

Modernizando la nación: Democracia y autoritarismo en el Comité fílmico de la industria petrolera (Venezuela, 1947-1951)

María Gabriela Colmenares España

Recibido: 10.05.2020 — Aceptado: 7.06.2020

Title / Titre / Titolo

Modernizing the nation: democracy and authoritarianism in the film action Committee of the oil industry (Venezuela, 1947-1951)
Moderniser la nation: démocratie et autoritarisme dans le Comité du film de l'industrie pétrolière (Venezuela, 1947-1951)
Modernizzare la nazione: democrazia e autoritarismo nel Comitato cinematografico dell'industria petrolifera (Venezuela, 1947-1951)

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Tras la reforma petrolera de 1943, las compañías petroleras transnacionales con intereses en Venezuela se alinearon con el nacionalismo moderado de las nuevas élites gobernantes y se presentaron como indispensables para el progreso de la nación. Para esto, establecieron departamentos de relaciones públicas, programas de responsabilidad social y de mecenazgo cultural (Tinker Salas). En este contexto, también crearon programas fílmicos destinados a su fuerza laboral y al público venezolano. El primero de estos programas fue el Comité Fílmico de la Industria Petrolera (1947-1951). Enfocando este programa fílmico desde la categoría cine empresarial, propuesta por Hediger y Vonderau (2009a), analizaré *Venezuela elige su destino* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950). Mi análisis tomará en cuenta sus circunstancias de producción y recepción, y se centrará en la manera en que los filmes representaron la modernización nacional, tal como la entendieron los gobiernos del llamado Trienio Adeco (1945-1948) y la Década Militar (1948-1958). Todo esto para concluir que las películas empresariales del Comité Fílmico de la Industria Petrolera evidenciaron, en primer lugar, la competencia entre el Estado y las transnacionales petroleras por posicionarse como agentes modernizadores y, en segundo lugar, el sometimiento de las compañías a la soberanía del Estado a través de su conformidad con las políticas de los regímenes que, en forma sucesiva, gobernaron el país entre 1947 y 1951.

After the 1943 Oil Act, petroleum companies working in Venezuela aligned themselves with the emerging elites and their moderate nationalism, and projected themselves as essential to Venezuela's progress by establishing public relations departments, social and cultural responsibility

agendas (Tinker Salas), and film programs that targetted their work force and Venezuelan population. The Film Action Committee of the Oil Industry (1947-1951) was the first of these ventures. In this article, I will analyze *Venezuela elige su destino* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950), both made by the Princeton Film Center for the Film Action Committee. Approaching them as industrial films (Hediger & Vonderau, 2009a), I will focus on their production and reception context, as well as the ways in which they represent the modernization of Venezuela according to the political views of two different regimes: the democratizing Trienio Adeco (1945-1948) and the authoritarian Decada Militar (1948-1958). Through such representations, I will show that petroleum companies challenged the Venezuelan state's aim to present itself as the sole modernizing agent while, at the same time, submitted to its sovereignty.

Après la réforme pétrolière de 1943, les sociétés pétrolières transnationales ayant des intérêts au Venezuela se sont alignées sur le nationalisme modéré des nouvelles élites dirigeantes et se sont présentées comme indispensables au progrès de la nation. À cette fin, ils ont créé des départements de relations publiques, des programmes de responsabilité sociale et de parrainage culturel (Tinker Salas). Dans ce contexte, ils ont également créé des programmes de films destinés à leur main-d'œuvre et au public vénézuélien. Le premier de ces programmes a été le Comité du film de l'industrie pétrolière (1947-1951). En abordant ce programme de films dans la catégorie des films d'entreprise, proposée par Hediger et Vonderau (2009a), j'analyserai *Le choix de destin du Venezuela* (Gunther von Fritsch, 1948) et *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries du progrès*, Henwar Rodakiewicz, 1950). Mon analyse tiendra compte de leurs circonstances de production et de réception, et se concentrera sur la façon dont les films ont représenté la modernisation nationale, telle que comprise par les gouvernements du Triennium Adeco (1945-1948) et de la Décennie militaire (1948-1958). Tout cela pour conclure que les films d'entreprise du Comité du film de l'industrie pétrolière ont montré, en premier lieu, la concurrence entre l'État et les compagnies pétrolières transnationales pour se positionner comme agents de modernisation et, en second lieu, la soumission des compagnies à la souveraineté de l'État par leur conformité aux politiques des régimes qui, successivement, ont gouverné le pays entre 1947 et 1951.

Dopo la riforma petrolifera del 1943, le compagnie petrolifere transnazionali con interessi in Venezuela si sono allineate con il nazionalismo moderato delle nuove élite al potere e si sono presentate come indispensabili per il progresso della nazione. A tal fine, hanno istituito dipartimenti di pubbliche relazioni, programmi di responsabilità sociale e sponsorizzazione culturale (Tinker Salas). In questo contesto, hanno anche creato programmi cinematografici rivolti alla loro forza lavoro e al pubblico venezuelano. Il primo di questi programmi è stato il Comité Fílmico de la Industria Petrolera (1947-1951). Come approccio a tale programma cinematografico utilizzerò la categoria di «film aziendali», proposta da Hediger e Vonderau (2009a) per analizzare *La scelta del destino del Venezuela* (Gunther von Fritsch, 1948) e *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henwar Rodakiewicz, 1950). La mia analisi terrà conto delle loro circostanze di produzione e di ricezione, e si concentrerà su come i film hanno rappresentato la modernizzazione nazionale, così come è stata intesa dai governi del cosiddetto Triennio Adecó (1945-1948) e del Decennio Militare (1948-1958). Il mio obiettivo sarà dimostrare che i filmati aziendali del Comité Fílmico de la Industria Petrolera hanno mostrato, in primo luogo, la competizione tra lo Stato e le compagnie petrolifere transnazionali per posizionarsi come agenti modernizzanti e, in secondo luogo, la sottomissione delle compagnie alla sovranità dello Stato attraverso la loro conformità alle politiche dei regimi che, in successione, hanno governato il Paese tra il 1947 e il 1951.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Venezuela, industria petrolera, modernización, democracia, cine empresarial.
Venezuela, Oil Industry, Modernization, Democracy, Corporate Filmmaking.
Venezuela, industrie pétrolière, modernisation, démocratie, cinéma industriel.
Venezuela, industria petrolifera, modernizzazione, democrazia, cinema aziendale.

1. Introducción

La industria petrolera, a través de multinacionales como la Creole y la Shell, estableció en Venezuela el cine empresarial. Esta categoría designa la producción de películas no ficcionales, de diferentes géneros y subgéneros —documentales, películas publicitarias y educativas—, que las organizaciones industriales modernas emplean en el marco de sus constelaciones de prácticas organizacionales, medios, discursos y formas de conocimiento (Hediger & Vonderau, 2009a). Se trata de un objeto de estudio que emergió en el contexto de la arqueología de los medios; esta es un abordaje transdisciplinario derivado de la arqueología del saber y la cultura como me-

todología para excavar en las condiciones de posibilidad que le confieren relevancia material a objetos, enunciados, discursos, aparatos y usos (Parikka). La arqueología de los medios se vincula con las nuevas historias del cine que enfocan la circulación, los diferentes usos del cine y los intercambios (Vonderau). Enfatiza el cine multisituado —*Multi-sited Cinema*—, es decir, los usos del cine diferentes al entretenimiento, al margen de las salas cinematográficas comerciales (Waller).

Dentro del cine multisituado, el cine empresarial se inscribe en la categoría del cine utilitario: aquellos filmes que se proponen inducir la cooperación de su público —potenciales clientes, trabajadores, votantes— con la instancia responsable de su producción, su circulación y su exhibición —anunciantes, gobiernos, empresas—. La lógica del cine utilitario es inversa a la del cine como entretenimiento comercial: quien encarga el film no busca ganar dinero con su producción, distribución y exhibición sino que paga para que los filmes se hagan y se exhiban (Zimmermann). El cine publicitario y propagandístico corporativo es cine utilitario. Los sistemas corporativos de comunicaciones son esenciales para coordinar las actividades de una empresa pública o privada y producen mundos de imagen que objetivan los valores de esta y sus concepciones de las relaciones económicas y sociales (Nye, citado por Damluji).

La petrolera no fue la primera industria en emplear el cine, pero sus grandes corporaciones transnacionales globalizaron los usos empresariales de las películas creando unidades de producción fílmica dentro de sus departamentos de relaciones públicas. La producción fílmica más conocida a escala global fue la de la angloholandesa Royal Dutch Shell, cuya Shell Film Unit (SFU) data de 1934 e involucró la asesoría de John Grierson y la participación de cineastas formados dentro del prestigioso Movimiento Documental Británico (Canjels).

Shell amplió la audiencia de sus películas y demás discursos para alcanzar, además de su propia fuerza laboral, a la sociedad metropolitana y a las naciones productoras de petróleo en que la compañía mantenía inversiones. Para lograrlo, diseñó un modelo que pri-

vilegió la calidad de las películas, su legitimidad como productos asociados al cine documental y educativo, su temática vinculada a la búsqueda de la modernidad y el progreso, y su amplia difusión a través de circuitos no comerciales. Este proceso coincidió con la expansión global de la actividad petrolera capitalista y la transición del régimen petrolero dominado por las famosas *siete hermanas* a un nuevo régimen encabezado por las naciones productoras-exportadoras y la OPEP. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Shell instaló unidades filmicas locales en países claves para sus operaciones: Australia, Venezuela, Egipto, Nigeria e India (Canjels). Junto con otras petroleras británicas como la Anglo Iranian Oil Company y la Iraq Petroleum Company, Shell globalizó el modelo del Movimiento Documental Británico de la primera mitad del siglo XX (Damluji).

En la Venezuela posterior a la dictadura gomecista y especialmente a partir de la década de 1940, los principales actores fueron el Estado —encabezado alternativamente por élites emergentes de vocación democrática o élites militares tecnocráticas—, las compañías petroleras extranjeras y la sociedad civil emergente. El Estado legisló para obtener cada vez un mayor porcentaje de los beneficios de las exportaciones petroleras. El gobierno de Isaías Medina Angarita planteó una reforma petrolera con una nueva Ley de Hidrocarburos que se concretó en 1943. La nueva legislación aumentó los impuestos petroleros y elevó la regalía a un sexto, logrando un reparto de *fifty-fifty* entre el Estado y las compañías que se convirtió en un hito en las relaciones entre las naciones productoras y las corporaciones petroleras. En la negociación, el gobierno compensó a las compañías renovando todas sus concesiones por 40 años más, hasta 1983 (Mommer). Con esta reforma, el Estado venezolano dio el primer paso para constituirse en un petroestado (Karl).

Dependiendo de la orientación de las élites que lo encabezaron sucesivamente, el petroestado en formación distribuyó de diversas maneras la renta petrolera y promovió la democratización política y social, o construyó obras de infraestructura que se presentaron como

el acceso instantáneo a la modernidad y el progreso (Coronil). Las petroleras buscaron prolongar su permanencia en Venezuela ganándose el apoyo del Estado y la sociedad, presentándose como agentes modernizadores indispensables para el progreso de la nación (Tinker Salas). La sociedad, ya en la década de 1960, terminó por constituirse como una sociedad de reclamadores de renta petrolera administrada por el petroestado (Bautista Urbaneja).

En Venezuela, las dos compañías petroleras predominantes fueron la estadounidense Creole Petroleum Corporation —del grupo Standard Oil, actualmente ExxonMobil— y la Compañía Shell de Venezuela —filial venezolana de la angloholandesa Royal Dutch Shell—. En este contexto, la industria petrolera venezolana fue escenario de intercambios transnacionales marcados por relaciones de poder. Produjo espacios de comunicación, producción y circulación característicamente modernos: campos y comunidades petroleras, sedes monumentales en distritos petroleros urbanos de Caracas y Maracaibo, carreteras y oleoductos, puertos y aeropuertos. Desde finales de la década de 1930 y con base en la idea de «sembrar el petróleo» propuesta por el intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri, los departamentos de relaciones públicas de las petroleras en Venezuela producían publicaciones y programas radiales que insistían en el rol modernizador de las compañías. También patrocinaban programas educativos e iniciativas culturales. Con estas constelaciones de medios y discursos, las petroleras buscaban asociar el progreso y el bienestar de la nación con su presencia en el país y con el estilo de vida derivado del petróleo (Tinker Salas).

Tras la Segunda Guerra Mundial, el cine se incorporó a esta constelación de medios y discursos. El primer programa filmico de las petroleras en Venezuela fue el Comité Fílmico de la Industria Petrolera (CFIP, 1947-1951), creado a instancias de Creole, Shell, Mene Grande y otras compañías. Creole contrató a la productora estadounidense Princeton Film Center (PFC) para hacer un estudio preliminar sobre el uso del cine. El resultado del estudio fue el informe «A Motion Picture

Program for the Creole Petroleum Corporation», emitido en 1947 (González & Guilarte). La PFC recomendó crear un programa filmico dividido en dos ramas: películas para el público en general y para el personal de la compañía. El CFIP atendió la primera a través de la PFC y la SFU de Londres, con documentales sobre la vida nacional vinculados con el petróleo, y difundió estas películas mediante convenios para su exhibición gratuita con empresas distribuidoras de amplia cobertura en el país. El comité operó hasta 1951 y, al año siguiente, Creole y Shell establecieron unidades filmicas internas para producir películas empresariales. Las unidades filmicas de Shell y Creole comenzaron a funcionar en 1952 y operaron hasta 1965 y 1968 respectivamente (González & Guilarte; Filloy).

A continuación, analizaré dos películas empresariales producidas por la PFC, la primera para Creole y la segunda para el CFIP: *Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones de 1947* (Gunther von Fritsch, 1948) y *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henvar Rodakiewicz, 1950). Lo haré desde un enfoque histórico-pragmático (Elsaesser) y funcional (Hediger & Vonderau, 2009b), para leer en ellas dos modelos de nación moderna interpelados por las compañías petroleras alineadas con los dos regímenes políticos que se sucedieron en el poder entre 1945 y 1958: por una parte, la Venezuela que se democratiza mediante elecciones libres y directas en las que el pueblo se constituye como sujeto político; por otra parte, la nación productora de recursos naturales que busca el progreso transformando el paisaje y construyendo vías para la circulación y el transporte con premisas autoritarias y tecnocráticas.

2. Venezuela elige su destino: democratización y comunidad imaginada

Este film empresarial, con el subtítulo *Narración fotográfica de las elecciones de 1947*, se presenta como un documental sobre la primera elección presidencial con voto

universal y directo y narra desde la campaña electoral hasta las ceremonias y festejos que acompañaron la transferencia de mando del presidente de la Junta de Gobierno, Rómulo Betancourt, al nuevo presidente electo, Rómulo Gallegos (Figura 1).

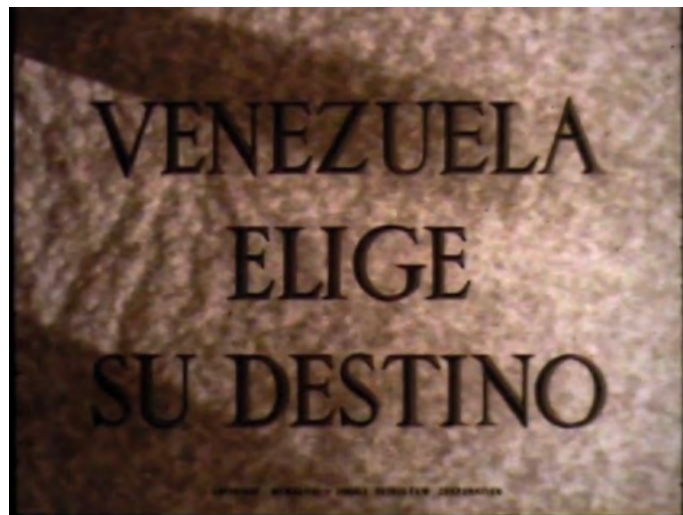


Figura 1. Créditos iniciales

La dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) terminó con la muerte del tirano en diciembre de 1935. Los gobiernos de transición de Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita (1936-1945) se beneficiaron del aumento en los ingresos petroleros del Estado, que se convirtieron en el mayor ingreso de la nación, al incrementarse de 80 millones de bolívares en 1937 a 133 millones en 1941. El gobierno central incrementó su gasto de 285 millones de bolívares en 1936-1937 a 382 millones en 1939-1940. Esto favoreció cambios en la estructura social y los procesos políticos, no solamente por la prosperidad económica sino también por la forma como se produjo y por las conexiones sociales que creó a través del Estado (Briceño León).

Se desencadenó entonces una serie de procesos de cambio: modernización, urbanización, emergencia de clases medias y trabajadoras, nuevas élites políticas y empresariales, emergencia y consolidación de la sociedad civil con sus correspondientes organizaciones y movimientos sociales, reclamos para ampliar dere-

chos sociales y políticos. Para atender estos reclamos y profundizar el proceso modernizador, el Estado buscó captar una mayor porción de renta petrolera a través de la ley de ISLR de 1942 y la reforma petrolera de 1943 con su nueva Ley de Hidrocarburos. Con estas nuevas leyes, el Estado elevó a 21,5% el impuesto a las petroleras y anunció el principio de igual participación de la nación y las compañías en las ganancias de la industria, mejor conocido como *fifty-fifty*. Esto aumentó los ingresos fiscales por exportaciones petroleras de 139 millones de bolívares en 1943, a 239 en 1944, y a 310 en 1945 (Bautista Urbaneja; Tinoco). Tales ingresos fueron directamente al Estado.

Entre 1945 y 1948, el golpe de Estado que derrocó a Medina Angarita instauró una nueva institucionalidad reformista, modernizadora y democratizadora basada en la distribución social de la renta petrolera que, tras un proceso constituyente, aprobó en julio de 1947 una nueva constitución. El 14 de diciembre de ese año hubo elecciones presidenciales, las primeras con voto universal y directo en Venezuela, en las que resultó elegido con el 74% de los votos Rómulo Gallegos, del partido socialdemócrata Acción Democrática. Fue la primera vez que un gobierno venezolano obtuvo legitimidad con base en la soberanía popular: el pueblo participó en la conducción del país al constituirse como sujeto político a través de los partidos y el voto (Stambouli; Bautista Urbaneja).

Al contrario de la mayoría de las películas empresariales, *Venezuela elige su destino* no registra eventos, celebraciones corporativas ni el desarrollo de nuevos productos, sino un proceso político de trascendencia nacional. Es un film único y atípico dentro de la filmografía empresarial de la industria petrolera, pues su tema es político, a pesar de que las compañías evitaban en sus medios y discursos pronunciamientos explícitos sobre la política nacional.

Según el proyecto original del CFIP, además de la historia del país de cara al presente y el futuro, la economía, la labor sanitaria, las diversiones y deportes populares en el país, el transporte y los ritmos típicos del país, la democracia sería uno de los temas a tratar en

la serie *Venezuela en marcha* (Figura 2); pero hubo desacuerdos dentro del comité que excluyeron este tópico. La Creole, que había propuesto inicialmente el film, se lo encargó a la PFC como un proyecto propio, pero no pudo exhibirlo por el golpe de noviembre de 1948 que depuso a Gallegos e inició la Década Militar (González & Guilarte).



Figura 2. Identificación de la serie *Venezuela en marcha*.

¿Por qué propuso Creole este film atípico para la serie *Venezuela en marcha*? ¿Por cuál motivo lo asumió tras ser descartado por el CFIP? Una explicación podría estar en el vínculo directo entre Nelson A. Rockefeller y la Creole, su particular interés en Venezuela y su idea de un capitalismo reformista que promovió la responsabilidad social de sus empresas en el desarrollo y la modernización, incluyendo el entusiasmo por la democratización del país durante el Trienio Adecó. Asumiendo el lema «sembrar el petróleo», Rockefeller había buscado acuerdos con el gobierno saliente de Betancourt para impulsar iniciativas de desarrollo en diversas áreas (Rivas).

Las iniciativas de Rockefeller se comprenden mejor si se enfocan dejando a un lado las dicotomías ideológicas basadas en categorías como imperialismo y extractivismo y adoptando una visión con más matices. Indudablemente, Rockefeller promovió los intereses estadounidenses en el marco del nuevo orden inter-

nacional de la posguerra, pero sus motivaciones, tanto personales y empresariales como políticas, en muchos casos chocaron con la agencia del petroestado venezolano en formación y de los actores privados, de manera tal que, en muchos casos, los intereses de estos últimos se impusieron sobre las iniciativas del magnate y filántropo (Rivas).

Venezuela elige su destino recorre con entusiasmo la campaña electoral de 1947, las votaciones en todo el país, el conteo de votos y el anuncio de los resultados a escala nacional, la proclamación del nuevo presidente electo en el Congreso, los festejos populares y las ceremonias de transferencia de mando a inicios de 1948, con todo su protocolo oficial.

Uno de los temas que atraviesan la representación de las elecciones presidenciales de 1947 en este film es la relación entre democratización, espacios públicos y medios de comunicación masiva como factores de unificación nacional. Los espacios públicos parecen como escenarios de participación de la sociedad civil en la política, en los grandes centros urbanos —Caracas, Maracaibo—, las pequeñas ciudades —Maturín— y comunidades no urbanas —el pueblo de Caripito, vecino al campo petrolero homónimo de Creole—. En estos espacios, el documental muestra calles llenas de votantes haciendo fila para ingresar a los centros de votación, ejerciendo la ciudadanía nacional. La jornada electoral se representa como un proceso integrador y unificador de la comunidad imaginada.

La representación del proceso electoral vincula el espacio público con la esfera pública. Los medios masivos —la prensa y la radio— se representan como prolongaciones virtuales de los espacios públicos en tanto funcionan como espacios de debate y de ejercicio de las libertades ciudadanas. A través de un discurso de Rómulo Betancourt sobre la libre participación política de las masas en las elecciones presidenciales, el montaje de una escena asocia varios espacios individuales y colectivos en los que ciudadanos orgullosos muestran sus dedos entintados a la cámara, como prueba de que haber votado. Este espacio público imaginado —virtual, filmico—, acoge una pluralidad de opiniones políticas

individuales y programas ideológicos partidistas y es atravesado por el ejercicio de los derechos del pueblo, el nuevo sujeto político en la recién inaugurada democracia directa venezolana. La divulgación inmediata de los resultados electorales a través de la radio alcanza el ámbito doméstico, en el que las familias se reúnen alrededor de la radio a seguir la totalización de los votos estado por estado.

Más adelante, el film narra la toma de posesión de Rómulo Gallegos en la sede del poder legislativo (Figura 3). En las plazas y calles, espacios públicos por excelencia, los ciudadanos se reúnen a oír el discurso inaugural del nuevo presidente. Los altoparlantes amplifican el discurso que se pronuncia en el interior del Congreso. La radio lo transmite masivamente a escala nacional, para alcanzar todos los espacios públicos y privados. Este espacio público imaginado es un escenario de participación para las masas, de cohesión social y ciudadanía nacional; congrega a los ciudadanos y acoge la pluralidad en un día de significación nacional, política e histórica. A través de la radio, las clases populares siguen el discurso en calles y plazas, mientras las clases medias urbanas lo hacen en sus hogares. El discurso de Gallegos unifica a distintos sectores de la sociedad: es el proyecto policlasista de Acción Democrática (Figura 4).

A lo largo de estas escenas, se articula otro tema importante del documental: la democracia como participación política de las masas en condiciones de igualdad fijadas por un Estado de derecho que cristalizó la constitución del pueblo como sujeto político. Este pueblo se fue constituyendo como dicho sujeto a través de movimientos sociales y laborales, pero también en virtud del aparato organizativo que Acción Democrática construyó en todo el país.

Un tercer tema de *Venezuela elige su destino* se relaciona con el poder político, el centralismo venezolano y los espacios dedicados al culto a la historia nacional y sus héroes. En el documental, el centro de Caracas, la capital de la nación, se representa a través de edificaciones y monumentos históricos como espacio que alberga las sedes del gobierno, los poderes públicos y la administración. El Palacio de Miraflores y el Palacio



Figura 3. Toma de posesión de Rómulo Gallegos, 1948.



Figura 4. Ciudadanos en las plazas, oyendo el discurso de toma de posesión de Rómulo Gallegos.

Federal Legislativo son los espacios desde donde los sucesivos regímenes políticos han gobernado, legislado y administrado la nación. El núcleo fundacional de Caracas y sus cercanías se representan desde la centralidad: como capital de la nación, Caracas es el centro desde donde se ejerce el poder del Estado y se despliega la administración gubernamental; de allí que el centro de la capital sea simultáneamente centro del país, espacio del protocolo y las formas y, finalmente, ámbito de la historia patria con sus símbolos nacionales (Figura 5).



Figura 5. El Panteón Nacional, Caracas.

El cuarto y último tema se refiere a la equivalencia que establece el documental entre democratización y modernización, a través de la transformación de Caracas durante la década de 1940. En la escena final, el montaje descriptivo rápido yuxtapone diversos espacios caraqueños marcados por la diferenciación funcional y la segmentación social características de las ciudades modernas: suburbios residenciales, parques públicos, edificios gubernamentales, zonas industriales, la Ciudad Universitaria en plena construcción, la nueva red vial que interconecta todos estos espacios y transforma la movilidad en la Caracas del auge petrolero.

En resumen, el film destaca los principios y valores de la democracia liberal (Aveledo Coll): soberanía popular ejercida a través del voto directo y universal para elegir un gobierno autónomo, elecciones libres y competitivas, pluralismo político, igualdad de todos los ciudadanos ante la ley, presencia de un árbitro imparcial que garantiza la transparencia y la confianza en el proceso, separación de poderes. La democracia así entendida es el modelo de gobierno de una nación moderna y las elecciones presidenciales actualizan la unidad de la comunidad imaginada (Anderson).

La película iba dirigida a los representantes del nuevo régimen democrático y las masas que los eligieron, para proyectar una imagen de la Creole como empresa pe-

trolera moderna que no interfiere en la política nacional sino, por el contrario, observa con entusiasmo tanto el mandato de las masas como a los gobiernos resultantes del libre ejercicio de la soberanía popular. *Venezuela elige su destino* apostaba a fortalecer las relaciones de Creole con lo que en 1947 prometía ser una democracia estable y duradera, demostrando el interés de la empresa en el progreso del país. Esta retórica procuraba inducir la cooperación de las nuevas élites gobernantes y la sociedad venezolana con la empresa. Para que tuviera efectividad, era indispensable borrar del film las huellas de la Creole como instancia productora del discurso, con la excepción de los créditos de presentación y de cierre. De allí que, en el film, el petróleo y la industria petrolera aparezcan únicamente en la secuencia que muestra las votaciones en el campo petrolero de Caripito.

La promesa de una democratización instantánea fracasó ante la pérdida de apoyo de la sociedad al gobierno, como resultado del conflicto entre la pretensión hegemónica de AD y las aspiraciones de las nuevas élites militares a gobernar autocráticamente el país. Sobre vino entonces el golpe militar de noviembre de 1948. *Venezuela elige su destino* no pudo llegar a las masas que habían elegido a Gallegos ni a la sociedad a la que Creole pretendió influenciar con este film.

3. Vialidad, símbolo de progreso: interpelando a la Venezuela del bulldozer

El período 1948-1958, conocido como la Década Militar, se inició con el golpe de Estado que depuso a Rómulo Gallegos en noviembre de 1948. Tras el golpe, se formó una Junta Militar de Gobierno a cargo de los tenientes coroneles Carlos Delgado Chalbaud, Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez; dicha junta desmontó la institucionalidad democrática y desmovilizó a la sociedad. En 1950, tras el asesinato de Delgado Chalbaud, Pérez Jiménez se proclamó presidente. En 1952 fue nombrado presidente constitucional por cinco años y se mantuvo en el cargo hasta que fue depuesto, el 23 de enero de 1958 (Stambouli).

El programa de la Década Militar fue el Nuevo Ideal Nacional (NIN), de base positivista, conducido por una élite autodesignada que fijó dos propósitos. El primero, transformar el medio físico para mejorar moral e intelectualmente a la población (Bautista Urbaneja), en una suerte de espacialización del poder a través obras monumentales integradas a operaciones propagandísticas y de control social (Blackmore). El segundo, implantar empresas públicas estatales con base en los recursos naturales de la nación (Bautista Urbaneja). De esta manera, la autocracia militar afín al despotismo ilustrado exaltó el progreso y construyó obras de infraestructura que le dieron a Caracas una fisonomía ampulosa pero característicamente moderna que trasladó a la producción del espacio el ejercicio autoritario del poder (Blackmore).

Hubo una relativa continuidad en el proyecto modernizador. Las petroleras, al margen de los cambios de régimen político, preservaron sus buenas relaciones con el Estado y la sociedad enfatizando, a través de sus constelaciones de medios y discursos, su línea de convencer a la sociedad venezolana de que la industria petrolera actuaba de acuerdo con el interés público y el progreso de la nación. Buscando una amplia audiencia que incluía la población no alfabetizada, el CFIP siguió la recomendación de la PFC de que sus películas fueran simples, claras y apelaran a las emociones por medio de las imágenes (González & Guilarte).

Vialidad, símbolo de progreso es un film educativo del CFIP que se estrenó en 1950, durante el gobierno de la Junta Militar (Figura 6). Alineándose con el NIN, este film argumenta la importancia de las vías de transporte para Venezuela como nación moderna, enfatizando la construcción física del país —con participación del Estado y la industria petrolera—, las conexiones transnacionales y la unificación de la nación gracias al incremento en la circulación y la movilidad. Con esto, se inscribe en la temática modernizante de la serie *Venezuela en marcha*: el desarrollo económico, los avances en política sanitaria, la construcción de obras de infraestructura (González y Guilarte).



Figura 6. Título inicial de *Vialidad, símbolo de progreso*.



Figura 7. Construcción de la avenida Bolívar, Caracas.

El modelo de nación moderna que representa *Vialidad, símbolo de progreso* corresponde a las teorías de modernización de la posguerra. En sus primeras imágenes, el film promete narrar cómo el país abandonó el modo de vida tradicional para ingresar a la modernidad gracias a la nueva red nacional de transporte que facilitaba la movilidad, la circulación y el intercambio. Los nodos de esta red son Caracas y las regiones vinculadas a las industrias extractivas: petróleo, minería, explotación de bosques. A continuación, desarrollaré algunos de los temas que se desprenden de su forma de representar el mencionado proceso.

El primero de dichos temas es la transformación urbana de Caracas y la construcción de vías, puertos y aeropuertos. Este proceso, que involucró la construcción a gran escala de espacios públicos, se representa en el film a través de la construcción de dos obras emblemáticas de la segunda mitad del siglo XX: la avenida Bolívar (Figura 7) y la Ciudad Universitaria. El montaje de esta secuencia yuxtapone la construcción de estas obras a imágenes de la Caracas de fines del siglo XIX. Calles céntricas tradicionales, estrechas y pensadas más como espacios de encuentro y reunión que de tránsito masivo, desaparecen para dar paso a amplias avenidas destinadas a la circulación de vehículos y a la contemplación en perspectiva del trazado y la arquitectura modernos. El

discurso fílmico plasma la épica de la construcción de la Década Militar y muestra la construcción como una industria que se alimenta de insumos, maquinaria y tecnología importados, transportados a Caracas desde el puerto de La Guaira. Estas importaciones se financiaban con dólares baratos, producto de la renta petrolera.

En otra secuencia, se representa la construcción de una carretera interurbana. De un paisaje natural selvático se pasa a una carretera en un montaje rápido y breve: la música y la velocidad de corte en la sucesión de planos, la acción de la máquina y el trabajo de la fuerza laboral le imprimen a la escena el ritmo del progreso y la modernidad instantáneos. Otra secuencia muestra la construcción de puertos y aeropuertos enmarcada en la épica desarrollista del NIN. Esta retórica de la construcción se estructura como la descripción y narración de procesos a través de un montaje rápido de tomas que muestran la ampliación del puerto de La Guaira, acompañada de una música rítmica que enfatiza la idea de la velocidad y los flujos incesantes (Figura 8).

El segundo tema es la relación entre circulación, movilidad e intercambios económicos. *Vialidad, símbolo de progreso* representa la circulación y la movilidad inextricablemente vinculadas a la urbanización y la modernidad. El crecimiento de Caracas se representa como resultado del incremento en los flujos de tecnologías,



Figura 8. Ampliación del puerto de La Guaira.

materiales y maquinarias importados a Venezuela; dicho crecimiento, a la vez, motiva la construcción de nuevos y amplios ejes de circulación urbana, como la avenida Bolívar, que formó parte de un largo eje que buscó racionalizar el tráfico de vehículos en el centro de la capital y lo conectó con los nuevos distritos comerciales y suburbios residenciales hacia el este.

La capital aparece como un nodo que recibe importaciones desde todo el mundo y flujos de personas y productos desde el interior del país. Nuevas rutas de transporte terrestre y aéreo cubren las necesidades de la Caracas moderna. Las conexiones marítimas y fluviales, a través del puerto marítimo de La Guaira y el fluvial de Ciudad Bolívar, forman parte de estos flujos. Las importaciones y la circulación de productos y mercancías se representan como evidencias de la prosperidad y el progreso de la Venezuela petrolera, definitivamente inscrita en el capitalismo mundial: el petróleo, el hierro, el oro y los diamantes se exportan, mientras ingresan al país toda suerte de productos y bienes de consumo a través de aeropuertos y puertos internacionales.

El tercer y último tema que discutiré es la dinámica entre unificación nacional y transnacionalización, que se desprende del incremento en la circulación, la movilidad y los intercambios económicos. Las conexiones aéreas internacionales aparecen en *Vialidad, símbolo de*

progreso como un poderoso vínculo entre Venezuela y el resto del mundo. Una secuencia se enfoca en la actividad minera extractiva en el sur del país: hierro, oro y diamantes. La secuencia reseña el surgimiento del pueblo minero de Icabarú, cercano a la frontera con Brasil, la conexión aérea de dicho poblado con el aeropuerto internacional de Maiquetía y la movilidad de viajeros de todo el mundo a Venezuela y desde varios países hasta el nuestro. Los intercambios aéreos comerciales y de pasajeros se representan como fuentes de progreso y modernidad para Venezuela y Maiquetía aparece como nodo de rutas aéreas que conectan al interior de Venezuela con Caracas y a la capital con el resto del mundo (Figura 9). Esto exige la construcción de nuevos aeropuertos de provincia, vinculada a la ampliación de la red nacional de carreteras, y se representa a través de un mapa animado del territorio nacional (Figura 10). Este recurso expresa visualmente la unificación de la nación moderna venezolana gracias a la renta petrolera y, a la vez, la intensificación de sus intercambios transnacionales como resultado de la actividad extractiva.

La unificación de la nación a través de la vialidad y las rutas aéreas, marítimas y fluviales, se correlaciona con la movilidad espacial y social de sus ciudadanos. En *Vialidad, símbolo de progreso*, las nuevas carreteras facilitan el desplazamiento de personas entre ciudades y pueblos: jóvenes que se desplazan a la capital para estudiar en la universidad, comerciantes que expanden sus negocios más allá de su propia localidad, todas las clases sociales confluyen en el transporte público urbano e interurbano, la información tiene mayor cobertura y fluye con mayor rapidez por todo el territorio nacional. Las nuevas vías de transporte agilizan las comunicaciones y cumplen la promesa de movilidad geográfica y social de la modernidad: transporte eficiente de personas, circulación de bienes y servicios, abastecimiento de mercados y flujo de información.

Estos temas discurren, a su vez, por tres ejes transversales: en primer lugar, la modernización como tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, es decir, como proceso de evolución lineal entre el pasado y el presente. En segundo lugar, el aporte de la indus-



Figura 9. El aeropuerto internacional de Maiquetía.



Figura 10. Ampliación de la red nacional de carreteras.

tria petrolera a la producción moderna del espacio en Venezuela, pues las compañías construyeron vías de acceso a los lugares remotos en que instalaría sus campos petroleros. Posteriormente, estas carreteras y puertos se incorporaron a la red nacional de transporte a cargo del Estado. Al enfatizar esto, *Vialidad, símbolo de progreso* interpela tanto a la sociedad venezolana como a la élite gobernante y argumenta el aporte de las petroleras al progreso de la nación tal como lo entendía la Junta Militar. Recordemos que el rol de la industria petrolera en la construcción física del país fue mucho más allá de la vialidad, pues en las regiones petrolíferas levantó puertos y terminales de carga, oleoductos y gasoductos, aeropuertos y helipuertos que comunicaron su infraestructura de producción y refinación tanto con el mercado interno como con el mercado mundial y dinamizaron los transportes y las comunicaciones internas y externas de Venezuela (Cilento Sarli, 2005). En tercer lugar, la mitificación del tiempo: del paisaje natural y la Venezuela rural, mal comunicada interna y externamente representada por un estrecho camino montañoso transitado por campesinos con sus asnos y sus cosechas, se pasa en cuestión de segundos a la Venezuela del *bulldozer* (Castillo), urbanizada, que construye obras emblemáticas de la modernidad arquitectónica como la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva. Lo que

separa el primer instante del segundo permanece implícito: el auge petrolero. La industria petrolera no sólo se representa a sí misma como agente modernizador: representa al petróleo como premisa de la modernidad y base del progreso de Venezuela.

5. Conclusión

El enfoque del cine empresarial a través de la arqueología de los medios permite darle una nueva perspectiva al estudio de la producción fílmica de las petroleras en Venezuela, que ya había sido documentada por González y Guilarte y Filloy en sus tesis de licenciatura. Podemos definir el cine empresarial de las compañías petroleras transnacionales en Venezuela como un conjunto de películas documentales, publicitarias o educativas, entre otros géneros y subgéneros, empleadas por las corporaciones petroleras que explotaron concesiones en el país, inscritas en sus constelaciones de prácticas organizacionales, medios y discursos.

Para el momento en que las petroleras iniciaron su producción de cine empresarial en Venezuela, el Estado ya las había sometido a su soberanía impositiva y se estaba constituyendo como petroestado. En 1947, las corporaciones instaladas en Venezuela, lideradas por la

Creole Petroleum Corporation y la Royal Dutch Shell, conformaron el CFIP, activo hasta 1951, como experiencia piloto que le permitió a la Creole y a la Shell establecer sus unidades filmicas en 1952. El CFIP produjo la serie de documentales *Venezuela en marcha*, que exaltó la modernización del país, su identidad cultural, su historia y el papel del petróleo en su prosperidad. Los dos filmes analizados aquí fueron producidos por la estadounidense PFC.

Venezuela elige su destino, un proyecto abandonado por el CFIP, fue asumido por la Creole, en sintonía con el capitalismo reformista de Nelson A. Rockefeller, quien apoyó en forma entusiasta la democratización impulsada por Acción Democrática de 1945 a 1948. Este film es atípico dentro del cine empresarial de las petroleras en Venezuela, por su registro y exaltación de un acontecimiento directamente relacionado con la política nacional: la elección presidencial de 1947 y los actos de transferencia de mando al primer presidente elegido por voto universal y directo, el socialdemócrata Rómulo Gallegos. El film interpela al Estado, las élites gobernantes y la sociedad venezolana en tanto sujetos que condujeron y participaron en el proceso democratizador. Al hacer esto, caracteriza la democratización como un componente esencial de la modernidad, en tanto articula los espacios públicos, los medios masivos, la participación política del pueblo como sujeto en un sistema que por primera vez da cabida al pluralismo, la unificación de la comunidad imaginada en un sistema centralista con base en la capital como espacio de culto a la historia y sus próceres. Tal democratización corresponde al modelo de la democracia liberal, concebida como régimen político de las naciones modernas.

Vialidad, símbolo de progreso, se pliega al NIN, el programa ideológico de la Década Militar (1948-1958), con su base positivista, autocrática y tecnocrática, al representar la ampliación de la red nacional de transporte entre 1948 y 1950, desde la perspectiva de las teorías de la modernización de la posguerra. Todo el film es una exaltación del progreso, entendido como tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad industrial moderna. La construcción de obras de infraes-

tructura como carreteras, puentes, puertos y aeropuertos, dinamiza la circulación de bienes y productos, la movilidad espacial y social de la población, los intercambios económicos, la unificación nacional y las conexiones transnacionales.

Ambos filmes siguen la lógica del cine empresarial: buscan asociar a la Creole y a la industria petrolera con virtudes características de la modernidad, pero no lo hacen de manera directa y abierta, no promocionan ni venden marcas o productos, sino que borran cuidadosamente las huellas del rol de las empresas que los encargaron como instancias enunciadoras, mencionándolas únicamente en los créditos iniciales y finales y representándolas como actores que, junto con el Estado y la sociedad venezolanos, construyen el progreso.

Venezuela elige su destino y *Vialidad, símbolo de progreso*, aun cuando promueven concepciones diferentes de la modernidad, asumen la promesa de una modernidad instantánea, característica tanto del Estado mágico (Coronil) como de las constelaciones de medios y discursos de la industria petrolera mundial. Al asociarse con el progreso y la modernidad, y plegarse a las líneas de los dos regímenes políticos que rigieron a la nación venezolana entre 1947 y 1951, las compañías petroleras garantizaron la cooperación de los actores más importantes de la sociedad venezolana y, con esto, su permanencia en el país hasta 1975, año en que el gobierno socialdemócrata de Carlos Andrés Pérez nacionalizó la industria petrolera.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- AVELEDO COLL, Guillermo T. «La segunda República liberal democrática (1959-1998)». *La segunda República liberal democrática (1959-1998)*. Ed. Guillermo T. Aveledo Coll. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2013, pp. 11-43.
- BAUTISTA URBANEJA, Diego (2013). *La renta y el reclamo: ensayo sobre petróleo y economía política en Venezuela*. Caracas: Alfa.

- BLACKMORE, Lisa. *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- BRICEÑO-LEÓN, Roberto. «Petroleum and Democracy in Venezuela». *Social Forces*, 84, 2005, pp. 1-23.
- CANJELS, Rudmer. «Films from Beyond the Well: A Historical Overview of Shell Films». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 243-255.
- CASTILLO, Ocarina. *Los años del bulldozer: ideología y política, 1948-1958*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990.
- CILENTO SARLI, Alfredo. «Infraestructura petrolera en Venezuela 1917-1975: conquista del territorio, poblamiento e innovación tecnológica». *Petróleo nuestro y ajeno: la ilusión de modernidad*. Ed. Juan J. Martín Frechilla y Yolanda Texera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005, pp. 109-172.
- CORONIL, Fernando. *El Estado mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002.
- DAMLUJI, Mona. «The Image World of Middle Eastern Oil». *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*. Eds. Hannah Appel, Arthur Mason y Michael Watts. Ithaca: Cornell University Press, 2015, pp. 147-164.
- ELSAESSER, Thomas. «Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 19-34.
- FILLOY, Ofelia. *Unidad filmica de la Shell de Venezuela 1952-1965*. Trabajo de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1995.
- GONZÁLEZ, María del Carmen y Carolina Guilarte. *Producción cinematográfica de la Creole Petroleum Corporation*. Trabajo de grado. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1992.
- HEDIGER, Vinzenz y Patrick Vonderau. «Introduction». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009a, pp. 9-16.
- «Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film». *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Eds. Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009b, pp. 35-50.
- KARL, Terry-Lynn. *The Paradox of Plenty: Oil Booms and Petro-States*. Berkeley: University of California Press, 1997. E-book.
- MOMMER, Bernard. «Ese chorro que atraviesa el siglo». *La nación petrolera: Venezuela, 1914-2014*. Ed. Tomás Straka. Caracas: Academia Nacional de la Historia, Universidad Metropolitana, 2016, pp. 17-67.
- NYE, David. *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric, 1980-1990*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
- RIVAS, Darlene. *Missionary Capitalism: Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- STAMBOULI, Andrés. *La política extraviada: una historia de Medina a Chávez*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.
- TINKER SALAS, Miguel. *The Enduring Legacy: Oil, Culture and Society in Venezuela*. Durham: Duke University Press, 2009.
- TINOCO, Elizabeth. *Asalto a la modernidad: López, Medina y Betancourt, del mito al becho*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1991.
- VONDERAU, Patrick. «Introduction: On Advertising's Relation to Moving Pictures». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 1-18.
- WALLER, Gregory A. «International Harvester, Business Screen and the History of Advertising Film». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 40-53.
- ZIMMERMANN, Yvonne. «Advertising and Film: A Topological Approach». *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Eds. Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau. Londres: British Film Institute, 2016, pp. 21-39.

