Fecha de recepción: 25/07/2025
Fecha de aceptación: 16/10/2025
Pp. 69 – Pp. 96

La Atlántida Cinematográfica de Rafael Requena:

Un mosaico de ideas y teorías

Yoselin Fagúndez[1]
yafagundez@gmail.com
ORCID: 0009-0005-8221-9835
Cinesa Soluciones Audiovisuales, Caracas, Venezuela

Resumen

Este trabajo examina un guion cinematográfico sobre la Atlántida, escrito por Rafael Requena (1879-1946) durante la década de 1930. El texto explora cómo la obra de Requena, influenciada por sus investigaciones arqueológicas y el positivismo, vincula a la Atlántida con civilizaciones precolombinas como los toltecas y mayas. Además, se aborda la estructura del guion, sus conexiones con la obra de Requena Vestigios de la Atlántida y el contexto cinematográfico de la época, incluyendo no solo corrientes artísticas sino también los avances tecnológicos. Se concluye con un resumen de otras representaciones de la Atlántida en el cine y la literatura, así como algunas producciones mexicanas asociadas al mundo prehispánico y "lo indígena".

Palabras clave: Rafael Requena, Atlántida, etnohistoria, "cine venezolano".

[1] Comunicadora Social, investigadora, guionista y directora de documentales. Estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad Católica Andrés Bello. Líneas de investigación: Historia del cine venezolano y el cine como fuente histórica en el siglo XX.

Yoselin Fagúndez

Rafael Requena's Cinematic Atlantis:
A mosaic of ideas and theories

Abstract

This paper examines a film script about Atlantis, written by Rafael Requena (1879-1946) during the 1930s. The text explores how Requena's work, influenced by his archaeological research and positivism, links Atlantis with pre-Columbian civilizations such as the Toltecs and Mayans. In addition, it addresses the structure of the screenplay, its connections with Requena's work Vestiges of Atlantis, and the cinematic context of the time, including not only artistic movements but also technological advances. It concludes with a summary of other representations of Atlantis in cinema and literature, as well as some Mexican productions associated with the pre-Hispanic world and "the indigenous".

Keywords: Rafael Requena, Atlantis, ethnohistory, "Venezuelan cinema"

Índice

Introducción ***72***

1. Un guion olvidado ***74***

a. La premonición y la revuelta en la Atlántida *77*

b. El arrepentimiento y la revelación *78*

c. La profecía *78*

d. La inminencia de la catástrofe *78*

e. El comienzo del éxodo y la despedida del Manú *79*

f. La fundación de nuevas naciones *79*

g. La caída de la Atlántida *79*

h. El Epílogo y el espíritu de Quetzalcóatl en la América moderna *80*

2. Una interpretación a partir de los vínculos ***81***

a. El uso del lenguaje *81*

b. Los lazos con México *82*

c. La relación con su obra *83*

3. De los superespectáculos italianos a los Laboratorios Nacionales del MOP ***85***

4. ¿Requena nos cuenta una historia inédita? ***91***

Conclusiones ***93***

Bibliografía ***94***

a. Colecciones de documentos *94*

b. Fotografías *94*

c. Libros *94*

d. Artículos en línea *96*

ISSN: 2790-5071

Introducción

A través de una ambiciosa propuesta cinematográfica, Rafael Requena, médico, arqueólogo aficionado, diplomático venezolano y secretario privado del general Juan Vicente Gómez entre 1931 y 1933, explora un nuevo medio para plasmar sus intereses intelectuales. Bajo la influencia del positivismo y la consigna del progreso de su época, escribe un guion para una película épica sobre la Atlántida.

Desde muy joven, la curiosidad por la imagen despierta en Rafael Requena. En su Carúpano natal, con 19 años, aparece en una fotografía de *El Cojo Ilustrado* en septiembre de 1898, como parte del Club Daguerre durante una excursión[2], e incluso se le atribuye la autoría de un par de ellas que documentan el paseo[3]. Esta iniciativa une el ingenio de Henrique Avril, Domingo Rafael Lucca y Luis Carbonell, referentes importantes para la fotografía en la primera mitad del siglo XX[4]. A partir de allí, es posible establecer un vínculo que nos conduce a tres décadas más tarde, cuando Requena se interesa en un medio más complejo: la imagen en movimiento.

Aunque esta película no llegó a filmarse, para entender la propuesta de Requena es necesario identificar algunas características del contexto histórico cinematográfico y de las influencias culturales del propio autor. Por tanto, el objeto de este trabajo es arrojar algunas luces sobre lo que pudo convertirse en el primer largometraje antropológico de ficción en Venezuela, por su conexión con las culturas prehispánicas. En este sentido, en la primera parte realizamos un análisis de la estructura y contenido del texto, es por ello que lo hemos dividido en ocho secuencias narrativas. En la segunda, abordamos el estilo y recursos literarios empleados en el texto, las relaciones establecidas por Requena con México y las similitudes con su obra ensayística *Vestigios de la Atlántida*.

2 Henrique Avril, "Club Daguerre en excursión – Carúpano", El Cojo Ilustrado, No. 162 (1898): 647.
3 Rafael Requena, "La parte más elevada de Chorro Azul – (Carúpano arriba)", El Cojo Ilustrado, No. 162 (1898): 640-643.
4 Antonio Padrón Toro, Henrique Avril, el relator gráfico del paisaje venezolano (Caracas: Fundación Bancaribe, 2014), 51.

En la tercera parte, exponemos algunos datos sobre el contexto nacional y algunas corrientes cinematográficas pertinentes que pudieron influir en la escritura de Requena. Por último, exploramos algunos ejemplos de las representaciones de la Atlántida en la literatura y el cine durante las primeras décadas del siglo XX; además de algunas menciones específicas a la filmografía mexicana de este periodo que exploran el mundo prehispánico.

ISSN: 2790-5071

1. Un guion olvidado

Rafael Requena escribe, en 46 páginas mecanografiadas, un guion cinematográfico que plasma algunas de las ideas expuestas en su obra *Vestigios de la Atlántida*, publicada en 1932, en la que explora teorías sobre el origen de la Tierra mediante la hidrogénesis[5], argumenta sobre la existencia del hombre paleolítico en América y conecta las antiguas civilizaciones americanas con los atlantes, apoyándose en sus hallazgos arqueológicos en el Lago de Valencia, Venezuela[6].

Es mucho lo que se puede comentar sobre el contenido del guion, mas no deja de ser interesante poner atención a las huellas dejadas por el autor en las hojas maltrechas que lograron sobrevivir al tiempo. Al revisar este manuscrito es posible constatar algunos tachones y correcciones hechas a mano, que nos hacen sospechar que se trata de un borrador. Asimismo, este documento no está fechado ni titulado. De este último dato se desprenden dos planteamientos importantes a responder: el primero, qué tipo de guion escribió Requena; lo segundo, cuándo lo escribió.

Dentro del cine, como arte y como medio de expresión, la forma de estructurar un guion suele adaptarse a los formatos y características del filme. Con frecuencia se clasifican en dos grupos: el guion literario y el guion técnico, que se diferencian por el tipo de información que suministran, pero que en conjunto se complementan el uno al otro. En este sentido, Requena nos presenta un texto narrativo dividido por escenas con descripciones de personajes, escenarios, acciones y diálogos, que omite detalles técnicos relativos a movimientos de cámara, encuadres o iluminación, lo que lo convierte en un guion literario[7].

---

5 La hidrogénesis es una teoría sobre la formación de la Tierra basada primordialmente en la acción del agua, en contraste con otras teorías que priorizan el fuego. El autor, Rafael Requena, la considera la explicación más lógica y razonable para la geogénesis. Véase: Rafael Requena, Vestigios de la Atlántida (Caracas: Tipografía Americana, 1932), 13-14.

6 Ibid., 114.

7 Jesús Ramos y Joan Marimón, "Guion", Diccionario del guion audiovisual (Barcelona: Editorial Océano, 2002), 289.

ISSN: 2790-5071

Si bien la escritura de un guion cinematográfico enfrenta las incertidumbres de cualquier proceso creativo, la captación de recursos económicos para su producción tiene sus propios bemoles. Por ello, es probable que este documento se trate de un guion-piloto para obtener financiamiento y sea esa una de las razones por las que encontramos enmiendas que sugieren un ajuste en las formas –usualmente reemplazos de palabras o cambios en los tiempos verbales– y no en el fondo de lo que se quiere contar. A estos detalles, que parecen minúsculos, se suma la traducción al inglés de este guion encontrada en su archivo, salvo algunas ampliaciones en las descripciones, se trata de la misma película. En otras palabras, es notable el interés de Requena por lograr una producción internacional para su proyecto, quizás de la talla de Hollywood, pero es un tema a explorar más adelante.

En cuanto a la tarea de fechar este borrador, suponemos que fue escrito durante la década de 1930 y es posterior a su obra *Vestigios de la Atlántida*, por la complejidad de las ideas y teorías allí expuestas. Sabemos, por las palabras del autor reproducidas en el prólogo de esta obra que el apoyo "moral y material" del general Juan Vicente Gómez, quien acumula más de dos décadas en el poder y de quien funge como secretario privado, facilitó la publicación del libro. Esto confirma su dedicación a la investigación por un tiempo considerable, que se detiene al recabar material suficiente para publicar sus resultados sin enfrentar mayores dificultades económicas. Por otro lado, Requena aclara, casi a modo de confidencia, que sus escritos fueron "zurcidos y medio ordenados en los escasos momentos que tenía disponibles; y naturalmente después de un trabajo tan incoherente e irregular no puedo estar seguro de la unidad ni de la congruencia de mi obra"[8]. Lo que sugiere otro indicio de haberse tomado un tiempo para la reflexión de estas ideas antes de escribir el guion de su película, una vez culminadas sus funciones en el gobierno. En esta línea argumentativa, deben tomarse en consideración los lazos del cine con el teatro, por implicar un proceso de maduración de ideas que, en el caso del cine, se

[8] Rafael Requena, "Prólogo", Vestigios de la Atlántida (Caracas: Tipografía Americana, 1932).

convierten en un argumento, pasa a un tratamiento[9] más extenso y llega al guion literario. Por lo que no es razonable concluir que Requena haya escrito este guion antes de su obra ensayística.

El argumento del filme, que no llegó a rodarse, es la desaparición de la Atlántida a causa de un cataclismo, que obliga a gran parte de los atlantes a emigrar hacia otras regiones del continente americano. Este éxodo hace posible la fundación de Tenochtitlan (México), tiene influencias sobre las culturas tolteca, maya y azteca, e incluso está vinculado al origen de la raza caribe, que llega a los valles de Aragua[10]. Requena nos presenta una trama inspirada, sin saberlo, en lo que el escritor norteamericano Joseph Campbell identificaría como el viaje del héroe, casi 20 años después, en 1949[11]. Es una trama icónica donde el protagonista se embarca en una aventura, enfrenta desafíos y se transforma.

Este guion, separado en actos y escenas –una estructura propia del teatro–, se centra en tres personajes asociados a las mitologías mesoamericanas. Quetzalcóatl[12], el Gran Manú o jefe de la logia tolteca, es quien presagia la catástrofe y organiza el éxodo. Acamapichtli[13] es un líder militar que guía a parte del pueblo hacia el sur, y Tenoch[14] es un joven rebelde

9 Es una explicación del argumento de un largometraje, escrito sin diálogos. Representa la base del guion literario y tiene una extensión promedio de treinta páginas. Véase: Jesús Ramos y Joan Marimón, "Tratamiento", Diccionario del guion audiovisual (Barcelona: Editorial Océano, 2002), 581.

10 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 41.

11 Campbell plantea un patrón narrativo universal que describe el viaje de transformación de un personaje, desde su mundo ordinario hasta un mundo desconocido lleno de desafíos, que al regresar a su mundo original es transformado por la experiencia. Véase: Joseph Campbell, El héroe de las mil caras (Cataluña: Ediciones Atalanta, 2020).

12 En la mitología mesoamericana, Quetzalcóatl representa la dualidad de la existencia, entre lo terrenal y lo espiritual. Véase: Félix Báez-Jorge, "Quetzalcóatl: puentes simbólicos y legados etnográficos", La Palabra y el Hombre, Universidad Veracruzana, No. 133 (2005): 61-73, https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/282/2005133P61.pdf?isAllowed=y&sequence=2 (Consultado el 10 de junio de 2025)

13 Aunque hay discrepancias en las fuentes históricas en relación a Acamapichtli, hay fuentes que lo reconocen como el primer tlatoani (jefe máximo) de Tenochtitlan y goza de prestigio como guerrero. Véase: Rudolf van Zantwijk, "La entronización de Acamapichtli de Tenochtitlan y las características de su gobierno", Estudios De Cultura Náhuatl, No. 15 (2022): 17-26, https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78403. (Consultado el 10 de junio de 2025)

14 En la cultura mexica, Tenoch es un líder del cual se deriva Tenochtitlan. Véase: José Antonio Martínez

que, tras un acto de violencia contra Quetzalcóatl, se redime y resulta estar destinado a fundar una nueva civilización, la de los mexicas. La narrativa intercala profecías sobre el futuro de América, incluyendo la llegada de los europeos, y culmina con un epílogo en el que el espíritu de Quetzalcóatl se manifiesta en Nueva York, abogando por la democracia y el resurgimiento del espíritu atlante en el continente americano.

Si bien es posible identificar una trama clásica con inicio y desenlace claro[15], haremos un breve recorrido en ocho secuencias[16] que se apegan al orden propuesto por Rafael Requena, pero que reagrupan las escenas para facilitar la fluidez en la historia y avanzar con nuestro análisis:

a. La premonición y la revuelta en la Atlántida

El Gran Manú, Quetzalcóatl, está preocupado por un cometa que presagia una catástrofe y que tiene antecedentes remotos. Decide hablar al pueblo y ofrecer en sacrificio a dos mujeres jóvenes, cuyos corazones son arrancados. En su discurso, Quetzalcóatl rememora las gloriosas conquistas atlantes en Egipto, Libia, Asia Menor, Grecia y las tierras italiotas (antiguos griegos), pero también critica los desenfrenos del pueblo atlante y advierte sobre la ira de los dioses. Un joven, Tenoch, líder de los conjurados, lo interrumpe y lo ataca con una piedra. Este hecho desencadena una revuelta violenta bajo la luz del cometa[17].

Castañón, "La entidad federativa. Distrito Federal", Revista Alegatos, No. 21 (1992): 11-27, https://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/1029/1006. (Consultado el 10 de junio de 2025)

15 En los orígenes de la construcción del guion clásico se encuentra la Poética de Aristóteles en la que establece una estructura de tres actos que debe tener un principio, un medio y un final. Véase: Pedro L. Cano, De Aristóteles a Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión (Barcelona: Gedisa, 1999), 30.

16 Una secuencia es una serie de escenas que forman un bloque temático. Véase: Jesús Ramos y Joan Marimón, "Secuencia", Diccionario del guion audiovisual (Barcelona: Editorial Océano, 2002), 517.

17 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 1-5.

ISSN: 2790-5071

b. El arrepentimiento y la revelación

El Manú es rescatado inconsciente y es llevado al templo, donde es reanimado; mientras Tenoch y los conspiradores huyen de la ciudad y se refugian en un granero. Al día siguiente, Tenoch se arrepiente de haber matado a Quetzalcóatl y lamenta su vanidad e inmadurez. El anciano dueño del granero se revela como Acamapichtli, el ilustre general de los ejércitos atlantes, y le confirma a Tenoch que el Manú está vivo, pues lo ha presentido a través de sus prácticas esotéricas. Acamapichtli ve el arrepentimiento de Tenoch como una purificación y ve en él "un hombre útil para la patria"[18].

c. La profecía

Tenoch conoce a Ageia, la hija de Acamapichtli, e inicia entre ellos una conexión profunda. Itzcóatl, el sacerdote y quiromántico de la familia, lee la mano de Tenoch y profetiza que es el elegido "para continuar la gloria de la Atlántida" y que de su unión con Ageia surgirá una nueva estirpe que asegurará "la supervivencia de la raza atlante", por lo que antes del hundimiento de la Atlántida, encontrará una tierra lejana donde el sol se pone y, al borde de un lago, verá un águila luchando con una serpiente sobre un nopal. Allí debe fundar Tenochtitlan, la capital de su pueblo, que se llamará México. Tenoch y Ageia se casan[19].

d. La inminencia de la catástrofe

Acamapichtli llega al palacio de Quetzalcóatl, quien le revela que la catástrofe es inminente y que la Atlántida desaparecerá bajo las aguas. Quetzalcóatl ordena un éxodo masivo hacia tierras seguras al occidente y el sur para salvar a la raza. Designa a

18 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 11.
19 Ibid., 20-21.

Acamapichtli para dirigir esta migración hacia lugares como Yucatán, Tehuantepec, Chichén-Itzá, Copán y Maracapana en el sur[20].

e. El comienzo del éxodo y la despedida del Manú

Comienza el éxodo y Quetzalcóatl decide quedarse. Observa la partida de su gente desde su palacio junto a un grupo de adeptos que se queda con él para esperar la muerte[21].

f. La fundación de nuevas naciones

Cuando Acamapichtli llega a casa, Tenoch y Ageia le anuncian su boda, la cual celebra, reconociéndolos como el futuro de la raza atlante. Acamapichtli decide dividir el contingente debido a su gran número. Él mismo se dirige hacia el sur, a tierras de Maracapana y Paraguaná. En el camino, deja núcleos de población que dan origen a la raza Caribe. Profetiza que el continente se llamará América, una tierra de libertad y progreso. Tenoch, por su parte, lidera la expedición hacia el poniente donde presencia la profecía del quiromántico: en un hermoso valle con un lago, un águila lucha con una serpiente sobre un nopal. Esto confirma el lugar para fundar Tenochtitlan. Sin embargo, el cataclismo alcanza a Acamapichtli y su ciudad se sumerge. Se salvan aquellos que huyen hacia las montañas[22].

g. La caída de la Atlántida

Quetzalcóatl, en su palacio, comparte con sus últimos seguidores una extensa historia del planeta Tierra: desde su formación como polvo cósmico hasta el surgimiento de la vida

20 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 23.
21 Ibid., 25-26.
22 Ibid., 28-32.

vegetal y animal. Días después, fuertes temblores sacuden la tierra. El palacio de Quetzalcóatl se estremece y se hunde por fuerzas volcánicas. El Gran Manú y sus últimos acompañantes perecen en el cataclismo que sumerge la Atlántida[23].

h. El Epílogo y el espíritu de Quetzalcóatl en la América moderna

En una noche de apagón en Nueva York, un estudiante sueña con la aparición de un anciano en el Empire State, que se presenta como Quetzalcóatl y explica que su espíritu, el de la antigua Atlántida, ahora vela por América, su "patria ideal". Comenta que se ha despertado y anhela reencarnarse, como ya lo han hecho otros espíritus atlantes en figuras históricas como Washington, Bolívar, San Martín, Morelos, Lincoln, O'Higgins, Santander, entre otros. He aquí un guiño a la grandeza de la historia patria. Quetzalcóatl expresa su asombro por el progreso de la civilización en la América, destacando sus adelantos tecnológicos. Finalmente, el espíritu de Quetzalcóatl, con un "amplificador de barro cocido", insta a los "americanos, atlantes" a unirse para defender la democracia. Su figura se dirige a la Estatua de la Libertad, se posa en su antorcha y luego desaparece simbólicamente en el horizonte[24].

[23] AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 32-43.
[24] Ibid., 43-45.

ISSN: 2790-5071

2. Una interpretación a partir de los vínculos

a. El uso del lenguaje

Como se ha dicho, esta película no fue filmada, por lo que no es posible hablar de un lenguaje cinematográfico, entendiendo que la imagen es al cine lo que el habla es a la comunicación oral, un medio de expresión. De este modo, nos referiremos a continuación al estilo y los recursos literarios que implementa Requena para contar su historia.

En general, es un texto que contiene pasajes descriptivos y sensoriales, en donde se emplean metáforas y símiles. Las interacciones entre los personajes bordean lo místico, porque intentan reflejar la vida espiritual de cada uno. Los discursos son retóricos para persuadir y conmover, apelando a lo emocional.

Es notoria la mezcla de términos asociados a la arqueología al referirse a cerámicas precolombinas o jeroglíficos, y conceptos modernos relativos a la filosofía política. Es el caso de la palabra "pueblo" que es utilizada en el guion para referirse a la masa de gente que es gobernada. Así, las interacciones entre el Manú y el "pueblo" son un eje central en la narrativa política del guion, donde los personajes gozan de cargos y jerarquía. Este es un punto en común con la sociedad maya que estaba organizada en una estructura jerárquica con una élite gobernante, sacerdotes, guerreros, artesanos, agricultores y esclavos.

También se habla de "gobierno" como una autoridad central que franquea un contexto de insurrección y lealtad, mediado por clases sociales que, como parte del discurso de un "extranjero", parece incitar la rebelión, apelando a conceptos que son temas contemporáneos a Requena.

> Hablaba en raras palabras diciendo que todos éramos iguales, que no debiera haber clases sociales ni hombres que trabajaran para otros. Que todos tienen derecho a partes iguales en la riqueza pública y que, por consiguiente, nadie debía tener propiedad privada. Todos para uno y uno para todos era su divisa. Acabar con los ricos; repartir

ISSN: 2790-5071

> equitativamente los bienes. Muerte a los directores del gobierno; pero él era un extranjero que venía a desorganizar nuestra patria[25].

El apoyo a leyes sabias para mantener la paz y el orden es otro aspecto llamativo por su conexión con la influencia positivista del autor. Dentro de la trama se describen aspectos del sistema legal, la estabilidad social y la jerarquía en la sociedad atlante, como elementos positivos que hacen sostenible el statu quo. En este sentido, cuando se habla de "nación", "patria" e "imperio" son palabras que parecen estar emparentadas intencionalmente para denotar la entidad política y territorial a la que pertenecen los personajes, su identidad colectiva, su extensión de poder e influencia geopolítica.

Por último, la asociación del término democracia con el legado atlante y sus implicaciones en la gobernanza y la participación, es imprecisa. Acamapichtli asegura que una "democracia verdadera y bien entendida, será como una flor del espíritu de nuestra raza. América será la salvación del mundo en decadencia, la tierra de promisión, el crisol donde se depurará la humanidad futura"[26], mientras que el Quetzalcóatl reencarnado aboga por no dejar "hundirse los santos principios de la democracia"[27].

b. Los lazos con México

Este vínculo se nos presenta, en primera estancia, con sus personajes. Quetzalcóatl, el Gran Manú, representa una conexión directa con la civilización tolteca. Requena describe a la raza tolteca como una subdivisión de la raza atlante y de ella surgen, dentro de su narrativa, los incas, semitas y acadios[28]. El propio Acamapichtli vaticina que los "toltecas,

25 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 8.
26 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 28.
27 Ibid., 46.
28 Ibid., 39.

mayas y aztecas" serán los descendientes de Tenoch y Ageia para sostener la idea de que estas civilizaciones mesoamericanas son herederas de la estirpe atlante[29].

Por otro lado, dentro de la historia se hace referencia a lugares como Yucatán, Tehuantepec, Chichén-Itzá y Copán. Por ejemplo, Chichén-Itzá es un famoso sitio arqueológico maya en Yucatán (México) y Tehuantepec es una región en el sur de ese país. Copán, aunque se ubica en Honduras, está dentro del ámbito cultural mesoamericano. Los templos mayas se mencionan explícitamente en las descripciones de Requena, sugiriendo una similitud o continuidad arquitectónica con las construcciones atlantes.

La profecía del quiromántico revela el mito fundacional de México-Tenochtitlan, cuando Tenoch vislumbra un águila que lucha con una serpiente sobre un nopal, que luego el autor conecta con la conquista de México. Así, el Manú narra que, en un futuro lejano, los descendientes de los atlantes –los toltecas, mayas y aztecas– recibirán a los "iberos" como hermanos, pero llegarán "hombres blancos, hijos de Hesperia o Hispania" que los tratarán "como frutos de conquista" y no como hermanos. Se hace una referencia a la llegada de Cortés y sus hombres a México, y la escena de la noche triste de Cortés bajo un árbol después de perder a su tropa a manos de los mexicas, mostrando estos eventos históricos como parte de la profecía[30].

c. La relación con su obra

Requena establece elementos temáticos y conceptuales en su guion que guardan relación con las ideas y hallazgos presentados en su obra *Vestigios de la Atlántida*. En el guion la historia gira en torno a la "nación atlante", su grandeza, la inminente catástrofe que la destruirá y el éxodo de sus habitantes. En el libro, el autor busca respaldar la teoría según la cual la Atlántida es un continente real sumergido, a partir de argumentos geológicos,

29 AIIH-UCAB, Archivo Rafael Requena, Guion en español, 27.
30 Ibid., 41-42.

ISSN: 2790-5071

antropológicos, zoológicos y botánicos, apoyándose en tradiciones antiguas para corroborar su existencia, influencia y nexo con las razas aborígenes americanas. De allí que en el guion se sostenga que los descendientes de Tenoch serán los toltecas, mayas y aztecas.

Sobre las migraciones y el origen de las civilizaciones americanas, en el guion Quetzalcóatl ordena un éxodo hacia lugares específicos y se predice la fundación de Tenochtitlan. Hecho que tiene sus bases en los Vestigios de la Atlántida, donde se menciona que los atlantes fundaron civilizaciones como la mexicana y la peruana, y se establecen vínculos con otras tribus como los caribes. En ambos casos, se conecta a los atlantes con la geografía venezolana, tanto en los valles de Aragua como en el Lago de Valencia[31].

Como último comentario, su principal hipótesis queda plasmada en su guion cuando Quetzalcóatl expone una teoría sobre la formación de la Tierra a partir de polvo cósmico y nebulosas, que combina gases para formar agua y el proceso de consolidación de la corteza terrestre. Proceso que detalla en su libro y denomina "geogénesis por el agua", confiriéndole responsabilidad en la formación planetaria y los cambios geológicos.

Es importante aclarar que Rafael Requena presenta su libro *Vestigios de la Atlántida* como un ensayo que recopila sus apreciaciones y es producto de su experiencia y observaciones. Si bien la obra está dedicada a las Academias, Requena pide indulgencia, explicando que el libro fue escrito "deprisa y en fragmentos" debido a sus múltiples actividades al lado del general Juan Vicente Gómez. Por estas circunstancias, no aspira a que sea una "ejecutoria definitiva en el terreno de la ciencia", sino un llamado de atención para despertar mayor interés en los estudios antropológicos en Venezuela[32]. Tal parece que con este guion apuntaba a un público más amplio.

31 Rafael Requena, Vestigios de la Atlántida (Caracas: Tipografía Americana, 1932), 90.
32 Rafael Requena, "Prólogo", Vestigios de la Atlántida (Caracas: Tipografía Americana, 1932).

3. De los superespectáculos italianos a los Laboratorios Nacionales del MOP[33]

Para entender la propuesta de Rafael Requena es necesario identificar algunas características del contexto histórico cinematográfico y de las influencias culturales del propio autor. Por tanto, partiremos de un contexto nacional y algunas corrientes cinematográficas pertinentes.

En primera instancia, el guion que Requena nos presenta está influenciado por el cine europeo, especialmente por el impresionismo francés, ya que hace énfasis en la subjetividad, la experiencia individual del personaje, al tiempo que propone técnicas como la edición no lineal, efectos visuales y de sonido para reflejar los pensamientos y sentimientos de los personajes. De hecho, Requena plantea animaciones para reconstruir escenas específicas; esta es una técnica que viene desde 1908[34]. Asimismo, encontramos algunos rasgos de otras corrientes que van hacia el misticismo, la exploración de lo sobrenatural y la trascendencia a través del simbolismo.

Como estas primeras décadas del cine son un periodo de aprendizaje, es importante no perder de vista que las películas se realizan con técnicas experimentales, usando narrativas teatrales y literarias. Ambos elementos los encontramos en Requena, que encuentra inspiración en las novelas de aventuras y propone su propio viaje del héroe, en el que uno de los personajes centrales pasa de ser el jefe de los conjurados al salvador de la raza atlante.

En los inicios del cine, este es visto como una curiosidad, sin posibilidades a largo plazo y, sobre todo, despierta gran desconfianza en las clases acomodadas. No es extraño que cuando el cine hace su aparición en Caracas en 1896, también desata opiniones opuestas. Para la prensa sus "cualidades científicas" dan cuenta de lo novedoso de este

33 Siglas del Ministerio de Obras Públicas.

34 René Jeanne y Charles Ford, Historia ilustrada del cine 1. El cine mudo (1895-1930) (Madrid: Alianza Editorial, 1979), 40.

ISSN: 2790-5071

espectáculo, sin embargo, lo catalogan como un evento de baja calidad[35]. Pero el cine triunfa de forma extraordinaria y a una velocidad sin precedentes en el mundo. Ya para 1907, casi el 20% de la población de los Estados Unidos acude al cine cada semana y en Europa las principales ciudades cuentan con casi 500 salas de cine. Esta audiencia irá aumentando en los años siguientes[36].

El periodo comprendido entre 1914 y 1930 es considerado la época dorada del cine mudo y es valorado como el periodo más destacado dentro de la historia del cine clásico, por sus aportes artísticos, industriales y tecnológicos. En Estados Unidos, el centro de la producción cinematográfica se traslada a un suburbio de Los Ángeles, en donde un grupo de productores sienta las bases para una nueva industria que empieza a crecer a partir de 1914. En Europa, después de la primera guerra, confluyen una serie de movimientos y escuelas artísticas en una corriente conocida como las "vanguardias", que da lugar a un periodo de gran efervescencia creativa[37]. Durante los primeros años del cine, Francia es un referente importante, con los trabajos de los hermanos Lumière y la concepción de Georges Méliès del cine como espectáculo[38].

Es pertinente acotar que, a partir de 1920, el cine italiano tiene un auge significativo, al punto de llegar a competir con el cine francés, con su *superespectáculo* y su melodrama como géneros. Estos *superespectáculos* reproducen episodios de la historia de la antigüedad, combinando las ruinas con grandes reconstrucciones en decorados para las que emplean grupos numerosos de actores y variedad de medios técnicos[39]. *Los últimos días de Pompeya* (1908) marca la pauta de estas producciones, que parecen ir en sintonía con la propuesta de Rafael Requena.

35 Yolanda Sueiro Villanueva, Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905) (Caracas: Fondo Editorial Humanidades y Educación, 2007), 10.
36 Eric Hobsbawm, La era del imperio: 1875-1914 (Buenos Aires: Editorial Crítica, 2009), 248.
37 Georges Sadoul, Historia del cine mundial: desde los orígenes (México: Siglo XXI, 1983), 176-177.
38 Palmira González, El cine mudo (Barcelona: Editorial UOC, 2008).
39 Ibid., 36.

En esta época de los años 20, se filmaron películas destacadas en la historia del cine como El gabinete del doctor Caligari (1920), El acorazado Potemkin (1925) o Metrópolis (1927), y surgen nombres como Charlie Chaplin y Rodolfo Valentino. Bien vale la pena mencionar el precedente de El nacimiento de una nación (1915) que, aunque generó controversia, es fundamental por sus contribuciones técnicas y narrativas.

En Venezuela son los tiempos del general Juan Vicente Gómez y Caracas ocupa un segundo plano, ya que Maracay está convertida en la sede del gobierno. Desde su nacimiento, el cine está emparentado con el teatro y es en la década de 1920 cuando en Venezuela se le empieza a diseñar un espacio propio. Antes de este momento, había funciones cinematográficas regulares en los teatros Rialto, inaugurado en 1917 bajo el nombre Princesa, y el Capitol (1921), ambos en la Plaza Bolívar. También el Circo Metropolitano ofrecía funciones nocturnas al aire libre (1896). Durante este periodo, las películas son acompañadas por un pianista, una banda o una orquesta. Las salas de cine, al igual que muchas ciudades del país, son modestas en proporción y en decoración. Es a finales de 1925 cuando se inaugura el Teatro Ayacucho, del arquitecto Alejandro Chataing[40]. Un año después, en 1926, aparece el Teatro Ateneo de Maracay.

Las producciones cinematográficas son escasas, pero con estrechos lazos con la literatura; por ejemplo, el primer intento de ficción es con La Dama de las Cayenas (1916) de Enrique Zimmermann, basada en La Dama de las Camelias (1848) de Alejandro Dumas. Luego, en 1919, se filma Don Leandro el Inefable, bajo la dirección de Lucas Manzano. Pasan seis años para que los venezolanos puedan ver uno de los clásicos del cine nacional, La Trepadora (1925), adaptación de la novela homónima de Rómulo Gallegos. Y un año después, el barquisimetano Amábilis Cordero realiza su primera película, Los Milagros de la Divina Pastora, adaptación fílmica de una obra literaria homónima de su amigo el Hermano Nectario María[41].

40 Nicolás Sidorkovs, Los cines de Caracas en el tiempo de los cines (Caracas: Armitano Editores, 1994).

41 Ricardo Tirado, Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959 (Caracas: Fundación Neumann, 1987), 41.

Teniendo en cuenta estas referencias, retomaremos el vínculo con México. El interés por las civilizaciones precolombinas y el "tema indígena" conectan al autor con películas como La Venus de Nácar (1932), que cuenta la leyenda de un pescador indígena que descubre una perla, la cual se transforma en una hermosa bailarina que danza para el espectador. Película que está dedicada al Benemérito y es la primera en tener sonido. Sin embargo, tal como reconoce Luis Duno-Gottberg, es una historia que alude al "tema indígena" como algo accesorio, porque su argumento narrativo no va en torno a él. Esto recuerda a una escena de la película silente Don Leandro, el inefable (1918) en la que Don Leandro se baja de un carro para contemplar el monumento "La India" en la urbanización El Paraíso. Una vez más, parece haber cierta representatividad visual más no así en la historia, hasta que se estrena Ayarí o el veneno del indio (1932) en el Teatro Municipal. La historia está basada en un cuento de Ramón David León y se desarrolla entre Caracas y la selva de la Guayana venezolana[42]. En este contexto, la propuesta de Requena luce arriesgada, ¿pero técnicamente es posible producir su película en Venezuela?

En 1927, el gobierno del general Gómez crea los Laboratorios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas (MOP), primer establecimiento moderno y completamente equipado para la producción cinematográfica, con una cámara oscura y cinco cuartos para imprimir, lavar, secar, montar y proyectar las películas[43]. Su principal propósito es la producción de proyectos gubernamentales, pero en algunos casos colabora con producciones privadas. Entre los experimentos técnicos que tuvieron lugar en esta institución está La Venus de Nácar (1932) de Efraín Gómez, sobrino de Gómez, quien está al frente de este laboratorio cinematográfico y que utiliza para fundar Maracay Films en 1928. Hecho que coincide con la creación de los Estudios Cinematográficos Lara, por parte de Amábilis Cordero. Esto da cuenta de cierta capacidad técnica, más no implica

42 Luis Duno-Gottberg, "El cinematógrafo contra el caníbal: Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano" Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, No. 6 (2020): 275-277, https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/302/300. (Consultado el 10 de junio de 2025)

43 José Miguel Acosta, Panorama histórico del cine en Venezuela (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997).

ISSN: 2790-5071

necesariamente un aumento significativo de largometrajes. En gran medida por razones económicas.

Al volver al guion de la Atlántida, encontramos una propuesta que claramente apuesta por la vanguardia del cine sonoro con extensos diálogos. En esta década de los años 30 la incorporación del sonido inicia una transformación tecnológica que dinamiza a un cine en decadencia. En Estados Unidos, para finales de 1928, se prevé que, de las 20.000 salas disponibles, 5.000 o 6.000 estarán equipadas con sonido antes del verano de 1929. Al mismo tiempo, es necesario transformar los estudios y formar al personal[44]. En Venezuela, para finales de 1932, no todas las salas en Caracas funcionan con sonido. Se intenta un cine parlante sincronizando la cinta a discos, con resultados poco satisfactorios. Es en 1937 con *El Rompimiento* cuando se incorporan los diálogos sincronizados al sonido. En este punto, encontramos las primeras dificultades para Requena, que en este periodo ya está en el exilio.

Eric Hobsbawm señala que "sólo dos de las manifestaciones artísticas de vanguardia, el cine y el jazz, conseguían suscitar la admiración de los abanderados de las novedades artísticas en todos los países"45 y es que con El Cantante de Jazz (1927), 10 años antes de El Rompimiento, se inicia una revolución en el cine sonoro que combina la palabra con la música y el canto. Es tal el revuelo con el sonido, que Paramount Pictures anuncia la temporada 1929-1930 con el lanzamiento de 70 películas, que incluyen 50 sonoras. Las otras grandes productoras cinematográficas también anuncian las suyas ese año: la Metro-Goldwyn-Mayer promete 40 filmes sonoros y la Fox, 30[46]. En esta década de 1930, la producción norteamericana está entre las 600 películas anuales[47]; mientras que en Venezuela entre 1897 y 1932 se produjeron 58 películas, de las cuales solo 10 son de

44 René Jeanne y Charles Ford, Historia ilustrada del cine 2. El cine sonoro (1927-1945) (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 17.

45 Eric Hobsbawm, Historia del siglo XX (Argentina: Grijalbo, 1994), 186.

46 René Jeanne y Charles Ford, Historia ilustrada del cine 2. El cine sonoro (1927-1945) (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 17.

47 Ibid., 76.

ISSN: 2790-5071

ficción[48]. Esto da una idea del estado de la producción nacional, que no debe confundirse con el acceso del público a otras producciones cinematográficas, ya que para 1935 hay 12 salas de cine activas en Caracas, una ciudad de casi 200.000 habitantes[49]. Este dato es interesante al recordar la existencia de una traducción al inglés de este guion, poniendo de relieve el potencial que su autor ve en él para un mercado internacional, que no solo ofrece mayor alcance, sino también recursos económicos y tecnológicos.

48 Gil Molina, Hitos del cine venezolano (Caracas: Gráficas identidad, 2023).

49 Guillermo Barrios, Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1992).

ISSN: 2790-5071

4. ¿Requena nos cuenta una historia inédita?

Estas ideas sobre la Atlántida, sin entrar en el debate de la veracidad o actualidad de las teorías e hipótesis planteadas por Rafael Requena, no son nuevas. En el caso de la literatura, encontramos algunas referencias como la novela de Julio Verne, Veinte mil leguas de viaje submarino (1871) que, aunque no se centra en la Atlántida, esta es mencionada cuando el Capitán Nemo llega a sus ruinas. Elizabeth G. Birkmaier publica en San Francisco El paraíso de Poseidón. El romance de la Atlántida en 1892, como una historia de amor ambientada en la Atlántida, cuya protagonista es una joven llamada Althea, que nace en el seno de la familia real atlante.

Otra obra importante es La Atlántida (1919) de Pierre Benoit, que ubica la Atlántida en el Sahara y a través de sus personajes explora sus misterios. Esta novela ha sido adaptada al cine en varias ocasiones, siendo la primera L'Atlantide (1921), del director belga Jacques Feyder con una producción silente franco-belga. Casi diez años después, se estrena Die Herrin von Atlantis (1932), del austriaco Georg Wilhelm Pabst con una producción franco-alemana.

Por otro lado, si se piensa en las producciones cinematográficas mexicanas, país que está vinculado a la obra de Requena, encontramos una filmografía más nutrida en cuanto a la representación del mundo prehispánico y las comunidades indígenas, en comparación con el cine venezolano. A efecto de este trabajo, sólo mencionaremos tres películas: Cuauhtémoc (1918) de Manuel de la Bandera, narra la historia del último emperador azteca, como símbolo de la resistencia ante la invasión española; Zítari (1931) de Miguel Contreras Torres, un cortometraje en el que la princesa azteca Zítari aparece en una ceremonia llevada a cabo en Teotihuacan y luego se le ve desde el presente contemplando las pirámides –escena que nos recuerda al epílogo de Requena en Nueva York–; y ¡Que viva México! (1931), dirigida por Serguei M. Eisenstein, uno de los directores más

reconocidos del cine internacional. Aunque no fue terminada, es una de las cintas que mayor influencia tuvo en la estética asociada a los indígenas mexicanos[50].

[50] Arelio de los Reyes, "El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 23, No. 78 (2001): 149-173, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762001000100010&script=sci_arttext (Consultado el 10 de junio de 2025)

Conclusiones

El hallazgo de este guion cinematográfico de Rafael Requena representa no solo la posibilidad de explorar desde otra perspectiva sus ideas y teorías, sino que ofrece elementos para reflexionar sobre la historia del cine nacional y las producciones cinematográficas en estas primeras décadas del siglo XX. Del mismo modo, sirve como muestra elocuente del abanico de curiosidades intelectuales de una generación de venezolanos que no sólo se dedicaba a lo científico. Es el caso de Samuel Darío Maldonado (1870-1925), médico y político durante el gomecismo, que también se dedicó a la investigación antropológica y publicaba poesía en *El Cojo Ilustrado*.

Por último, el proyecto cinematográfico de Requena, aunque no llegó a filmarse, destaca por su ambición artística y técnica en el contexto del cine venezolano. Su estilo narrativo y mezcla de distintos conceptos refleja una ambición de dotar a esta narrativa ancestral una relevancia contemporánea. Sin embargo, la propuesta se enfrentaba a desafíos técnicos considerables para el incipiente cine nacional, especialmente en la incorporación del sonido y los diálogos sincronizados, una tecnología que aún no estaba plenamente desarrollada en el país en comparación con Hollywood. Elementos que podrían interpretarse como una disparidad entre su visión global y las limitaciones locales. Por tanto, podemos concluir que este guion representa un testimonio de la perspicacia de un hombre atento a las transformaciones de su entorno y su tiempo.

ISSN: 2790-5071

Bibliografía

a. Colecciones de documentos

AIIH-UCAB: Archivo Instituto de Investigaciones Históricas-UCAB. Archivo Rafael Requena. Guion en español e inglés.

b. Fotografías

Avril, Henrique. "Club Daguerre en excursión – Carúpano". El Cojo Ilustrado, No. 162, (1898): 647.

Requena, Rafael. "La parte más elevada de Chorro Azul – (Carúpano arriba)". El Cojo Ilustrado, No. 162 (1898): 640-643.

c. Libros

Acosta, José Miguel. Panorama histórico del cine en Venezuela. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Barrios, Guillermo. Inventario del olvido: la sala de cine y la transformación metropolitana de Caracas. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1992.

Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. Cataluña: Ediciones Atalanta, 2020.

Cano, Pedro L. De Aristóteles a Woody Allen: Poética y retórica para cine y televisión Barcelona: Gedisa, 1999.

González, Palmira. El cine mudo. Barcelona: Editorial UOC, 2008.

Hobsbawm, Eric. Historia del siglo XX. Argentina: Grijalbo, 1994.

Hobsbawm, Eric. La era del imperio: 1875-1914. Buenos Aires: Editorial Crítica, 2009.

Jeanne, René y Charles Ford. Historia ilustrada del cine 1. El cine mudo (1895-1930). Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Jeanne, René y Charles Ford. Historia ilustrada del cine 2. El cine sonoro (1927-1945). Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Molina, Gil. Hitos del cine venezolano. Caracas: Gráficas identidad, 2023.

Padrón Toro, Antonio. Henrique Avril, el relator gráfico del paisaje venezolano. Caracas: Fundación Bancaribe, 2014.

Ramos, Jesús y Joan Marimón. Diccionario del guion audiovisual. Barcelona: Editorial Océano, 2002.

Requena, Rafael. Vestigios de la Atlántida. Caracas: Tipografía Americana, 1932.

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial: desde los orígenes. México: Siglo XXI, 1983.

Sidorkovs, Nicolás. Los cines de Caracas en el tiempo de los cines. Caracas: Armitano Editores, 1994.

Sueiro Villanueva, Yolanda. Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905). Caracas: Fondo Editorial Humanidades y Educación, 2007.

Tirado, Ricardo. Memoria y notas del cine venezolano 1897-1959. Caracas: Fundación Neumann, 1987.

ISSN: 2790-5071

d. Artículos en línea

Báez-Jorge, Félix. "Quetzalcóatl: puentes simbólicos y legados etnográficos". La Palabra y el Hombre, Universidad Veracruzana, No. 133 (2005), https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/282/2005133P61.pdf?isAllowed=y&sequence=2. (Consultado el 10 de junio de 2025)

De los Reyes, Arelio. "El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas". Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. 23, No. 78 (2001), https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762001000100010&script=sci_arttext (Consultado el 10 de junio de 2025)

Duno-Gottberg, Luis. "El cinematógrafo contra el caníbal: Ruido y modernidad en el primer cine sonoro venezolano". Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, No. 6 (2020), https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/302/300. (Consultado el 10 de junio de 2025)

Martínez Castañón, José Antonio. "La entidad federativa. Distrito Federal". Revista Alegatos, No. 21 (1992), https://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/1029/1006. (Consultado el 10 de junio de 2025)

Van Zantwijk, Rudolf. "La entronización de Acamapichtli de Tenochtitlan y las características de su gobierno". Estudios De Cultura Náhuatl, No. 15 (2022), https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78403. (Consultado el 10 de junio de 2025)