la explotación comercial de las películas y el respectivo cobro de entradas, por económicas que estas se estipulen.

Ya el público conoce lo bastante el prodigioso invento de Edison y quiere acostumbrarse, y hace bien, como sucede en otras partes, á presenciar el espectáculo gratis, ó poco menos [...].

Además, cuando el cinematógrafo funciona con objeto de percibir dinero debe poner el precio más barato que cualquier espectáculo y no cobrar como hace el del Metropolitano [casualmente a cargo de Ruiz Chapellín], dos y tres reales por persona, porque no es presumible ni cierto que tenga ese aparato el mismo gasto que la Compañía de tandas que paga ochenta personas y sólo cobra un bolívar.

*La República*. Caracas, 22 de mayo 1899, p. 2.

[Subrayado nuestro]

Pese a las inconformidades y el empeño comparativo, la temporada de **Ruiz Chapellín-Wolcopt** se desarrolla de manera satisfactoria. Los filmes proyectados, originarios de la casa Edison, obtienen comentarios favorables, aunque algunas vistas resultan “bastante oscuras” para el gusto de los asistentes. En esta ocasión, las culpas no las lleva el sistema eléctrico ni la claridad de la luna, sino *–insólitamente–* las circunstancias de producción de las películas, que según declaran los empresarios fueron filmadas “a oscuras”. Frente a tal inconveniente, la estrategia comercial es ingeniosa: por cada película “mal representada” se proyectan dos cuadros más en la tanda. Además, la administración se compromete a repetir los títulos más celebrados, sin importar cuantas veces se solicite “un bis”:

151 *Ídem*. Subrayado nuestro.

152 *La República*. Caracas, 22 de mayo 1899, p. 2.

**Proyectoscope.**- La empresa no ha omitido ni omitirá esfuerzo por dejar completamente satisfecho y complacido al inteligente público caraqueño, el cual ha sabido acoger con entusiasmo la última maravilla de Edison; y participa á todas las personas y familias que sigan honrando con su presencia el Circo, que si alguno de los Cuadros que tenga anunciados no apareciere perfectamente claro, es por causas que no se pueden subsanar, dadas las circunstancias de que las vistas están tomadas á oscuras desde su origen; pero, en cambio, le será grato suplir con otras, aquellas que no salieren bien representadas; así como también, en su deseo de dejar á todos contentos, dará uno o dos Cuadros más de cada tanda y repetirá con gusto aquellas exhibiciones que el público pidiere en el momento de estar colocadas en el aparato.

*El Tiempo.* Caracas, 1 de julio 1897, p. 3.

La temporada se extiende por tres semanas, con funciones diarias a las 8:30 de la noche. Las gacetillas aseguran que la asistencia alcanza cifras importantes: “¡dos mil personas!, ¡mil cincuenta á gradas y novecientas cincuenta entre palcos, pasillos y redondel!”<sup>153</sup> Tan productivo resulta la muestra que las sesiones del Proyectoscopia se suspenden el 9 de julio, cediendo su público a una velada benéfica que presenta el Teatro Caracas en pro de Aurora Martínez, artista del género chico; a dicha sesión asisten los dos empresarios de las vistas como “demostración sincera que aplaudirá todo el que la conozca”<sup>154</sup>. La digna sociedad **Ruiz Chapellín-Wolcopt** ofrece incluso caridad social, brindando una función al Asilo de Lázaros de Caracas:

Mañana se verificará en el “Circo Metropolitano” la gran función del Proyectoscope á beneficio de los reclusos en el Lazareto.

He aquí el programa:

**PRIMERA PARTE:**

1 Tren expreso “Diamante Negro”.- 2 La célebre Aceide Capitain [sic] en su trapecio.- 3 Disputa entre un rojista y un andradista.- 4 Incendio en una caballeriza (escena final).- 5 Joropo de los negritos irlandeses.- 6 La catarata de Patterson.- 7 Evolución de la artillería de los EE.UU.- 8 Una ducha por sorpresa.- 9 El campo y sus distracciones.- 10 Nadadores de capricho.- 11 Bailes del carnaval.- 12 La apuesta de los negros, ¿quién come más patillas?

153 *La República.* Caracas, 7 de julio 1897, p. 2.

154 *El Tiempo.* Caracas, 8 de julio 1897, p. 3.

## SEGUNDA PARTE:

1 Salida de los bomberos americanos.- 2 El pescador pescado y aporreado.- 3 Parque Central de Nueva York.- 4 Luis Martinelli en las argollas.- 5 Baños de mar en Brooklyn.- 6 Carreras de caballos con obstáculos.- 7 La negrita blanqueando a su hijo.- 8 Evolución de la Guardia Civil Americana.- 9 La Serpentina, "Anabelle".- 10 Bomberos apagando un incendio.- 11 Vistas del Río Hudson.- 12 Pruebas de amor vivo y puro.

*El Tiempo*. Caracas, 13 de julio 1897, p. 3.

[Subrayado nuestro]

Como particularidad, esta programación incluye un título con matices locales: *Disputa entre un rojista y un andradista*. Dado que en las elecciones venezolanas de 1897 participaron, entre otros, Ignacio Andrade y Juan Pablo Rojas Paúl, el título es atribuible a una realización venezolana<sup>155</sup>. Sin embargo, la ausencia de comentarios que identifiquen la película como producción nacional y el hecho de que el Proyectascopio no sea una filmadora, sino un equipo para proyectar, ponen en duda tal afirmación. Lo más factible es que se trate de algún tipo de chanza local, un título retocado que se agrega al cartel a modo de ingeniosa promoción.

Las sesiones del Proyectascopio finalizan el 13 de julio de 1897. W. O. Wolcopt parte de la capital e inicia una gira en solitario con el aparato por el interior del país, poniendo fin a la temporaria sociedad con Carlos Ruiz Chappellín<sup>156</sup>. Pero las vistas aún no se van de Caracas.

155 Centro de Investigación y Documentación FCN, *Filmografía venezolana 1897-1938*, p. 11.

156 Los datos que se conocen acerca de la gira de Wolcopt son aislados e incompletos, pues el registro de las primeras exhibiciones cinematográficas en el interior del país es un trabajo por emprender. El recorrido consignado para el Proyectascopio de Wolcopt comienza el 24 de julio de 1897 en el Teatro Municipal de Valencia [*El Liberal*. Valencia, 24.07.1897] y se presenta luego los días 16, 17, 18, 25 y 26 de septiembre en el Teatro de La Guaira [*Diario de La Guaira*. La Guaira, 17, 18 y 27.09.1897]. Finalmente, W. O. Wolcopt regresa a Caracas en octubre de 1897 [A. Marrosu, "Los modelos de la supervivencia", p. 23] y desaparece de nuestra pesquisa.

## LA MODERNIDAD DEL CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE



### Carta de presentación comercial de Gabriel Veyre

Cuando aún se exhibe el Proyectoscopio en Caracas, otro itinerante extranjero, el operador Lumière Gabriel Veyre, llega a La Guaira. El 8 de julio de 1897, un día después de su desembarco en La Guaira, se aloja en el Hotel Klindt de la capital, iniciando funciones una semana después. Como un salto a la norma, el Cinematógrafo Lumière que trae Veyre no presenta su velada inaugural en un teatro, sino en el Salón de La Fortuna, un café-restaurant cercano al Teatro Caracas. Quizá al experimentado *monsieur* Veyre le haya resultado menos engorroso establecer su equipo en el citado salón que entablar un contrato con los exhibidores locales. Sea como fuese, el 15 de julio se ofrece la tradicional *première* privada en La Fortuna para comenzar con funciones diarias de doce vistas el día 16, solo a tres días de la partida del Proyectoscopio del Circo Metropolitano.



### **Cinematógrafo Lumière con Linterna Mágica adaptada para proyectar**

Una de las cualidades que más recalca la prensa es el “carácter moral” de la muestra Cinematográfica, consistente, según los avisos publicados, en unas trescientas vistas. Las reseñas destacan el carácter “familiar y educativo”, apelativos que hasta entonces no habían sido aplicados a las vistas en la capital.

Mucho se dirá a lo largo de estos primeros años acerca de la labor educativa y moralizante de las películas, pero lo que expresan las crónicas locales del equipo Lumière supera la mera descripción de un instrumento para el aprendizaje: el Cinematógrafo es un nexo que vincula a la mayoría de los caraqueños con un mundo de progreso del que no tienen experiencia directa. Este equipo, que no coincidentalmente es un invento francés, desencadena en la prensa una nueva visión del cine como producto de la modernidad. La convocatoria de las vistas deja de basarse solo en su carácter de entretenimiento ameno y accesible para agregar –de forma determinante– el descubrimiento de una realidad apenas entrevista. Las funciones del “señor G. Veyre y Ca.” se suspenden el lunes 26 de julio, cuando las “vistas naturales” se trasladan a la Villa Santa Inés para presentarse en privado ante la familia y comitiva presidenciales.

Tras esta sesión, y pese a que se asegura que el local de La Fortuna resulta “pequeño para tanta gente que acude á estas tandas”<sup>157</sup>, los precios de entrada al espectáculo se rebajan “para ponerlo al alcance de todas las familias de esta culta sociedad”<sup>158</sup>. También, entonces se anuncia que Veyre acaba de recibir un nuevo lote de películas desde París, “todas ellas de actualidad y de gran interés”.

157 *El Tiempo*. Caracas, 24 de julio 1897, p. 3.

158 *El Tiempo*. Caracas, 29 de julio 1897, p. 3. \*Los nuevos precios son: “Entrada general dos reales; niños menores de ocho años, la mitad”.

La disminución de precios entusiasma a la prensa que, al igual que hizo con el Proyectoscope, comienza a alabar la economía del espectáculo. Aún hay otro calificativo que los cronistas estrenan con el Cinematógrafo: la moralidad. Los anuncios comienzan a convocar la presencia de damas y niños, sin duda los sectores más protegidos —por ingenuos e impresionables— de la sociedad local decimonónica. Las sesiones del Cinematógrafo prometen divertir a las mentes simples sin afectar su estado de pureza, por lo que se les recomienda como manifestación cultural inofensiva:

Aunque se nos antoja creer, con base de verdad, que no está el espíritu humano para diversiones y esparcimientos, contamos no obstante con un nuevo espectáculo interesante, sencillo y barato para los que vagar y posibles tengan. [...]

Es este un espectáculo curioso que vale la pena de verse y que hace el encanto de los niños. [...]

Recomendarnos pues, los interesantes cuadros en los que, ni la más pudorosa beldad hallará motivo de sonrojarse, ni la inocencia motivo para turbar su candidez.

*El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 135, 1 de agosto 1897, p. 617.

Una lectura atenta de esta reseña permite entrever detalles interesantes. Más allá de la afirmación inicial, que corrobora los difíciles tiempos que corren (se está a un mes de las controvertidas elecciones presidenciales que gana Ignacio Andrade), la recomendación del espectáculo para mujeres y niños constituye una de las primeras referencias acerca de la constitución del público cinematográfico local.

La publicidad aplicada al Cinematógrafo es moralista e insiste en dirigirse al sector familiar; sobre todo a las damas pudorosas y a los menores, pues este es un espectáculo curioso, sí, pero de los más decentes que haya presenciado la ciudad. Aquí los hombres solo son referidos, de manera eventual, como aquellos que corren con los gastos superfluos de la familia: “Es un espectáculo inocente y á precios tan módicos que cualquier padre de familia puede hacer el esfuerzo de llevar á sus hijos, y aún á su señora, pues las damas también se entretienen con las fotografías en movimiento”<sup>159</sup>. Las películas, como tantas otras distracciones ligeras, son “el terror del bolsillo de los papás, la alegría de los niños y la distracción de las mujeres”<sup>160</sup>, pero más allá de las maravillas del viaje imaginario a tierras remotas, cualquier referencia a la ciencia o al genio

159 *El Tiempo*. Caracas, 7 de enero 1899, p. 3.

160 *La Hidalguía*. Caracas, 1° de marzo 1898, p. 3.

creador de la empresa Lumière se omite de las gacetillas. Pronto, pasa aquí el momento para el asombro tecnológico.

Después de exhibirse hasta el 31 de julio en el Salón de La Fortuna, el Cinematógrafo se traslada al Circo Metropolitano. Tras la salida del Proyectoscopio, Carlos Ruiz Chapellín ha transformado el recinto en un “local de tandas”, rebautizándolo como Circo-Teatro Metropolitano<sup>161</sup>. Las nuevas intenciones se inauguran con una compañía de variedades que estrena la parodia de Ruiz Chapellín, *Un dúo de La Africana en Río Chico*. La maniobra se topa con algunos inconvenientes, pues cuesta eliminar la planta de vapor, “cuyo molesto ruido apaga la voz de los cantantes”<sup>162</sup>. Para evitarlo, la Compañía del Gas y Luz Eléctrica promete instalar una nueva batería en el Circo y el empresario declara a la prensa que “mientras lo hace, limitará sus espectáculos á funciones de variedades como el *Cinematógrafo Lumière*, que á precios muy reducidos –véase el anuncio– abre á las familias y especialmente á los niños, un sitio de distracciones inocentes y civilizadas”:

<b>Circo-Teatro Metropolitano</b>		
300 vistas nuevas	Cinematógrafo	300 vistas nuevas
Para mañana 7 de agosto de 1897		
Primera exhibición		
Tres tandas todas las noches á 12 cuadros cada una		
Precios para cada tanda:		
Palcos con 6 asientos	.....	12 reales
Balcón y pasillos con sillas	.....	2 reales
Palco	.....	1½ reales
Galería		medio real
Horas: 8½, 9½, 10½ TODAS LAS NOCHES		
<i>El Tiempo</i> . Caracas, 6 de agosto 1897, p. 3.		

Las tarifas asignadas –entre medio real y un bolívar por persona–, constituirán un monto frecuente para las sesiones de vistas del Metropolitano, lo mismo que el promedio de doce a quince títulos exhibidos por velada. Con avisos mucho más detallados y estrenando una nueva “tela para reproducir

161 Hacemos referencia al pequeño teatro inserto en las arenas del Circo que fue reseñado en páginas previas.

162 *El Tiempo*. Caracas, 6 de agosto 1897, p. 3.

las vistas” de seis metros cuadrados de extensión<sup>163</sup>, el Cinematógrafo debuta el sábado 7 de agosto de 1897. Carlos Ruiz Chapellín se identifica en los anuncios promocionales como “Representante Empresario” de la **Empresa de Zarzuela y Variedades**, nombre que se adjudica como arrendatario del recinto, mas, como veremos luego, esta vez su “rango” no incluye potestad directa sobre la empresa de las vistas:

La Empresa de Zarzuela y Variedades, en su deseo de atender a las observaciones de la prensa y propendiendo á mejorar cada día los espectáculos que viene ofreciendo al público de Caracas, ha dispuesto suspender las funciones que debían efectuarse los días jueves y viernes con el fin de introducir dos grandes mejoras, ó por mejor decir, una mejora y una novedad. La instalación de la luz por la Compañía de gas y Luz Eléctrica, evitando así el ruido que produce la planta propia del Gran Circo; y el ingreso del **CINEMATÓGRAFO CON 300 VISTAS.**

Primera función con estas innovaciones: sábado 7 de agosto. Más pormenores en carteles y programas, que circularán al efecto. Por ahora basta para irse preparando á divertirse.

El Representante Empresario, C. Ruiz Ch.

*El Pregonero*. Caracas, 6 de agosto 1897, p. 2.

En la velada inaugural, Veyre proyecta tres tandas nocturnas (8:30 p. m., 9:30 p. m. y 10:30 p. m.), de doce vistas cada una. Para la segunda sesión, hecha el martes 10 de agosto, se aumenta el número de filmes a quince y el día 11 se anuncian dieciséis, aunque eliminando la sesión final de las diez y media. El incremento de vistas con reducción de funciones es quizá el primer indicio de una crisis que pronto se hará evidente, pues, de hecho, la temporada del equipo Lumière en Caracas acaba de forma abrupta. Ya el lunes 9, la exhibición del Cinematógrafo se suspende “en obsequio de [un] aplaudido artista venezolano cuyo beneficio se verificaba en Veroes”. Reinciden los actos de compañerismo de Ruiz Chapellín con el medio escénico, acto “que merece los aplausos del público imparcial”<sup>164</sup>, pero ahora las vistas no implican una afable sociedad. Con un contrato para presentarse por diez días, Gabriel Veyre no se “fusiona” con el empresario caraqueño y el aparato se exhibe en el Circo sin que los avisos señalen quién está a cargo de las vistas. La acogida del emisario Cinematográfico frente a la suspensión de una de *sus* veladas, no debe haber sido tan cordial como en el caso de Wolcopt.

163 *El Tiempo*. Caracas, 7 de agosto 1897, p. 3.

164 *El Tiempo*. Caracas, 10 de agosto 1897, p. 3.

El 10 de agosto se reanuda la muestra de películas en el Metropolitano y, aunque al día siguiente la prensa anuncia que habrá Cinematógrafo en el Circo, las veladas no llegan a efectuarse esa noche. Tampoco ninguna otra. ¿Las causas? Un pleito comercial entre el agente francés y el arrendatario del Metropolitano. Varios detalles del caso son descritos en una carta que Veyre envía a su madre el 28 del mismo mes:

Muy querida mamá,

Me apresuro a escribirte unas cuantas palabras, pues llevo mucho retraso, y mañana parte de aquí un barco para Francia. Te voy a explicar brevemente por qué me encuentro en la Martinica. Los últimos días que estuve en Caracas hice un contrato con una especie de comerciante que creí honesto y (lo vi después), resultó ser un abominable tramposo. Júzgalo tú: Yo tenía un contrato por diez días pagadero a 200 frs. por día. El primero y el segundo día él me paga, pero el tercero se rehúsa. Naturalmente, yo suspendo mis sesiones. Quería obligarlo por la ley a pagarme, pero se hubiera debido esperar la decisión de los tribunales y yo no tenía tiempo.

Me disponía a dejar Caracas cuando aprendo que ese mismo hombre me había citado ante los tribunales. ¿Por qué? Todavía no lo sé. El hecho es que el juez vino a avisarme que tenía que presentarme en el tribunal el día siguiente y que ese hombre solicitaba el embargo de mis aparatos y la prohibición de salir de Caracas.

Eso ocurría en la víspera del cierre de los tribunales que entraban en vacaciones por un mes. Tenía entonces que quedarme un mes sin hacer nada y esperar dos o tres meses más por la decisión del juicio. Inmediatamente consulté el asunto con unos comerciantes que me aconsejaron encarecidamente de largarme de Venezuela sin tambores ni trompetas<sup>165</sup>.

Así, por un problema de pagos no cancelados e incumplimiento de contrato, el Cinematógrafo y su emisario parten casi a escondidas de Venezuela el 20 de agosto de 1897, finalizando la primera incursión Lumière a la capital. La elevada suma establecida en el acuerdo entre Ruiz Chapellín y Veyre sugiere que el espectáculo de vistas ya implica un significativo ingreso por taquilla o, cuando menos, que las expectativas de los empresarios así lo presumen<sup>166</sup>. ¿No se cumplen los estipendios por falta de rentabilidad en las veladas del Metropolitano, por desacuerdos temperamentales entre ambos promotores o por mera irresponsabilidad del contratista? Por ahora no es posible determinarlo a cabalidad. Lo cierto es que el Cinematógrafo desaparece de la escena local,

165 Ambretta Marrosu, "Lumiére a la conquista...", p. 43.

166 La Casa Lumière operaba mediante el sistema de *concesiones*: se le proporciona al exhibidor un aparato, películas y un operador, y a cambio reciben el 60% de los beneficios obtenidos en taquilla por las proyecciones [M<sup>a</sup> Antonia Paz y Julio Montero, *Creando la realidad*, p. 21].

Veyre huye desalentado y Ruiz Chapellín, el “abominable tramposo”, reincide en la muestra de variedades por unas cuantas semanas.

## CIERRE DE TEMPORADA: LAS VISTAS DE ROUFFET

La abrupta suspensión del cine es breve. Un par de meses después, en octubre de 1897, “el progresista Carlos Ruiz, empresario que descubre mejoras y empresas civilizadoras donde menos se piensa”, vuelve a presentar un Proyectascopio en los altos del Café La Francia, “con buena música y variedad de cuadros extraordinaria”<sup>167</sup>. Dado que no ha llegado a la ciudad ninguna otra empresa de cine, todo indica que de nuevo emplea el equipo de Wolcopt, que para este mes cierra su gira nacional y retorna a Caracas. En esta oportunidad, pese a que la admiración tecnológica ya no se explota como cualidad primordial de las vistas, se le recomienda a Ruiz Chapellín agregar “una explicación del aparato y aún conferencias electricistas y de física, que distraen y divierten”<sup>168</sup>, lo que devela el carácter científico que aún implica esta práctica cultural.

Al tiempo que pierde su tono de novedad, el cine parece adentrarse en el hábito colectivo, pues pronto se encuentran en la prensa capitalina el empleo de términos que remiten a las vistas en diversas instancias de la vida cultural: avisos del hotel y restaurant Vitascope de Barquisimeto<sup>169</sup> la edición de un periódico caraqueño titulado *El Projectascope*, el bautizo de una sección de sociales en el diario *El Pregonero* como “Cinematografía Mundial”<sup>170</sup> e incluso chistes que refieren el estilo operativo de las funciones cinematográficas de estos primeros años:

### **El cinematógrafo.**

Durante la presencia de los cuadros se descompone el aparato y la tela se queda a oscuras. El individuo que enseña las vistas, sin perder la serenidad exclama:

–Combate de negros en un túnel.

*El Tiempo*. Caracas, 12 de octubre 1897, p. 3.

Si bien todavía es una muestra esporádica y subvalorada, el cine ingresa la realidad cultural local como elemento tangible. Los tiempos cambian.

167 *El Tiempo*. Caracas, 19 de octubre 1897, p. 3.

168 *Ídem*.

169 *El Pregonero*. Caracas, 16 de marzo 1899, p. 2.

170 Publicada desde 1905, la sección está a cargo de Lucas Manzano.

A comienzos de noviembre de 1897, “el nuevo Proyectascope con colores que ha traído el amigo Ruiz Chapellín” se traslada desde La Francia al Circo Metropolitano<sup>171</sup>, donde ofrece dos tandas en las noches de función (jueves, sábados y domingos) a precios “baratísimos: las sillas valen un real y la galería medio”<sup>172</sup>. Simultáneamente, una breve nota hemerográfica declara que pronto se exhibirán en la ciudad un par de “vistas criollas”, nada menos que las primeras películas hechas en la capital<sup>173</sup>. Estas habrían sido filmadas Ricardo Rouffet, “comerciante de aparente origen francés pero establecido en Caracas”<sup>174</sup>. El papel que desempeña este personaje en nuestro proceso histórico es aún difuso, pues ningún periódico capitalino lo refiere para este momento como empresario de vistas. ¿Estamos ante un realizador que solo produce y no se involucra en la muestra pública? No deja de ser factible, pero hay que atender aún a otro detalle significativo: aunque los datos conocidos acerca del ejercicio de Ricardo Rouffet como realizador/exhibidor no perfilan una trayectoria dilatada, tampoco estamos ante una figura ajena al campo de las imágenes y el progreso:

El señor Rouffet, notable mecánico venezolano, ha inventado un teléfono que, á la vez que se oye se vé á la persona que habla. Llenos de íntima complacencia registramos esa trascendental noticia en nuestras columnas, puesto que se trata de un ingenio nacional, que ha arrebatado una de sus glorias al inmortal Edison é inscribe su nombre con letras de oro. En otra parte, fuera de Venezuela, ya la noticia de ese invento extraordinario, fuera eco de todo el Universo y el nombre del autor felicitado y bendecido por los himnos de la Fama y la Justicia.

Nosotros imploramos del Gobierno de la República, protección para el invento del joven Rouffet, pues que tal merece quien pasa las horas de la vida estudiando para darle gloria y lustre á la Patria querida! Deseamos de todas veras que nuestro Gobierno acoja con el patriotismo debido esa obra, lo primero que en la materia se inventa en la América Latina.

*El Cóndor*. Caracas, 12 de enero 1895, p. 2.

Ignoramos lo ocurrido con la llamativa novedad tecnológica de Rouffet, fenómeno que entre otras cosas nos habla del nivel de atención que la

171 *El Tiempo*. Caracas, 4 de noviembre 1897, p. 3.

172 *El Tiempo*. Caracas, 5 de noviembre 1897, p. 3.

173 *El Proyectascope* Caracas, 26 de noviembre 1897, p. 2. Reportado en José Gonzalo Moreno, *Acercamiento hemerográfico a la historia del cine en Venezuela*, p. 87.

174 A. Marrosu, “Lumière...”, p. 38.

modernidad ejerce en el entorno cultural de finales de siglo. Sin embargo, la referencia a este proyecto permite deducir vínculos entre este personaje y el área de la ciencia y la tecnología, origen del cine y sus productos; siendo así, la factibilidad de que Rouffet haya filmado en Caracas a finales del siglo diecinueve no sería una hipótesis descabellada. Con respecto a las películas que le atribuye el diario *El Projectascope* (el único, por cierto, que reseña esta información), los títulos son identificados como *Una paliza en el Estado Sarria* y *Carlos Ruiz* [¿Chapellín?] *peleando con un cochero*, sin agregar ningún otro dato al respecto<sup>175</sup>.

Ahora bien, estos filmes se anuncian junto a futuras sesiones de un Projectascope sin que se aclare cuál sería la sala a emplear para las proyecciones. ¿Es esta una velada organizada por Ruiz Chapellín en el Metropolitano, visto que está exhibiendo un equipo de esta clase y parece protagonizar cuando menos una de las cintas? En julio de 1897, el sainetista había anunciado (durante su temporada con Wolcopt) que “dentro de poco se ofrecerán vistas nacionales”<sup>176</sup>. ¿Se refiere entonces a algún proyecto pre-establecido con Veyre, recién llegado a la capital, o tal vez con Ricardo Rouffet, que podría tener acceso a algún tipo de cámara filmadora? El estado actual de las pesquisas conduce a pensar “que Gabriel Veyre hubiera realizado unas filmaciones cediéndolas luego a Carlos Ruiz Chapellín o a Ricardo Rouffet, o también que hubiera cedido un aparato y algo de material a esas mismas personas y, dada la situación de apuros en la cual dejó el país no hubiera podido rescatarlos”<sup>177</sup>. A menos, claro, que Rouffet idease algún tipo de sistema criollo para registrar imágenes, circunstancia que hoy, pese a los talentos creativos del personaje, nos luce menos probable. Lo cierto es que el estreno de estos “cuadros que demuestran cosas reales de aquí” no ha podido localizarse en la prensa, factor que impide agregar nuevos datos.

El mes de noviembre, cierra la oferta cinematográfica de 1897 cuando Ruiz Chapellín retira el Projectascope del Circo Metropolitano. La capital se anima en diciembre con la llegada del Circo Apolo a las arenas del Metropolitano<sup>178</sup>, donde además se ofrecen bailes públicos en navidad y año nuevo. Desde el 7 de diciembre, la inauguración del casino de Macuto presenta un convite para los caraqueños, pues para conocer el inmueble y sus servicios se ofrecen, por seis pesos y medio, pasajes ida y vuelta desde la capital con derecho a “comida sin vino” en el recinto<sup>179</sup>. Entretanto, el Teatro Caracas

---

175 Solo esto puede reseñarse en torno a dichas producciones, sin que hasta ahora se hayan consignado registros de alguna presentación pública de los mismos.

176 *El Pregonero*. Caracas, 12 de julio 1897, p. 2.

177 A. Marrosu, “Lumière...”, p. 38.

178 *El Tiempo*. Caracas, 23 de diciembre 1897, p. 3.

179 *El Tiempo*. Caracas, 7 de diciembre 1897, p. 2.

presenta tandas de zarzuela y se prepara una inminente temporada de ópera en el Municipal para los primeros días de 1898. Las vistas, sin embargo, tardarán todo un año en volver.

El conflictivo lapso que contextualiza al nombramiento y destitución de Ignacio Andrade como presidente de Venezuela, con la Revolución liberal restauradora y epidemia de viruela incluidas, no luce atractivo para el arribo de empresarios extranjeros al país ni tampoco para que los locales emprendan inversiones. El año de 1898 transcurre en Caracas agitado y controvertido, pero sin cine en las salas, pues el único espectáculo de imágenes localizado es un Panorama que se exhibe entre las esquinas de La Torre y Las Madrices<sup>180</sup>. Este ausentismo cinematográfico no implica equivalencias con otro tipo de espectáculos ni que se suprima la oferta de esparcimientos en la capital: el Teatro Caracas se mantiene con números del género chico, se verifican retretas y tertulias todas las semanas en la plaza Bolívar, las carreras de caballos inician nueva temporada en Sabana Grande e incluso llega a la ciudad el **Gran Circo Donovan & Steckney**<sup>181</sup>, una de las pocas compañías foráneas que operan en el circuito de diversiones públicas para la época.

---

180 *El Tiempo*. Caracas, 9 de abril 1898, p. 3.

181 *El Tiempo*. Caracas, 26 de febrero 1898, p. 3.

## Capítulo VI

### Fin de siglo, larga ausencia

Durante sus primeros años, las exhibiciones de cine en Caracas son esporádicas, diluidas entre temporadas de las variedades de turno y sin presentar mayores datos en su promoción. El panorama descrito se mantiene al menos hasta 1904 con funciones irregulares y casi anónimas, alternando largos periodos de ausencia cinematográfica con súbitas etapas activas que pueden durar desde un par de días hasta tres o cuatro semanas. El registro de los títulos cinematográficos exhibidos también resulta fluctuante, pues los anuncios suelen destacar el apelativo asignado al aparato antes que a las “novedosas vistas” que presenta. Es en las gacetillas y crónicas que comentan los resultados de alguna sesión donde se señalan los títulos y/o contenidos de alguna de las vistas “mis celebradas por el público”. Las funciones contienen un número de títulos aleatorio que fluctúa entre cinco, diez, doce, quince e incluso más vistas, según puede inferirse de los datos disgregados que aporta la hemerografía.

Gran parte de las compañías de Cinematógrafo que se presentan en Caracas por estos años proceden del extranjero; los comerciantes locales, como Carlos Ruiz Chapellín, fungen como arrendatarios de salas que contratan algún aparato para exhibirlo o establecen sociedades temporales con el itinerante (que también puede ser nacional) mientras se efectúan las funciones. Esta modalidad continúa por años, conociéndose en el argot comercial caraqueño como *empresa de gastos*: una compañía que, sin ser dueña de ningún equipo, administra un local de espectáculos y paga al dueño del *stock* cinematográfico, contratando su presentación, para asumir luego –presumimos– un importante porcentaje de las ganancias. El *sistema de gastos* se aplica también para el teatro y las variedades. Más adelante se verá cómo algunos empresarios caraqueños adquieren proyectores y vistas, realizando giras hacia el interior del país, sobre todo a las ciudades cercanas, hecho que los convierte en itinerantes.

El año de 1899 constituye el lapso más activo registrado durante toda nuestra etapa de estudio. Después de transcurrir en la capital más de doce meses

sin exhibiciones cinematográficas, desde los primeros días de enero se presenta un verdadero renacer de las vistas en la escena local.

### **EL PROYECTASCOPIO PERFECCIONADO DE VARGAS Y MONTVAL**

El 3 de enero de 1899, llegan a Caracas los “señores Vargas y Montval, quienes traen el Proyectascopio perfeccionado de Edison” para exhibirlo en el Circo Metropolitano<sup>182</sup>. La prensa no señala la procedencia de estos empresarios y, aunque sabemos que Fundador Vargas es un empresario puertorriqueño de extensa trayectoria<sup>183</sup>, desconocemos la procedencia (aun el nombre de pila) de R. Montval. El papel exacto que desempeñan cada uno de los integrantes dentro de esta asociación tampoco es preciso. Podría tratarse de una unión de bienes en la que uno posee el proyector y otro las vistas, o bien de un propietario exhibidor que se asocia con alguna clase de inversor que financia la gira. Complejidades como esta ilustran la heterodoxia existente en esta época, en lo que a concepción de las empresas de vistas se refiere: por ahora, todo vale y todo ocurre en el comercio del cine.



**Modelo original del Proyectascopio Edison**

182 *El Tiempo*. Caracas, 3 de enero 1899, p. 3.

183 José Luis Sáez, *Historia de un sueño importado*, p. 37.

El espectáculo de **Vargas y Montval** es ampliamente alabado en la capital. Imágenes “de actualidad”, como los bombardeos de Matanzas y Santiago de Cuba<sup>184</sup>, incluido un combate marítimo entre naves norteamericanas y españolas, hace novedosa su oferta y el público reconoce que “no se limita á las vistas de escenas tranquilas sino á los actos de interés público”<sup>185</sup>. Algunas notas de prensa llaman al aparato Estereoscopio<sup>186</sup>, quizá por la presencia de vistas fijas incluidas en las tandas. Esta última modalidad debe haberse retirado de las programaciones en poco tiempo, pues a partir del 13 de enero comienza a hablarse solo de “vistas movibles” luego de que las crónicas indicaran que las imágenes estáticas no agradan al público<sup>187</sup>.

Para el domingo 15, se anuncia en las tandas del Proyectoscopio perfeccionado la exhibición de una obra de factura local: “los tipos que hace Ramírez en el Gallero, hechos por el inteligente fotógrafo Guillermo S. Gil é iluminado por él mismo”<sup>188</sup>. Los avisos no especifican si este es un número de vistas fijas o movibles, aunque probablemente se trate de negativos fotográficos impresos sobre vidrio y coloreados<sup>189</sup>, visto que de nuevo estamos ante un equipo incapaz de registrar imágenes. En cuanto al tema presentado, “Ramírez” y los “tipos que hace en el Gallero”, podría remitir a un actor caracterizando algún[os] personaje[s] de la popular obra de Carlos Ruiz Chapellín, *Un Gallero como pocos*. El autor de las imágenes, Guillermo S. Gil, añade otro enigma a nuestra pesquisa; quizá esté relacionado con **Vicente Gil & Ca.**, empresa fotográfica homónima que publica una imagen local en la revista *El Cojo Ilustrado* de febrero de 1898<sup>190</sup>. Sin embargo, ninguno de estos argumentos supera aún el nivel de meras conjeturas.

Las veladas del Proyectoscopio perfeccionado se anuncian para todas las noches “y cuando el tiempo lo permita”<sup>191</sup>, aunque se suspenden un par de

---

184 Muchas de estas imágenes “de actualidades bélicas” eran reconstrucciones filmadas con pequeñas maquetas, cuya única ambición era ofrecer al público fragmentos de la vida con realismo y movimiento. No se trataba aquí de engañar a los espectadores, sino de asombrar y seducir reflejando la verdad. Sobre este tema, *cf.*: M<sup>a</sup> Antonia Paz y Julio Montero, *ob. cit.*, pp. 33-64.

185 *El Tiempo*. Caracas, 7 de enero 1899, p. 3. Estas vistas que presentan acontecimientos de la guerra hispano-cubana pertenecen a la casa Edison y constituyen recreaciones con maquetas, hechas en estudio, de ciertas acciones bélicas acontecidas durante el conflicto real.

186 Equipo empleado para visionar fotografías estereoscópicas (en relieve).

187 *El Tiempo*. Caracas, 11 de enero 1899, p. 3.

188 *El Pregonero*. Caracas, 14 de enero 1899, p. 2.

189 El término “iluminación”, señalado en la nota de prensa citada en líneas previas (“é iluminado por él mismo”) remite, tanto en cine como en fotografía, a una técnica artesanal de coloreado sobre el soporte de la imagen hecha generalmente con tintas de anilina.

190 V. Vicente Gil & Ca., “Colegio del ‘Sagrado Corazón de Jesús’ (Grupo tomado después del examen)” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N<sup>o</sup> 147, 1 de febrero 1898, p. 111. \*Agradecemos el suministro de este dato a la Lic. Arcelia Colina, del Departamento de Fotografía del IABN.

191 *El Tiempo*. Caracas, 7 de enero 1899, p. 3. Probablemente el señalamiento del tiempo esté haciendo referencia a las lluvias y bajas temperaturas que se registraban por esos días en la capital, pues una

tandas sabatinas por la necesidad de alistar las arenas para corridas dominicales<sup>192</sup>. Superado esto, la frecuencia de las vistas vuelve a ser diaria, en tanto “la Empresa del Proyectascopo comprende que la Naturaleza es esencialmente democrática y corta por el mismo cartabón todos los días de la semana. [Así.] Las familias podrán asistir trajeadas á *la negligé* todas las noches, lo mismo los lunes que los sábados, á este espectáculo que por una módica erogación les ofrece un rato del agradable esparcimiento”<sup>193</sup>.

Tras el largo ausentismo registrado por el cine en la capital, la temporada de **Vargas y Montval** obtiene respuesta masiva. El domingo 15 de enero, los empresarios aseguran haber vendido 6.500 entradas en las dos tandas<sup>194</sup>. Así las cosas, se aumenta el número de empleados y las sillas disponibles en el redondel, para que haya “mayor orden”. A fin de agilizar la adquisición de las localidades, también se inicia un expendio externo en el café La Francia, en el botiquín situado frente al Circo y en la bodega del Socorro<sup>195</sup>. Todo el despliegue logístico se estructura a raíz de los elevados niveles de concurrencia que, según la prensa, hacen que resulte insuficiente el aforo del Metropolitano: [Se han] “quedado muchas familias sin poder entrar al Circo á causa de la mucha concurrencia el domingo [29] en la noche”<sup>196</sup>, y es que las sesiones de este Proyectascopio, además de “recomendarse por sí mismas para las damas y los niños, por lo bueno y lo barato”<sup>197</sup>, incluyen premios y alicientes varios, como “la rifa de un borriquito de carne y hueso dedicado á los bebés asistentes” que se efectuó el lunes 23 de enero<sup>198</sup>.

Las tarifas de la empresa **Vargas-Montval** solo son señaladas como “precios reducidísimos” o una verdadera “ganga”; el único monto localizado corresponde a la función del 29 de enero e indica cifras algo confusas: “tres cuadros por un centavo en el redondel y SEIS por el mismo precio en la galería”<sup>199</sup>. El número de títulos proyectados se especifica solo si la programación es “aumentada”, caso en el que llegan a mostrarse hasta cuarenta

---

crónica posterior indica: “Felicitamos á la Empresa que, á pesar del frío, capaz de espantar de los sitios abiertos á la multitud, la atrae” [*El Tiempo*. Caracas, 16 de enero 1899, p. 3]. La mañana del día 16, la temperatura de la ciudad alcanzaba sólo 13° C, según los registros del termómetro del Colegio Santa María [*Idem*].

192 *El Tiempo*. Caracas, 13 de enero 1899, p. 3 y *El Pregonero*. Caracas, 14 de enero 1899, p. 2.

193 *El Tiempo*. Caracas, 19 de enero 1899, p. 3.

194 *El Tiempo*. Caracas, 17 de enero 1899, p. 3.

195 *El Pregonero*. Caracas, 28 de enero 1899, p. 2.

196 *El Pregonero*. Caracas, 1° de febrero 899, p. 2.

197 *El Tiempo*. Caracas, 13 de enero 1899, p. 3.

198 *El Pregonero*. Caracas, 21 de enero 1899, p. 2. \*La rifa de burros constituye una práctica frecuente en las veladas cinematográficas del Metropolitano, cuando menos hasta finales de la década de 1910, lo que devela una práctica cultural que resalta la coexistencia de una Caracas de costumbres provincianas con una joven metrópoli moderna.

199 *El Pregonero*. Caracas, 28 de enero 1899, p. 2.

vistas por tanda, corno ocurre en la velada de clausura, celebrada el 5 de febrero<sup>200</sup>.

La compañía del Projectascopio perfeccionado informa que deja la ciudad durante la primera semana de febrero de 1899, probablemente con la intención de continuar en gira: “No olvidar que es la última función pues el aparato se lo llevan”<sup>201</sup>. A mitad de temporada se había anunciado una velada a beneficio de los hospitales, a celebrarse nada menos que en el Teatro Municipal, local “que las respectivas autoridades, en vista del filantrópico propósito, han cedido”, pues “sólo en este teatro puede hacerse, al medio día, la oscuridad que el espectáculo exige”<sup>202</sup>. La ejecución de esta muestra benéfica no pudo confirmarse, pero, aun así, pretender el acceso al Municipal para una sesión de vistas, por filantrópica que esta sea, no deja de resultar notable. A fin de cuentas, **Vargas y Montval** terminan su temporada “hechos unas castañuelas por los buenos proventos alcanzados, no sabernos por influencia de qué mascota, ya que otros han venido con el mismo espectáculo y casi, casi han salido de raspas”<sup>203</sup>. Suerte que tienen algunos.

## EL CINEMATÓGRAFO Y RUIZ CHAPELLÍN: OTRA VUELTA DE MANIVELA

Las veladas proyectascópicas de 1899 no terminan con la salida de **Vargas y Montval** del circuito capitalino. El viernes 17 de febrero, toda vez que Miguel Leicibabaza desocupa el Teatro Caracas y parte en gira hacia Valencia, Carlos Ruiz Chapellín anuncia, “sólo por dos días”, nuevas funciones con un Projectascopio:

PROYECTASCOPE  
Dos únicas funciones en el Teatro Caracas  
En las noches de hoy y mañana  
DOS TANDAS  
15 VISTAS EN CADA UNA  
*El Tiempo*. Caracas, 17 de febrero 1899, p. 3.

200 *El Pregonero*. Caracas, 4 de febrero 1899, p. 2.

201 *La República*. Caracas, 4 de febrero 1899, p. 2.

202 *El Tiempo*. Caracas, 17 de enero 1899, p. 3. En el diario *La República* se afirma, al día siguiente, que el permiso aún no ha sido concedido: “el Empresario ha solicitado del Gobierno del Distrito, el Teatro Municipal “para dar dos funciones, una de las cuales será a beneficio de los hospitales” [*La República*. Caracas, 18 de enero 1899, p. 2].

203 *El Pregonero*. Caracas, 4 de febrero 1899, p. 2.

Luego de este *abrebocas* en el Teatro Caracas, Ruiz Chapellín traslada su espectáculo al Circo Metropolitano, donde a partir del 24 de febrero las vistas se unen a los números circenses de la **Compañía Acrobática Universal** de los hermanos Pacheco. El cambio de sala tiene una razón: un par de días después, el Teatro Caracas inaugura una serie de veladas para exhibir “un Cinematógrafo sistema Lumière, que han contratado los señores Ruiz y Montval con los señores F Filippi y Ca”.<sup>204</sup> La doble empresa nos sugiere una nueva asociación entre empresarios foráneos y locales. Dado que los nexos establecidos serán múltiples e imprecisos, procederemos a reconstruir la situación en la Tabla N° 1, donde se especifican cronológicamente las empresas, equipos y salas implicadas en la exhibición de cine durante el primer semestre de 1899:

**Tabla N° 1: Funciones cinematográficas en Caracas  
enero-junio 1899**

FECHA	SALA	PROYECTOR	EMPRESA
3 de enero al 5 de febrero	Circo Metropolitano	Proyectascopio perfeccionado de Edison	Fundador Vargas y R. Montval
17 y 18 de febrero	Teatro Caracas	Proyectascopio	Ruiz Chapellín + ¿?
24 al 28 de febrero	Circo Metrop.	Proyectascopio	Ruiz Chapellín + ¿?
26 de febrero al 20 de marzo	Teatro Caracas	Cinematógrafo perfeccionado sistema Lumière	Filippi y Ca. + Ruiz y Montval
10 al 18 de marzo	Circo Metrop.	Proyectascopio	Fundador Vargas
19 mayo al 1º junio	Circo Metrop.	Cinematógrafo perfeccionado	R. Montval + ¿Ruiz Chapellín?
2 al 11 junio	Teatro Caracas	Cinematógrafo perfeccionado	R. Montval + ¿Ruiz Chapellín?
23-25 junio	Circo Metrop.	Cinematógrafo italiano Darlot	Monsieur Darlot
26 junio - ¿?	Teatro Caracas	Cinematógrafo italiano Darlot	Monsieur Darlot

Se ha examinado ya el desarrollo de las sesiones de **Vargas y Montval** que inauguran la temporada cinematográfica de 1899. Vayamos entonces con los siguientes escaños de la tabla: el Proyectascopio, que exhibe Ruiz Chapellín, y el Cinematógrafo de F. Filippi, contratado por **Ruiz y Montval**. Recapitulemos.

204 *El Pregonero*. Caracas, 22 de febrero 1899, p. 2. Subrayado nuestro.

Hasta el 19 de enero de 1899, Carlos Ruiz Chapellín permanece en La Guaira, a cargo de una “modesta empresa de zarzuela” que se desintegra y suspende sus funciones<sup>205</sup>. De vuelta a Caracas, el empresario obtiene un contrato para organizar en el Circo Metropolitano tres bailes de disfraces en los días de carnaval 12, 13 y 14 de febrero]<sup>206</sup> y luego, entre el 17 y el 19 de febrero, presenta un Proyectascopio en el Teatro Caracas. Hasta aquí el proceso avanza en orden, pero ¿de dónde viene este proyector? El Proyectascopio usado por Ruiz Chapellín entre octubre y noviembre de 1897 es propiedad del itinerante extranjero W. O. Wolcopt. Antes, trabaja mediante asociación, bien con el equipo de Wolcopt (junio-julio), bien con el de Veyre (agosto). Durante 1898, su labor se limita a la representación de empresas de teatro y zarzuela, pero no reincide en el comercio cinematográfico, lo que nos indica que no llegó a adquirir el proyector de Wolcopt en 1897. La partida del Proyectascopio perfeccionado de **Vargas y Montval**, el 6 de febrero de 1899, incorpora nuevas interrogantes.

Es posible que el Proyectascopio que anuncia Ruiz Chapellín sea el empleado por **Vargas y Montval**, sobre todo porque en febrero de 1899 solo se apunta la llegada de un nuevo equipo a la capital, el Cinematógrafo Lumière, y este se exhibe en paralelo a las funciones proyectascópicas del sainetista, lo que deja claro que son dos los aparatos activos. En efecto, mientras Ruiz Chapellín exhibe el Proyectascopio en el Circo Metropolitano (24 de febrero), el Cinematógrafo de **Filippi y Ca** es contratado en el Teatro Caracas por los empresarios *Ruiz Montval* (26 de febrero). ¿Se ha asociado Ruiz Chapellín con Montval para exhibir una nueva temporada del Proyectascopio perfeccionado (de Vargas y Montval) en el Metropolitano y al mismo tiempo fungir como empresa de gastos del Cinematógrafo en el Teatro Caracas? La alternancia de sociedades no resulta tan obvia como aquí parece.

Aunque la prensa indica que, tras la función de despedida al Proyectascopio perfeccionado de **Vargas-Montval** “se lo llevan”, no señala nuevos destinos para el espectáculo ni tampoco intenciones de excursión. También resulta notable que, después de la mención específica de dos empresarios al momento en que el equipo arriba a la capital (enero de 1899), crónicas posteriores señalen solo a un representante, así, en singular. La hipótesis de una separación societaria entre Vargas y Montval en el transcurso de la temporada de enero es viable: al comenzar el mes de marzo, Caracas recibe nuevas sesiones del “conocido” Proyectascopio “del señor Vargas” sin Montval; en junio, R. Montval adquiere un nuevo proyector que exhibe (sin Vargas). De

205 *La República*. Caracas, 2 de enero 1899, p. 2 y *El Tiempo*. Caracas, 19 de enero 1899, p. 3.

206 *La República*. Caracas, 7 de febrero 1899, p. 2.

hecho, los dos personajes emprenderán giras cinematográficas por separado a lo largo de 1899<sup>207</sup>.

Pero entonces, ¿por qué Ruiz Chapellín no se asoció con Vargas si todo parece indicar que es este quien se queda a cargo del equipo una vez que se separa la sociedad exhibidora?

El juego de coincidencias nominales llega a ser tan engorroso que amerita un seguimiento detallado a través de la prensa. Tras las funciones en el Teatro Caracas, el Proyectoscopio representado por Ruiz Chapellín debuta en el Metropolitano, con tarifas de “2 reales el palco, un real el Redondel y medio real la grada”<sup>208</sup>. El domingo 26 de febrero, dos días después, ingresa la firma Filippi y C<sup>a</sup> con un Cinematógrafo Lumière a la sala del Caracas ofreciendo por un bolívar sesiones diarias de dos tandas<sup>209</sup>. A las vistas del Cinematógrafo se agregan, al principio de cada tanda, algunas audiciones musicales con un Grafófono: “maravilloso instrumento, uno de los mejores que hemos oído y cuya voz repercute perfectamente por el espacioso salón del teatro”<sup>210</sup>. Ciertas mejoras aplicadas a la planta eléctrica del Teatro Caracas permiten también que, desde el 1º de marzo, las cintas de la empresa italiana se proyecten con mayores dimensiones, agrandándose “el telón de boca donde se destacan las figuras”<sup>211</sup>.

---

207 El 5 de abril de 1899 arriba a La Guaira la **Empresa Vargas** que “procedente de Caracas, busca un lugar apropiado para exponer las vistas” de su espectáculo [*Diario de La Guaira*. La Guaira, 5-4-1899]. Las crónicas identifican a su representante como J. Vargas, agregando que posee “preciosas vistas que ya fueron contempladas en el Palacio Arzobispal de Caracas” y que “tiene buenos deseos” de presentarse en este puerto “antes de seguir rumbo a otros lugares” [*Idem*]. Aunque el nombre consignado en Caracas es **Fundador** Vargas y aquí se habla de J. Vargas, la presentación de vistas en el Palacio Arzobispal corrobora que se trata del mismo empresario, pues este exhibe *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* en dicho recinto el lunes 13 de marzo, ante “gran número de sacerdotes y algunas familias” [*El Pregonero*. Caracas, 14-3-1899]. Por otra parte, el 10 de agosto llega a La Guaira el **Famoso Cinematógrafo de Montbal** [sic] y **Ochoa** y se presenta en el Mercado de La Guaira el 12 de agosto de 1899 [*Diario de La Guaira*. La Guaira, 5-4-1899] y en Maiquetía el 19 del mismo mes [*Diario de La Guaira*. La Guaira, 18-8-1899]. Esta empresa, además de proyectar vistas, exhibe un gramófono [*Diario de La Guaira*. La Guaira, 11-8-1899]; ya veremos los vínculos que brindará la presencia de este aparato en nuestra reconstrucción.

208 *La República*. Caracas, 24 de febrero 1899, p. 2.

209 *Idem*. Según una crónica publicada en *El Pregonero*, la cinta constaba de diecisiete cuadros y no de dieciséis [*El Pregonero*. Caracas, 25 de febrero 1899, p. 3].

210 *El Pregonero*. Caracas, 27 de febrero 1899, p. 2. \*El Grafófono (*Graphophone*) es un reproductor sonoro que opera con cilindros, desarrollado hacia 1880 por los laboratorios estadounidenses Volta y comercializado por la casa Columbia. Constituye, para esta época, la competencia comercial más fuerte en el mercado americano del Fonógrafo Perfeccionado Edison [*Cfr.* Ian Christie, “Early Phonograph Culture an Moving Pictures” en Richard Abel & Rick Altman, *The Sound of Early Cinema*, pp. 4-12].

211 *La República* y *El Pregonero*. Caracas, 1º de marzo 1899, p. 2.



**Grafófono Columbia**

El Proyectascopio acreditado a Ruiz Chapellín solo se exhibe en el Metropolitano entre el 24 y el 28 de febrero de 1899. A la semana siguiente, el 7 de marzo, la prensa anuncia que el Circo exhibirá el Proyectascopio del señor Vargas, con “las vistas que acaba de recibir, representando la Pasión de Cristo”<sup>212</sup>. Las funciones de Vargas comienzan el viernes 10 y Carlos Ruiz Chapellín no se menciona en las nuevas gacetillas, aunque todo sugiere que estamos ante el mismo equipo Vargas-Montval que se exhibe en enero y reaparece en febrero. Ahora, es curioso que a partir de marzo el proyector se anuncie, siempre y sin excepciones, a nombre de Fundador Vargas. ¿Dónde quedó entonces R. Montval? ¿Y Ruiz Chapellín?

Para los primeros días de marzo, Carlos Ruiz Chapellín se mantiene al margen del circuito de espectáculos, acabados sus vínculos con el Proyectascopio (¿que ahora exhibe Vargas?), mientras la **Compañía Acrobática** se muda al Teatro Caracas para alternar con el Cinematógrafo<sup>213</sup> (¿posible indicio del nexo de Ruiz Chapellín como empresa de gastos de la sala de Veroes?). Mientras, en el Teatro Caracas continúa el “Cinematógrafo Lumière de F. Filippi, cuyo representante, señor Ricardo de Spigliatti, hace todo lo posible por dejar satisfecho al inteligente público de esta capital”<sup>214</sup>. El nombre de Spigliatti como representante complica todo, pues los contratistas del espectáculo habían sido identificados como Ruiz y Montval. En realidad, puede no haber ninguna complicación. Lo más probable es que los empresarios locales hayan fungido como arrendatarios de sala y empresa de gastos, mientras Spigliatti, fotógrafo de profesión<sup>215</sup>, sea el administrador/proyeccionista del equipo, miembro de la compañía de F. Filippi. Casos similares ya hemos visto en páginas previas.

212 *El Pregonero*. Caracas, 7 de marzo 1899, p. 2. Subrayado nuestro. \*Se trata de una versión distinta a la *Pasión* proyectada por el Cinematógrafo, pues esta consta de 12 cuadros y aquella de 16.

213 *El Pregonero*. Caracas, 18 de marzo 1899, p. 2. \*La **Compañía Acrobática** es aquella que, a finales de febrero, comparte veladas con el Proyectascopio de Ruiz Chapellín en el Circo Metropolitano.

214 *El Pregonero*. Caracas, 28 de febrero 1899, p. 2.

215 Esta información se extrae de una nota de prensa publicada en Caracas a mediados de agosto, cuando Ricardo de Spigliatti, probablemente de regreso tras una excursión breve (las funciones del Cinematógrafo Filippi en el Teatro Caracas terminan hacia el 20 de marzo), obsequia muestras de

Las sesiones proyectascópicas de Fundador Vargas en el Metropolitano se exhiben combinadas con un “admirable trabajo de culebras”<sup>216</sup> hasta el 18 de marzo; luego, el empresario parte hacia La Guaira, donde promociona su espectáculo de vistas en abril. Por su parte, R. Montval viaja a Nueva York y adquiere un nuevo proyector que trae a Caracas:

Ha llegado de los Estados Unidos del Norte el señor R. Montval trayendo el último invento de Edison, el cinematógrafo perfeccionado, con una gran variedad de vistas, entre las que trae dos que son la sensación de los públicos civilizados.

Una de ellas es una corrida completa de toros, que dura veinte minutos y la otra es unas [sic] transformaciones admirables con la misma duración. Este aparato actuará en el Circo Metropolitano á combinación con el Grafófono, donde se oye la voz natural.

*El Pregonero*. Caracas, 17 de mayo 1899, p. 2.

Es así que en mayo tenemos –ahora sí– el arribo de un tercer proyector a la capital. Aunque todas las crónicas y gacetillas denominan a este equipo Cinematógrafo perfeccionado, la procedencia de las factorías Edison indica que se trata de otro Proyectascopio, también llamado Vitascopio perfeccionado de Edison<sup>217</sup> Si bien la prensa lo conoce indistintamente como Cinematógrafo, no debe nunca confundirse este equipo con el Cinematógrafo Lumière de **F. Filippi**, fuera de cartelera desde el 20 de marzo, pese a la coincidencia del Grafófono en sus veladas (¿podría ser que el Grafófono presentado con el aparato italiano sea propiedad de los *representantes* del espectáculo, Ruiz y Montval y no de la empresa **Filippi**?). Las sesiones se inician el 19 de mayo en el Circo Metropolitano con una presentación a la prensa, señalando como responsables únicamente a “los empresarios”, sin especificaciones nominales. Surge la posibilidad de una nueva sociedad **Ruiz-Montval**, pues al cerrarse las funciones

---

su trabajo fotográfico a un cronista local: “Ricardo de Spigliatti.- Este apreciable caballero, amigo nuestro, se ha dignado obsequiarnos con dos hermosas fotografías, muestras de los trabajos que ejecutó en su establecimiento situado en Italia” [*El Pregonero*. Caracas, 23.08.1899]. Para esta fecha, el Cinematógrafo no reanuda funciones en la capital, por lo que pensamos que el grupo de italianos esté solo de paso para dirigirse al puerto de La Guaira.

216 *El Pregonero*. Caracas, 8 de marzo 1899, p. 2.

217 Hacia 1896, T. A. Edison adquiere la patente de uso de un proyector llamado Fantascopio (ideado en 1895 por Charles F. Jenkins y Thomas Armat) y lo registra como Vitascopio. A finales de 1897, realiza algunas mejoras al equipo y patenta el nuevo modelo a su nombre y le da ahora el nombre de Proyectascopio. Es este el proyector que Edison comercializa a partir de 1898, en el ámbito exhibidor el aparato es muchas veces referido como Vitascopio Perfeccionado, dada su enorme semejanza con el modelo previo.

del Cinematógrafo perfeccionado con el Grafófono<sup>218</sup>, la prensa anuncia a Carlos Ruiz Chapellín, marchándose en gira hacia La Victoria:

Deseámosle al señor Carlos Ruiz Chapellín viaje feliz y completo éxito en los Valles de Aragua y Carabobo. Lleva el Cinematógrafo que funcionaba con gran éxito en el Metropolitano. Con eso y con algunos actores podría ofrecer su “Gallero” en La Victoria, Turmero y Maracay á precios tandiles, lo cual le darla buenas entradas.

*El Tiempo*. Caracas, 14 de junio 1899, p. 3.

Una nota publicada en el diario *El Pregonero* vuelve a hablar de “los empresarios de espectáculo”, anunciando que su intención es llegar hasta Valencia<sup>219</sup>. Según lo expuesto, la figura plural debe referir a Ruiz Chapellín, citado expresamente en la reseña de *El Tiempo*, y a R. Montval, dueño reconocido del proyector neoyorquino. Ello, aunque el 10 de agosto este último se encuentre exhibiendo un “Cinematógrafo con Gramófono” en La Guaira, asociado en la nueva entidad **Montval-Ochoa**. ¿No se efectuó el viaje hacia La Victoria o fue una temporada breve? Ambas proyecciones son viables, pero en todo caso, Carlos Ruiz Chapellín sí parte a cargo de un equipo hacia los valles de Aragua y Carabobo (solo o asociado, no lo sabemos), pues a comienzos de julio su **empresa del Cinematógrafo y Gramófono** se encuentra ocupando el Teatro Municipal de Valencia, donde estrena una vista local titulada *La Avenida Camoruco*<sup>220</sup>. ¿Adquirió Montval dos proyectores, dejando uno de ellos en manos de Ruiz Chapellín? ¿Viajan juntos con el Cinematógrafo perfeccionado que presentaron en Caracas? Asumiendo la certeza de cualquier opción planteada, las circunstancias continúan poco claras, pues los equipos Edison de esta época solo proyectan...

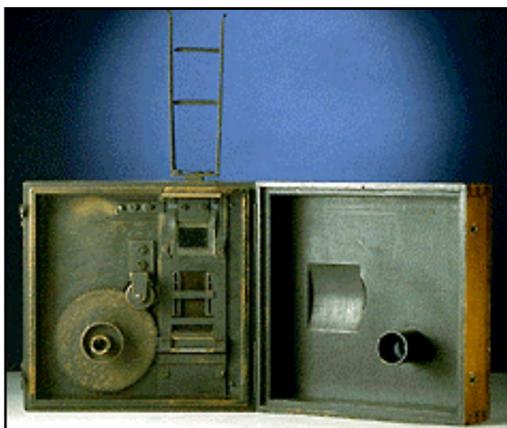
## YO FILMO, ÉL FILMA. ¿DE QUIÉN ES LA CÁMARA?

Hasta ahora, hemos referido casos de producciones locales puestas en duda, pues los equipos disponibles al momento de sus facturas eran incapaces de filmar. Pues bien, con la llegada del Cinematógrafo sistema Lumière de F. Filippi a Caracas (febrero de 1899), el rodaje de varias vistas criollas será anunciado y al menos una de ellas se estrenará en la capital.

218 A partir de las funciones del 5 de junio, el equipo sonoro comienza a ser anunciado en las carteleras de prensa como “gramófono”. Visto que la leve alteración del término persiste uniformemente luego de esta fecha, presumimos que se deba a un cambio del aparato empleado y no a un simple error tipográfico.

219 *El Pregonero*. Caracas, 14 de junio 1899, p. 2.

220 *La Batalla*. Valencia, 7 de julio 1899, p. 2. Dato referido en la *Filmografía Venezolana 1897-1938*, p. 12.



### Cinematógrafo Lumière

El miércoles 1° de marzo de 1899, el diario *El Pregonero* anuncia que la empresa del Cinematógrafo “desea que asista el viernes, á las cuatro y media de la tarde, el mayor número de familias á El Paraíso, para tomar la vista que ha de exhibirse el domingo en el Teatro Caracas”<sup>221</sup>. Del mismo modo, los empresarios informan “que el domingo se sacará la vista de las familias que asistan á misa de 11 en San Francisco para exponerla el martes o miércoles”<sup>222</sup>. Ninguna de estas dos propuestas se ha localizado en los programas que **Filippi y C<sup>a</sup>** exhibe *a posteriori* en el Teatro Caracas, por lo que quizá nunca llegaron a filmarse. En cambio, el 7 de marzo, y “como ensayo dedicado á la prensa”<sup>223</sup>, la firma estrena una vista local cuyo tema no se indica en las convocatorias: “un joropo venezolano bailado en Caracas por conocidísimos tipos populares”<sup>224</sup>. La muestra pública se efectúa el 10 de marzo ante “muchu gente”<sup>225</sup>.

La recepción del filme criollo entre los espectadores capitalinos varía en amplio grado. La presentación a la prensa se reseña en crónicas teñidas de nostalgia costumbrista, amplias en descripciones y pródigas en calificativos paternalistas:

221 *El Pregonero*. Caracas, 1° de marzo 1899, p. 2.

222 *Ídem*. Algunas notas de prensa indican que estas filmaciones estarán a cargo de Filippi Domini (¿el mismo F. Filippi?) y Giuseppe Prateri, según consta en los datos aportados por Gastone Vinsi en la *Filmografía Venezolana 1897-1938*.

223 *El Pregonero*. Caracas, 8 de marzo 1899, p. 2.

224 *La República*. Caracas, 7 de marzo 1899, p. 2.

225 *La República*. Caracas, 11 de marzo 1899, p. 2.

[...] Estos paisajes de nuestra vida nacional, que pintan á lo vivo las costumbres de los hijos del pueblo, tan sufridos en la desgracia como amantes de la familia, tienen un atractivo especial para quienes no queremos que nunca mueran los hábitos que imprimen fisonomía típica á los días felices del terruño amado.

Felicitemos á los propietarios ‘del Cinematógrafo y nos complacería que siguieran fotografiando escenas como la de anoche.

*El Pregonero*. Caracas, 8 de marzo 1899, p. 2

Tras la función pública del día 10, por el contrario, se indica que la vista “hizo reír bastante al respetable”<sup>226</sup>. A ello se le suma el carácter instructivo agregado a las imágenes que, por retratar costumbres del bajo pueblo, servirían para modificar algunos hábitos poco deseables en la civilizada sociedad caraqueña:

Mucha gente acudió anoche al estreno del cuadro criollo que representa un joropo del país. [...] Ojalá puedan sacar algunas vistas de nuestras diversiones y costumbres, para que así viéndose el pueblo retratado, modifique sus malos hábitos.

*La República*. Caracas, 11 de marzo 1899, p. 2.

Independientemente de la intención que haya impulsado el rodaje de la vista caraqueña, las notas de prensa ilustran dos actitudes frente a la noción de identidad nacional que no por opuestas dejan de convivir mancomunadas en la visión del mundo que ostenta el venezolano de entonces. Por un lado, hallamos la defensa y el regreso a los valores asumidos como los más propios de la cultura criolla. Por el otro, la negación de esos mismos valores en pro de la pretensión cosmopolita modernista, y es que en Caracas, lo mismo que en cualquier otra ciudad del mundo, las relaciones sociales no son transparentes. Tanto menos cuanto implican grupos con fronteras móviles y en estado de conflicto, a veces declarado, a veces atenuado. Vemos entonces, a través de casos como este, cómo el carácter de reflejo que el cine presenta faculta a la Historia para esbozar ideas que manejan los conjuntos sociales, considerando además sus mecanismos de intercambio y transmisión.

Un par de meses después, tras el estreno del baile nacional por los itinerantes italianos, Carlos Ruiz Chapellín también anuncia un joropo criollo en la programación del Cinematógrafo perfeccionado, junto a una vista titulada

226 *La República*. Caracas, 11 de marzo 1899, p. 2.

*Rochelas en el Río Guaire*. Ambos filmes son incluidos en la programación de una velada a beneficio del público, con tarifas rebajadas de dos, uno y medio real (entradas a palco, redondel y gradas, respectivamente):

(...) Por estos insignificantes precios el público admirará 18 magníficos cuadros siguientes:

1. La tentación de un fraile.
2. Una vieja y un niño como pocos.
3. El conocido pelícano en la gnama [sic].
4. El sultán de las argollas.
5. Vista del acorazado “New York” entrando al Río Hudson.

**6. Rochelas en el Río Guaire.**

7. Una notabilidad americana acróbata.
8. Juegos de Carnaval.
9. Rápidas corrientes del Niágara.

INTERMEDIO DE 10 MINUTOS

**1. Joropo de negros en el Orinoco.**

2. Percances de un criticón.
3. Cerdos convertidos en chorizos y chorizos convertidos en cerdos.
4. Las diabluras de un mono sabio.
5. La toilette de un petit lujo del África.
6. Una trasnochada a la fuerza.
7. Los misterios de la cámara (vista de 13 minutos).
8. ¡La grandiosa vista de los misterios de la luna!

*El Pregonero*. Caracas, 27 de mayo 1899, p. 3.

[Subrayado y negritas nuestras)

Una vez más, pondremos en duda la autoría de Ruiz Chapellín dentro de la accidentada filmografía nacional. A diferencia del *Joropo venezolano bailado en Caracas*, las crónicas jamás mencionan el carácter *criollo* de estas vistas, mucho menos la intervención del sainetista (o cualquier otra figura local) en algún rodaje. Las artes de Ruiz Chapellín como promotor de espectáculos es obvia y, habiendo el *joropo* de F. Filippi obtenido cierta recepción en la prensa, nuevas vistas vernáculos permiten suponer, cuando menos, atención promocional. Pero el equipo de Montval, recién llegado, no ha tenido tiempo de trasladarse al Orinoco para filmar, y las *Rochelas en el Guaire* no reciben

comentarios que sugieran un registro de reciente data. Ello sin considerar que el equipo Lumière de Filippi —única posibilidad cierta de ejecutar una filmación— debe haber partido de la ciudad a finales de marzo<sup>227</sup>.

La mención de vistas criollizadas en los programas de Ruiz Chapellín como medio promocional parece ser la probabilidad más firme en los casos referidos en Caracas, pero una película tomada en la Avenida Camoruco de Valencia (aparentemente por Ruiz Chapellín), en julio de 1899, rompe este esquema de estrategia publicitaria. En primer lugar, el filme se anuncia como una producción explícitamente local “en tres grandes y bellísimos cuadros”<sup>228</sup> que exhibe la **Empresa del Cinematógrafo y Gramófono**, a cargo del sainetista. Si damos por sentado que el aparato que Carlos Ruiz Chapellín se lleva en gira desde Caracas es un Proyectoscopio (propiedad de R. Montval), entonces la situación vuelve a perder sentido. ¿Es el equipo de Filippi el que se muestra en Valencia, una vez más representado por “Ruiz”? Ninguno de los datos registrados en la pesquisa apoyan tal deducción, aunque bien resultaría una de las pocas respuestas coherentes para legitimar a *La avenida Camoruco* como película nacional.

De nuevo, las producciones no coinciden con la disponibilidad de equipos acordes, siendo esta una máxima que caracteriza a toda la época inicial del cine: señalamientos inexactos, confusiones e inventos que parten, tanto de la práctica y el estilo ligero de los cronistas, como de las frecuentes ínfulas personalistas de los mismos exhibidores que engordan el producto ofertado a fuerza de crear —o agregar— nombres o calificativos gratuitos. La pesquisa histórica de estos años termina siendo, pues, un trabajo de índole detectivesca, donde lo que se dice casi nunca corresponde a lo que es y lo que es termina perfilándose como un lejano reflejo de lo que se dice.

Tras la salida del Cinematógrafo con Grafófono, Caracas luce árida en lo que a espectáculos públicos respecta. Solo un Cinematógrafo italiano, “con colección de 152 vistas de lo más escogido”, se anuncia en el Metropolitano a partir del 23 de junio<sup>229</sup>. Su empresario, el “señor Darlot”, declara que la función inaugural se hará a modo de ensayo, dejando “una puerta del Circo

---

227 Esta, cuando menos, es la última fecha de función registrada en prensa para el equipo italiano. A partir del día 21 de marzo de 1899 se inician funciones teatrales en el T. Caracas y el Cinematógrafo sale de cartelera. Y aunque ninguna crónica señala la partida de la *troupe* Lumière de la capital y se desconoce la ruta de su posible gira nacional, en junio de 1899, el empresario “José” [¿?] Filippi ofrece una función del Cinematógrafo Lumière en Carúpano [Rafael Cartay, *La construcción de la modernidad: el caso Carúpano 1886-1900*, p. 234]. Solo a finales del mes de agosto vuelve a tenerse referencia en Caracas de la estancia de Ricardo de Spigliatti, uno de los miembros del grupo Lumière, noticia que ya ha sido referida en una nota previa.

228 *La Batalla*. Valencia, 7 de julio 1899, p. 2.

229 *El Pregonero*. Caracas, 13 de junio 1899, p. 2 y *El Tiempo*. Caracas, 14 de junio 1899, p. 3.

abierta para el público que quiera convencerse de que este aparato es lo mejor que ha venido á la capital”<sup>230</sup>. Las veladas públicas comienzan el 24 de junio y a partir del día 26 se trasladan al Teatro Caracas con tarifas de 3 reales por asiento en palco, 2 reales en sofá, un real en patio o platea y medio real en galería<sup>231</sup>. La cobertura hemerográfica del Cinematógrafo italiano Darlot es mínima, por lo que poco más puede especificarse. Tras su partida, las salas capitalinas quedan vacías y las ofertas de esparcimiento quedan reducidas a paseos y excursiones dominicales. Miguel Leicibabaza, asiduo representante de las variedades, parte en exilio voluntario hacia Puerto Rico, lo que dejó una notoria vacante en el hasta entonces hiperactivo Teatro Caracas:

Leicibabaza se va á llevar su Compañía para Puerto Rico. Aquí no hacía carrera. Quizá haga bien. Nuestro público no ha podido sostener el teatro diario. Es lástima, el Teatro modifica las costumbres y la música dulcifica los sentimientos. Lo que es ahora, al eliminarse ese lugarcito donde vamos á pasar las noches tranquilos, se aumentarán los concurrentes á los botiquines y demás casas non sanctas, y volverán los mabilles, y volverán los arrestos numerosos por ebrios y escandalosos, [...] pero aquellas bandadas de golondrinas artísticas: Soledad, Prudencia, Concha, Aurora, etc. Aquellas que hacen nuestras delicias auditivas, aquellas... quizás no volverán.

*La Hidalguía*. Caracas, 15 de junio 1899, p. 3.

Es notable la cualidad civilizadora que el caraqueño de esta época atribuye a los espectáculos de salón. Numerosas crónicas destacan el carácter ocupacional de las veladas teatrales que alejan a los individuos de las calles y el alcohol, aportando criterios artísticos y moralizantes que enriquecen el espíritu. Durante la baja tanderil que experimenta la capital durante julio de 1899, la prensa reitera con insistencia el peligro implícito en esta ausencia suplicando una renovación de las carteleras que dignifique el endeble estatus moral del público lugareño, siempre inclinado a los hábitos perniciosos (alcohol, vagancia, mabilles...). Ante esta perspectiva calificadora, cada género ostenta su propia virtud, extraída de las características de sus representaciones. Así, se entiende que “el Teatro es un recurso civilizador en todas las naciones [...], en la Ópera se refina el gusto artístico [...], en la comedia vemos la faz ridícula de las costumbres sociales [...], en el drama estudiamos la humanidad con todas sus deformidades y pasiones y aprendemos á castigar el vicio y premiar las

230 *El Pregonero*. Caracas, 13 de junio 1899, p. 2.

231 *El Tiempo*. Caracas, 26 de julio 1899, p. 3.

virtudes”.<sup>232</sup> El cine, claro está, aún no adquiere atributos suficientes para incluirse en la lista de necesidades sociales, por lo que, pese a la larga temporada enero-junio 1899, nadie declara echarlo en falta.

Aunque las quejas por falta de opciones en las salas son insistentes, la vuelta del cine a la ciudad se reviste de anonimato. Carlos Ruiz Chapellín regresa a finales de julio, pues anuncia veladas de un Cinematógrafo (aparentemente sin Grafófono) en el Teatro Caracas. Las sesiones apenas son publicitadas, pese al entusiasmo con que se anuncia: “¡Gracias á Dios habrá donde pasar dos noches!”.<sup>233</sup> Por su parte, R. Montval se encontrará en La Guaira desde el 10 de agosto, exhibiendo un Cinematógrafo con Gramófono bajo el nombre corporativo de **Montval y Ochoa**. Ya entonces la división societaria Ruiz Chapellín-Montval es obvia.

Para la nueva temporada de cine, la prensa señala que “los empresarios [¿?] del Cinematógrafo de regreso de su excursión á los estados Ribas y Carabobo, han llegado á esta ciudad, donde preparan grandes novedades [...] [con el] novedoso aparato que tantas simpatías conquistó entre nosotros durante el tiempo que estuvo funcionando en esta ciudad”.<sup>234</sup> El comentario admite suponer que se trata del mismo equipo importado por R. Montval que parte de la capital a comienzos de julio, aunque no da señas de las identidades implicadas al hablar de “los empresarios”. José Gonzalo Moreno indica que Ruiz Chapellín trabaja para esta época asociado a un empresario de apellido Ortiz, aunque nuestra pesquisa hemerográfica no pudo confirmar dicha información.<sup>235</sup> Acerca de las sesiones, el cronista Abigaíl Castillo comenta: Ruiz Chapellín “me estuvo hablando media hora, para explicarme y ponderarme las novedades que trae el conocido espectáculo. Casi no le entendí [...] pero saqué en claro al fin que vamos á pasar dos noches muy agradables”.<sup>236</sup> Esta información es rectificada al día siguiente, pues por “una demostración de simpatía en el duelo que aflige á la familia del señor Emilio Basalo Mena, que vive al lado del Teatro Caracas, no se reestrenará esta noche en dicho Coliseo el *Cinematógrafo*. Mañana domingo (23 de julio) será la primera función de dicho espectáculo”.<sup>237</sup> Para el jueves 27 de julio se anuncia la “segunda representación del Cinematógrafo”.<sup>238</sup> A

---

232 *El Pregonero*. Caracas, 5 de julio 1899, p. 3.

233 Abigaíl Martínez, “La vida al día” en *El Tiempo*. Caracas, 21 de julio 1899, p. 3.

234 *El Pregonero*. Caracas, 22 de julio 1899, p. 3. Subrayado nuestro.

235 José Gonzalo Moreno, *ob. cit.*, p. 189.

236 *El Tiempo*. Caracas, 21 de julio 1899, p. 3. \*Abigaíl Castillo es el seudónimo empleado por Carlos Benito Figueredo, periodista que llega a trabajar en la Secretaría presidencial durante el mandato de Cipriano Castro.

237 *El Tiempo*. Caracas, 22 de julio 1899, p. 3.

238 *El Tiempo*. Caracas, 26 de julio 1899, p. 3. \*El costo de las entradas se estipula: 3 reales para asiento

partir de entonces se pierde la pista, tanto del equipo cinematográfico como de Carlos Ruiz Chapellín, pues aunque el 22 de agosto el Teatro Caracas inicia una serie de funciones con la **Compañía Infantil de Teatro**, es Adolfo Ruiz Chapellín, hermano del sainetista, quien aparece a cargo de las veladas.

Dado que la última sesión del Cinematógrafo en Caracas data del 27 de julio y R. Montval no llega a La Guaira hasta el 10 de agosto, cabe la posibilidad de que sea en este retorno a la capital donde se escinden Carlos Ruiz Chapellín y Montval. La pregunta entonces radica en la naturaleza del convenio establecido entre Ruiz Chapellín y Ortiz (sociedad referida por J. G. Moreno) para las dos funciones del teatro de Veroes. Montval, a su vez, incorpora a Ochoa, un nuevo socio, en La Guaira. Y el equipo, ¿habrá sido siempre uno y el mismo? Una investigación detallada del movimiento exhibidor en el interior de la república será, quizá, la única arma que permita entender el caso de la Avenida Camoruco en Valencia, la identificación de los aparatos implicados en este juego de sociedades y finalmente, los papeles que desempeñan Ortiz y Ochoa, nuevos inversionistas que ingresan en este confuso sistema de intercambio comercial.

Con la llegada de agosto se cierra el dinámico régimen exhibidor hasta aquí descrito, cuando menos en cuanto respecta a las películas. Tras la salida del Cinematógrafo Ruiz Chapellín solo se registra otra proyección en Caracas, a finales de septiembre, cuando el Circo Metropolitano presenta “un cinematógrafo que, al decir de las personas que lo han visto funcionar, es el más perfecto que nos ha visitado”.<sup>239</sup> El equipo no parece ser ninguno de los referidos hasta ahora, pues se exhibe con “una novedad, cual es el quinetoscopión”<sup>240</sup>, pero cualquier detalle de su naturaleza permanece oscura, ya que no se publicaron reseñas que describan la velada y/o el aparato. Luego, se registra un lapso de ausentismo cinematográfico que dura varios meses. El descenso operativo podría justificarse por la toma de Caracas y el agitado ascenso político de la Revolución liberal restauradora. Ello si el resto de los espectáculos también se hubiesen detenido, pero no fue exactamente así.

Entre octubre de 1899 y diciembre de 1900, el Teatro Caracas sigue activo gracias a pequeños grupos de zarzuela que organizan aficionados locales. El Circo Metropolitano hace lo propio con atracciones circenses y alguna corrida bufa. El Teatro Municipal, por su parte, se ocupa con actos y loas en honor a la nueva figura presidencial. A mediados de 1900, el “destacado tenor” y empresario de ópera Andrés Antón se establece en Caracas para organizar una

---

de Palco, 2 reales en Sofá, 1 real en Patio y Platea y medio real en Galería.

239 *El Pregonero*. Caracas, 23 de septiembre 1899, p. 2.

240 *Ídem*. Ignoramos cuál sería la naturaleza de esta “novedad”, pues no se conoce ningún equipo que responda a tal término y la prensa no especifica detalle alguno.

Academia de Arte Dramático y pronto se convierte en el Petronio del régimen castrista, convirtiendo al Municipal en “una segunda Scala de Milán, poblada de divas, trinos y gorgoritos”<sup>241</sup>. La exhibición de películas, en cambio, desaparece hasta finales de 1901, cuando dos incursiones sucesivas inauguran la sala del Teatro Municipal para el cine.

## CINEMATÓGRAFOS EN EL MUNICIPAL

Los meses que siguen al triunfo de la Revolución liberal restauradora acarrearán una compleja actividad política. Tras la partida de Ignacio Andrade, Cipriano Castro asume el control del gobierno y las tropas andinas entran a Caracas. Ya el 22 de octubre de 1899 circula un boletín oficial invitando al pueblo capitalino “a recibir con júbilo y con la cultura que tanto lo distingue al Jefe del Ejército Restaurador, en cuyas manos pondrá el Ejecutivo nacional el Gobierno de la República”<sup>242</sup>. Para José Rafael Pocater, sin embargo, la llegada de los andinos se resume en pocas palabras: “la horda cayó, rapaz, enloquecida y hasta ingenua sobre la vida civilizada”<sup>243</sup>. Muchos caraqueños evalúan la incursión bajo los mismos parámetros, pues las cuadrillas liberalistas quedan deambulando por las calles y protagonizan refriegas étlicas que horrorizan a la sociedad local. Aun así, los notables rinden culto al nuevo poder, mientras el circuito de diversiones públicas, bajo la misma tónica reverencial, se abarrota de funciones dedicadas al general Castro. No en vano, el temprano alzamiento del “Mocho” Hernández sorprende al mandatario en medio de una función teatral<sup>244</sup>.

Pasados los fueros sociales de la toma gubernamental, la actividad en los teatros comienza a mermar. Ello, pues desciende el ingreso al país de empresas extranjeras, nutriente primordial de las carteleras capitalinas. En octubre de 1900, tiembla en Caracas y se inicia una sorna histórica contra el presidente Castro: el *cabito*, despavorido, se ha lanzado por una ventana durante el terremoto. Las burlas dirigidas al mandatario aumentan sin pausa. Varios estudiantes opuestos al caudillismo militar y apoyados por los diarios *La Linterna Mágica* y *El Pregonero* organizan a comienzos de 1901 La Sacrada, homenaje bufo al “general” Alfonso Sacre que emula la Delpiniada guzmancista. Teatros

---

241 Mariano Picón Salas, *ob. cit.*, p. 83.

242 *Los liberales amarillos en la caricatura venezolana*, p. XLII.

243 *Memorias de un venezolano de la decadencia*, tomo I, p. 11.

244 El 28 de octubre de 1901, una semana después de la toma de Caracas, el general José Manuel Hernández, recién juramentado como Ministro de Fomento, se alza en rebelión. Cuando ello ocurre, Castro se encuentra en el Teatro Municipal, donde la Compañía Infantil de Teatro le ofrece una función de gala.

y salones capitalinos alojan esta protesta política ataviada de acto cultural, aunque la detención de algunos de sus animadores aplaca el ardor de la puesta en escena. Las carteleras de espectáculos vuelven a lucir vacías.

El plan de funciones diarias ideado por Miguel Leicibabaza (ahora dedicado a la política en La Guaira) ha perdido fuerza pese al empeño local; los diarios aseguran que “una compañía tras otra surge y... quiebra. No hay modo de sostener el teatro diario”<sup>245</sup>. Como hay poco que reportar en el área de entretenimiento, los cronistas de sociales se dedican a temas más profundos, como las viciadas relaciones que mantienen las empresas de espectáculos y la prensa:

### **Los espectáculos y la prensa**

Sucedan cosas originales en las relaciones de los espectáculos públicos con la prensa. La voz del periódico debe ser espontánea; lo que el diario dice debe ser expresión sincera de lo que piensa el periodista ó del voto de la mayoría del público. Pero á veces resulta que el empresario de un espectáculo no confía en la voluntad del diario y le escribe él mismo la impresión que debe sentir (!), le interpreta sus sentimientos! Es el colmo de la penetración!

[...] El público no aplaude el oficio del periodista loro ni la labor del periódico pianito. [...] No se rechazan las noticias que interesan á las empresas; porque la prensa ayuda de buena voluntad á los que quieren servir al público. Pero se rechaza el bombo circular. Es más provechoso el aplauso espontáneo.

*El Tiempo*. Caracas, 2 de julio 1901, p. 3.

Esta refiere a principios éticos que, obviamente, superan la mera reseña de diversiones sociales. Ello queda expuesto en una breve idea, editada en el extracto anterior, donde se afirma que “para los periodistas cómodos, que sacan sus ideas del troquel de la Casa de Gobierno [...] ese sistema tiene todos los atractivos de la inercia, pero a todos no nos pasa lo mismo”. Declarándose al margen del sector servilista, el anónimo cronista culmina sus reflexiones señalando: “Afortunadamente las empresas que ahora funcionan no usan el sistema *bómbico*. Que Dios los libre de meterse en esas cosas”. Ahora bien: si las firmas de espectáculos activas no imponen notas prediseñadas, ¿a quién se le habla entonces? La crítica parece dirigirse al gremio periodístico antes que al empresarial y las quejas ante las gacetillas impuestas lucen más como excusa para abordar los escabrosos temas de la adulación informativa y el control oficialista.

<sup>245</sup> *El Tiempo*. Caracas, 15 de julio 1901, p. 3.

¿Serán quizá las páginas de *El Constitucional* y *La Restauración Liberal*, oficiosos voceros del gobierno castrista, los verdaderos objetivos de esta queja disfrazada? Es más que probable, pues el gobierno de Cipriano Castro entiende que la prensa libre no contribuye a pacificar la República<sup>246</sup>. Ya lo decía Rafael María Baralt: “Un periódico no es pasta que sienta bien en el estómago, a juzgar por la indigestión que a algunos ha causado la Política, Grados Académicos y otros accesorios de que se compone la repostería de los diarios”<sup>247</sup>.

En lo que respecta al comercio del cine, la etapa 1900-1901 es prácticamente nula. Desde aquellas funciones del quinetoscopión, reportadas en septiembre de 1899, la proyección de películas cesa abruptamente. Algo cambian las circunstancias en el último trimestre de 1901, pues el domingo 20 de octubre un Cinematógrafo Lumière estrena los restringidos espacios del Teatro Municipal. El equipo llega a Caracas tras exhibirse en Maracaibo, donde se mantuvo activo desde mediados de agosto de 1901<sup>248</sup>. Su empresario: el señor Hervet, sin más detalles.

Las veladas de cine que presenta el Cinematógrafo Hervet no reciben demasiada atención de la prensa que se limita a recomendar el número “como un espectáculo ameno en el que no se invierten sino pocas horas de la noche”<sup>249</sup>. Sin mayores alabanzas técnicas para el equipo y sus obras, la promoción de esta temporada solo destaca el escaso tiempo que el espectáculo arrebató al espectador, aunque bien se indica que “para los chicos, sobre todo, el Cinematógrafo es la cúspide de lo recreativo y de lo bello”<sup>250</sup>. Bajo estos parámetros, y dado que la infancia es la etapa menos “ocupada” del desarrollo humano, las notas dejan pensar que la pérdida de tiempo no debe constituir mayor inconveniente para los niños caraqueños. Tal postura se complementa con la clase de adjetivos aplicados para definir al espectáculo, calificado con insistencia como un evento “sencillo, simpático, ameno e inocente”<sup>251</sup>. El cine se vende como un producto inocuo: nada peligroso, nada complejo, nada atrayente.

Por la escasa cobertura hemerográfica, desconocemos los horarios y tarifas de estas primeras sesiones de cine en el Municipal, aunque puede precisarse que son nocturnas y, según indican las páginas del diario *El Tiempo*, su costo “está al alcance de todos”<sup>252</sup>. Días de función: martes, jueves y domingos, cuando menos. La asistencia parece haber sido mediana, si se deduce del

---

246 Al respecto *cfr.* Ramón J. Velásquez, “El Diablo y los liberales amarillos” en *Los liberales amarillos en la caricatura venezolana*, o bien José Rafael Pocaterra, *Memorias de un venezolano en la decadencia*.

247 “Lo que es un periódico” en VVAA, *Satíricos y costumbristas venezolanos*, p. 34.

248 *El Bon Marche*. Maracaibo, 31 de agosto 1901, p. 2. Citado a través de José Gonzalo Moreno, *ob. cit.*

249 *El Tiempo*. Caracas, 23 de octubre 1901, p. 3.

250 *Ídem*.

251 *El Tiempo*. Caracas, 23 de octubre, 30 de octubre y 2 de noviembre de 1901, p. 3.

252 *El Tiempo*. Caracas, 23 de octubre 1901, p. 3.

tono que emplean los comentarios publicados: “Un tanto concurrida estuvo la función celebrada anoche en el Municipal con la exhibición de las vistas del Cinematógrafo Lumière que actualmente hace los deleites de una parte de nuestro público”<sup>253</sup>. ¿Al público del Municipal no le interesa el cine o el público del cine no accede al Municipal? Difícil precisarlo. Lo cierto es que el uso del más selecto teatro de la capital para la proyección de películas no es una idea recibida con beneplácito:

### **Cinematógrafo.**

Aunque las vistas que actualmente se exhiben en el Municipal son regulares, y el espectáculo es por sí inocente, nos ha parecido una condescendencia, por lo menos, el destinar nuestro primer coliseo para unas funciones dignas, cuando más, de un salón o de un teatro de variedades.

Siempre hemos creído que el Municipal, por ser lo mejor que tenemos, debe destinarse únicamente para la ópera, para conciertos o para Compañías dramáticas bien organizadas, completas en el número de artistas y de alguna notoriedad por parte de éstos. Para las tandas, los cuadros ilusionistas, prestidigitaciones, cinematógrafos, etc., ahí están el Teatro Caracas y el Calcaño.

*El Tiempo*. Caracas, 2 de noviembre 1901, p. 3.

[Subrayado nuestro]

Una vez más, queda en evidencia el lugar que ocupa el cine en la estratificación capitalina de los espectáculos públicos y sus espacios pertinentes. No insistiremos sobre el tema, pues la integración de las vistas al grupo de las tandas, cuadros ilusionistas y prestidigitaciones no hace más que reincidir sobre ideas presentadas en páginas previas. Hasta la década de 1910 el Teatro Municipal constituye un espacio negado para la muestra cinematográfica y, aun a partir de entonces, su uso como sala de proyección es restringido. Este criterio decimonónico luce arcaico y caduco a la luz de la contemporaneidad caraqueña; sin embargo, su vigencia puede constatarse aún hoy con una clara diferencia: si a principios del siglo xx la sala del Municipal podía mofarse del cine y negarle la entrada, a principios del siglo xxi es al cine al que poco le interesa llamar a sus puertas, ya añejas y descastadas. Contrastando aún más la situación, el reciente ajuste del Teatro Teresa Carreña para incluir —o no, según el mes o el año que se atienda— sesiones cinematográficas nos revela el abismo que separa dos mentalidades, pues ambas situaciones (la de 1901 y

253 *Ídem*. Subrayado nuestro.

2005, respectivamente) responden a los distintos estratos que, a la distancia de un siglo, ocupa el cine en la tendencia colectiva local.

Las sesiones del Cinematógrafo Hervet en el Teatro Municipal se extienden hasta mediados de noviembre. Una de sus últimas veladas cuenta incluso con la asistencia de Cipriano Castro. Aunque es la primera vez que en Caracas asiste un presidente a una sesión pública de cine<sup>254</sup>, ello no denota mayor interés del mandatario por las películas. La oficialidad acude al teatro en apoyo filantrópico: se organiza una función benéfica para la escuela italiana gratuita de Caracas y el general Castro concede a “los promotores de la simpática fiesta á la Banda Marcial”<sup>255</sup>. Al evento, celebrado el miércoles 13 de noviembre, asisten “el ciudadano Presidente acompañado de su señora esposa, muchas familias y gran número de caballeros”<sup>256</sup>. La lista de espectadores no deja de ser notable, pues nunca antes la asistencia masculina ha sido reseñada en tandas cinematográficas. El hombre caraqueño se ocupa de política, no de películas; ello explica su presencia en este acto “simpático y sencillo”. La cohorte varonil no acude al Municipal a disfrutar de las vistas, asiste para dejarse ver en compañía del presidente. Proyectando en el Municipal, con orquesta en vivo, hombres llenando los palcos y concurrencia presidencial, la temporada de Hervet constituye un hito en lo que a *primeras veces* atañe. Sin embargo, la escasa atención que le brindan los diarios y, según parece, el público capitalino también, comprueba la inutilidad histórica de ser el factor inaugural de un hábito.



**Cinematógrafo de proyección**

254 Aclaramos lo de sesión pública, pues en 1897 el Cinematógrafo de Gabriel Veyre se presenta privadamente en Villa Zoila.

255 *Juínche Merole*. Caracas, 12 de noviembre 1901, p. 2. Citado a través de José G. Moreno, *ob. cit.*, p. 83.

256 *El Tiempo*. Caracas, 14 de noviembre 1901, p. 3. Esta es, además, la última función que pudo registrarse de la temporada Hervet. Dado que la prensa no indica entonces el cierre de funciones o la partida del equipo, es posible que se haya efectuado alguna velada más en días posteriores.

Sorprende, visto que Hervet anuncia un Cinematógrafo Lumière, que no se efectúen filmaciones en Caracas durante esta temporada. Quizá se deba al tipo de equipo Lumière que emplea el empresario, pues desde 1897 el Cinematógrafo-tipo comienza a acompañarse por un aparato más simple y menos costoso destinado solo a la proyección de filmes (ver imagen inserta). Sin mayores anuncios, Hervet desaparece de nuestros registros luego de la sesión benéfica del 13 de noviembre. Sin embargo, sí hay rodajes caraqueños en 1901; los efectúa G. Romegout, itinerante que llega a la capital a comienzos de diciembre con “un aparato de Cinematógrafo Lumière en combinación con un Projectascope de Edison y una magnífica y acabada máquina de sacar vistas”<sup>257</sup>.

Desde el arribo de este viajero a Caracas, poco antes del 10 de diciembre, los diarios anuncian sus planes de “sacar vistas de nuestra tierra y [...] llevar al lienzo vistas locales como ‘Bailes populares’, ‘Coplas de Gedeón’, ‘Coplas de Tirabeque y Pelegrín’, donde se oirán sus propias voces, salida de los templos, escenas del mercado, tipos populares, etc., que serán exhibidas aquí antes de mandarlas a Europa y Nueva York”<sup>258</sup>. Quien lo notifica a la prensa no es Romegout, sino la empresa local que lo contrata para exhibir su número. La figura encargada de concertar con el itinerante esta temporada, enviar gacetillas a la prensa (firmadas por “la empresa”, sin más) y conseguir la venia del gobernador Calixto Escalante para el uso del Teatro Municipal es una incógnita. G. Romegout es señalado en todas las reseñas hemerográficas como dueño de los equipos, jamás como empresario. Por otra parte, incluso los rodajes parecen estar a cargo de un tercero, pues la prensa advierte que los “cuadros criollos serán sorprendidos y fijados en la placa por el hábil fotógrafo al servicio de la Empresa”<sup>259</sup>. Cabe preguntarse: ¿de la empresa local o de la empresa Romegout? Lo más factible es que se trate de la segunda; recuérdense las funciones de **Filippi y C<sup>a</sup>** en 1899, firma contratada por dos asociados locales y constituida al menos por tres personas (F. Filippi, dueño del equipo y camarógrafo; Giuseppe Prateri, camarógrafo; Ricardo de Spigliatti, representante).

Las veladas de Romegout en el Municipal comienzan el 19 de diciembre de 1901, anunciando un repertorio de más de doscientas vistas nuevas. Los horarios y frecuencia de las mismas no son acotados por la prensa, aunque se asume que deben haberse dispuesto a tempranas horas de la noche, pues la promesa de treinta y seis vistas por cada función implica tandas más extensas de lo usual. En lo que atañe a los precios de entrada, poco dicen las crónicas,

---

257 *El Pregonero*, Caracas, 11 de diciembre 1901, p. 2.

258 *Ídem*.

259 *El Tiempo*. Caracas, 18 de diciembre 1901, p. 3. Subrayado nuestro.

pues los tradicionales epítetos que alaban la economía tarifaria no aparecen; al respecto, solo lo siguiente: “Aunque la situación económica es harto calamitosa, la circunstancia de ser éste el único espectáculo de que puedan gozar los caraqueños en la actualidad, hace suponer que las veladas del Cinematógrafo serán favorecidas por el público”<sup>260</sup>. Algo lejos de la “baratura que asombra”, por no decir más.

En lo tocante a las películas criollas, solo se conoce el estreno de una: *Vista tomada en el Puente de Hierro*, título promocionado en la sesión inaugural como cierre de la primera parte. Sorprende que el anuncio de esta velada sea el último que publica la prensa. No hay comentarios que describan los resultados de dicha proyección ni tampoco señalamientos de nuevas funciones. Empero, ya que la llegada de Romegout se acompaña de promesas de rodaje, un cronista se ocupa de juzgar tales planes:

Según nos participa el empresario, pronto se inaugurará en el Teatro Municipal un Cinematógrafo en combinación con un Proyectascopio de Edison. El señor Romegout; que es el dueño del aparato, piensa tomar vistas caraqueñas para exhibirlas aquí antes de ser enviadas a Europa y Nueva York. Con tantas cosas originales como se ven hoy por esas calles, va á verse apurado el fotógrafo

¡Qué no las copie! ¡Por Dios!

¡Cuánto se van á reír en Nueva York y en Europa al ver tanto rostro macilento, tanto chico enclenque y tanto... tanto... tanto... Al correr la tira fotográfica, al moverse los muñecos ante las naciones extranjeras, dirá el público:

—¡Y éstos son los que arman tanta bulla!

—Sí, arman bulla porque no pueden armar otra cosa.

*El Tiempo*. Caracas, 10 de diciembre 1901, p. 3.

Una vez más, el caraqueño se abochorna ante la idea de mostrarse frente a un mundo exterior que él asume aventajado y cosmopolita. A fines de 1901, cuando el nacionalismo e incluso el latinoamericanismo comienzan a tomar fuerza y se lee a Vargas Vila y a José Enrique Rodó, al criollo le sigue avergonzando que descubran sus rasgos enclenques y macilentos, síntomas inequívocos de una aldea atrasada que solo sirve para “hacer bulla”. He aquí el carácter mítico del *pequeño París*. Pocos asumen ya la consigna europeizante propagada por el guzmancismo, pues el lado francés de Caracas, frente a tanta turba y montonera, solo figura como una pose amanerada.

260 *Ídem*.

Ni una sola función cinematográfica ha podido localizarse entre enero de 1902 y diciembre de 1904. El tajante descenso debe encontrar sus causas —cuando menos una de las más fuertes— en los contratiempos económicos de índole internacional que atraviesa Venezuela desde 1902. El bloqueo a las costas nacionales implica serias limitaciones comerciales y acarrea una mengua en el ingreso de extranjeros al país. Ello tiene que incidir sobre la muestra del cine en Caracas, dependiente del ingreso de itinerantes foráneos. Pero hay algo más. Charles Musser señala que el comercio cinematográfico estadounidense experimenta una aguda crisis entre 1900 y 1903, periodo que coincide casi a la perfección con la etapa de acentuado cinemático referido en las últimas páginas (recuérdese que entre 1900 y 1901 solo se consigna la visita de dos exhibidores franceses: *monsieur* Hervet y G. Romegout, ambos a finales de 1901).

Parece sustentable la conexión entre el paréntesis de la comercialización cinematográfica en Caracas y esta última circunstancia, visto que hablamos del principal mercado abastecedor para la muestra de películas en la capital venezolana. El escollo de la industria del cine estadounidense a comienzos del siglo veinte presenta varios fundamentos, pues, aunque la producción fílmica se mantiene activa (es decir, no se trata de una escasez del producto), la tajante reorganización que sufre la práctica cinematográfica en EUA se refleja en una aguda crisis comercial. Muchos son los factores que originan dicho trance, Charles Musser los resume en cinco principios básicos: “problemas con la estandarización tecnológica, inconvenientes con patentes y derechos de autor, fastidio de la audiencia frente a temas que se hacen predecibles, estancamiento de la demanda y competencia asesina”<sup>261</sup>. La gravedad de este problema multi-confluente se refleja en una parálisis del mercado exhibidor que, además, entra en un proceso de reformulación para implantar nuevas estrategias que tienden al sedentarismo y entorpecen la continuidad del régimen itinerante.

La paralización del movimiento comercial cinematográfico caraqueño responde, entonces, a una articulación de motivos internos y externos. Esto explica, por ejemplo, que durante el lapso que rodea al bloqueo internacional de 1902 no se exhiba cine en las salas capitalinas, pero sí tandas de variedades y temporadas de zarzuela, pues las empresas foráneas siguen arribando del extranjero<sup>262</sup>.

El vacío cinematográfico que se registra en Caracas a partir de 1900 ocupa casi un lustro, pero culmina de forma radical e inesperada. En 1905 las

---

261 Charles Musser, *ob. cit.*, p. 297. Traducción nuestra.

262 Sobre este particular existe un registro detallado en José J. Marghella y Moraima C. León, *El teatro caraqueño en la época de Cipriano Castro*, pp. 80-138.

películas reaparecen con un ímpetu que sorprende. En contra de lo que podría esperarse, el comercio del cine se restablece sin dar señal alguna de atraso o estancamiento; por el contrario, desde el mes de enero las funciones de cine se celebran sin pausa en la capital hasta diciembre. Al estudiar los pormenores de la exhibición en Caracas durante 1905, nos topamos con un régimen operativo diferente que tiende a la regularización antes que a la esporadicidad. Se abre un nuevo periodo en el sistema de muestra cinematográfica capitalina.

Para entender a cabalidad este detalle debe considerarse que la producción cinematográfica internacional experimenta un notable desarrollo justo en el lapso en que las proyecciones desaparecen de Caracas (nótese que la crisis que hemos referido incumbe sobre todo al área de la exhibición). Entre 1900 y 1904, las productoras estadounidenses se multiplican, mientras las europeas se hacen más sólidas y complejas. La venta de películas, sistema que caracteriza la distribución filmica primigenia, cambia su *modus operandi* y ya, a partir de 1904, el alquiler o arriendo de vistas comienza a ser un principio que se institucionaliza en el mercado especializado. Súmese a todo ello que, justo por el crecimiento de la demanda exhibidora en otras latitudes (principalmente a partir de 1904), la producción cinematográfica se diversifica, insertando nuevos estilos que tienden hacia la narratividad, al tiempo que la duración de los filmes aumenta gradualmente. Cada uno de estos detalles incide en los cambios que experimenta el comercio del cine caraqueño. Lo veremos a continuación.



## Capítulo VII

### Nuevos tiempos

Lo hemos dicho: en enero de 1905, la comercialización cinematográfica caraqueña supera un largo bache operativo. Las funciones se multiplican de modo notable, mientras el público femenino y juvenil continúa engrosando el perfil prioritario de la promoción cinematográfica. La trascendencia de la mujer en los espectáculos públicos de la época resulta notable desde toda perspectiva, pues más allá de la imaginería social que rodea a las divas de ópera y zarzuela, especie de cortesanas sensuales que hipnotizan al público masculino y femenino, ya es posible hallar incluso corridas taurinas ejecutadas por féminas, y salas como el Teatro Nacional declaran haber diseñado su decoración interna “combinada” con el vestuario de las asistentes: “la entonación general de los fondos es roja con el fin de destacar los trajes de las damas, generalmente de colores suaves”<sup>263</sup>.

En relación al tema de lo femenino, vale la pena puntualizar algunas ideas sobre el ambiguo rol cultural que desempeña la mujer en Caracas a comienzos del siglo veinte. En el campo musical, Teresa Carreño luce investida de fervorosa admiración. Cantantes y bailarinas de las empresas de variedades encarnan dualmente los arquetipos de seductora y musa, papel que trasciende el mero reflejo de ideales estéticos, pues configura auténticos modelos de comportamiento. Al tiempo, ciertos cargos públicos y privados comienzan a ser desempeñados por mujeres: Lastenia Pachano es nombrada inspectora de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905<sup>264</sup>, mientras Sofía Denis ocupa el cargo de jefe de redacción del diario *La Hidalguía*<sup>265</sup>.

La prensa deja ver transformaciones, principalmente en el diseño de la oferta comercial, que perfilan la imagen de una mujer moderna, consumidora

---

263 *Memoria de Obras Públicas presentada a las Cámaras Legislativas*. Caracas, 1905, p. 25.

264 *El Constitucional*. Caracas, 14 de enero 1905, p. 2.

265 *El Constitucional*. Caracas, 4 de agosto 1905, p. 8.

potencial de bienes y servicios tradicionalmente asociados al hombre (deportes, cigarrillos...). La publicidad acuña también una nueva definición de feminidad en términos de apariencia y de objetos: vestimenta, cosméticos y accesorios. Las mujeres pasan de ser productoras que trabajan en casa a ser consumidoras que gastan fuera del hogar y se interesan por un estilo de seducción más activo. Tal viraje, sin embargo, no asume aún completa vigencia. El concepto decimonónico que ubica a la mujer en su casa, coleccionando postales, cultivando su voz y tocando el piano en espera de un casamiento provechoso, continúa vigente. La discapacidad intelectual femenina es un criterio sustentado en lo social, incluso por teorías de carácter científico basadas en el peso de la masa cerebral:

César Lombroso y el neuropatologista Moebius demuestran con argumentos perentorios la inferioridad mental de la mujer [...]. Las conclusiones de ambos sabios son que la mujer tiene el cráneo más pequeño que el hombre; que es menos hábil en los trabajos manuales, puesto que hasta en la costura y en la cocina el hombre ejercitado lo hace mejor; su moral no deriva de la razón, sino del sentimiento; tiene la memoria vivaz, lo que explica su éxito en los exámenes, pero los resultados no corresponden á las promesas; puede ser sabia, pero sin inventar nuevos métodos científicos; el hombre adquiere su madurez mental más tarde que la mujer, pero la conserva mucho más tiempo[...].<sup>266</sup>

Los valores de la actividad, la imaginación, la producción y la sexualidad masculina resultan estrechamente ligados entre sí, chocando con la indivisible unidad de los valores que suelen atribuirse a lo femenino: pasividad, imitación, reproducción y sexualidad. La capacidad creativa, principio de naturaleza varonil por excelencia, contribuye a diferenciar la feminidad de la masculinidad mediante el establecimiento de identidades culturales arraigadas en las respectivas sexualidades y fundadas en la diferencia biológica<sup>267</sup>. El cierre del siglo XIX incorpora cambios trascendentes, sobre todo en lo que respecta a la idea de la mujer y su campo de acción social, pero algunos razonamientos del pasado no disminuyen su peso en el pensamiento local.

En lo que respecta a la muestra de películas, 1905 contiene transformaciones importantes. El estilo irregular que hasta entonces ha predominado en el comercio cinematográfico caraqueño se suplanta por un régimen habitual que adquiere aún mayor sistematización en los años subsiguientes. A partir de este momento, no volverá a repetirse la dinámica alternante entre temporadas nutridas y ausentismo total. Una de las causas será la instauración de la

---

266 *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 317, 1° de marzo 1905, p. 175.

267 Cfr. Anne Higonnet, "Las mujeres y las imágenes: apariencia, tiempo libre y subsistencia" en Georges Duby y Michelle Perrot (Dirs.), *Historia de las mujeres*, vol. 4 (*Siglo XIX*), pp. 271-295.

primera firma exhibidora caraqueña, la **Empresa Nacional**, que a partir de agosto de 1905 organiza ciclos de proyecciones diarias en el Circo Metropolitano. La dependencia de las incursiones foráneas acaba y las empresas locales comienzan a tomar el control del comercio cinematográfico, hecho que se hará evidente hacia 1910.

Las últimas temporadas de cine que se incluyen en esta investigación son las de 1905. Bajo el molde estructurado por la intermitencia comercial precedente, estas resultarán distintas, por no decir más. Los elementos categóricos que se observan durante este año marcan distancias obvias con el caótico sistema que domina la muestra fílmica precedente, lo que constituye factores que se institucionalizarán mucho después. En 1905 se presenta una de las mayores empresas extranjeras que traen vistas a la capital. También se estrena la primera exhibidora local. El progresivo declive del régimen itinerante y la emergencia de la comercialización cinematográfica sedentaria son los principios que asoma el régimen exhibidor de este año como evidencia de los nuevos tiempos que están por llegar.

## COMPAÑÍA DE CINEMATÓGRAFO DE LOS HERMANOS IRELAND

Ya durante el primer trimestre de 1905, Caracas comienza a ofrecer un considerable movimiento comercial cinematográfico. Se presume que en enero haya operado en la ciudad la compañía del **Cinematógrafo Kaurt**, pues al debutar esta en el Teatro de La Guaira, el 16 de febrero de 1905, señala que llega “procedente de Caracas”<sup>268</sup>. Lamentablemente, la prensa capitalina sondeada no ofrece señal de estas veladas. A finales de marzo se registran proyecciones en el Circo Metropolitano con un Cinematógrafo, aunque se desconoce el nombre de la empresa a cargo, así como el número de funciones celebradas<sup>269</sup>. Las tandas de este Cinematógrafo enfrentan incluso dificultades por la nutrida audiencia que convocan: el domingo 28 de marzo muchas personas no logran entrar al circo “á pesar de tener billete, por la aglomeración de gente”<sup>270</sup>; ello deriva en la emisión de un comunicado público en el que el empresario se excusa ante los espectadores y anuncia la devolución del importe de las entradas perdidas (esto último por exigencia de la Prefectura del Departamento Libertador)<sup>271</sup>. Al cabo de pocos días, el 13 de abril, culmina esta temporada en el Metropolitano y la prensa asegura que “después de Semana

268 *El Heraldo*. La Guaira, 15 de febrero de 1905, p. 2.

269 *El Constitucional*. Caracas, 29 de marzo 1905, p. 3.

270 *El Noticiero*. Caracas, 29 de marzo 1905, p. 2.

271 *El Noticiero*. Caracas, 29 de marzo 1905, p. 3. \*Los agraviados podían solicitar la devolución del importe invertido o bien canjear la entrada por una nueva, válida para la función del lunes 29.

Santa se exhibirá allí otro [proyector] que ha sido encargado a los Estados Unidos<sup>272</sup>. ¿Por quién?, lo ignoramos. Aunque termina una larga ausencia, la parquedad informativa sigue imperando.

En abril llega a la capital la Compañía de Cinematógrafo Ireland Brothers, una de las itinerantes más lúcidas que llegará a exhibirse en Caracas. Su temporada comienza el 12 de abril en el Teatro Municipal, estipulando funciones diarias en horario nocturno y matinés los jueves y sábados, bajo importes estandarizados de 1, 3, 4 y 5 reales por entrada<sup>273</sup>. El debut resulta un éxito: “fue tanta la concurrencia que asistió al espectáculo que se agotaron las localidades<sup>274</sup>. Los carteles anuncian entre catorce y veintinueve títulos por velada, dependiendo del tipo de función que la firma organice para cada día. Prueba de ello es el siguiente reporte que incluye todos los filmes proyectados por la empresa Ireland (cabe señalar que no todos los días se especificaba el contenido de programas, así que el repertorio no está completo):

- **12 de abril:** *La gran exposición de San Luis; La Guerra Ruso-Japonesa; El gran robo de un banco; El gran robo de un tren; La vida de un apagador de incendios; Indios y vaqueros; La vida de Luis XIV; Ala-Babi y los 40 boleros; La colmena maravillosa; Ronda de amor; Pulgarcito; Ladrones modernos.*
- **13 de abril:** *La sirena; Un drama en el aire; Panorama de la Exposición de San Luis; Un ejercicio de huérfanos; Cirugía moderna; El gran asalto de un tren; Vida de los bomberos americanos; El país de las hadas; Automóvil travieso; Una lección de dibujo; Quo Vadis; Hechos en la vida; Elección de Pío X; El baúl misterioso de Barnum.*
- **15 de abril:** [Estrenos] *Ladrones modernos, La gran victoria en Mukden, Alí Baba ó los 40 ladrones.*
- **16 de abril:** [Estrenos] *Pulgarcito o sean [sic] los niños abandonados, La peregrinación de Lourdes, El hijo pródigo.*
- **25 de abril:** *El hotel donde es imposible desvestirse; Los cazadores en bedado [sic]; La caja misteriosa; La corona maravillosa; La metamorfosis de la mariposa; Gran robo en un banco; Cita en la fuente; Tropas imperiales japonesas saliendo de Tokio; Llegada de refuerzos a Liao-Yang; El abandonado japonés; La gran victoria en Mukden; La paila del Diablo; Judíos [sic] y Vaqueros; La colmena maravillosa.*

272 *El Noticiero*. Caracas, 13 de abril 1905, p. 1.

273 *El Pregonero*. Caracas, 12 de abril 1905, p. 1. \*Los avisos no especifican las localidades que corresponden a cada monto.

274 *Ídem*.

- **27 de abril** [Teatro Municipal]: *Mefistófeles en su laboratorio*; *El hombre cañón*; *Pesca de la sardina*; *Suspensiones maravillosas*; *Avenida de los Campos Elíseos (color)*; *Tobogán*; *Novela de amor*; *El Diablo en el convento*; *Drama en el aire*; *Habitación encantada*; *Peregrinación a Lourdes*; *Metamorfosis de la mariposa (color)*; *Negro goloso*; *Canto á la luna*; *El primer cigarro*; *La cenicienta (cuento de Hadas)*; *Carambolas aéreas*; *Baile de las naciones*; *Disputa de jugadores*; *Noche espantosa*.
- **27 de abril** [Circo Metropolitano]: *Escaparate de extensión*; *Tiros al blanco*; *Una aldea esquimal*; *Weary Willie y su compañero*; *Fuerte dolor de dientes*; *El primer tabaco*; *El mono Chimpancé*; *Circo ecuestre*; *German*; *Loop the Loop*; *Riña de gallos*; *Pelea entre un gordo y un flaco*; *Bella escena de una noche en la Exposición Pan-Americana*; *Señora de muchas cabezas*; *Gran explosión de una mina*; *Vistas de Port-Arthur*; *Fuegos artificiales*; *Drama social*; *Cómo un francés obtuvo su señora*; *Revista de tropas en New York*; *Carrera de las máquinas de apagar incendios*; *Un picnic interrumpido*; *Panorama del valle de Yosemite [sic]*; *Una cabeza mecánica*; *Casey y la máquina*; *La mosca humana*; *La muerte de un mosquito guaireño*; *El gran asalto de un tren*; *Vida de los bomberos americanos*.
- **29 de abril**: *La sirena*; *Un drama en el aire*; *Panorama de la exposición de San Luis*; *Ejercicios de huérfanos*; *Cirugía moderna*; *Una lección de dibujo*; *Quo Vadis (color)*; *Hechos en Coney Island*; *Elección de Pío X*; *El baúl misterioso de Barnum*; *Uncle Tonis Cabin [sic]*; *Los remolinos bajo la Catarata del Niágara*; *Entierro de la Reina Victoria*; *Paseo de un circo por las calles de New York*; *Soldados embarcándose en un transporte*; *Tropas saliendo de un cuartel durante una nevada*; *El portero curioso*; *Cómo perdió uno el tren*; *Destrucción de un hogar feliz*; *Corrida de toros*; *Gran robo en un banco*; *Indios y vegueros [sic]*<sup>275</sup>.

Considerando que la **Compañía Ireland Brothers** declara su procedencia estadounidense, la serie de títulos expuestos permite hablar sobre el sistema comercial cinematográfico imperante en EUA, origen de la mayoría de equipos y empresas que operan en Caracas para la época. Buena parte de los filmes exhibidos por los **Ireland** pertenecen a productoras estadounidenses como **Biograph** [*Carrera de las máquinas de apagar incendios* (1898)], **Edison** [*Una noche en la exposición Pan Americana* (1901), *La vida de los bomberos americanos* (1902-1903)] o **Lubin** [*El gran robo de un banco* (1904)]. Sin embargo, un

<sup>275</sup> Toda la información aquí recopilada procede de avisos insertos en los diarios *El Pregonero* y *El Constitucional* durante los días correspondientes a cada función.

alto porcentaje de la muestra procede del mercado francés, como los filmes de Georges Méliès [*El diablo en el convento* (1899), *El país de las hadas* (1903)] y de la casa **Pathé** [*Quo Vadis* (1901), *Elección de Pío X* (1903), *El baúl misterioso de Barnum* (1904)].

Dadas las características que presenta la producción cinematográfica de estos años (múltiples versiones sobre un mismo tema) y también que los títulos de las vistas están traducidos sin demasiado celo, es difícil identificar toda la muestra<sup>276</sup>. Aun así, el ingreso de producción francesa en el mercado estadounidense es innegable. Ello se explica por dos razones. La primera, que es la casa **Star**, propiedad de Georges Méliès, funda una sucursal en Nueva York en junio de 1903, lo mismo que la firma **Pathé Frères**, activa en dicha ciudad desde agosto de 1904. La segunda, algo más compleja, tiene que ver con el copiado estadounidense de filmes europeos, acción bastante común durante el lapso que tratamos:

Encarando cierta incertidumbre legal, los productores americanos preferían duplicar filmes populares de cineastas europeos antes que invertir extensivamente en sus propias películas. Los catálogos de **Lubin**, **Selig** y **Edison** de 1903-1904 incluyen varias copias de producciones inglesas y francesas, dando particular prominencia a filmes de Georges Méliès como *Barba Azul* y *Un viaje a la luna*. En junio de 1903, Gaston Méliès, hermano del cineasta, abrió una oficina en Nueva York, desde la cual vendía sus títulos a exhibidores estadounidenses. Registrando sus nuevas películas **Star** previno la copia de estas producciones. [...] La firma **Pathé Frères**, asentada en París, encaró problemas similares en el mercado americano y envió un agente para vender “versiones autorizadas” de sus filmes. [...] Pero, a diferencia de Méliès, **Pathé** no registró sus filmes. Aunque copiar películas **Pathé** era menos lucrativo, seguía siendo legal, y muchos productores estadounidenses, incluyendo **Edison** y **Lubin**, continuaron copiando estos filmes franceses por varios años<sup>277</sup>.

Más allá de los obstáculos referidos y de la propia incertidumbre que plantea el/los origen (es) del producto exhibido, descuella la variedad genérica del programa que exhibe **Ireland Brothers** en Caracas. La producción de películas se diversifica notablemente a lo largo de su primera década y, así, aunque todavía encontramos las tradicionales “vistas del natural” [*Avenida de los Campos Elíseos* o *Panorama del valle de Yosemite*], pueden ya identificarse

276 *El primer cigarro*, por ejemplo, bien podría ser *Boys take Grandpa's Cigars with Distressing Results* (**Biograph**, 1902) o *Le premier cigare d'un collégien* (**Pathé**, 1902). Igualmente, del filme *Noche espantosa* existen al menos dos versiones, una de G. Méliès (*Une nuit terrible*, 1896) y otra, posterior, de la casa **Pathé** (*Nuit terrible*, 1900).

277 *Edison Papers - University of Rutgers* en <http://edison.rutgers.edu/mopix/catinro.htm>. Traducción nuestra.

temas fantásticos [*La paila del diablo*, *La caja misteriosa*], histórico-dramáticos [*Quo Vadis*], científicos [*Cirugía moderna*], adaptaciones literarias [*Pulgarcito*, *La Cenicienta*], comedias [*Pelea entre un gordo y un flaco*, *El hotel donde es imposible desvestirse*] y también reportajes [*Elección de Pío X*, *Entierro de la Reina Victoria*]. Estamos, sin duda, ante un repertorio que se ha sofisticado en el transcurso de pocos años.

Continuando el análisis del *stock Ireland*, atrapa nuestro interés la función del 27 de abril en el Circo Metropolitano, pues el programa anunciado incluye *La muerte de un mosquito guaireño*<sup>278</sup>. ¿Se trata de una producción nacional? Extraña, en todo caso, la ausencia de información hemerográfica en lo que respecta a planes (o actividades) de rodaje, e incluso acerca del carácter criollo del filme. Aunque desconocemos la clase de equipos con que cuenta la firma, sabemos que en marzo de 1906 la empresa **Ireland** —aún en gira por Sudamérica— proyecta en Medellín (Colombia) el filme *La muerte de un mosquito del Magdalena*<sup>279</sup>, por lo que nos permitimos suponer que *La muerte del mosquito* no es más que un nuevo estreno “criollizado”, al estilo de las promociones de Carlos Ruiz Chapellín en 1899.

En lo que a divulgación del espectáculo cinematográfico respecta, sorprende que la empresa **Ireland** no anuncie sus veladas en el tradicional espacio de las páginas sociales, sino únicamente a través de avisos independientes. Este detalle nos hace atender el área publicitaria, pues los carteles Ireland se insertan incluso en las primeras páginas de los diarios, distinguiendo a la firma de casi todas sus antecesoras y ubicándola, cuando menos en la prensa y en lo que al aspecto visual respecta, al nivel de las más selectas empresas de ópera y zarzuela.

Destacando su linaje y categoría, **Ireland Brothers** advierte al público capitalino que viene de exhibir en la Exposición Internacional de San Luis que cambiará el programa cinematográfico todas las noches y, por supuesto, que posee un “magnífico programa compuesto de 100 vistas nuevas, selectas, instructivas, morales y variadas”<sup>280</sup>. El prestigio de la firma, sin embargo, no llega a ser suficiente para mantenerla en el Teatro Municipal. Allí presentará dos breves temporadas de tres funciones cada una. La primera se desarrolla entre el jueves 12 y el domingo 15 de abril; la segunda incluye una velada nocturna el domingo 22 de abril; un matinée el 23 y una velada especial, en honor al vicepresidente Juan Vicente Gómez, celebrada la noche del 27. El carácter

---

278 *El Pregonero*. Caracas, 27 de abril 1905, p. 3.

279 *Mesa Revuelta*. Medellín, 11 de marzo de 1906. Citado a través de Edda Pilar Duque, *La aventura del cine en Medellín*, p. 39.

280 *El Constitucional*. Caracas, 28 de abril 1905, p. 3.

excepcional de esta última resalta en el llamativo cartel que publica la prensa, en el programa “escogido” de veinte títulos y, sobre todo, en el incremento de las tarifas aplicadas a los palcos<sup>281</sup>. Para asegurar una concurrencia selecta se anulan los “anteriores billetes personales”, si bien los anuncios aclaran que todos “los que crean con derecho á ellos pueden pasar á canjearlos en la taquilla del Teatro Municipal”<sup>282</sup>. Como suele ocurrir, no todo “el que se crea con derecho” llegará a tenerlo efectivamente, pues bajo los criterios socio-políticos imperantes debe reservarse el derecho de admisión. El espectáculo político no es cosa de *divertimento*.

Tras ofrecer seis funciones municipales en un lapso de tres semanas, las veladas del Cinematógrafo Ireland se mudan al Circo Metropolitano a partir del 25 de abril. Según afirman los empresarios, el cambio se produce “para dar cabida á la inmensa concurrencia que asiste siempre á las funciones”<sup>283</sup>. En la misma tónica, las notas de prensa aseguran que el traslado de locación no solo implica mayor comodidad para el público, que ahora podrá solicitar billetes de entrada por teléfono, sino también el estreno de vistas nuevas “más grandes, mejores y variadas” que la firma acaba de recibir.

La tercera temporada **Ireland** se inicia en nuevo recinto, con proyecciones los jueves, sábados y domingos a las 8:30 p. m. y una variedad de localidades que puede variar según la extensión del programa. La sesión del jueves 25, por ejemplo, contiene catorce títulos (ver reporte de funciones *supra*) y fija sus precios en tres reales por palco, dos reales por asiento de luneta y un real por el ingreso a gradas<sup>284</sup>. Dos días después, el sábado 27, los avisos del Metropolitano compiten con el homenaje a Juan Vicente Gómez que se celebra en el Municipal, así que la programación ofrece veintinueve títulos e incluye una nueva localidad: el palco de seis asientos, a un costo de nueve bolívares<sup>285</sup>.

Los carteles de **Ireland Brothers** en el Circo Metropolitano también aclaran que la empresa no suspende funciones por lluvia (dato de suma importancia para quienes asisten al local) y conceden incluso el placer de observar la distinguida faz de uno de los empresarios.

---

281 “Palcos de 1ª fila, 12 bolívares; sofá, 1 ½ bolívares; asientos de palco de 2ª fila, 1 bolívar; patio, 1 bolívar y galería 1 real” [*El Constitucional*. Caracas, 26 de abril 1905, p. 3].

282 *Ídem*.

283 *El Constitucional*. Caracas, 24 de abril 1905, p. 3.

284 *El Pregonero*. Caracas, 25 de abril 1905, p. 1.

285 *El Pregonero*. Caracas, 27 de abril 1905, p. 3.

# GRAN CIRCO METROPOLITANO

C. Th. Ireland

Empresario de la Compañía  
Cinematográfica del Gran Circo  
Metropolitano



Empresario de la Compañía  
Cinematográfica del Gran Circo  
Metropolitano

C. Th. Ireland

TERCERA FUNCION DE LA NUEVA TEMPORADA  
DE LA

**Compañía Cinematógrafo Ireland Bros**  
DE LA EXPOSICION DE SAN LUIS

Hoy sábado 29 de abril á las 8½ p. m., con magnífico programa compuesto de vistas nuevas, selectas, instructivas, morales y variadas.

Espléndida función para mañana domingo á las 8½ p. m.

VARIACION COMPLETA DE PROGRAMA TODAS LAS NOCHES  
La mayor parte del repertorio de vistas que posee esta Empresa son desconocidas en Caracas

**Precios:** Gradas 1 real.—Luneta 2 reales.—Palco de 6 asientos, 18 reales—Asiento de palco 3 reales.  
Pídanse localidades por teléfono número 2.195.

**Véanse los programas**

*El Pregonero. Caracas, 2 de mayo 1905, p. 2.*

Lo dicho: con Ireland Brothers el cine adopta un vistoso estilo promocional hasta ahora reservado a las obras del género grande, pero la innovación propagandística implica aún más. Desde su llegada, la empresa establece nexos publicitarios con el comercio capitalino, principalmente con la fábrica de cigarrillos La Cruz Roja. Los billetes de entrada para las primeras funciones del Cinematógrafo Ireland se dispensan en la taquilla del Teatro Municipal, como es costumbre, pero también en el detal que posee La Cruz Roja en la esquina El Conde, donde pueden canjearse boletos “por cierto número de los naipes que circulan dentro de sus cajetillas”. Cuando las funciones se mudan

al Metropolitano el sistema de trueque continúa, aunque ahora se introduce la frase promocional: “No hay dicha mayor que ir al Metropolitano fumando Cruz Roja”, aclarando que son quince los naipes necesarios para obtener una entrada<sup>286</sup>.

Los vínculos entre firmas de espectáculos y empresas tabacaleras no son algo inédito en Caracas. Ya en diciembre de 1904, los *cigarrillos La Realidad* organizan una promoción bajo el lema: “A divertirse, ya que la vida es corta”. A través de esta campaña, todos aquellos que adquieran ciertas cantidades del producto en el almacén Volcán Hermanos reciben entradas gratis para asistir a la zarzuela en el Teatro Municipal o a una corrida de toros en el Circo Metropolitano<sup>287</sup>. Este es solo un ejemplo seleccionado al azar; el interés histórico de tales casos reside en hilar los orígenes de una práctica que se extenderá notoriamente en las próximas décadas. En efecto, la promoción compartida entre diversiones de sala y casas tabacaleras continúa en Caracas –y cada vez con mayor frecuencia– hasta la década de 1940, constituyendo un fenómeno cultural digno de próximos estudios.

Uno de los nexos publicitarios cigarrillos + espectáculos que alcanzará mayor difusión en la capital consiste en la distribución de postales ilustradas en las cajetillas de tabaco. Dichas postales, promocionadas en Caracas como “fotografías artísticas”, suelen acompañarse de álbumes o cuadernillos que organizan las diversas colecciones circulantes. Varios tipos de tarjetas incluyen estas promociones. En cuanto a forma, se encuentran desde grabados o fotografías iluminadas hasta sofisticadas vistas estereoscópicas. Los temas, por otra parte, engloban sujetos que atañen a los más diversos intereses: paisajes bucólicos, monumentos internacionales, hazañas deportivas, personajes históricos y artistas del espectáculo. Será en esta última variante que el cine logre el mayor provecho, sobre todo a partir de la década de 1920, cuando Hollywood asiente su política del *star system*.

Cientos de estampas con retratos de actores y directores cinematográficos circularán a través de esta particular vía. Vale aclarar que las postales tabacaleras no son una costumbre exclusiva de la ciudad de Caracas, pues se localiza en casi todos los países del continente. Este detalle no hace más que remarcar nuestra opinión: se trata de una práctica cultural que merece cuidado.

---

286 *El Constitucional*. Caracas, 27 de abril 1905 y 3 de mayo 1905, p. 2.

287 Por una rueda de cigarrillos se obtiene una entrada a sección patio en el Municipal; por dos, un boleto a patio en matinée (Municipal) o un asiento de sol (Metropolitano); por tres, una localidad para patio en función corrida (Municipal) o una entrada a sombra (Metropolitano); finalmente, por cuatro ruedas de cigarrillos, el cliente gana una entrada a palco para la sesión taurina [*El Pregonero*. Caracas, 29 de diciembre 1904, p. 3].



**Colección de postales cinematográficas insertas  
como obsequio en cajas de cigarrillos (década de 1920)**

El 9 de mayo, **Ireland Brothers** ofrece una nueva función dedicada a Juan Vicente Gómez, pero ahora en el Circo Metropolitano. Las tarifas se mantienen intactas, pues en esta ocasión el ofrecimiento no incluye la presencia del general en el recinto. A partir de este día se registran variaciones en la pauta publicitaria. Por razones de orden operativo, el sistema de canje instaurado entre la firma **Ireland** y la casa tabacalera *La Cruz Roja* experimenta un cambio sustancial:

**El Cinematógrafo y “La Cruz Roja”**

Como ya se están imprimiendo los billetes para la rifa del 5 de julio, constante de un caballo aperado, una bicicleta y una máquina de coser, y como hemos estado cambiando en el Detal billetes de entrada al Cinematógrafo, queremos dar definitiva organización á las dos propagandas para que no se choquen en la práctica. Por lo tanto, desde hoy los naipes se dedicarán á las Rifas y las entradas al Cinematógrafo se obtendrán con la siguiente combinación:

Una entrada á Gradas, 3 cajas vacías y 7 centavos en efectivo.

Una entrada á Luneta, 6 cajas vacías y 14 centavos en efectivo.

Esto se hace en la misma taquilla del Circo y representa el valor de un centavo por cajetilla vacía sobre los precios de un real y dos reales que cuesta la entrada de Grada y Luneta. También se dan billetes directos de Grada y Luneta en el Detal de La Cruz Roja cambiadas por 15 cajas vacías de nuestra marca.

*El Constitucional. Caracas, 9 de mayo 1905, p. 3.*

La nueva simbiosis se hace más extensa al cabo de pocos días, incluyendo a los principales comercios de la ciudad. En efecto, desde el 11 de mayo, un imponente aviso de prensa (ocupa media página) informa del nuevo régimen para obtener entradas al Cinematógrafo Ireland: las “ñapas”. El sistema supone la entrega de vales comerciales de dos centavos por cada compra que alcance la suma de dos reales en los comercios afiliados. La lista de establecimientos adscritos a la promoción supera la decena: Casa de Modas Compañía Francesa, Ferretería Al Sol, Zapatería E. Guánchez & Hijo, Joyería Bernardo Rosswag, Mueblería y Papelería Sucre Paredes & C<sup>a</sup>, Casa de Víveres La Económica; Artículos para caballeros M. Martínez Brandt; Artículos de Escritorio y Dibujo Flamerich & Lugo; Botiquín La Iberia; Artículos para caballeros Cubría & C<sup>a</sup> Sucs.; Relojería Antonio de Rosa y Hno.; Barbería T. Prim; Sombrerería Pérez y Domínguez; Quincalla London Bazar y Carbuero J. Roversi.<sup>288</sup> *La Cruz Roja* se incluye al final del cuadro con su personal táctica de trocar cajetillas por boletos.

El cartel, publicado en conjunto por el grupo de tiendas y la fábrica de cigarrillos, aclara que el directorio de comercios debe revisarse a diario para ver futuras adiciones. Como puede verse, aunque falta mucho para que el cine en Caracas cuente con circuitos de salas, a mediados de 1905 una exhibidora de paso logra ensamblar un proto-circuito comercial en torno a su muestra.

Habiendo mantenido funciones por algo más de un mes, **Ireland Brothers** notifica el cierre de su temporada el 25 de mayo “por haber recibido cantidades de cartas de las variadas ciudades de la República, suplicándonos visitar aquellos centros”.<sup>289</sup> Los avisos de despedida se publican hasta el día 30, cuando la empresa anuncia que: “por exigencia especial del público y por motivo del gran número de personas que no cabían en el Circo en nuestras últimas funciones, hemos convenido en quedarnos y dar tres funciones más en junio 1<sup>o</sup>, 3 y 4, dedicadas á las señoras y señoritas de Caracas”.<sup>290</sup> Como muestra de gratitud, dichas veladas presentan tarifas especiales: las damas pagan media entrada en asientos de luneta e igual ocurre con los niños en localidades de luneta y gradas. Pero quizá la rebaja más interesante sea la que la firma otorga a los dependientes de almacenes, que pagan solo  $\frac{3}{4}$  del valor de un boleto de luneta.

Tras exhibir en Caracas, **Ireland Brothers** parte hacia Valencia el 6 de junio. Allí, la prensa local les había promocionado desde el mes de mayo, celebrando su célebre corrida de toros “completa que dura un cuarto de hora,

---

288 *El Constitucional*. Caracas, 11 de mayo 1905, p. 3.

289 *El Constitucional*. Caracas, 25 de mayo 1905, p. 3.

290 *El Constitucional*. Caracas, 30 de mayo 1905, p. 3.

el desfile de 200 mil hombres y sus 23 cuadros a colores de la Guerra Ruso-Japonesa” tomados del natural.<sup>291</sup> Activos en Valencia por tres días, la firma se dirige luego a Puerto Cabello, presentándose al menos entre el 12 y el 18 de junio frente a un público que “está contento por lo bueno del aparato, por lo importante de las vistas, por el cambio todas las noches de los cuadros, y por todo...”.<sup>292</sup> El 23 de junio, la prensa valenciana vuelve a reportar la calidad de las vistas que muestra el Cinematógrafo Ireland que, probablemente, continúe en gira hacia la región centro-occidental del país.<sup>293</sup>

Nada más vuelve a saberse en Caracas de Gerald y C. Theodore Ireland, los hermanos que cambiaron el concepto publicitario del cine en la capital. Largo tiempo ha de pasar para que el comercio capitalino y las vistas vuelvan a asociarse con tal efectividad.

## EL GRAN CINEMATÓGRAFO AMERICANO

Apenas sale la empresa **Ireland** de Caracas, ocupa las arenas del Circo Metropolitano la **Compañía del Cinematógrafo Americano**.<sup>294</sup> El 12 de junio se anuncia la primera función, a las 8:30 p. m., haciendo saber al público que el “magnífico Cinematógrafo ha sido comprado por la actual Empresa en los estados Unidos y es la primera vez que trabaja en Caracas”.<sup>295</sup> Ello nos hace creer que pueda tratarse de aquel equipo importado que la prensa había anunciado para “después de semana santa”. También, según los términos que emplean los carteles, inferimos que estamos ante una empresa local que importa el aparato y no frente a una itinerante. ¿Quién está a cargo de esta temporada? Las fuentes nada aclaran. El anónimo empresario parece haber estado activo en la capital al menos desde marzo, pero ello es todo lo que puede confirmarse.

El debut de la compañía sufre algunos tropiezos: “Bajo muy malos auspicios funcionó el Cinematógrafo Americano que se estrenó anoche en el Circo Metropolitano, á pesar de que las vistas son excelentes y de gran calidad. La empresa atribuye el fiasco á la claridad de la luna, que estaba como el día, y no á la falta de fuerza en el aparato eléctrico de que hacen uso, como lo cree el

291 *El Discípulo*. Valencia, 10 de mayo 1905, p. 3 y *El Noticiero*. Caracas, 1 de mayo 1905, p. 1.

292 *Boletín Terrestre*. Puerto Cabello, 18 de junio 1905, p. 3.

293 Los pocos datos que se conocen acerca de las giras itinerantes del cine indican que la ruta Caracas-La Guaira-Valencia y zonas aledañas, suele continuar hacia Barquisimeto y, ocasionalmente, terminar en Maracaibo. La zona andina presenta rutas más directas desde Colombia que desde el interior del país. Por último, los itinerantes que operan hacia el sur (Ciudad Bolívar) acostumbran entrar por vía fluvial desde Cumaná, Barcelona o Carúpano, zonas a la que muchas veces llegan desde Trinidad o bien desde San Fernando de Apure.

294 También referida en los periódicos locales como empresa del **Gran Cinematógrafo Americano**.

295 *El Constitucional* Caracas, 12 de junio 1905, p. 3.

público”.<sup>296</sup> Superando los inconvenientes y empleando la táctica de borrón y cuenta nueva, nuevos carteles son editados el 14 de junio para anunciar que el gran Cinematógrafo norteamericano se exhibirá en el Circo Metropolitano “y por primera vez en Caracas”. De la luna, ni hablar.

Los boletos para el reestreno se ofrecen a la venta “en la casa de la esquina del Circo”, entre las 2:30 y las 6:30 p. m. y luego en las taquillas del propio coliseo<sup>297</sup>; ello implica el desembolso de 12 bolívares por cada palco de seis asientos, 2 bolívares por asiento de palco, 1 bolívar por el de luneta y 1 real por ingreso a gradas. Los montos se mantienen similares a los establecidos en el circo durante la temporada previa, si bien el acceso a los palcos se incrementa (creemos que pueda ser error de la prensa y que se trate de 12 reales, no de 12 bolívares como indican los carteles). El programa, pautado para exhibirse a las 8:30 de la noche, incluye cuatro secciones escindidas por breves intermedios. Los filmes proyectados son los siguientes:

**1ª parte:** *Visita del espiritual.- Precipitación del agua.- Baile de la Mariposa (color).- Mágico chino extraordinario.- Ratero.- Perros saltando en el circo.- La mesa mágica.*

**2ª parte:** *Mágico y los 7 sombreros (color).- Electrocción de Czolgoza (asesino del Presidente Mac Kinley) [sic].- Los edificios más altos de New York.- Contorsionista fenomenal.- Un pizarrón misterioso.- Desgracia de una lavandera.- Dificultades en una vecindad.*

**3ª parte:** *Vistiéndose bajo dificultades.- Juegos misteriosos.- Almuerzo animado.- Baile de la Serpentina (color).- Las 7 edades (Películas de gran espectáculo, en 3 colores y 7 cuadros).*

**4ª parte:** *Regia corrida de toros en España (color).- Columpio místico.- Ojeadas. Encubadora [sic] de niños maravillosa.- Automóvil ascendiendo el Monte Souwdoron.*<sup>298</sup>

El inventario de títulos, casi todos del repertorio Edison, permite colegir que el gran Cinematógrafo americano sea en realidad un Proyectascopio perfeccionado. La tecnología estadounidense aún domina el escenario local.

Al finalizar su temporada en la última semana de junio, el Cinematógrafo americano se traslada a La Guaira para presentarse durante el mes de julio<sup>299</sup> y

296 *El Noticiero*. Caracas, 13 de junio 1905, p. 1.

297 Este sistema de pre-venta en la “casa de la esquina” hasta las 6:30 p. m. ya había sido empleado por **Ireland Brothers** en abril.

298 *El Constitucional*. Caracas, 14 de junio 1905, p. 3.

299 *El Heraldo*. La Guaira, 6 de julio 1905, p. 2.

luego a Puerto Cabello, donde actúa a mediados de agosto.<sup>300</sup> Tras estas breves pistas de una gira nacional la firma no vuelve a aparecer en nuestro arqueo. Hay, sin embargo, la referencia de una **Empresa del Kinetoscopio Norteamericano** que exhibe películas en Barquisimeto el 17 de noviembre de 1905<sup>301</sup> y luego arriba a Carora el 20 de noviembre.<sup>302</sup> Como los nombres resultan similares y las fechas de actividad cercanas, pensamos que pueda tratarse de la misma compañía, si bien la comprobación de esta hipótesis amerita nuevas pesquisas. Exhibidoras que empleen los términos *compañía*, *cinematógrafo* y *americano* para identificarse abundan en nuestra exploración. Aun cuando no existen indicios que permitan vincular con solidez tales nombres con una sola empresa, expondremos todos los casos a fin de allanar camino a próximas búsquedas:

- En julio de 1906, llega a Caracas la **Gran Compañía Americana de Cinematógrafos** que arrienda al Teatro Caracas para exhibir un Vitascopio entre los meses de julio y septiembre. Según indica la prensa, cuando menos en Caracas funge como *representante* de la firma el empresario J. M. Guedes.<sup>303</sup> Al continuar su ruta, la empresa repite la marcha Caracas-La Guaira y realiza funciones el 15 y 16 de septiembre en el Teatro de La Guaira.<sup>304</sup>
- El 17 de junio de 1907, una **Compañía Americana de Cinematógrafos** llega a la ciudad de Barquisimeto.<sup>305</sup>
- Más de tres años después, el 29 de septiembre de 1910, **The Great American Cinematographe Co.** anuncia el estreno de su temporada en La Guaira<sup>306</sup>, presentándose cuando menos el 29 de agosto y luego los días 8, 15 y 18 de octubre.<sup>307</sup>
- El último reporte de una **Compañía Americana de Cinematógrafos** aparece en la prensa capitalina a finales de 1910, cuando se le identifica como arrendataria del Teatro Caracas.<sup>308</sup>

300 *El Constitucional*. Caracas, 21 de agosto 1905, p. 8. \*La nota indica lo siguiente: "En Puerto Cabello está funcionando con buen éxito el Kinetoscopio que últimamente funcionó en el Circo Metropolitano". Visto que en todo el año no se ha referido ningún Kinetoscopio en el Metropolitano, asumimos que se trate del **Gran Cinematógrafo Americano**, tanto por la ruta descrita (Caracas-La Guaira-Pto. Cabello, vía que tradicionalmente siguen las incursiones en la zona central del país) como por la cercanía de las fechas.

301 *El Impulso*. Carora, 17 de noviembre 1905, p. 2.

302 *El Impulso*. Carora, 24 de noviembre 1905, p. 3.

303 *El Constitucional*. Caracas, 19 de julio 1906, p. 7.

304 *El Constitucional*. Caracas, 15 de septiembre 1906, p. 7.

305 *El Estado Lara*. Barquisimeto, 8 y 10 de junio 1907, p. 3.

306 *El Heraldo*. La Guaira, 29 de agosto 1910, p. 2.

307 *El Heraldo*. La Guaira, 8 y 17 de octubre 1910, p. 2.

308 *El Universal*. Caracas, 3 de diciembre 1910, p. 4.

Esta serie de datos, escasos y esparcidos, cubren un lustro del proceso histórico que aquí atendemos. Por ello, su seguimiento y coordinación con nuevas pesquisas que escudriñen las ciudades del interior del país es una necesidad primordial desde el punto de vista historiográfico.

Tras la salida del **Gran Cinematógrafo Americano**, el circuito cinematográfico capitalino experimenta un breve declive. Durante el mes de julio, el Circo Metropolitano presenta al **Circo Lowande**, mientras que el recién inaugurado Teatro Nacional<sup>309</sup> se ocupa con zarzuelas y bailes de la **Empresa Reyes**. El Casino Caracas (de Carmelitas a Santa Capilla) estrena nuevos salones el 25 de julio, mientras que el Café Sport, situado entre Pajaritos y La Palma, anuncia un programa mixto de variedades: tres señoritas españolas ejecutan “El tiro de blanco”, atracción que “produce las emociones del juego, aunque sin caer en la pendiente del vicio”, seguidas de un Kinetoscopio que “recrea la vista y transporta el espíritu”<sup>310</sup>.

La última temporada cinematográfica de 1905 estará protagonizada por una firma local: la **Empresa Nacional**. Tras ella encontraremos a Carlos Badaracco, el primer exhibidor caraqueño que opera de manera regular y no solo dentro de los límites capitalinos, sino en el resto del país. Cerramos entonces con una retrospectiva de su labor, aún incompleta, pero que permite vislumbrar la cuantía histórica de su trayectoria.

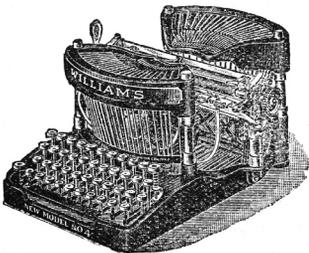
---

309 El Teatro Nacional inicia sus funciones el 11 de junio de 1905.

310 *El Constitucional*. Caracas, 31 de julio 1905, p. 8.

## Capítulo VIII

### Carlos Badaracco y la Empresa Nacional



Unico que ofrece cualquier marca de máquina de escribir con un 25 p<sup>o</sup> menos sobre los precios de fábrica.

**Carlos A. Badaracco**  
Caracas. Venezuela.

*El Constitucional. Caracas, 7 de enero 1905, p. 3*

Poco se conoce acerca de la vida y obra de Carlos A. Badaracco antes de su ingreso al comercio de espectáculos. Ciertos avisos de prensa lo vinculan con la venta de máquinas de escribir en la capital, cuando menos desde finales de 1904 (véase aviso inserto), sin que se sepa el alcance o extensión que alcanza en esta línea comercial. Con respecto al rubro de las diversiones públicas capitalinas, no se le comprueba nexa alguno hasta el mes de agosto de 1905, cuando debuta en el Circo Metropolitano exhibiendo películas. Veamos.

El jueves 10 de agosto de 1905, una nueva firma se estrena en el Metropolitano anunciando un gran kinetoscopio francés. Para este día se efectúa la función de prueba cuyos resultados, según indican las crónicas, comprueban que “el aparato proyector es de gran fijeza, condición ésta de lo más apreciable, pues una de las dificultades que ellos tienen es su titilación constante, que

tanto daña la vista como hurta atractivos al espectáculo”<sup>311</sup>. Aún no se supera la fatal idea de los peligros del cine.

La temporada comienza el sábado 12, estipulando funciones para los días jueves, sábados y domingos a las 8:30 p. m. (hora fija, aclaran los carteles); los martes se exhiben matinés dedicados a los niños. En cuanto a tarifas respecta, la firma mantiene los precios pautados por **Ireland Brothers** en abril: palco de seis asientos, 18 reales; asiento de palco, 3 reales; luneta, 2 reales y grada 1 real<sup>312</sup>. Aprovechando toda experiencia precedente, incluso la de carácter promocional, la empresa del kinetoscopio francés hace circular entradas gratis en las cajetillas de cigarros *La Cruz Roja* y tampoco admite la suspensión por lluvia<sup>313</sup>.

En cuanto al nombre de la firma, hay detalles que precisar. Mientras las gacetillas y notas de prensa reseñan a la **Empresa del Kinetoscopio Francés** en el Metropolitano, los carteles publicitarios señalan a la **Empresa Nacional** como figura responsable de la temporada. Las crónicas no mencionan a la **Empresa Nacional**, mientras que los avisos independientes solo refieren al gran kinetoscopio francés como un proyector, el que exhibe la **Empresa Nacional**. El empresario, administrador o representante de la compañía tampoco es claramente identificado en los diarios. El 14 de agosto, una nota publicada en *El Constitucional* indica que en la firma laboran al menos un proyccionista y un encargado del “manejo de las películas” sin aclarar si alguno de los dos (o ambos) es(son) dueño(s) del equipo exhibido o responsable(s) de la empresa en cuestión:

#### **Electricistas.-**

Tenemos la satisfacción de decir que el que maneja el aparato que tan buenos resultados dá en el Circo Metropolitano, es el electricista venezolano, señor Miguel G. Osío Cotterell, quien nos representó en la Exposición de Atlanta e hizo estudios especiales de electricidad en los estados Unidos, con los cuales ha prestado muy buenos servicios en los buques de nuestra armada. El señor Carlos Badaracco, que también ha hecho estos estudios técnicos, contribuye al éxito del espectáculo en el manejo de las películas. Son compatriotas dedicados á estudios de novedades científicas.

*El Constitucional*. Caracas, 14 de agosto 1905, p. 8.

311 *El Constitucional*. Caracas, 11 de agosto 1905, p. 8.

312 *El Constitucional*. Caracas, 12 de agosto 1905, p. 1.

313 *El Constitucional*. Caracas, 15 de agosto 1905, p. 8.

Dos electricistas nacionales organizan las veladas del kinetoscopio francés. Miguel Osío está a cargo del proyector, mientras Carlos Badaracco coordina la programación fílmica. ¿Son ambos socios de la firma en cuestión? ¿Trabajan para un tercero, un inversor, como lo hace Manuel Trujillo Durán en 1896? ¿Es Osío dueño del proyector, mientras Badaracco lo es de las películas? Si esta última opción fuese la correcta, estaríamos frente a un tipo de sociedad no reportada, aunque viable, por el desarrollo especializado que el mercado de servicios exhibidores ha alcanzado entonces en Estados Unidos<sup>314</sup>. Visto que ambos personajes han estudiado electricidad en EUA, el contacto con el emporio Edison y también con el mercado cinematográfico estadounidense es casi obligado. Por ello sorprende, si se quiere pensar que este es un proyecto creado entre dos compañeros de aula en tierra estadounidense, que el gran kinetoscopio francés sea en un proyector europeo y no un equipo Edison.

Inicialmente, el nombre de kinetoscopio francés generó trabas para definir la procedencia del equipo, pues el kinetoscopio es un aparato estadounidense y solo permite la visión individual de vistas, nunca proyecciones. La combinación del término *kinetoscopio* con el calificativo *francés*, solo podía indicar dos cosas: o bien no se trataba de un kinetoscopio, o definitivamente el aparato no venía de Francia. En algunos momentos puede registrarse en la prensa el anuncio de kinetoscopios perfeccionados para referir (equivocadamente) al proyectoscopio o vitoscopio perfeccionado, proyector también comercializado por la casa Edison, pero nunca antes se había encontrado una mezcla como la que ofrece el kinetoscopio francés. Una aislada reseña de prensa apuntó que el equipo era un proyector “último modelo de la Casa Pathé Frères de París”<sup>315</sup>, por lo que asumimos que la empresa utiliza un aparato francés al que le endilgan el vocablo *kinetoscopio* por ser este un equipo cinematográfico bien conocido por el público local de la época.

De cualquier modo, la relación de la **Empresa Nacional** y, aún más allá, del propio Carlos Badaracco con la exhibición de “Kinetoscopios” es pródiga, pues entre marzo y julio de 1906 la **Empresa Nacional** presenta un kinetoscopio perfección en el Metropolitano (ver aviso inserto en la página 139) y ya en enero de 1907 los avisos señalan el empleo de un kinetoscopio Badaracco en el mismo coliseo<sup>316</sup>.

---

314 Mientras las primeras compañías de cine filman películas al tiempo que proveen servicios de exhibición (venta o alquiler de equipos y películas), a partir de 1897 muchas firmas se fueron especializando en un área o en la otra.

315 *El Constitucional*. Caracas, 11 de agosto de 1905, p. 8.

316 *El Noticiero*. Caracas, 2 y 14 de enero 1907, p. 1.

## EMPRESARIOS, ASOCIACIONES Y ALGUNAS DESAPARICIONES

Expuesto el enigma tecnológico, volvamos al dilema de la empresa. A la disyuntiva planteada (¿son Osío y Badaracco los organizadores de la **Empresa Nacional**?), se suma un dato que complica aún más el análisis. El 15 de agosto de 1905, a tres días de iniciarse la temporada, un periódico local publica lo siguiente:

### **Miguel G. Osío.**

La Casa J. F. Adams, de Brooklyn, desea saber la dirección del señor Miguel G. Osío para comunicarle algo que puede convenirle. La dirección de dicha casa es 563-10th Street, Brooklyn-New York.

*El Constitucional.* Caracas, 15 de agosto 1905, p. 8.

Ignoramos las vías que permiten a esta casa neoyorquina conocer la presencia de Osío en Caracas, así como las razones que mueven a la misma para contactarlo (aunque puede traslucirse que sean de orden laboral). Lo que sí puede calibrarse es el interés que despierta el llamado, pues al día siguiente el mismo diario publica la respuesta del interpelado:

### **Miguel G. Osío.**

Poco después de circular nuestra edición de ayer, recibimos la visita del joven electricista cuyo nombre sirve de título á este suelto, para hablarnos con referencia al que publicamos en aquella fecha sobre el deseo manifestado por una casa de Brooklyn de saber el paradero de dicho joven para asuntos convenientes á la profesión de éste. Celebramos que nuestro diario haya contribuido á producir una esperanza de bienestar á quien la merece.

*El Constitucional.* Caracas, 16 de agosto 1905, p. 8.

Tras la edición de esta reseña, Miguel G. Osío no vuelve a mencionarse en la prensa de Caracas. No hay referencia de los resultados obtenidos con el contacto internacional ni tampoco se le nombra en las futuras sesiones de la **Empresa Nacional**. Es posible que se haya marchado a Nueva York abandonada la temporada kinetoscópica, pero los datos disponibles impiden asegurarlo. Ello, por dos razones de peso: la primera es que las funciones (ya en curso)

jamás se suspenden ni se anuncia el ingreso de un nuevo proyccionista; la segunda, algo más enrevesada, tiene que ver con el hecho de que no se le aluda de nuevo en la prensa como miembro de la **Empresa Nacional**. Si bien Osío desaparece de todo reporte exhibidor durante el resto de la temporada de 1905, el nombre de Carlos Badaracco también se esfuma de las reseñas. De hecho, desde el 16 de agosto y hasta finales de diciembre de 1905, las funciones del kinetoscopio francés se publicitan apelando al nombre corporativo de **Empresa Nacional**, nunca a empresarios individuales.

A partir de enero de 1906, el kinetoscopio francés inicia una gira hacia el interior del país y, aunque se usa el apelativo **Empresa Nacional**, muchas reseñas señalan a Carlos Badaracco como representante exclusivo de la firma (ver aviso inserto). De Miguel Osío, en cambio, nada vuelve a saberse. ¿Se escinde la sociedad Osío-Badaracco? Sí, indudablemente. Lo que permanece oscuro es el momento en que ocurre, así como las pautas o posibles acuerdos que rigen la separación.

Aunque la **Empresa Nacional** sugiere –por su anómala severidad nominativa– la presencia de una compañía formal, su registro mercantil no aparece en los repositorios documentales capitalinos. Dado que el cine todavía implica una diversión esporádica y no demasiado representativa, es posible que se haya gestado esta empresa sin seguir los pasos regulares para instaurar una figura mercantil legal, como ya se vio con las “sociedades” de Carlos Ruiz Chapellín. Pero la forma en que esta firma asume la exhibición de cine habla de un criterio comercial novedoso que excede una dedicación fortuita a la proyección de películas. Por ello, el título corporativo que al parecer se autoadjudica no se estima como una selección azarosa.

Emplear el vocablo *empresa* seguido del término *nacional*, quizá resalte la conciencia de Carlos Badaracco respecto al carácter pionero de su línea (y hablamos solo de Badaracco por la extensa trayectoria exhibidora que desarrolla a futuro). Al considerarse *empresa*, la exhibidora “oficializa” a su práctica comercial, diferenciándose del común de los empresarios que aún se identifican nominalmente.

Por otra parte, *nacionalizar* la actividad comercial que desempeña admite deducir una intención localista que advierte la incursión venezolana en un terreno hasta entonces controlado por figuras extranjeras. En efecto, la **Empresa Nacional** constituye la primera firma local que explota de manera sistemática al cine en Caracas.

# Gran Circo Metropolitano

## KINETOSCOPIO PERFECCION

EMPRESA NACIONAL

NUEVA TEMPORADA

Días de función :

JUEVES, SABADO Y DOMINGO

No se suspende función por lluvia. Las personas que deseen apartar localidades, pueden llamar por teléfono 2195.

PRECIOS :

Palco con 6 asientos.....	18 reales.
Asiento de palco.....	3 “
Luneta.....	2 “
Entrada á luneta para niños.....	1 “
Grada.....	1 “
Entrada á gradas para niños.....	$\frac{1}{2}$ “

**Carlos A. Badaracco.**

[Empresario.]

*El Liberal*. Caracas, 11 de julio 1906, p. 3.

Expuestos los detalles de la empresa, pasemos a la descripción de la temporada. Ya se dijo que las veladas del kinetoscopio francés comienzan el 12 de agosto de 1905 en el Circo Metropolitano, pero no que tres semanas más tarde se suspenden súbitamente “y hasta nuevo aviso” por “motivo de duelo”<sup>317</sup>. A través de las esquelas funerarias locales se determinó que la causa fue el deceso de Don Pedro Salas, cuya lista de deudos incluye a Carlos Badaracco<sup>318</sup>.

317 *El Noticiero*. Caracas, 30 de agosto 1905, p. 2.

318 *El Constitucional*. Caracas, 26 de agosto 1905, p. 8. \*El grupo de allegados inserto en la esquela es el siguiente: Pedro A. Salas C., Bernardino M. Ruiz, Pedro M. Ruiz, Bernardino J. Ruiz, Ramón M. Ruiz, Juan Badaracco, Carlos A. Badaracco, Pedro Klindt, Alfredo de la Sala, Rodolfo Esquivar, Agustín Esquivar, Enrique Esquivar, Julio A. Gillmayr, Esteban Reggío y Dr. Luis Felipe Landáez. Curiosamente, en esta lista encontramos dos nombres que, a futuro, estarán involucrados en el comercio cinematográfico caraqueño. Se trata, en primer lugar, de Julio A. Gillmayr, cuya empresa Gillmayr & C<sup>a</sup> proyecta películas en el Circo Metropolitano entre junio de 1909 y abril de 1910. En segunda instancia tenemos a Pedro A. Salas C, quien se desempeña como proveedor de películas para Carlos Badaracco, cuando menos entre 1909 y 1912; en abril de 1909, Badaracco anuncia la suspensión de una de sus temporadas en el Metropolitano “hasta recibir un nuevo lote de películas, escogidas en la Casa Pathé de París, por el señor Pedro A. Salas C.” [*El Universal*. Caracas, 17 de abril 1909, p. 2], mientras en septiembre de 1912 el empresario arrienda al Circo Teatro Olimpia,

De hecho, el cartel que anuncia la interrupción de la temporada está suscrito al pie: “por la empresa, Carlos Badaracco”<sup>319</sup>. Atiéndase bien; Badaracco suscribe “por la empresa”, no como “empresario”. Ello sugiere que quizá no sea el único responsable de la firma y, por ende, que actuaría asociado con alguien más (¿Miguel Osío? ¿Algún inversor de capital?). Este cartel necrológico es el único indicio que nos permite asumir a Carlos Badaracco tras la **Empresa Nacional** durante el resto de la temporada 1905, pues, como fue señalado en páginas previas, la prensa no indica el nombre de la(s) persona(s) a cargo de la firma hasta 1906.

El duelo que interrumpe las veladas del Kinetoscopio Francés es breve: el 7 de septiembre la **Empresa Nacional** principia una segunda temporada y retoma las noches de los jueves, sábados y domingos para proyectar, manteniendo las veladas especiales para niños los martes, con entradas a mitad de precios en luneta y grada<sup>320</sup>. A finales de septiembre de 1905 comienza la tercera temporada, pues la **Empresa Nacional** asume sus ciclos de exhibición como intervalos breves (¿quizá los que duran entre la llegada de una remesa de estrenos y otra?). La forma en que la firma asume la voz *temporada* es peculiar, sobre todo si se considera que, para este momento, el término suele indicar el lapso de funcionamiento regular de una compañía, luego de lo cual esta entra en receso o simplemente deja la ciudad. La empresa del kinetoscopio francés implanta nuevas temporadas sin haber suspendido funciones y, ya para el 2 de octubre de 1905, los avisos del Metropolitano indican las últimas presentaciones de su tercera fase funcional<sup>321</sup>. Independientemente de la extensión de sus temporadas, la **Empresa Nacional** permanece activa hasta la tercera semana de diciembre de 1905, anunciando “estrenos de películas todas las semanas”<sup>322</sup>.

De forma ocasional, la **Empresa Nacional** organiza veladas mixtas que incorporan al cinematógrafo variedades en vivo, “siempre morales”, e implanta el uso de estrategias publicitarias con frecuencia dirigidas al público infantil: También se ocupa la firma de funciones benéficas, práctica que ya observamos en 1897 con Carlos Ruiz Chapellín. A finales de noviembre, el kinetoscopio francés destina todo el producto de una función “á los hijos de nuestro malogrado amigo Eliezer D. Petit”<sup>323</sup>. La prensa alaba “este rasgo de liberalidad de la empresa”, elogiando el carácter filantrópico del acto.

---

presentando películas “escogidas en los Estados Unidos por Pedro A. Salas” [*El Universal*. Caracas, 26 de septiembre 1912, p. 5].

319 *El Constitucional*. Caracas, 29 de agosto 1905, p. 1.

320 *El Noticiero*. Caracas, 7 de septiembre 1905, p. 1.

321 *El Noticiero*. Caracas, 2 de octubre 1905, p. 1.

322 *El Noticiero*. Caracas, 23 de diciembre 1905, p. 1.

323 *El Constitucional*. Caracas, 28 de noviembre 1905, p. 8.

La **Empresa Nacional** domina la oferta cinematográfica de la capital hasta el cierre de 1905, pues el resto de las salas locales se ocupan con ópera y variedades. El Teatro Nacional se mantiene activo con la **Empresa Reyes** hasta el 3 de octubre, cuando cierra sus puertas mientras la *troupe* española parte en gira hacia La Guaira. El 7 de octubre la **Empresa Alba** debuta en el Teatro Municipal organizando la temporada de la **Compañía de ópera italiana Sconamiglio**; las tarifas, muy operáticas, exigen dos bolívares por entrada a galería, seis por patio y ocho por sofá. Aunque quizá lo más sobresaliente sea la tarifa de cincuenta bolívares que implica el palco de seis asientos en primera fila<sup>324</sup>. El Teatro Caracas estrena *Café Concert* el 28 de octubre y el Circo Metropolitano ocupa sus arenas durante el día con una temporada taurina que celebran los aficionados. La muestra de películas registra cierto movimiento en la periferia capitalina. El 28 de octubre, los empresarios José Villalón y Antonio Toro Key exhiben un kinetoscopio Edison en la plaza de Petare; como número especial, se proyecta un retrato de Cipriano Castro subtítulo: “Gloria al Ilustre Restaurador de Venezuela”. Como es de esperarse, el público petareño *aplaudió entusiasmado*<sup>325</sup>. En lo que respecta al interior del país, pudo saberse a finales de diciembre que “en El Tinaco funciona con muy buen éxito un Kinetoscopio Universal”<sup>326</sup>.

## GIRAS NACIONALES

Al comenzar 1906, la actividad de la Empresa Nacional se hace más intensa y la prensa reseña a Carlos Badaracco como exhibidor en varias ciudades de provincia. Aun cuando el empresario inicia su acción comercial en la capital, pronto se pliega al sistema de muestra itinerante, régimen que sigue vigente en los patrones comerciales de la época. Véase a continuación la sinopsis de algunos fragmentos que se han podido consignar de su excursión cinematográfica inaugural:

---

324 *El Constitucional*. Caracas, 2 de octubre 1905, p. 4.

325 *El Constitucional*. Caracas, 31 de octubre 1905, p. 8.

326 *El Constitucional*. Caracas. 28 de diciembre 1905, p. 8.

**Tabla N° 2: Gira nacional kinetoscopio Carlos Badaracco  
enero-diciembre 1906**

CIUDAD	FECHA	SALA	APARATO	OBSERVACIONES
Valencia	12-21 enero	Teatro Municipal	Kinetoscopio Francés	Se presenta junto a su acompañante Arturo Guardia [ <i>El Cronista</i> . Valencia, 10-23.01.1906].
Puerto Cabello	14-19 febrero	¿?	Cinematógrafo Francés	Se anuncia la partida de Valencia el 23 de enero [ <i>El Cronista</i> . Valencia, 23.01.1906] para localizarse el 14 de febrero en Puerto Cabello [ <i>Boletín de Noticias</i> . Puerto Cabello, 14.02.1906, p. 2]. El día 19, se anuncia un Cinematógrafo francés [ <i>Boletín de Noticias</i> . Puerto Cabello, 19.02.1906, p. 2] que presumimos se trate del equipo Badaracco, vista la cercanía de las fechas.
Caracas	marzo- julio	Circo Metro- politano	Kinetoscopio Perfección	<i>El Constitucional</i> . Caracas, marzo-julio 1906.
Valencia	agosto- septiembre	Teatro Municipal	Kinetoscopio Badaracco	<i>El Discípulo</i> . Valencia, 1.09.1906. <i>El Cronista</i> . Valencia, 3, 6, 7 y 10.09.1906.
La Guaira	1 octubre	Teatro de La Guaira	Kinetoscopio francés	Llega procedente de Caracas [ <i>El Constitucional</i> . Caracas, 30.09.1909, p. 6].
Valencia	10? octubre	Teatro Municipal	Kinetoscopio	Badaracco solicita al Concejo Municipal de Valencia el uso del Teatro Municipal para exhibir un Kinetoscopio [ <i>Gaceta Municipal de Distrito Valencia</i> , 5.10.1906].
Barquisi- meto	29 octubre	¿?	Kinetoscopio	La prensa indica como responsable a la Compañía Badaracco-Roquetti.
Maracaibo	6 noviembre	¿?	-	<i>Pan y Letras</i> . Maracaibo, 6.11.1906.
La Guaira	1-22 diciembre	Teatro de La Guaira	Kinetoscopio	<i>El Constitucional</i> . Caracas, 30.11.1906. <i>El Herald</i> . La Guaira, 22.12.1906.

A partir de este reporte se acredita que el empresario desarrolla un régimen de excursiones por la región centro-occidental del país, aun cuando constituye la figura más activa y sistemática de la exhibición capitalina entre 1905 y 1910. Interesa la profusión sistemática que se desprende de su línea de trabajo, principio que descubre a la primera empresa que asume la muestra de películas como línea comercial exclusiva y, además, de alcance nacional.

Ya en 1907, Badaracco vuelve al Distrito Federal restringiendo su campo de actividades a los teatros de Caracas, La Guaira y, excepcionalmente, Valencia. Durante esta época, sin que hasta ahora sepamos por qué, deja de emplear el nombre de **Empresa Nacional** sustituyéndolo por una referencia nominal directa que lo alude como empresario. Así, entre enero y mayo de 1907, “nuestro amigo Badaracco”, apelativo que suele endosarle la prensa, exhibe a diario un kinetoscopio Badaracco en el Circo Metropolitano. A mediados de junio se desarrolla una breve temporada de proyecciones en el Teatro Municipal de Valencia; los periódicos atribuyen la pertenencia del kinetoscopio operante a la firma **Badaracco-Roquetti y Ca**<sup>327</sup>. Esta sociedad continuará luego en Caracas, pues entre julio y septiembre de 1907 el arriendo del Circo Metropolitano aparece a cargo de **Badaracco y Roquetti**, dupla que ya se había manifestado el año anterior en las veladas del kinetoscopio en Barquisimeto (ver tabla inserta *supra*).

El 22 de marzo de 1908, Badaracco presenta en unitario “seis funciones” del Gran Kinetoscopio Perfección en La Guaira<sup>328</sup>. Este bienio reporta una sensible baja en nuestro registro de la actividad comercial del empresario, hecho que amerita nuevas revisiones de la prensa nacional, pues es de suponerse que sus giras continúen. Tal hipótesis cobra fuerza gracias a una nota de prensa publicada en septiembre de 1908 en la que se reseña una “atenta carta que desde La Guaira nos dirigió el señor Carlos A. Badaracco, quien se despide de nosotros al partir para la capital del Zulia y poblaciones de Los Andes”<sup>329</sup>. El traslado a la región occidental del país en efecto ocurre, pues en 1909 se localiza una incursión del cinematógrafo Pathé en San Cristóbal, donde Badaracco exhibe entre el 14 y el 30 de enero<sup>330</sup> en sociedad con la compañía **Trujillo y March**<sup>331</sup>. Las crónicas locales refieren que Manuel Trujillo Durán

327 *El 23 de mayo*. Caracas, 21 de junio 1907, p. 3. \*Sobre esta asociación de Carlos Badaracco con el empresario de apellido Roquetti, nada más ha podido precisarse. Del mismo modo, la identidad y procedencia de este último permanece.

328 *El Heraldo*. La Guaira, 21 y 24 de marzo 1908, p. 2.

329 *El Constitucional*. Caracas, 2 de septiembre 1908, p. 7.

330 *Horizontes*. San Cristóbal, N° 1.091, 15 de enero 1909.

331 La empresa **Trujillo y March**, constituida por Manuel Trujillo Durán y ? March, se registra por primera vez cuando presenta funciones cinematográficas en Maracaibo, el 8 de febrero de 1906. En junio de 1907, la empresa exhibe con un proyector Pathé en Mérida [*El Posta Andino*. Mérida, 8.06.1907]. Se desconoce cualquier otro dato.

y D. March llegan a San Cristóbal con un cinematógrafo “procedentes de Cúcuta”<sup>332</sup>, pero ciertos detalles impiden asegurar que el empresario caraqueño los haya acompañado desde Colombia: el arribo de los dos primeros se anuncia el 8 de enero, pero la sociedad de estos con *Badarraco* (nombre que le adjudican los diarios) solo aparece reseñada tras la primera función pública, efectuada el día 14<sup>333</sup>.

El año de 1909 refleja una restitución de la empresa Badaracco en la capital. Esto incluye un cambio de proyector, pues desde el mes de marzo, y hasta el 19 de mayo, el Circo Metropolitano de Caracas exhibe un cinematógrafo Badaracco<sup>334</sup> (¿quizá el mismo equipo Pathé que empleó junto a **Trujillo y March**?). Inmediatamente después, entre el 20 y el 26 de mayo, se presenta el mismo aparato “en combinación con variedades” en el Teatro Caracas<sup>335</sup>, primera vez que el empresario abandona su tradicional recinto del Metropolitano. El 20 de junio, se anuncian veladas nocturnas de la **Empresa Badaracco** en La Guaira<sup>336</sup>; este ciclo de funciones ha debido efectuarse los días miércoles, pues un mes después la prensa de La Guaira publicita “el regreso” del cinematógrafo Badaracco para los días 24 y 25 de julio<sup>337</sup>, anunciando que la empresa “suspende las funciones de los miércoles en el puerto”<sup>338</sup>. En agosto se encuentra de nuevo en Caracas, efectuando una función cuando menos el día 15<sup>339</sup>. Los datos consignados sugieren que el empresario trabaja simultáneamente en Caracas y La Guaira entre julio y agosto de 1909. El 9 de septiembre, en sesión extraordinaria del Concejo Municipal de Valencia, se presenta un telegrama en el que el “ciudadano Carlos Badaracco pide gratis el Teatro Municipal”, solicitud que se responde “diciéndole que actualmente está ocupado [...] por un aparato cinematográfico, pagando su alquiler y los derechos municipales; [y que] tan pronto como termine el convenio, queda á sus órdenes bajo las mismas condiciones”<sup>340</sup>. No ha sido confirmada la ejecución de estas funciones en el Teatro Municipal de Valencia; de hecho, nada más sabemos del empresario hasta que el 30 de octubre la prensa de La Guaira notifica el “breve receso del cinematógrafo Badaracco y en sustitución, la nueva temporada de la Empresa Báez con el aparato Pathé 1909”<sup>341</sup>.

332 *Horizontes*. San Cristóbal, N° 1.085, 8 de enero 1909.

333 *Horizontes*. San Cristóbal, N° 1.091, 15 de enero 1909.

334 *El Universal*. Caracas, abril-mayo 1909.

335 *El Universal*. Caracas, 19 y 20 de mayo 1909, p. 2.

336 *Diario de La Guaira*. La Guaira, 20 de junio 1909, p. 2.

337 *El Heraldo*. La Guaira, 24 de julio 1909, p. 2.

338 *Diario de La Guaira*. La Guaira, 21 de julio 1909, p. 2.

339 *El Pregonero*. Caracas, 14 de agosto 1909.

340 *Gaceta Municipal del Distrito Valencia*, 9 de septiembre 1909, s/p.

341 *El Heraldo*. La Guaira, 30 de octubre 1909, s/p.

Desde este momento, las sesiones cinematográficas organizadas por Carlos Badaracco desaparecen de la escena local. Durante 1910 y 1911 no se han localizado registros de sus operaciones en toda el área central del país, pese a que en noviembre de 1910 un registro mercantil firmado en la ciudad de Valencia certifica la gesta de una sociedad entre Carlos Badaracco y Carlos Virz, representante de la empresa exhibidora **Pistolezzi & Virz**<sup>342</sup> para ocuparse “exclusivamente de la explotación de la industria de las exhibiciones cinematográficas y el ramo de películas á él inherente”<sup>343</sup>. Esta nueva “compañía de comercio”, que descubre el primer registro legal de una empresa exhibidora venezolana, funcionaría bajo la razón social de **Pistolezzi, Virz & Badaracco** y establece su lapso activo hasta el 31 de diciembre de 1911. Sobresale en el texto legal la siguiente aclaratoria: “queda esta firma encargada de la liquidación de la otra extinguida sociedad que con domicilio en Caracas giró bajo la misma denominación de ‘Pistolezzi, Virz & Badaracco’, no habiendo valores recibidos ni por recibir [...]”<sup>344</sup>, pues no se ha localizado el registro mercantil de esta primera sociedad ni tampoco reportes de su funcionamiento en la prensa.

El surgimiento de numerosas empresas de exhibición en Caracas, justo alrededor de 1910, seguramente implicaron para la empresa Badaracco una fuerte competencia que, de algún modo, obstaculiza su sobresaliente trayectoria en el mercado local. Sin embargo, ello no explica tan súbito retiro del área comercial del cine. Queda aún mucho por conocerse de este personaje y su esfera de acción dentro del territorio venezolano.

Este estudio ha explorado las continuidades y los cambios que se suscitan durante la primera década de proyecciones cinematográficas en Caracas. El

342 Empresa itinerante, activa sobre todo en el sur-occidente del país. La prensa señala que habían realizado giras de “presentaciones en Italia, Brasil, Uruguay, Martinica y Trinidad, antes de llegar a Venezuela”, hecho aún no verificado. En Venezuela se registran por primera vez en Ciudad Bolívar, cuando llegan el 23 de abril de 1907 en el Vapor Delta, a bordo del cual ya habían realizado una función cinematográfica [*El Luchador*. Ciudad Bolívar, 25.04.1907, p. 3.]. Exhiben un Cinemafón Americano en el Teatro Bolívar de esta ciudad entre el 2 de mayo y el 9 de junio de 1907 [*El Luchador*. Ciudad Bolívar, 25 y 29.04; 2, 3, 6, 14, 16, 20, 21.05; 3, 4, y 10.06.1907]. El 10 de junio, la empresa parte hacia San Fernando de Apure [*El Luchador*. Ciudad Bolívar, 10.06.1907, p. 3.]. Luego de casi un año, el 10 de enero de 1908, presentan en un Cinemafón Americano en La Victoria. Dos semanas después, exhiben allí un Bioscopio Inglés 1908. Entre el 20 de marzo y el 6 de abril, el Bioscopio Inglés de **Pistolezzi y Virz** realiza presentaciones en Barquisimeto [*Eco Industrial*. Barquisimeto, 30.03 y 6.04.1908, p. 1.]. A partir del 4 de junio, se exhibe un Bióscopo en San Felipe, Estado Yaracuy; la prensa señala a *Don Carlos* como su empresario y podría inferirse que se trate de “Don Carlos”. Virz, que continúa su gira. Al año siguiente, el 17 de febrero de 1909, la firma vuelve a localizarse con un Bióscopo Inglés 1908 en San Fernando de Apure. Luego, entre el 1º y el 21 de abril, exhiben el mismo aparato en Ciudad Bolívar. El 30 de abril parten en gira hacia Puerto España (Trinidad) [*El Eco del Orinoco*. Ciudad Bolívar, 30.04.1909, p. 3.]. El 8 de mayo de 1908, los empresarios son reportados con el Bioscope Inglés en Carúpano y luego presentan varias sesiones en San Felipe durante el mes de abril. No se poseen más reportes de sus presentaciones.

343 *Gaceta Municipal del Distrito Valencia*. Valencia, 10 de noviembre 1910, s/d.

344 *Ídem*. Subrayado nuestro.

reporte de las temporadas de 1905 nos habla de transformaciones que señalan un nuevo período en el comercio local del cine, hecho que nos impide asumir nuestro lapso como una etapa unificada. La emergencia de prácticas complejas y disyuntivas, como las que hemos reunido en estas páginas, nos hace pensar que la historia del cine no puede seguir siendo el compendio cronológico de un producto o de una industria; por el contrario, esta debe entenderse como el registro de un proceso cambiante durante el que se instituye una práctica social, un verdadero ejercicio cultural.

La historia del comercio cinematográfico en la capital venezolana se convierte, así, por méritos propios, en un agudo testimonio de su tiempo y, como tal, en material imprescindible para el historiador que de tal forma quiera verlo y utilizarlo.



## Notas finales

Reconozcámoslo: no hemos pretendido exponer en estas páginas un juicio acabado –mucho menos exhaustivamente informado– sobre los inicios del comercio cinematográfico en Caracas. Por el contrario, las ideas aquí esbozadas harán un mejor papel si no se las sustrae de sus fines originales: ofrecer un esquema preliminar, aprovechable en una indagación que apenas comienza y que mal podría, por consiguiente, haber llegado ya a conclusiones definitivas. Ingenuo aspirar semejante alcance en la actualidad, vista la dilatada extensión del campo de estudio, las dificultades metodológicas que este suscita y la escasez de antecedentes.

¿Por qué y para qué elaborar una densa compilación sobre la muestra de cine primigenia en Caracas? Mucho ha importunado esta pregunta, sobre todo porque se está tras la pista de un desarrollo discontinuo, intermitente y, bajo ciertos puntos de vista, nada sobresaliente. Tomados como cadena cronológica de acontecimientos, los inicios del comercio cinematográfico en Caracas carecen de vistosidad: no hay destacados inventores que desarrollen nuevas maquinarias, no existen intentos por industrializar la producción filmica siquiera precariamente, no se conciben imponentes edificaciones para albergar a las películas... De entrada, debemos convenir que no será en la concepción historiográfica tradicional donde se encuentre el mérito histórico del proceso presentado. En su lugar, y más allá de toda simplicidad, la trascendencia reside en el carácter anómalo del caso, en aquellas formas peculiares que asume el cine al ser recibido y contemplado en territorio caraqueño.

Más que hilar una historia del cine en Caracas, esta investigación ha buscado configurar un cuadro cultural de la ciudad, enfocándose en el cine como elemento constitutivo del área de las diversiones públicas y el entretenimiento colectivo. Las condiciones socioeconómicas, políticas y urbanas que presenta la Caracas de entre siglos (principios que rigen ese *cuadro cultural* del que hablamos), no pueden definirse solo por el estudio de sus tipologías de

entretenimiento comercial, es cierto. Tampoco por la exposición de los niveles de disponibilidad que dichas variantes ofrecen para los grupos sociales que allí habitan. Sin embargo, es evidente que las condiciones histórico-culturales no permanecen inmutables y al margen, mientras las diversiones entran y salen de su entorno.

Los procesos revelados con la llegada del cine al circuito local de los espectáculos públicos demuestran los profundos vínculos que existen entre las diversas áreas de la vida social. Si bien aún es imposible hacer poco más que especular acerca de los cambios sucedidos en Caracas a partir de la llegada y el ascenso del cine, al menos su registro establece una base de inicio para estudios históricos multidisciplinares que apunten hacia una comprensión más holística de nuestra realidad cultural. Fueron tales certezas las que acallaron los importunos de la molesta pregunta: ¿por qué y para qué estudiar la llegada del cine a Caracas?

En cuanto a resultados concretos, se constata que los principios orientadores del comercio cinematográfico caraqueño entre 1896 y 1905, pueden representarse bajo la figura de dos empresarios locales que marcan la apertura y el cierre de esta investigación. Sus actuaciones caracterizan momentos y circunstancias disímiles dentro del proceso escrutado: Carlos Ruiz Chapellín debuta en la actividad comercial incierta y discontinua que inaugura la llegada de las vistas a Caracas; Carlos Badaracco aparece en –y, en muchos sentidos, gracias a– un mercado que se ha estabilizado tras varios años de inercia, preludiando nuevos tiempos en lo que a comercialización cinematográfica respecta. Atendiendo estos argumentos, decidimos puntualizar nuestras ideas de cierre en torno a la actividad exhibidora que contextualiza a uno y otro personaje. Con ello pretendemos compendiar los cambios y permanencias que se suscitan a lo largo de esta década inicial de operaciones cinematográficas.

Carlos Ruiz Chapellín, el exhibidor de vistas caraqueño más activo del siglo diecinueve, delinea el perfil híbrido que caracteriza al comercio cinematográfico en Caracas antes de 1900. Se ha visto, Ruiz Chapellín es un empresario teatral involucrado en la muestra de variedades como medio de obtener ingresos para financiar su trabajo autoral (lograr la puesta en escena de sus propias obras teatrales). Sin embargo, esta no es una cualidad generalizada para el comerciante de espectáculos de su tiempo, todo lo contrario.

Los empresarios de variedades caraqueños, en líneas generales, no se abocan a la muestra de cine para ampliar su repertorio. Miguel Leicibabaza, por ejemplo, se mantiene siempre al margen del *invento*, lo mismo que Rafael Otazo, por nombrar solo a dos. Las vistas, más que una variedad, eran consideradas una novedad sin mayor destino. Ruiz Chapellín, menos ortodoxo que

sus colegas, se involucra con el espectáculo cinematográfico desde su llegada. Por ello, es notable que jamás adquiera un equipo para explotarlo directamente. En su lugar, siempre trabaja en conjunción, aprovechando de los itinerantes los elementos indispensables para el desarrollo del número (proyector, películas), y ofreciendo a cambio las facilidades que sus vínculos de sainetista proveen en lo relativo al arriendo de salas, promociones y quizá también en la expedición de permisos o subvenciones oficiales.

Nunca Ruiz Chapellín exhibe cine independientemente. Tampoco se implica de modo definitivo en el comercio cinematográfico, pues a partir de 1900 su actividad en el circuito de los espectáculos se restringe a la promoción y muestra de la **Compañía Infantil de Teatro** que dirige junto a su hermano Adolfo<sup>345</sup>. Es esta particularidad la que lo hace representativo, pues en estos años el exhibidor cinematográfico local no trasciende a épocas posteriores; involucrados en giras, presentan su espectáculo a lo largo de un año o dos, luego de lo cual desaparecen de la plantilla de diversiones públicas o, tras surgir con alguna muestra aislada algunos años después, vuelven al anonimato. Ningún comerciante caraqueño decimonónico cambia su rumbo profesional para entregarse al cine a tiempo completo. La dedicación a las vistas es siempre parcial y momentánea, sin riesgosas inversiones monetarias de por medio.

Muchos de los elementos citados para las veladas de cine coordinadas por Ruiz Chapellín definen el funcionamiento local del comercio del cine en la época primigenia:

1. Proyecciones esporádicas y sin pautas regulares.
2. Prioridad del equipamiento tecnológico frente a las cualidades estético-temáticas de las películas, en lo que a promoción del espectáculo respecta.
3. Parámetros comerciales imprecisos, no delimitados por regulaciones oficiales internas ni externas a la ciudad de Caracas.
4. Mercado itinerante.
5. Amplio predominio de empresas extranjeras en la explotación local del cineespectáculo.
6. Presencia de empresarios nativos solo como socios de exhibidores extranjeros, nunca como propietarios o administradores del equipamiento

---

345 Solo a finales de 1907 se vuelve a relacionar el apellido Ruiz Chapellín con el cine, cuando la empresa **Ruiz Chapellín-Girardot** exhibe un Cinematógrafo Pathé 1907 en la ciudad de Puerto Cabello [*El Anunciador*. Puerto Cabello, 25 de noviembre 1907. Dato reportado por José Gonzalo Moreno, *ob. cit.*, p. 126].

que se comercializa (excepción hecha del empresario nacional Manuel Trujillo Durán).

7. Programas cinematográficos estructurados mayoritariamente a base de títulos (y equipos) estadounidenses.

Añádanse otro tipo de características, como el esfuerzo de los empresarios del nuevo espectáculo por convocar a mujeres y niños a las sesiones de vistas (incluso por separado, no como grupos familiares integrados); la declaración tácita del cine como variedad y su inserción inmediata al circuito capitalino de las salas populares; el siempre incierto estatus comercial de las películas, promocionadas como adelanto científico, maravilla mecánica, medio educativo, entretenimiento moral y diversión asequible, todo en simultáneo. Tales rasgos develan las múltiples caras de una disyuntiva cultural que se extenderá hasta la década de 1910: ¿es el cine un entretenimiento barato (en todos los sentidos que implica el término) o un instrumento educativo y cognitivo útil para la formación moral e incluso estética del espectador?

La pesquisa que dio origen a este texto se inició asumiendo que el cine ingresa al mercado de las diversiones públicas capitalinas como una variedad menor. Se diría que, de la mano de las variedades —sentadas ya por la tradición—, daría sus primeros pasos hasta alcanzar su eventual madurez e independencia. Resultaba lógico pensar, entonces, que las vistas hicieran su debut en las salas de la ciudad a la sombra de variedades de diversa índole y categoría, consiguiendo, y solo tras varios años de actividad, su autonomía en el área de los espectáculos. Sin embargo, y pese a que el primer vitoscopio se presenta combinado con zarzuelas, el cine en Caracas parece negar cualquier noviciado.

Culminada la búsqueda se halló, no sin sorpresa, que la exhibición de vistas en los años iniciales contradice la tesis original de la investigación. El cine desafía un proceso asumido como natural —el ingreso tutelado— para proponer uno nuevo. Tras alcanzar en solitario cierta madurez y erigirse como espectáculo en sí mismo, las películas llegarán a operar en comunión con las variedades, pero ya en provecho propio. Valga una explicación. Durante los años inaugurales, las vistas se exhiben casi siempre de forma individual y no audeudan a las variedades más que la existencia previa de un circuito comercial. Luego, en tiempos que escapan al periodo aquí estudiado, tras ser el cine reconocido en el circuito comercial capitalino —y hablamos de reconocimiento social y comercial— sus veladas incluirán números en vivo a modo de relleno, circunstancia que se hace notoria a partir de 1920. Reiterar es de tontos, pero no quisiera dejar escapar: si se creyó que en Caracas el cine sería no más que el relleno de las variedades, pues se inserta sin mediaciones en su circuito teatral

de comercialización, a la larga las variedades resultaron el relleno del cine, ya como síntoma de estatus, novedad y diversidad en la oferta del mercado local. Esta es la forma en que la *maravilla* del cine se emplaza en la capital venezolana –comercial, cultural e ideológicamente–, siguiendo un proceso errático y complejo que dura más de una centuria.

A lo largo de los años contemplados, el cine avanza con lentitud hacia la constitución de una experiencia social definida. La reconstrucción de su proceso histórico nos habla no solo de la instauración de un espectáculo novedoso, sino de una sociedad que lo recibe y lo modifica, de una verdadera práctica cultural. La escisión más clara entre la intermitencia que caracteriza al comercio cinematográfico inicial, en 1896, y lo que llegará a ser en el transcurso del siglo XX reside en la emergencia de firmas exhibidoras locales. Ya a partir del año 1905 se observa en el circuito del cine una decadencia progresiva del método itinerante y las incursiones extranjeras, al tiempo que asoma un creciente interés doméstico por explotar la muestra cinematográfica. Surgen entonces varias compañías, establecidas en la capital, que se dedican a la muestra de películas y operan dentro del área metropolitana la mayor parte del tiempo, si bien aún mantienen el sistema de giras. En 1905, la **Empresa Nacional** implanta un hito: capitalizando la emergente crisis de las firmas itinerantes, rompe la dominancia de las incursiones extranjeras, con lo que se constituye en la primera firma centrada formalmente en el comercio del cine.

La situación se radicaliza más adelante, hacia 1910, cuando las empresas foráneas prácticamente desaparecerán de los circuitos, reemplazadas por firmas locales que establecen largas temporadas en la capital e importan sus propios filmes y equipos. Recordemos que ya desde 1903-04 los principales centros distribuidores de películas (sobre todo Estados Unidos, origen primordial de nuestros exhibidores foráneos) comienzan a sustituir la venta de filmes por un sistema de alquiler; ello atenta contra el régimen itinerante que pierde vigencia en el mercado americano y europeo.

A diferencia de Carlos Ruiz Chapellín, Carlos Badaracco acostumbra a trabajar en solitario, asociándose cuando opera en el interior del país, probablemente para asegurarse el cupo en alguna sala prearrendada (es decir, emplea la estrategia de Ruiz Chapellín, pero a la inversa; referencia que señala cambios cardinales en la comercialización cinematográfica local). Su criterio operativo sigue los parámetros itinerantes, aunque solo a nivel nacional. Ello garantiza un incremento en número y extensión de las temporadas nacionales, incluso locales si se toma en cuenta exclusivamente a Caracas. Gracias a las nuevas pautas exhibidoras, la cantidad de veladas cinematográficas ya no depende del arribo eventual de empresas foráneas que decidan incluir a la ciudad dentro

de su trayecto internacional. Solo hay que esperar a que Badaracco (y aquellos que le siguen en el tiempo) retornen de las giras de provincia para que haya muestra de cine en la capital; hecho que determina un importante ascenso en la frecuencia operativa.

A partir de Carlos Badaracco la figura del exhibidor caraqueño cambia. Los comerciantes de cine que surgen después de 1905 suelen mantenerse activos por extensos lapsos temporales y sin mayor interrupción en sus operaciones. Hablamos de un nuevo nivel de dedicación a la actividad cinematográfica, pues los nuevos empresarios parecen concentrar su actividad profesional en el campo de la muestra de películas y de forma exclusiva. Siguiendo las pautas que inaugura Badaracco y la **Empresa Nacional**, los exhibidores subsiguientes no entienden al cine como una actividad parcial y momentánea, sino como un oficio concreto al que vale la pena consagrarse.

Los rasgos referidos en el texto para caracterizar las temporadas de Badaracco precisan lo que será el régimen operativo del comercio cinematográfico en épocas posteriores:

1. Proyecciones regulares.
2. Temporadas más prolifas y largas.
3. Gradual reemplazo del protagonismo asumido por el equipamiento tecnológico por una exaltación del producto fílmico y sus atributos individuales.
4. Irrupción de empresarios nativos dedicados al cine.
5. Ingreso regular de producciones y equipos franceses en la oferta exhibidora local estableciendo una importante competencia a la hegemonía norteamericana previa.
6. Diversificación de los programas cinematográficos disponibles, tanto en temas como en estilo.
7. Crecimiento de la atención publicitaria prestada al cine. Las estrategias publicitarias y avisos llamativos que se inauguran con la compañía **Ireland Brothers**, a comienzos de 1905, ya no serán extraños a la muestra cinematográfica.

Por otra parte, es obvio que en este proceso los cambios no son radicales, sino graduales. Continúan, por ejemplo, los parámetros comerciales imprecisos, pues la muestra local del cine sigue sin concretarse bajo regulaciones específicas ni locales ni externas. Las mujeres y los niños continúan engrosando el

perfil que los exhibidores convocan para el consumo de su oferta. El mercado cinematográfico todavía se concibe bajo la óptica itinerante. Empero, las temporadas comienzan a ser más largas y periódicas, pues los itinerantes ya no son extranjeros en tránsito, sino empresarios vernáculos cuyas excursiones a nivel nacional son determinadas por el consumo en cada región del lote de películas en existencia. 1905 es un umbral, una puerta que comunica con tiempos nuevos y modelos diferentes. Una puerta abierta que marca el paso a otra etapa, al tiempo que deja transitar elementos de la época precedente.

Sobre los detalles que caracterizan a las giras nacionales de Carlos Badaracco y su repentina salida del circuito comercial cinematográfico persisten aún más incógnitas que aseveraciones definitivas. Tras inquirir en el *cómo*, cuestión que en buen grado se ha afrontado en estas páginas, nos quedan por descifrar muchos *por qué* en su proceso histórico. La incertidumbre permanecerá mientras no se desarrollen nuevas pesquisas que permitan observar con claridad la(s) vía(s) que asume el empresario al emprender la muestra itinerante del cine a lo largo de la República. Cerrando con Badaracco los alcances cronológicos de la investigación, no hacemos más que propiciar futuras búsquedas, pues la verdadera trascendencia de este empresario no puede entenderse sino inserta en un eje histórico diacrónico aún por construir y bajo una perspectiva nacional que va más allá de nuestros límites.

Harto conocida es, y mucha tinta ha rodado ya sobre el particular, la dificultad de construir una historia totalizante a partir de la identificación de características vigentes en un momento determinado. No importa cuán amplios o rígidos pretendan ser los criterios de categorización, no importa cuán empírico o idealista su enfoque, no importa incluso cuán vasto o limitado resulte el *corpus* analizado, siempre habrá elementos que, escurriéndose de cualquier clasificación, echen por tierra todo presupuesto. Lo que hemos puntualizado aquí, a partir de dos figuras protagónicas del comercio cinematográfico caraqueño, no es un proceso tradicional, si es que este se asume como avance progresivo (partir del caos inicial a una estabilidad consecuente). Hemos visto, por el contrario, cómo la historia primigenia del cine en Caracas no es causal, paulatina ni encadenada. Carlos Badaracco no es la versión “evolucionada” del Ruiz Chapellín decimonónico ni el mercado capitalino se desarrolla en un sentido biológico. La mejor forma de abordar los inicios del cine en Caracas es deduciéndole como un producto de su momento histórico y su geografía, emanado de las generalidades del contexto cultural y las circunstancias particulares que acogen a las vistas en la capital.

Antes de concluir, quisiéramos alistar ciertas generalidades reportadas a lo largo del estudio. Uno de los elementos más llamativos del proceso histórico

cubierto, sobre todo desde el punto de vista cultural, radica en la flexibilidad que presenta la oferta cinematográfica primigenia en Caracas. Entre 1896 y 1905, las películas están disponibles a lo largo de toda la capital ocupando lugares de categoría y tarifas varias: teatros, circos, salones, cafés... La actitud social que rodea dicho fenómeno es ambigua, pues las películas son menospreciadas en ciertos sentidos mientras que se las ensalza en otros. Hay quien no admite que se cobre por asistir a una proyección y niega al cine la posibilidad de acceder a teatros concebidos para el arte y sus representaciones. Al tiempo, se promociona a la cámara de vistas como un invento extraordinario y progresista que permite conocer al mundo desarrollado, una presentación dirigida a gente culta y preparada. La coexistencia de estas dos posturas habla, entre muchas otras cosas, de unas relaciones entre la oferta y la demanda cinematográfica más complejas de lo que cabría esperar.

Hemos visto que los segmentos sociales más sofisticados de la ciudad se adhieren a una experiencia cultural elitista para incurrir en el consumo del cine: solo se asumen espectadores tras definir a las vistas como espectáculo cosmopolita, educativo y altamente moral. Recuérdese, si no, el discurso que rodea la exhibición Lumière presentada por Gabriel Veyre en 1897. Las esferas medias, por su parte, parecen legitimar el consumo de las películas como una forma económica de placer social. Se acoge al cine como una atracción ligera y se le disfruta en locales de espectáculos poco discriminatorios (tanto en el público como en las obras que admite), al estilo del Circo Metropolitano o el Teatro Caracas.

Esta doble concepción que acompaña al cine durante su primera década de comercialización puede notarse incluso cuando las vistas ocupan el restrictivo escenario del Teatro Municipal. Si bien ciertos sectores capitalinos rehúsan admitir proyecciones en el notable local, las funciones que allí se generan son reportadas por la prensa como *un lleno total*, lo que permite suponer que la mezcla de condiciones sociales haya ocurrido sin mayor pudor. Lamentablemente, las temporadas cinematográficas en el Municipal no acostumbran reportar tarifas en sus carteles de prensa, por lo que es difícil determinar los esquemas comerciales que allí se aplican a la muestra de vistas y mucho más compararlos con otras salas. Solo las veladas de la empresa **Ireland Brothers**, en 1905, permiten confrontar los precios del cine en distintos locales del circuito capitalino. Veamos:

### Tarifas Ireland Brothers 1905

<b>Teatro Municipal</b>	1, 3, 4 y 5 reales por entrada (no se especifican localidades)
<b>Circo Metropolitano</b>	Palco 6 asientos, 18 reales Asiento de palco, 3 reales Luneta, 2 reales Gradas, 1 real

Con esta mínima referencia puede notarse que, mientras las proyecciones en el Circo Metropolitano exigen el pago de uno a tres reales por asiento, en el Teatro Municipal los montos oscilan entre uno y cinco reales. La diferencia no es demasiado significativa, sobre todo si se considera que las entradas más económicas remiten a importes exactos (50 céntimos de bolívar).

A ello podríamos agregarle aún más. La temporada Wolcopt-Ruiz Chapellín, presentada en el Circo Metropolitano durante 1897, asigna tarifas idénticas a las que acaban de señalarse para la empresa **Ireland** en dicho local, ocho años después. Casos similares se registran al revisar los importes requeridos por el resto de las empresas exhibidoras que proyectan en este coliseo a lo largo de todo el lapso estudiado:

### Tarifas cinematográficas consignadas Circo Metropolitano 1896-1905<sup>346</sup>

CIRCO METROPOLITANO	<i>Precio en reales</i>							
	Palco 6 asientos	Asiento de Palco	Balcón	Luneta	Galería	Silla	Redondel	Grada
<b>Wolcop-Ruiz Ch. 1897</b>	dieciocho	tres	-	dos	uno	-	-	-
<b>Gabriel Veyre 1897</b>	doce	uno y medio	dos	-	-	dos	-	-
<b>Ruiz Ch. Nov. 1897</b>	-	-	-	-	medio	uno	-	-
<b>Ruiz Chapellín feb. 1899</b>	-	dos	-	-	-	-	uno	medio
<b>Ruiz-Montval 1899 (tarifas rebajadas)</b>	-	dos	-	-	-	-	uno	medio
<b>Ireland 1905</b>	dieciocho	tres	-	dos	-	-	-	uno
<b>Ireland (función Gómez)</b>	dieciocho	-	-	dos	-	-	-	uno

<sup>346</sup> Elaboración propia. Solo se incluyen en la tabla aquellas empresas que reportaron sus tarifas en la prensa.

<b>Cinematógrafo Americano 1905</b>	doce	cuatro	-	dos	-	-	-	uno
<b>Carlo Badaracco 1905</b>	dieciocho	tres	-	dos	-	-	-	uno

Los precios, aunque presentan variaciones, lucen estables durante todo el periodo (de uno a tres reales por localidad, patrón que solo es rebasado por el **Gran Cinematógrafo Americano** que exige cuatro reales por asiento de palco). La pseudoestandarización tarifaria se mantiene incluso si incluimos los importes solicitados en las funciones cinematográficas celebradas en el Teatro Caracas:

**Tarifas cinematográficas consignadas Teatro Caracas  
1896-1905<sup>347</sup>**

<b>TEATRO CARACAS</b>	Precio en reales					
	Palco	Asiento Palco	Sofá	Patio	Platea	Galería
<b>Filippi &amp; C<sup>a</sup> 1899</b>	dos (no se especifican localidades)					
<b>Darlot 1899</b>	-	tres	dos	uno	uno	medio

Revisando estos breves resultados, notemos, más allá de toda estandarización, que uno de los importes más reducidos en la muestra reflejada corresponde al cinematógrafo Lumière de Gabriel Veyre. Ello plantea una paradoja comercial a nuestro análisis (por decir lo menos), pues hemos referido con anterioridad que su promoción es excepcional en tanto apunta hacia un público más elitista del que suele convocar el resto de las empresas. Habría que considerar en este caso que Veyre es uno de los pocos empresarios de la muestra tabulada que no ha destinado capital propio para formar su empresa de vistas (caso que solo se repite con Ruiz Chapellín, cuyas veladas “sin socio” en 1897 son aún más baratas que las de Veyre)<sup>348</sup>.

Los exhibidores independientes deben comprar un proyector y películas para ingresar al comercio del cine o, en el mejor de los casos, responder ante un empresario inversor que adquiere el equipo y lo asigna como representante. En la página número 62 se reprodujo un volante comercial de la firma **Maguire 1& Bacus**<sup>349</sup> donde se indica el costo de un proyectoscopio en 1897: nada

<sup>347</sup> *Ídem.*

<sup>348</sup> Recuérdese que Ruiz Chapellín presenta un Proyectoscopio en noviembre de 1897. Y ya que la prensa le anuncia entonces como único empresario de la temporada, hemos presumido que trabaja con el equipo de Wolcopt (ya en regreso de su gira), pero ahora cedido en arrendamiento y no ya en sociedad, como ocurre en las proyecciones de julio.

<sup>349</sup> Empresa comercializadora del emporio Edison encargada de la promoción y venta del Proyectoscopio.

menos que 100 dólares. Como emisario Lumière, Gabriel Veyre trabaja con equipo y materiales concedidos por la casa matriz que lo ha contratado, no es un exhibidor-inversor como W. O. Wolcopt, R. Montval o los hermanos Ireland. ¿Es esta la razón de su economía tarifada? En el salón de La Fortuna, Veyre reduce el costo de las entradas a un real, por lo que puede inferirse que antes cobraría tres o cuatro reales por el ingreso. ¿Mantiene bajos los costos en el Metropolitano para garantizar asistencia? ¿Es la apatía del público en La Fortuna lo que lo lleva a reducir los importes de entrada preestablecidos por el proyectoscopio de Wolcopt en el Circo Metropolitano? No lo sabemos. Una vez más, la dualidad de las situaciones impide aplicar solo la lógica para concretar respuestas.

La temporada cinematográfica 1896-1905, signada por demandas sin respuestas y pistas que conducen a callejones sin salida, resulta útil solo si se observa como una vía para ilustrar las complejas relaciones que sustentan al comercio cinematográfico primigenio. En el futuro próximo será menester una reorientación de nuestros estudios históricos sobre el cine. Mas, para que tal giro resulte beneficioso, aparte de propósitos y miradas de otra índole que puedan promoverlo, es necesario partir de un detenido arqueo de lo que ha sido hasta ahora la historia del cine en Venezuela.

Una vez hecho este balance será posible, si es que no indispensable, someter el saldo compilatorio a nuevas perspectivas teóricas y metodológicas capaces de propiciar análisis mucho más meritorios que el presente. Avanzar un peldaño en este ascenso fue uno de los mayores propósitos que encauzaron la totalidad de estas páginas. Tras más de un siglo de historia, algo ha fraguado y ese algo conviene conocerlo sistemáticamente, pues sobre su base habrán de elevarse los siguientes pisos de nuestra edificación historiográfica.



## **Acerca de las fuentes: datos de pesquisa para investigadores y aficionados**

Algo que sin duda se ha hecho norma en la contemporaneidad es una mayor conciencia acerca de los problemas y discusiones que plantea la actividad histórica en general. Un ejemplo significativo radica en la reformulación de la idea de documento: el material hallado ya no es visto como prueba contundente, sino como objeto susceptible de análisis. Siguiendo esta orientación, la historia del cine emplea hoy nuevas herramientas metodológicas y conceptuales, como la aplicación del análisis semiótico en el caso de los textos fílmicos, el económico en el caso de las organizaciones industriales o el sociológico en el caso de los comportamientos de consumo, por citar solo las más comunes.

Lo cultural, adoptado aquí como criterio historiográfico, depende tanto del arqueo de documentos disímiles como de una organización crítica de los datos, pues se pretende penetrar en el imaginario colectivo, en las formas de pensar y reaccionar de una sociedad, fenómenos que no emergen “retratados” de un solo tipo de fuente. La historia cultural no termina en la compilación del dato empírico –no puede–, pero lo requiere tanto como necesita de la lógica y el análisis en la interpretación. Para hacer historia cultural se tiene que contribuir al balance entre ignorar y advertir; de allí que articular la información para armar un argumento de tal naturaleza sea siempre un triunfo sobre el caos de los documentos, imágenes, voces y libros. Este trabajo ofrece un denso caudal de datos: testimonios, noticias, reseñas, informes estadísticos... Fueron muchas las fuentes consultadas y muchas las que debieron quedar fuera, pues cada día se revela algún nuevo documento cuyo aporte es siempre interesante, siempre esencial para complementar el tejido que conforma estas páginas. Hay que hablar, pues, de las fuentes.

La investigación en documentos originales es puntal para quien estudia la historia, indistintamente de la especialidad. En Venezuela, buena parte de la historiografía cinematográfica no pasa, sin embargo, de la crónica nostálgica,

lo que complica la tarea de distanciar la historia del mito y el invento. Tomándolo en cuenta, esta investigación se ha apoyado lo más posible sobre fuentes primarias. Antes de ahondar en ello, vale reconocer el armazón aportado por bibliografía especializada, tanto a nivel teórico como informativo.

Imposible habría sido disponer cualquier red social e ideológica sin contar con los análisis de historiadores, como Ramón J. Velásquez, Manuel Caballero o Elías Pino Iturrieta. Otros trabajos que abordan ya la evolución histórica de las artes en la capital venezolana permitieron establecer una mirada comparativa y armar con mayor solidez las bases de ingreso del comercio cinematográfico a Caracas. Referimos los textos de Arturo Almandoz Marte, José Antonio Calcaño, Silvia Hernández de Lasala, Leonardo Azparren o José Jorge Marghella y Moraima León por cuanto legan razonamientos invaluable sobre aspectos de la vida cultural caraqueña, sus peculiaridades y sus cambios.

En el área específicamente cinematográfica varias publicaciones sirvieron de norte y asiento para la pesquisa, bien como fuente, bien como patrón metodológico a emular. Citamos como imprescindibles a los siempre lúcidos (y lucidos) trabajos de Ambretta Marrosu, desperdigados entre los Anuarios del Ininco y alguna edición de la Cinemateca Nacional; las investigaciones de Jaime Sandoval, difundidas por la prensa zuliana y sintetizadas en *Panorama histórico del cine en Venezuela* o los constantes aportes de José Miguel Acosta, generoso asesor y conductor de este trabajo. De igual valía, han sido el marco teórico la *Sociología del cine* de Pierre Sorlin, *Cine e Historia* de Michèle Lagny o *Teoría y práctica de la historia del cine* de Robert Allen y Douglas Gomery, junto a las reflexiones de Roger Chartier, Edgar Morin, Gloria Martín y Gregory Waller en el área de cultura. Por último, aunque no en último lugar, la investigación pionera de José Gonzalo Moreno es en sí misma un camino andado que orientó nuestro arqueo hemerográfico.

Al tratar de inventariar los discursos sociales que contextualizan la llegada del cine a Caracas, cuatro grupos de documentos destacan como fuentes dignas de exploración: prensa, textos legales, testimonios de nativos y viajeros y la narrativa costumbrista. Por ello, y sin exceptuar la existencia de otros posibles discursos, las cuatro tipologías citadas constituyen las fuentes primarias de este estudio. Por desgracia, semejante repertorio no parece un caso común en la historiografía cinematográfica venezolana; a este respecto es necesario referir como excepcionales los trabajos de Ambretta Marrosu, José Miguel Acosta o Jaime Sandoval, siempre de impresionante abundancia y acuciosidad documental. A mitad entre el relato memorioso y la investigación circunscrita solo al cine, un aporte de este trabajo puede ser la construcción de un discurso histórico armado a varias voces en el que juicios de visitantes fugaces

contrastan con pareceres irónicos de las crónicas costumbristas y actitudes de grupos poderosos se evalúan en cada carácter tipográfico de la prensa.

Suplementando y a veces corrigiendo la información extraída de prensa, de la que nos ocuparemos más adelante, está el material recopilado en documentos oficiales. Decretos presidenciales, disposiciones gubernamentales y ordenanzas municipales, publicados todos en gacetas, dejan ver buena parte del quehacer diario capitalino en la época intersecular. Cuéntense también las *Memorias* anuales del gobernador del Distrito Federal que detallan novedades urbanísticas, preceptos legales y refriegas políticas, a la vez que argumentan sobre la cambiante postura oficial de estos años. Lamentablemente, la informalidad en el comercio cinematográfico primigenio elude todo dato en este tipo de fuentes. No hay en estos años siquiera un registro mercantil que describa la forma en que operan los primeros exhibidores o las “asociaciones” que establecen ciertos empresarios locales con itinerantes foráneos. Como suele ocurrir, el silencio absoluto dijo tanto como pudo hacerlo una proliferación documental. Asumimos el silencio como una nueva voz.

Luego están las crónicas y relatos sobre Caracas. De un lado, los reportes escritos por extranjeros que visitaron la ciudad ofreciendo una perspectiva de progreso en relación con otras ciudades del mundo occidental. Claro, en este caso ha de prevalecer la cautela, pues muchas descripciones resultan más valiosas por las perspectivas *del otro* que por su veracidad histórica. En función de los objetivos planteados, tales relatos se emplean sobre todo para reconstruir el entorno físico y social de los espectáculos públicos caraqueños íntimamente ligados a la idea de un progreso “europeizante” que rige la época. Del lado opuesto, los relatos costumbristas de entre siglos constituyen una fuente inapreciable para entender el impacto social de hábitos y usanzas europeas, así como los conceptos de “cultura” y “progreso” que manejan los capitalinos durante estos años. Crónicas epocales (generalmente presentadas como retratos nostálgicos de la vida caraqueña) y sentidos testimonios de opositores al régimen de turno se incluyen también en este grupo; buenos ejemplos son *Bajo esos techos rojos* de Olga Briceño de Alfaro, *¼ de siglo en la vida de un caraqueño* de Luis Narváez Vaz, *Memorias de un venezolano en la decadencia* de José Rafael Pocaterra, *El Cabito* de Pío Gil o el excepcionalmente lúcido texto de Fernando Paz Castillo, *De la época modernista (1892-1910)*. Ya lo ha dicho Arturo Almandoz Marte, tal clase de escritos testimoniales “no sólo ilustran las variadas relaciones de los caraqueños en relación al mito de París y otras metrópoli, sino que también revelan las ocultas miserias de la Caracas pseudoeuropea”<sup>350</sup>.

---

350 *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*, p. 30.

Última en esta enumeración, la prensa es nuestra primera fuente, el más sólido apoyo documental, en especial acerca de los tópicos de exhibición e impacto social de los espectáculos. Como asumir, comprender y aplicar los datos allí consignados implicó no pocas diatribas metodológicas, pues aunque simple es aceptar la importancia histórica del comercio del cine, documentar instancias de comercialización y recepción es un problema de peso. Coexisten en nuestro agregado de datos reseñas ocasionales, gacetillas, avisos publicitarios y comentarios breves que esbozan el comportamiento de los exhibidores y la audiencia local frente a los espectáculos. Estos materiales no proveen más que de un puñado de formas en que un mismo fenómeno cultural varía sus funciones a través de los años o entre diferentes grupos, pues las condiciones en que una sociedad estructura su vida diaria se reflejan en los modos en que recibe y utiliza la cultura. Determinar las formas en que los caraqueños reciben o se involucran con cada tipo de acción cultural es una tarea harto compleja y, aunque aquí se ofrecen algunas observaciones sobre el particular, las profundidades del problema aún exigen análisis de corte más específico. El interés de esta investigación, lo hemos dicho, se aglutina en comprender cómo Caracas recibe a las películas y bajo qué formas estas se integran al heterogéneo circuito de entretenimiento comercial.

Existe incluso otro ángulo desde el que pueden observarse el comercio del cine y las diversiones públicas. Los anuncios de funciones cinematográficas suelen convocar a cierto tipo de público que difiere por completo del citado para la ópera; al mismo tiempo, cada teatro de la ciudad acostumbra presentar diversiones de “categorías” determinadas, por lo que no todos admiten a las películas en sus espacios. Esto solo puede observarse a través del análisis formal y estilístico de los comentarios publicados en prensa. La clase de espectadores que acude a cada número presentado en la ciudad, la forma en que los exhibidores definen sus espectáculos o el desprecio que expresan los capitalinos ante ciertas diversiones públicas por considerarlas de “baja ralea” conforman lo que podría denominarse como una “historia de la representación del comercio de espectáculos”. Tal referencia sirve para entender más profundamente tanto los niveles de aceptación local como las aspiraciones de modernidad y progreso que ostenta la sociedad caraqueña durante el cambio de siglo. Aquí también, los diarios son fuente primordial, pues los avisos y pseudocarteleros de diversiones constituyen un acceso directo al fenómeno de la recepción social así entendida.

Los periódicos capitalinos de la época no solo cubren enfrentamientos políticos, elecciones municipales y eventos de alto rango, sino también actividades sociales, deliberaciones gubernamentales, acciones comerciales y toda

clase de ofertas para ocupar el tiempo libre. De tal conglomerado surge gran parte de la información presentada acerca de la vida social caraqueña y sus peculiaridades. La cobertura de la prensa es en muchos casos sesgada y se pliega al servicio del *status quo*. Abundan los ejemplos de periodismo improvisado, signados por la inexactitud e incluso la falsedad de contenido, lo que demuestra que pocas fuentes otorgan certidumbre histórica sin cotejarse con otras. Así, se entiende que estos diarios no hablan “por” o “acerca de” toda la gente que habita en la capital. No obstante, de páginas tan heterogéneas aflora un denso caudal de datos que narran cómo el entretenimiento comercial en general –y el cine en particular– figura en la historia social de la ciudad de Caracas. Es esta realidad cultural la que intentamos extraer de sus contenidos sin olvidar las limitantes arriba señaladas.

Finalmente, es necesario señalar ciertas limitantes impuestas por las colecciones hemerográficas disponibles. En el periodo seleccionado para la investigación abundan los diarios en Caracas; se editan más de quince cada año, bajo los más variados estilos, propósitos y formatos. Como es obvio, el escrutinio de todo el material existente en los repositorios resultó una tarea titánica que excedía los propósitos de la búsqueda. En general, nuestra revisión estuvo centrada en prensa de amplia línea editorial cuyas páginas incluyesen información de todo tipo. Dado que en estos años la sección dedicada a espectáculos es bastante escueta, los diarios de mayor circulación reciben nuestro interés primario, pues suelen contener información concerniente a nuestros intereses específicos. Títulos como *El Pregonero*, *El Tiempo*, *La República* o *El Constitucional* constituyen los cimientos del arqueo efectuado, así como la revista *El Cojo Ilustrado*, en tanto compendio cultural e ideológico del acontecer nacional. Siempre que fue posible, la revisión involucró otras publicaciones de menor tiraje que no en pocas ocasiones suministraron datos cruciales, ignorados por los diarios arriba citados (caso de *El Proyectoscope*, por ejemplo). Considerando este detalle, debe aclararse que la pesquisa hemerográfica, sobre todo en lo que respecta a la exhibición de cine, no es definitiva, pues aún hay material disponible que quedó intacto. El extenso vacío cinematográfico que existe entre 1902 y 1904 debe sondearse con atención extrema, pues es más que posible que se encuentren proyecciones aisladas cuya cobertura en prensa haya sido mínima.

Aunque se visitaron los dos repositorios de prensa más importantes de la ciudad (hemerotecas del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y Academia Nacional de la Historia), muchas de sus colecciones están incompletas. En el caso del IABN, abundan los ejemplares microfilmados ilegibles que inutilizan la revisión de números “disponibles”. Cuando afirmamos en nuestro

repertorio hemerográfico que se ha revisado el diario *El Pregonero* de enero a diciembre de 1905, por ejemplo, ello no implica un arqueo completo del año en cuestión, pues los repositorios conservan solo unos treinta ejemplares del lapso señalado. Vale también señalar que muy pocos periódicos de época insertan números de página a sus impresos, hecho que acarrea algunos inconvenientes, pues los ejemplares encuadernados de la ANH no presentan el mismo orden interno que los microfilmados en el IABN; de esta forma, al numerar las páginas por conteo *in situ*, el dato no coincide entre números idénticos de las dos colecciones. Por otra parte, las hojas impresas o *preventivos*, método empleado regularmente en Caracas para la promoción de espectáculos, no se conservan en ninguna de las instituciones visitadas.

Quizá solo sea posible comprender la pobreza historiográfica que padecen los inicios del cine en Venezuela, refiriéndola a una de las más irritantes limitaciones con que tropieza el investigador especializado: la dificultad para llegar hasta las fuentes. Son tales las deficiencias observables en la organización de los fondos documentales, tal la pobreza de las bibliotecas y tan reducidas las posibilidades de acceso a los materiales existentes, que el investigador se ve sometido a innecesarias e injustas trabas que terminan por desalentar al individuo más dispuesto.

# Inventario general de fuentes consultadas

## FUENTES PRIMARIAS

### 1.- Fuentes Impresas

#### 1.1.- Documentos oficiales

- CONCEJO MUNICIPAL DEL DISTRITO FEDERAL. (1904). *Novísima ordenanza sobre Patentes de Industria y Comercio en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 277, pp. 1.117-1.120.
- CONCEJO MUNICIPAL DEL DISTRITO FEDERAL. (1904). *Ordenanza sobre Patentes de Industria y Comercio en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° Extraordinario, pp. 1.093-1.096.
- CONCEJO MUNICIPAL DEL DISTRITO FEDERAL. (1905). *Resolución por la cual se crea la Inspectoría General de Teatros de esta ciudad en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 425, p. 1.749.
- CONCEJO MUNICIPAL DEL DISTRITO VALENCIA. (1906-1913). *Gaceta Municipal del Distrito Valencia*. Valencia.
- CONGRESO NACIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA. (1894). *Ley de propiedad Intelectual en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 6.154, pp. 12.465-12.466.
- CONGRESO NACIONAL DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA. (1894). *Ley Orgánica del Distrito Federal en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 6.121, pp. 12.289-12.290.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1905). *Contrato celebrado entre el ciudadano Gobernador de la Sección Occidental de Distrito Federal y Felipe Cavallini, para establecer un Casino y un Hipódromo en esta ciudad en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 389, p. 1.605.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1905). *Reglamento para el Teatro Nacional de esta ciudad en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 425, p. 1.749.

- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1905). *Resolución por la cual se crea el cargo de Inspector General de Teatros en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 425, p. 1.749.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1905). *Ordenanza sobre Patentes de Industria y Comercio en Gaceta Municipal del Distrito Federal - Sección Occidental*. Caracas, N° 388, pp. 1.585-1.603.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Asignación de presupuesto mensual para el personal de la Dirección de Higiene y Estadística Demográfica en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 7.816, p. 19.492.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Decreto creando la Dirección de Higiene y Estadística Demográfica en la Gobernación del Distrito Federal en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 7.813, pp. 19.479-19.480.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1903). *Reglamento de Higiene y Estadística Demográfica del Distrito Federal en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 220, pp. 881-884.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1893). *Resolución prohibiendo en absoluto los bailes que se efectúan actualmente en determinados botiquines, cafés y restaurants en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 5.984, pp. 11.705.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1893). *Resolución sobre clausura de Confiterías, Cantinas, Botiquines, etc. en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 5.852, pp. 11.133.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1894). *Resolución prohibiendo matar á los toros en el Circo en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 6.123, pp. 12.301.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Resolución disponiendo la creación de una Junta Especial de Higiene y Salubridad Pública en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 7.809, pp. 19.464.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Resolución nombrando a los facultativos que compondrán la Junta Especial de Higiene y Salubridad Pública en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 7.809, pp. 19.464.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Resolución nombrando Director de Higiene en ese Despacho en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 7.813, pp. 19.480.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1899). *Reglamento de Higiene y Estadística Demográfica del Distrito Federal en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 220, pp. 881-884.
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL. (1895-1905). *Memoria del Gobernador del Distrito Federal*. Caracas.
- JEFATURA DEL PODER EJECUTIVO DE LOS ESTADOS UNIDOS DE VENEZUELA. (1893). *Estatuto provisional del Distrito Federal en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 5.961, pp. 11.597-11.598.

- MINISTERIO DE FOMENTO.- DIRECCIÓN DE RIQUEZA TERRITORIAL. (1896). *Respuesta a la proposición del ciudadano Carlos Ruiz Chapellín sobre la fundación de la Empresa Lírico Dramática Nacional en Gaceta Oficial*. Caracas, N° 6.730, pp. 14.873-14.874.
- PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. (1909). *Decreto sobre declaración obligatoria de las enfermedades contagiosas en Gaceta Municipal del Distrito Federal*. Caracas, N° 851, p. 4.597.

### **1.2.- Recopilaciones documentales**

- BERRIZBEITIA, J. L. (1944). Recopilación de ordenanzas municipales. Editorial Elite, 637 pp.
- CARRILLO BATALLA, T., ÁLVAREZ, V., POLANCO ALCÁNTARA, T., & MORÓN, G. (Comisión Editora). (1992). *Leyes y decretos de Venezuela* (Serie República de Venezuela). Academia de Ciencias Políticas y Sociales.
- FUNDACIÓN PARA EL RESCATE DEL ACERVO DOCUMENTAL VENEZOLANO (FUNRES). (1982). *Documentos británicos relacionados con el bloqueo de las costas venezolanas*. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional- FUNRES, 741 pp.
- LORETO ARISMENDI, J. (1909). *Códigos venezolanos vigentes comparados y anotados con los de otras legislaciones*. Tipografía Americana, 272 pp.
- RODRÍGUEZ ESPINOZA, L. (1939). *Digesto municipal de Caracas: Recopilación de ordenanzas, decretos, resoluciones, acuerdos, reglamentos, contratos y convenios municipales vigentes*. Edit. Bolívar, 673 pp.
- TRUJILLO, L., ALAS DE ROJAS, F., & MÉNDEZ ORTIZ, M. (Dirs.). (1984). *Compilación legislativa municipal del Distrito Federal*. Edición Oficial del Concejo Municipal del Distrito Federal, 705 pp.
- VILLEGAS PULIDO, G. T. (1939). *Recopilación de leyes y decretos de Venezuela*. Casa de Especialidades. Villegas Pulido, G. T. (1939). Recopilación de leyes y decretos de Venezuela. Casa de Especialidades.

### **1.3.- Viajeros**

- CURTIS, W. E. (1993). *Venezuela, la tierra donde siempre es verano* (Viajes y Descripciones/22). Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela. (Primera edición en inglés en 1896).
- DALTON, L. V. (1989). *Venezuela*. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- LISBOA, M. M. (1954). Caracas en 1852: Relación del Consejero Lisboa, Ministro Residente del Brasil en Caracas. En *Crónica de Caracas*, (17), 239-249.

- PERIGNON DE RONCAYOLO, L. (1991). *En Venezuela, 1876-1892: Recuerdos* (Viajes y Descripciones/19). Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- TALLENAY, J. D. (1989). *Recuerdos de Venezuela* (Viajes y Descripciones/14) (1.a ed.). Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

#### **1.4.- Testimonios**

- AGUILERA, D. A. (1977). *Venezuela 1900* (2.a ed.). Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 301 pp.
- BRICEÑO DE ALFARO, O. (1993). *Bajo esos techos rojos* (Colección Documentos/Serie Difusión) (1.a ed., 225 pp.). Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- GIL, P. (1971). *El Cabito* (5a ed.). Caracas, Venezuela: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- NARVÁEZ VAZ, L. (1984). *¼ de siglo en la vida de un caraqueño* (1909-1984). Caracas, Venezuela: Mandala, 198 pp.
- NAZOA, A. (1983). Caracas física y espiritual. En A. Nazoa, *Obras completas* (Vol. III, Tomo II (Prosa), pp. 324). Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela - Ediciones del Rectorado.
- PAZ CASTILLO, F. (1968). *De la época modernista: 1892-1910* (Biblioteca Popular Venezolana/Nº 113). Caracas, Venezuela: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- POCATERRA, J. R. (s/f). *Memorias de un venezolano de la decadencia* (Biblioteca básica de cultura venezolana - Cuarto festival del libro venezolano/Nº 9) (Vol. 1-2, 429 pp.). Caracas, Venezuela: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- RAZETTI, L. (1952). *Obras completas* (Vols. 1-5). Caracas, Venezuela: Ministerio de Sanidad y Asistencia Social.
- RÍSQUEZ, F. A. (1907). Causas del predominio de las enfermedades gastro-intestinales en Caracas. En *Estudios Higiénicos* (pp. 145-183). Madrid, España: Librería de San Ramón Fañanás.
- YBARRA, T. (1969). *Un joven caraqueño* (Temas). Caracas, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca UCV.

## **2.- Fuentes Hemerográficas**

### **2.1.- Periódicos (muestreo)**

*El Avisador*. (1896, julio). Maracaibo, Venezuela.

*Diario de La Guaira.* (1896-1897, julio-septiembre). La Guaira, Venezuela.  
*El Constitucional.* (1903, octubre-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*El Liberal.* (1897, julio-agosto). Valencia, Venezuela.  
*El Mundo.* (1896, julio-septiembre). Caracas, Venezuela.  
*El Noticiero.* (1905-1907, marzo-enero). Caracas, Venezuela.  
*El Presente.* (1905, diciembre). Caracas, Venezuela.  
*El Pregonero.* (1899, enero-diciembre; 1904, enero-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*El Progreso.* (1903, septiembre-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*El Tiempo.* (1896, julio-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*El Trueno.* (1905, enero-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*La Hidalguía.* (1898-1906, marzo-enero). Caracas, Venezuela.  
*La República.* (1899, enero-diciembre). Caracas, Venezuela.  
*Los Ecos del Zulia.* (1896, julio). Maracaibo, Venezuela.  
*El Triunfo.* (1897, enero). Caracas, Venezuela.

## **2.2.- Revistas**

*El Cojo Ilustrado.* (1895-1915, enero-abril). Caracas, Venezuela.  
*Horizontes.* (1909, enero-febrero). San Cristóbal, Venezuela.

## **3.- Fuentes gráficas**

### **3.1.- Mapas y planos**

RAZETTI, R. (1897). Caracas. Plano de la ciudad y situación de las parroquias foráneas [Mapa]. Caracas, Venezuela: Colección Mapoteca Biblioteca Nacional.

## **FUENTES SECUNDARIAS**

### **1.- Libros**

ABACHE DE VERA, B. (1995). *El Paraíso de ayer y de hoy (1895-1995)*. Caracas, Venezuela: Fundarte-Alcaldía de Caracas.  
ABEL, R. & ALTMAN, R. (Eds.). (2001). *The Sounds of Early Cinema*. Indiana University Press.  
ALLEN, R. & GOMERY, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine (Paidós Comunicación/70)*. Barcelona, España: Paidós.  
ALMANDOZ MARTE, A. (1997). *Urbanismo europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas, Venezuela: Equinoccio USB-Fundarte.

- ARAUJO, J. (1990). *Juan Vicente Gómez*. Caracas, Venezuela: Escuela Técnica Popular Don Bosco.
- ARCHILA, R. (1956). *Historia de la Sanidad en Venezuela* (Vol. 1-2). Caracas, Venezuela: Imprenta Nacional.
- ARELLANO MORENO, A. (1967). *Caracas, su evolución y su régimen legal*. Caracas, Venezuela: Ediciones del Cuatricentenario de Caracas.
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1996). "El Teatro" en *La cultura de Venezuela. Historia mínima*. Caracas, Venezuela: Fundación de los trabajadores de Lagoven, pp. 173-189.
- BAPTISTA, A. (Coord.). (2000). *Venezuela Siglo XX: visiones y testimonios* (Vol. 1-3). Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- BARRIOS, G. (1992). *Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas*. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-CANTV-Fundarte.
- BARROETA LARA, J. (1991). *Los caraqueños vistos por los costumbristas del siglo XIX (Cuadernos de difusión/188)*. Caracas, Venezuela: Fundarte -Alcaldía de Caracas.
- BERRÍOS BERRÍOS, A. (1996). *Cipriano Castro contra el imperialismo*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Tropykos.
- BOLÍVAR CHOLLETT, M. (1994). *Población y sociedad en la Venezuela del siglo XX*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Tropykos / Ediciones FACES-UCV.
- BRACHO, J. (1995). *El positivismo y la enseñanza de la historia en Venezuela (Historia Alzada/Nº 2)*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Tropykos.
- BRICEÑO HERNÁNDEZ, C. (1999). *Construcción de un país (Visiones del siglo XX venezolano)*. Caracas, Venezuela: Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela-Celarg.
- BRUNETTA, G. (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico (Signo e Imagen/ Nº 6)*. Madrid, España: Cátedra.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico (Signo e Imagen/Nº 5)*. Madrid, España: Cátedra.
- BURKE, P. (Ed.). (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid, España: Alianza.
- CABALLERO, M. (1998). *Las crisis de la Venezuela contemporánea: 1903-1922 (Colección Estudios, Serie Historia)*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana - Contraloría de la República de Venezuela.
- CABALLERO, M. (1998). *Maldición y elogio del siglo XX: lección magistral en la Cátedra Rómulo Gallegos*. Caracas, Venezuela: Fundación Celarg.
- CABALLERO, M. (1993). *Gómez, el tirano liberal (Estudios/Serie Historia)*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.

- CALCAÑO, J. A. (1958). *La ciudad y su música: crónica musical de Caracas*. Caracas, Venezuela: Conservatorio Teresa Carreña.
- CAROPRESO PONCE, L. (1964). *Breve historia del cine nacional 1909-1964*. Cúa (Estado Miranda), Venezuela: Concejo Municipal del Distrito Urdaneta-Fundación para el Desarrollo de la Comunidad y Fomento Municipal.
- CARREÑO, E. (1978). *Vida anecdótica de venezolanos*. Caracas, Venezuela: Concejo Municipal Distrito Federal. [Primera edición en 1941].
- CARREÑO, M. A. (2001). *Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos. Precedido de un tratado sobre los deberes morales (Los libros de El Nacional/Nº 49)*. Caracas, Venezuela: Editorial CEC S. A. [Primera edición en 1853].
- CARRERA DAMAS, G. (1999). *El siglo XX venezolano: Hombres e instituciones (Visiones del siglo XX venezolano)*. Caracas, Venezuela: Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela-Celarg.
- CARRERA DAMAS, G. (1996). *Historia contemporánea de Venezuela: Bases metodológicas*. Caracas, Venezuela: EDICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA.
- CARRERA DAMAS, G. (1995). *Aviso a los historiadores críticos: "tantos peligros como corre la verdad en manos del historiador"*. Caracas, Venezuela: Ediciones Ge C.A.
- CARRERA DAMAS, G. (1980). *Metodología y estudio de la historia*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- CATALÁ, J. A. (Ed.). (1999). *Cipriano Castro y su tiempo histórico*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Nacional.
- CHIOSSONE, T. (1988). *Memorias de un reaccionario*. Caracas, Venezuela: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- CHARTIER, R. (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación (Colección Hombre y Sociedad, Serie Cla-De-Ma, Grupo Ciencias Sociales/ Historia)*. Barcelona, España: Gedisa.
- CLARK, A. (1989). *La Guaira, crónicas del puerto*. Caracas, Venezuela: Imprenta Municipal.
- CLEMENTE TRAVIESO, C. (1966). *Las esquinas de Caracas*. México: Talleres Gráficos de México, S.A.
- CORTINA, A. (1976). *Caracas, la ciudad que se nos fue*. Caracas, Venezuela: Editorial Roble.
- DELGADO LINARES, C. (2001). *Caracas: ayer, hoy y siempre*. Caracas, Venezuela: Proyecto Cultural Namar/Ediciones Épocas y Costumbrismos.
- DUQUE, E. P. (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora.

- DUBY, G. & PERROT, M. (1993). *Historia de las mujeres* (Volumen 4 (Siglo XIX). Madrid, España: Taurus.
- FERRO, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris, Francia: Hachette.
- FUNDACIÓN FRANCISCO HERRERA LUQUE (1997). *Balance psicosocial del venezolano del siglo XX: ensayos*. Caracas, Venezuela: Grijalbo.
- GONZÁLEZ DELUCA, M. E. (1994). *Los comerciantes de Caracas: cien años de acción y testimonio de la Cámara de Comercio de Caracas*. Caracas, Venezuela: Cámara de Comercio de Caracas.
- GONZÁLEZ STEPHAN, B., LASARTE, J., MONTALDO, G., & DAROQUI, M. J. (Comps.). (1995). *Esplendores y miserias del Siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina* (Colección Estudios). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana-Equinoccio USB.
- HALKIN, L. E. (1968). *Iniciación a la crítica histórica*. Caracas, Venezuela: Ediciones de la Biblioteca Central - Universidad Central de Venezuela.
- HERNÁNDEZ, T. (Coord.). (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- HERNÁNDEZ DE LASALA, S. (1997). *Venezuela entre dos siglos: La arquitectura de 1870 a 1930*. Caracas, Venezuela: Armitano.
- KERMABON, J. (1994). *Pathé: premier empire du cinéma*. Paris, Francia: Éditions du Centre Pompidou.
- IZAGUIRRE, R. (s/f). *El cine en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Fundarte.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e historia: problemas metodológicos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, España: Bosch S.A.
- LEVY, G. (1993). "Sobre microhistoria", en P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 119-143). Madrid, España: Alianza.
- MARGHELLA, J. J. & León, M. (1999). *El teatro caraqueño en la época de Cipriano Castro: 1899-1908*. Caracas, Venezuela: Biblioteca de Autores Tachirenses.
- MARROSU, A. (1997). "Los modelos de la supervivencia", en T. Hernández (Coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (pp. 21-47). Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- MARROSU, A. (1997). *Don Leandro el Inefable: análisis filmico, crónica y contexto*. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional-Instituto de Investigaciones de la Comunicación UCV.
- MARROSU, A. (1985). *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos, pistas e interrogantes*. Caracas, Venezuela: Instituto de Investigaciones de la Comunicación UCV.
- MARTÍN, G. (1994). *De los hechizos de Merlín a la píldora anticognitiva (Trópicos/ 51)*. Caracas, Venezuela: Alfadil.

- DE PARDO, M. C. (1973). *Monedas venezolanas (Colección histórico-económica venezolana/Vol. VI)*. Caracas, Venezuela: Banco Central de Venezuela.
- MARTÍN, G. (1992). *Metódica y melódica de la animación cultural (Trópicos / 44)*. Caracas, Venezuela: Alfadil.
- MARTÍNEZ, M. A. (1993). *Los nombres de las monedas en Venezuela (V centenario del encuentro entre dos mundos 1492-1992; 1498-1998 / N° 5)*. Caracas, Venezuela: Asociación Bancaria de Venezuela.
- MEDINA RUBIO, A. (s/f). *Introducción a la historia regional (Historia para todos/ N° 3)*. Caracas, Venezuela: Historiadores SC.
- MENESES, G. (1995). *Libro de Caracas (Rescate)*. Caracas, Venezuela: Fundarte-Alcaldía de Caracas.
- MONTERDE, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza (Cuadernos de Pedagogía/ 29)*. Barcelona, España: Laia.
- MUSSER, C. (1990). *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York, Estados Unidos: Simon & Schuster Macmillan.
- NÚÑEZ, E. B. (1991). *Figuras y estampas de la antigua Caracas (Tradiciones)*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- PAZ, M. A. & MONTERO, J. (1999). *Creando la realidad: el cine informativo 1895-1945 (Ariel Comunicación)*. Barcelona, España: Ariel.
- PICÓN SALAS, M. (1958). *Los días de Cipriano Castro (Primer Festival del Libro Popular Venezolano/ N° 5)*. Lima, Organización Continental de los Festivales del Libro.
- PINO ITURRIETA, E. (1997). *El decoro y el arrabal*. En VVAA, *Sueños e imágenes de la modernidad: América Latina 1870-1930* (pp. 8-15). Caracas, Celarg-Corporación Andina de Fomento.
- PINO ITURRIETA, E. (Coord.). (1996). *La cultura en Venezuela: Historia mínima (Colección Documentos) (251 pp.)*. Caracas, Fundación de los trabajadores de Lagoven.
- PINO ITURRIETA, E. (Coord.). (1992). *Historia mínima de Venezuela (Colección Documentos) (226 pp.)*. Caracas, Fundación de los trabajadores de Lagoven.
- PINO ITURRIETA, E. (Comp.). (1991). *Cipriano Castro y su época (Colección Documentos)*. Caracas, Monte Ávila.
- PINO ITURRIETA, E. (1998). *Venezuela metida en cintura: 1900-1945 (101 pp.)*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- POLANCO ALCÁNTARA, T. (1995). *Historia de Caracas (Historias Regionales) (101 pp.)*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- RANGEL, D. A. (1998). *Venezuela en tres siglos (250 pp.)*. Caracas, Coedición Agustín Catalá - El Centauro - Vadell Hermanos.

- RÍOS, J. y CARVALLO, G. (2000). *Análisis histórico de la organización del espacio en Venezuela* (Colección Estudios/Ciencias Sociales) (233 pp.). Caracas, Universidad Central de Venezuela - Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- RODRÍGUEZ, J. Á. (2000). *Visiones del oficio: historiadores venezolanos en el siglo XXI* (732 pp.). Caracas, Academia Nacional de la Historia - Comisión de Estudios de Postgrado UCV - Fondo Editorial Facultad de Humanidades y Educación UCV.
- RUIZ, D. y MIRANDA, H. (1998). *Cipriano Castro en la caricatura venezolana* (Historia para todos / N° 26) (16 pp.). Caracas, Historiadores SC-Conac.
- SALAZAR MARTÍNEZ, F. (1977). *Tiempo de compadres: de Cipriano Castro a Juan Vicente Gómez* (263 pp.). Caracas, Librería Piñango.
- SALCEDO-BASTARDO, J. L. (1993). *Historia fundamental de Venezuela* (Historial N° 1) (654 pp.). Caracas, Universidad Central de Venezuela - Ediciones de la Biblioteca.
- SANTANA CARDOSO, C. F. (2000). *Introducción al trabajo de la investigación histórica: conocimiento, método e historia* (Historia y Teoría) (218 pp.). Barcelona, Crítica.
- SCHAEEL, G. (1977). *Caracas L.Q.Q.D.* (238 pp.). Caracas, Talleres de Gráficas Armitano.
- SEGNINI, Y. (1997). *Historia de la cultura en Venezuela* (Ameritextos N° 10). Caracas, Alfadil.
- SEMPRÚM, J. (1969). *Visiones de Caracas y otros temas* (327 pp.). Caracas, Ediciones de la Corporación Venezolana de Fomento.
- SERNA, J. y PONDS, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria* (286 pp.). Madrid, Cátedra.
- SIDORKOV, N. (1994). *Los cines de Caracas en el tiempo de los cines* (447 pp.). Caracas, Armitano.
- SISO, C. (1985). *Castro y Gómez; importancia de la hegemonía andina. Notas biográficas y documentales para la verdad histórica* (425 pp.). Caracas, Editorial Arte.
- SORLIN, P. (1992). *Sociología del Cine: la apertura para la historia del mañana* (Sección Obras de Sociología) (264 pp.). México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (Coords.). (1998). *Historia general del cine. Volumen I (Orígenes del cine)* (351 pp.). Madrid, Cátedra.
- TENORIO TRILLO, M. (1999). *Argucias de la historia: Siglo XIX, cultura y América latina* (Inicios en las Ciencias Sociales/ N° 3) (280 pp.). México D.F., Paidós.

- TIRADO, R. (s/ f). *Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959* (345 pp.). Caracas, Fundación Neumann.
- TROCONIS, E. (1992). *Caracas (Ciudades de Iberoamérica)* (349 pp.). Caracas, Grijalbo.
- VELÁSQUEZ, R. J. (1996). *El gobierno de Joaquín Crespo* (Historia para todos / N° 18) (36 pp.). Caracas, Historiadores SC-Conac.
- VELÁSQUEZ, R. J. (1977). *La caída del Liberalismo Amarillo: tiempo y drama de José Antonio Paredes* (392 pp.). Caracas, Ediciones Roraima.
- VENEGAS FILARDO, P. (1991). *Viajeros a Venezuela en los siglos XIX y XX* (Viajes y Descripciones/ 20) (264 pp.). Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- VILA, M. A. (1965). *Área metropolitana de Caracas* (163 pp.). Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas.
- VV.AA. (1986). *El Valle y sus cercanías* (Colección Rescate, Serie Caracas toma Caracas/ 2) (115 pp.). Caracas, Fundarte-INCE.
- VV.AA. (1992). *Historia Regional: Siete ensayos sobre teoría y método* (Serie Estudios Regionales/1). Caracas, Fondo Editorial Tropykos.

## 2.- Artículos

- ACOSTA, J. M. Y MARROSU, A. (1997). *Fundamentos para la investigación del Cine Venezolano en Objeto Visual* Caracas, N° 4, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 151-191.
- ALTMAN, R. (1996). *Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis en Archivos de la Fílmoteca*. Madrid, N° 22, febrero, pp. 1-10.
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (1992). *El teatro en Venezuela: una historia para ser construida en Revista Nacional de Cultura*. Caracas, N° 285, Conac, abril-junio, pp. 179-198.
- BOLET PERAZA, N. (1954). *Cuadros caraqueños: El Teatro del Maderero en Crónica de Caracas*. Caracas, N° 19, Concejo Municipal del Distrito Federal, agosto-diciembre, pp. 606-617.
- CHURIÓN, J. J. (1954). *Teatro Nacional en Crónica de Caracas*. Caracas, N° 19, Concejo Municipal del Distrito Federal, agosto-diciembre, pp. 621-641.
- ELENA, A. (1998). *Cine para Macando: tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932 en Archivos de la Fílmoteca*. Madrid, N° 28, febrero, pp. 1-10.
- ELENA, A. (1997). *Lengua, cultura y cine popular: encuentros y desencuentros en Revista de Occidente*. Madrid, N° 196, septiembre, pp. 1-10.

- LANDAETA ROSALES, M. (1954). *Los teatros de más de tres siglos en Crónicas de Caracas*. Caracas, N° 19, Concejo Municipal del Distrito Federal, agosto-diciembre, pp. 642-652.
- MARROSU, A. (1994). *Herramientas historiográficas para conocer el cine venezolano: una experiencia en Anuario Ininco*. Caracas, N° 6, Instituto de Investigaciones de la Comunicación FHE-UCV, pp. 75-87.
- MARROSU, A. (1993). *Historia del cine y la angustia del método en Anuario Ininco*. Caracas, N° 5, Instituto de Investigaciones de la Comunicación FHE-UCV, pp. 131-151.
- MARROSU, A. (1992). *Lumière a la conquista de América (Gabriel Veyre en Caracas) en Anuario Ininco*. Caracas, N° 4, Instituto de Investigaciones de la Comunicación FHE-UCV, pp. 9-61.
- MARROSU, A. (1989). *Periodización para una historia del cine venezolano (una hipótesis) en Anuario Ininco*. Caracas, N° 1, Instituto de Investigaciones de la Comunicación FHE-UCV, pp. 5-45.
- MARTÍN ARIAS, L. (1994). *Criterios de periodización de la historia del cine. A propósito de Georges Méliès: ¿es posible otra historia del cine?* en *Área*. Madrid, N° 5, Universidad Complutense, pp. 9-17.
- MONTERDE, J. E. (1999). *Historia y Cine: notas introductorias en Cuadernos de la ACADEMIA*. Madrid, N° 6, pp. 7-21.
- NÚÑEZ, E. B. (1954). *Centenario del Teatro Caracas: El Teatro Caracas o Coliseo de Veroes en Crónica de Caracas*. Caracas, N° 19, Concejo Municipal del Distrito Federal, pp. 561-563.
- PARRA MÁRQUEZ, H. (1989). *El Nuevo Circo de Caracas en Crónica de Caracas*. Caracas, N° 82, Concejo Municipal del Distrito Federal, julio-septiembre, pp. 399-415.
- ROJAS, A. (1954). *Orígenes del teatro en Caracas en Crónica de Caracas*. Caracas, N° 19, Concejo Municipal del Distrito Federal, agosto-diciembre, pp. 575-605.
- SANDOVAL, J. (1987). *Introducción a la cinematografía perfeccionada (Serie Apuntes históricos del cine en Maracaibo/N° 2) en El otro papel (suplemento del diario Critica)*. Maracaibo, 15 de febrero, 5 pp.
- SANDOVAL, J. (1987). *El portentoso cinematógrafo en Maracaibo (Serie Apuntes históricos del cine en Maracaibo/N° 3) en El otro papel (suplemento del diario Critica)*. Maracaibo, 22 de febrero, 4 pp.
- SANDOVAL, J. (1987). *Los albores de la cinematografía zuliana (Serie Apuntes históricos del cine en Maracaibo/N° 4) en El otro papel (suplemento del diario Critica)*. Maracaibo, 22 de marzo, 4 pp.

SANDOVAL, J. (1987). *Técnicas y espectáculos precursores* (Serie Apuntes históricos del cine en Maracaibo/Nº 1) en *El otro papel* (suplemento del diario Critica). Maracaibo, 8 de febrero, 4 pp.

### 3.- Trabajos no publicados

HERRERA, P. (1987). *Perfil histórico del cine silente venezolano: 1897-1937* (223 pp.). Caracas, Trabajo Especial de Grado, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

MACUARE, M. (2001). *Incursiones cinematográficas en la ciudad de San Cristóbal. 1897-1909* (114 pp.). Caracas, Trabajo Especial de Grado, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

MORENO, J. G. (1980). *Acercamiento hemerográfico a la historia del cine en Venezuela 1896-1909* (Trabajo Especial de Grado) (Caracas, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela).

### 4.- Obras de referencia

BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (386 pp.). México D.F., Siglo XXI.

BURGUIERE, A. (Dir.). (1991). *Diccionario Akal de ciencias históricas (Akal Diccionarios/6)* (702 pp.). Madrid, Ediciones Akal, S.A.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN FCN. (1997). *Filmografía venezolana 1897-1938* (109 pp.). Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.

CERAM, C. W. (1965). *Arqueología del Cine* (Barcelona, Destino).

COE, B. (1981). *History of Movie Photography* (176 pp.). Londres, Ash & Grant.

DE LA MADRID, J. C. (Coord.). (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España (Colección Varia)* (348 pp.). Gijón, Trea S. L.

DE LOS REYES, A. (1993-1998). *Cine y sociedad en México 1896-1900* (3 vols.). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

FONTANA, J. (1992). *La historia después del fin de la historia (Critical/Nº 225)* (155 pp.). Barcelona, Grijalbo.

GARCÍA MESA, H. (Ed.). (1992). *Cine latinoamericano 1896-1930* (351 pp.). Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Consejo Nacional de la Cultura-Foncine-Fundacine UC.

- GUBERN, R. (1983). *Cien años de cine (Libro Blanco/N° 1)* (2 vols.). Barcelona, Bruguera.
- JARVIE, J. C. (1974). *Sociología del cine* (Madrid, Ediciones Guadarrama).
- JURADO ARROYO, N. (1997). *Los inicios del Cinematógrafo en Córdoba 1896-1936* (279 pp.). Córdoba, Publicaciones de la Filmoteca de Andalucía.
- MEDINA FRANCO, R. (1966). *Sociología e Historia (Estudios Críticos)* (51 pp.). Caracas, Instituto de Investigaciones UCV-Facultad de Economía.
- NAVAS BLANCO, A. (1998). *El comportamiento electoral a fines del siglo XIX venezolano (Colección Estudios)* (128 pp.). Caracas, Fondo Editorial de Humanidades - Universidad Central de Venezuela.
- NIETO, J. Y ROJAS, D. (1992). *Tiempos del Olympia* (Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).
- NORIEGA, S. (1993). *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX* (95 pp.). Mérida, Universidad de Los Andes - Ediciones, del Rectorado.
- REYES DE LA MAZA, L. (1968). *Salón Rojo: Programas y crónicas del cine mudo en México*. Tomo I (1895-1920) (México, Universidad Nacional Autónoma de México).
- RODRÍGUEZ, R. (1972). *El cine silente en Cuba* (La Habana, Editorial Letras Cubanas).
- SADOU, G. (1991). *Historia del cine mundial. desde los orígenes* (México, Siglo XXI).
- SÁEZ, J. L. (1983). *Historia de un sueño importado: ensayos sobre el cine en Santo Domingo* (Santo Domingo, Ediciones Siboney).
- SALCEDO SILVA, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (Bogotá, Carlos Valencia Editores).
- Thompson, K. & BORDWELL, D. (1994). *Film History: An Introduction* (New York, McGraw-Hill, Inc.).
- WALLER, G. A. (1995). *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930* (Washington D.C., Smithsonian Institution Press).
- WALLER, G. A. (Ed.). (2002). *Movie going in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition* (Oxford, Blackwell Publishers).
- VV.AA. (1994). *La región histórica (Serie Estudios Regionales II)* (Caracas, Fondo Editorial Tropykos).

## 5.- Trabajos en CD-ROM

- DICCIONARIO MULTIMEDIA DE HISTORIA DE VENEZUELA. (1998). Caracas, Fundación Polar.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (1992). Madrid, Real Academia Española de la Lengua [vigésima primera edición].  
VISUAL MAP (Guías digitales del mundo): Caracas. (1997). Caracas, Digi-Plot C.A.

## 6.- Internet

### 6.1.- Cine de los inicios y precinematografía

- ASSOCIATION FRANÇAISE DE RECHERCHE SUR L'HISTOIRE DU CINÉMA. (s.f.). *Préambule*. Recuperado de: [http://www.sosi.crns.fr/AFRHC/pre\\_frameses.htm](http://www.sosi.crns.fr/AFRHC/pre_frameses.htm)
- BILL DOUGLAS CENTRE OF THE HISTORY OF CINEMA AND POPULAR CULTURE. (s.f.). *Welcome to the Bill Douglas Centre*. Recuperado de: <http://info.ex.ac.uk/bill.douglas/menu.html>
- EDISON PAPERS-UNIVERSITY OF RUTGERS. (s.f.). *Motion Pictures*. Recuperado de: <http://edison.rutgers.edu/mopix/catintro.htm>
- EDISONIA. (s.f.). *Edisonia*. Recuperado de: <http://www.nps.gov/edis/edisonia.htm>
- FILMSOUND. (s.f.). *Filmsound*. Recuperado de: <http://www.filmsound.org>
- GRAFICS DE L'UNIVERSITÉ DE MONTREAL. (s.f.). *GRAFICS*. Recuperado de: <http://cris.histart.umontreal.ca/grafics>
- IMAGES: A Journal of Film and Popular Culture. (s.f.). *Images: A Journal of Film and Popular Culture*. Recuperado de: <http://www.imagesjournal.com>
- LIBRARY OF CONGRESS: Early Motions Pictures. (s.f.). *Early Motion Pictures*. Recuperado de: <http://lcweb2.loc.gov/papr/mpixphone.html>
- MUSEUM OF MOVING IMAGE. (s.f.). *Museum of Moving Image*. Recuperado de: <http://www.londonmall.co.uk/momi/default.htm>
- SILENT FILMS. (s.f.). *Silent Films*. Recuperado de: <http://www.csse.monash.edu.au/~pringle/silent/films.html>
- SILENT FILMS. (s.f.). *Silent Films*. Recuperado de: <http://www.csse.monash.edu.au/~pringle/silent/films.html>
- SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN HISTORY: Early Cinema. (s.f.). *Early Motion Pictures*. Recuperado de: <http://photo2.si.edu/cinema/cinema.html>
- THE SILENT FILM BOOKSHELF. (s.f.). *The Silent Film Bookshelf*. Recuperado de: <http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf>
- THE SILENTS MAJORITY. (s.f.). *The Silents Majority*. Recuperado de: <http://www.mdle.com/ClassicsFilms/indexold.htm>

UNO DRCM SILENT FILM WEB GROUP. (s.f.). *UNO DRCM Silent Film Web Group*. Recuperado de: <http://www.uno.edu/~drcom/silents.html>  
VITAPHONE! (s.f.). *Vitaphone!* Recuperado de: <http://vitaphone.thetaband.com/index.html>

## **6.2.- Equipos cinematográficos**

ADVENTURES IN CIBERSOUND. (s.f.). *Magic Machines*. Recuperado de: [http://www.cinemia.net/SFCV-RMIT-Annex/rnaughton/MAGIC\\_MACHINES\\_1.html](http://www.cinemia.net/SFCV-RMIT-Annex/rnaughton/MAGIC_MACHINES_1.html)

FILM CENTER. (s.f.). *Film Center*. Recuperado de: <http://www.film-center.com/index.html>

GEORGE EASTMAN HOUSE - International Museum of Photography and Film. (s.f.). *George Eastman House - International Museum of Photography and Film*. Recuperado de: <http://www.geh.org>

INSTITUT LUMIÈRE. (s.f.). *Lumière*. Recuperado de: <http://www.institut-lumiere.org/francais/lumiere/shistoire.html>

KODAK. (s.f.). *Kodak History*. Recuperado de: <http://www.kodak.com/aboutKodak/kodakHistory.shtml>

LIST OF VINTAGE MOVIE CAMERAS, PROJECTORS, PRECINEMA, etc. (s.f.). *List of Vintage Movie Cameras, Projectors, Precinema, etc.* Recuperado de: <http://www.xs4all.nl/~wichm/cinelist.html>

MUSEUM OF MOVING IMAGE. (s.f.). *Museum of Moving Image*. Recuperado de: <http://www.londonmall.co.uk/momi/default.htm>

ONE HUNDRED YEARS OF FILM SIZES. (s.f.). *One Hundred Years of Film Sizes*. Recuperado de: <http://www.xs4all.nl/~wichm/filmsize.html>

THE PHOTOGRAPHIC HISTORICAL SOCIETY OF CANADA PAGE. (s.f.). *The Photographic Historical Society of Canada Page*. Recuperado de: <http://www.phsc.ca>

THE PROJECTION BOX. (s.f.). *The Projection Box*. Recuperado de: <http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/ProjectionBox.htm>

THE AMERICAN WIDESCREEN MUSEUM. (s.f.). *The American WideScreen Museum*. Recuperado de: <http://www.widescreenmuseum.com/index.htm>

## Yolanda Sueiro Villanueva

Licenciada en Artes, mención artes cinematográficas, por la Universidad Central de Venezuela (UCV), actualmente culmina el Doctorado en Historia del CNH. Profesora asistente, adscrita al área de Historia del Cine en la Escuela de Artes UCV desde 1996. Docente en la Universidad Católica Santa Rosa (2004) y la Escuela de Cine de Caracas (2010). Directora de Investigación (1996-1998) y Docencia (2004-2005) de la Fundación Cinemateca Nacional. Investigadora del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (2003-2004). Autora de numerosos artículos, ensayos y ponencias sobre la exhibición de cine en Venezuela y América Latina durante el periodo silente. Su texto *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*, publicado en 2007, en su primera edición, por la Facultad de Humanidades y Educación UCV, obtuvo la mención honorífica en el 5to. Premio Nacional del Libro de Venezuela. Ganadora del VI Bienal Nacional de Literatura 2022 Argimiro Gabaldón, con su texto *Manuel Trujillo Durán: intuición y pasión por el cine*.

Más que instituir los inicios de una historia del cine en Caracas, este texto busca delinear un cuadro cultural de la ciudad y sus habitantes entre 1896 y 1905, enfocándose en el cine como pivote temático. A lo largo de sus páginas podrá verse cómo las condiciones histórico-culturales de una sociedad interactúan activamente, generando situaciones y circunstancias trascendentes que casi nunca resultan causales o predecibles. Los procesos históricos develados hablarán de la llegada de un espectáculo novedoso, observando con detalle a la colectividad que le recibe y modifica, haciéndole encajar en las pautas locales del entretenimiento público y colectivo. Y aunque todavía falte mucho para que pueda hablarse con propiedad de las secuelas históricas impulsadas por la llegada del cine a Caracas, sin duda esta obra instituye una base para que futuros estudios apunten hacia una comprensión más holística de nuestra realidad cultural.

ISBN: 978-980-6708-87-7



**Colección Estudios**