

La Venezuela rural tradicional según la Unidad Fílmica Shell

Por María Gabriela Colmenares España*

Resumen: Durante la segunda mitad del siglo XX, Venezuela se modernizó aceleradamente, en sintonía con el auge petrolero. La multinacional angloholandesa Royal Dutch Shell fue una de las petroleras que operaron concesiones en territorio venezolano. Entre 1952 y 1965, la Shell venezolana produjo películas corporativas, a cargo de la Unidad Fílmica Shell de Venezuela. Por su alcance masivo, estas películas participaron en la construcción del imaginario social venezolano. En este artículo, analizo cómo se representa la Venezuela rural tradicional en un documental de la Unidad Fílmica Shell de Venezuela: *Llano adentro* (Elia Marcelli, 1958). Tomando en cuenta que las películas de la Shell exaltaron la modernidad desde la perspectiva hegemónica occidental, identifiqué las representaciones de la tradición y lo rural como contrapartidas de la modernidad. Me enfoco en los temas y los aspectos estéticos del film, así como sus estrategias discursivas e ideológicas.

Palabras clave: Venezuela, industria petrolera, cine corporativo, modernidad, tradición.

Resumo: Durante a segunda metade do século XX, a Venezuela se modernizou aceleradamente, em sintonia com o auge petrolero. A multinacional anglo-holandesa Royal Dutch Shell foi uma das petroleiras que operaram concessões em território venezuelano. Entre 1952 e 1965, a Shell venezuelana produziu filmes corporativos, dos quais a Unidade Fílmica Shell da Venezuela estava encarregada. Por seu alcance massivo, estes filmes participaram da construção do imaginário social venezuelano. Neste artigo, analiso como a Venezuela rural tradicional é representada em um documentário da Unidade Fílmica Shell da Venezuela: *Llano adentro* (Elia Marcelli, 1958). Tendo em conta que os filmes da Shell exaltavam a modernidade a partir da perspectiva hegemônica ocidental, identifiqué as representações da tradição e do rural como contrapartidas da modernidade. Foco nos temas e nos aspectos estéticos do filme, assim como em suas estratégias discursivas e ideológicas.

Palavras-chave: Venezuela, indústria petroleira, cinema corporativo, modernidade, tradição.

Abstract: During the second half of the 20th century, Venezuela experienced an oil boom due to an accelerated modernization project. The Royal Dutch Shell Company, a British-Dutch multinational, was one of the companies that began operations in the country. From 1952 to 1965, the Venezuelan Shell Film Unit

produced documentaries that reached a wide audience and contributed to the development of the Venezuelan social imaginary. This article analyzes the way in which rural Venezuela was represented in one of such films: *The plains within* (*Llano adentro*, Elia Marcelli, 1958). Since the documentaries of Shell Corporation revered Western modernity, I identify representations of “tradition” and the “rural” as diametrically opposed to modernity. To this end, I focus on the aesthetic aspects as well as on the discursive and ideological strategies of the film.

Key words: Venezuela, oil industry, corporate cinema, modernity, tradition.

Fecha de Recepción: 28/12/2017

Fecha de aceptación: 05/04/2018

Durante el siglo XX, la industria petrolera se expandió a escala global al ritmo del auge capitalista, los conflictos bélicos como las dos guerras mundiales, los cambios en el orden internacional y los proyectos modernizadores. A lo largo de este siglo, el petróleo y la modernidad se fusionaron en el imaginario social. Algunos autores atribuyen al petróleo un rol constitutivo en la modernidad y sus procesos durante el siglo en cuestión (Damluji, 2015: 147-148). En este contexto global, las multinacionales del petróleo diseñaron y pusieron en práctica sofisticadas estrategias de relaciones públicas que insistieron en presentar la producción petrolera como inevitablemente asociada a la modernidad y a la industria petrolera como agente de progreso. Como parte de estas estrategias, las petroleras emplearon el cine primero ocasionalmente, durante la década de 1920, y luego de forma sistemática, con encargos frecuentes de películas promocionales a productoras cinematográficas externas o a departamentos fílmicos internos a partir de la década de 1930. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, las petroleras perfeccionaron y ampliaron sus estrategias y prácticas de relaciones públicas y, dentro de ellas, la utilización del cine.

La angloholandesa Royal Dutch Shell se destacó por la producción de filmes promocionales de la Shell Film Unit –establecida en Londres en 1934, en adelante SFU–. Dichas cintas seguían el modelo de producción y estándares estéticos de la Escuela Documental Británica, escuela guiada por la figura de John Grierson, quien formuló su proyecto y supervisó su creación. La Shell se instaló en Venezuela en 1914, durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935), quien aniquiló los caudillismos regionales, ofreció ventajosas condiciones a las compañías petroleras extranjeras y sentó las bases de la modernización del país. Shell llegó a ser la segunda compañía petrolera en importancia en Venezuela, superada únicamente por la estadounidense Creole Petroleum Corporation, filial de la Standard Oil estadounidense.

Los programas fílmicos de las compañías petroleras que operaron en Venezuela se iniciaron en 1947, con el Comité Fílmico de la Industria Petrolera. En 1952, se crearon la Unidad Fílmica de la Shell en Venezuela (en adelante UFSV) y la Unidad Fílmica de la Creole. Los documentales de la UFSV muestran imágenes de la construcción de refinerías y oleoductos, el control de la naturaleza por el hombre, las campañas sanitarias estatales, el crecimiento de la industria petrolera venezolana y el avance de la modernización. Al representar el paso de una sociedad agrícola tradicional a otra industrial y moderna, fueron apologías de la modernidad. Por su difusión masiva, contribuyeron a configurar un imaginario en que el progreso y la modernidad venezolanos se asociaron estrechamente con la riqueza petrolera del país (Colmenares, 2016).

Al exaltar la modernidad y el progreso, los documentales de la UFSV recurrieron con frecuencia a imágenes de una Venezuela rural, alejada de Caracas, la capital. En estas imágenes predominaron las referencias a la naturaleza y sus ciclos; la vida de los campesinos y otros habitantes de regiones como la cordillera andina, los llanos y la Amazonía. A partir de esto, me pregunto: ¿cómo representaron estos documentales la Venezuela rural y su

arraigo en la tradición? ¿Cómo se inscriben tales representaciones en las estrategias de relaciones públicas de la Shell en Venezuela?

Intentaré responder estas interrogantes analizando el documental de la UFSV *Llano adentro* (Elia Marcelli, 1958).¹ En mi análisis, asumo que las películas promocionales de las compañías petroleras –como formas simbólicas que circulan por intermedio de la comunicación de masas y son recibidas e interpretadas en contextos sociales específicos en el tiempo y el espacio (Thompson, 1998)– pretendieron mediar entre las compañías, su fuerza laboral y el conjunto de la sociedad venezolana enmarcadas por estrategias y prácticas de relaciones públicas, para promover actitudes favorables hacia las multinacionales petroleras y su permanencia en el país.

Me aproximé a *Llano adentro* a través del análisis fílmico para identificar en esta película un “[...] conjunto de componentes narrativos, estéticos y de representación social [...]” (Vizcarra, 2013: 87) que permitan comprender tanto su funcionamiento como sus relaciones con las condiciones históricas y sociales en que fue producida. El análisis fílmico es una investigación orientada a comprender la construcción de su objeto (Roffé, 1990). Dependiendo del enfoque y los objetivos del analista, se inscribe en un continuo entre dos polos: uno que enfatiza la lógica interna del film analizado, otro que vincula al objeto con contextos sociales más amplios. En este artículo procuro equilibrar ambos enfoques.

En las líneas que siguen, contextualizaré las concepciones de la modernidad y la tradición y las vincularé a la Venezuela del siglo XX, especialmente entre

¹ Esta película, junto con otras de la UFSV, la obtuve en soporte digital en 2012, en el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional y el Archivo Fílmico de la Cinemateca Nacional de Venezuela, dentro de una búsqueda de fuentes sobre el cine documental venezolano del período 1950-1979, financiada por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela. En un trabajo anterior (Colmenares, 2016) analicé algunas películas de la UFSV centradas en la representación de la empresa industrial capitalista como elemento constitutivo de la modernidad.

1945 y 1965. Luego me referiré a la producción cinematográfica de las compañías petroleras extranjeras en Venezuela durante dicho período, con énfasis en la producción de la Shell. A continuación analizaré *Llano adentro* y sus representaciones de la Venezuela rural tradicional. Finalmente, resumiré mis hallazgos y discutiré las posibles respuestas a las interrogantes que me planteé.

Venezuela, siglo XX: modernidad, modernización y petróleo

Desde la perspectiva hegemónica del mundo occidental, la modernidad es el orden social que surgió en Europa con las revoluciones industriales y la francesa, y en América con la independencia de los Estados Unidos. Las revoluciones políticas aportaron sus bases políticas e institucionales: democracia constitucional, imperio de la ley, soberanía de los estados-nación. La revolución industrial aportó las bases económicas: producción industrial, trabajo libre en enclaves urbanos y capitalismo (Alcañiz Moscardó, 2010). En este marco, modernidad y tradición son conceptos asimétricos: la primera es el ideal definido positivamente, la segunda es un concepto residual (Huntington, 1971). Europa y el mundo occidental se presentaron a sí mismos como modernos:

La auto-representación europea como estandarte de una modernidad contemporánea, enfrentada al pasado y a la tradición, en el contexto de la expansión colonial [...], dio pie a la formulación dicotómica de la bipolaridad modernidad/tradición. En ella un Occidente autodefinido como “moderno” comenzó a establecerse como centro y guardia de un orden mundial, en oposición al resto de los pueblos y culturas del mundo, que fueron presentados como “tradicionales”, en una condición de “otredad” con connotaciones siempre negativas (Silva-Ferrer, 2013: 29).

Desde esta perspectiva, la trama de la vida social moderna es un constante intercambio (Brunner, 1992: 10). Uno de sus núcleos es el Estado-nación

moderno. Este agrupa los individuos que habitan un territorio delimitado por fronteras, con una unidad cultural fundamentada en: historia, costumbres, tradiciones, prácticas culturales, imaginarios, valores compartidos, una lengua y un espíritu comunes (Seydel, 2009). El Estado de derecho moderno es racional y preserva los derechos del hombre (Villar Borda, 2007). Su sistema de gobierno es la democracia liberal, basada en la participación política de las mayorías para seleccionar los miembros del poder público (Aveledo Coll, 2013). La sociedad moderna es urbana; en ella se desintegran lo sagrado, lo colectivo y lo comunitario propios de las sociedades premodernas o tradicionales (Alcañiz Moscardó, 2010); hay altos estándares de salud y expectativa de vida, movilidad social y ocupacional (Huntington, 1971).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos y la Unión Soviética se convirtieron en las potencias dominantes. Desde los Estados Unidos, emergió la teoría de la modernización como discurso académico sobre el cambio social planificado y modelado a partir de la modernidad capitalista occidental (Osborne, 2002: 477). Nuevos organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA), promovieron esta forma de desarrollo en las antiguas colonias, consideradas “países subdesarrollados”, para conducirlos a equipararse a las sociedades autodenominadas desarrolladas (Alcañiz Moscardó, 2010). Fue justamente durante el auge de tales ideologías y proyectos modernizadores cuando la Shell mantuvo su producción fílmica en Venezuela.

Para la teoría de la modernización, la sociedad tradicional se estructura a partir de una limitada serie de actividades productivas fundamentadas en una actitud newtoniana. Según este enfoque, la producción *per capita* de las sociedades tradicionales tiene un tope; estas sociedades dedican sus recursos a la agricultura; su estructura social es jerárquica, con poca movilidad social o espacial, se basa en nexos familiares y en la propiedad de la tierra (Rostow,

1961). Otro supuesto de esta perspectiva es que las sociedades consideradas tradicionales tienen poco control del entorno, pues sus integrantes son pasivos y esperan la continuidad natural y social (Huntington, 1971: 287).

La teoría de la modernización influyó sobre los gobiernos latinoamericanos, democráticos o autoritarios, a través de organismos como la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), la OEA, e iniciativas del gobierno estadounidense como la Alianza para el Progreso (1961-1963). Este enfoque fue cuestionado desde la década de 1960, incluso por teóricos afines a él. La distinción asimétrica modernidad/tradición impone la idea de que la primera siempre suplanta a la segunda, aunque en algunos contextos coexistan empíricamente. El concepto de modernización identifica lo moderno con lo bueno y lo occidental, minimiza las diferencias entre las sociedades occidentales y maximiza las diferencias entre éstas y las no occidentales (Huntington, 1971). Una visión alternativa a esta es la noción de modernidades múltiples: modernidad y modernización no son idénticas ni el esquema occidental es la “verdadera” modernidad a pesar de su precedencia histórica. Por el contrario, esta perspectiva enfoca la historia de la modernidad como “la constitución y reconstitución continuas de una multiplicidad de programas culturales” (Eisenstadt, 2000: 1-3).

Empíricamente, las descripciones de la modernidad con base en el contexto europeo no corresponden a las realidades modernas de otras partes del mundo. La visión clásica de la modernidad implica un telos atraso/progreso que supone una relación de subordinación constitutiva entre América Latina y las antiguas potencias coloniales (Pratt, 1998: 4). Pero aunque la modernidad y sus significados penetraron profundamente en América Latina durante el siglo XX, la trayectoria de la modernidad latinoamericana fue diferente a la europea (Marín Bravo y Morales Martín, 2010: n.p.).

A mediados de la década de 1960 persistían los conflictos y tensiones entre democracia y autoritarismo en América Latina. Las principales fuentes de riqueza continuaron concentradas en pocas manos. Nuestras economías continuaron siendo extractivas y exportadoras de recursos naturales (Ramos Rodríguez y Castro Arcos, 2014). En este contexto, Venezuela se mantuvo dentro de las tendencias generales, con una peculiaridad: debido al incremento sostenido de la producción y exportación petrolera desde la década de 1920, el país no vivió los altibajos económicos que atravesó, por ejemplo, Argentina. El principal impulso de la modernización venezolana fue la producción y la exportación de petróleo.

El Estado venezolano se constituyó como conjunto de prácticas, instituciones e ideologías gubernamentales al intentar regular la producción de petróleo y controlar el dinero generado por ella. Con esto, se fue transformando y ampliando su campo de acción. Así, llegó a controlar la producción y transformación de minerales, reguló la actividad económica privada y controló la educación, el transporte y las comunicaciones, entre otros sectores. En resumen, al mediar entre las compañías petroleras extranjeras y la nación, el Estado se construyó como agente unificador de una nación con dos cuerpos: uno político compuesto por sus ciudadanos y otro natural, la riqueza del subsuelo (Coronil, 2002: 4).

Venezuela dejó la explotación y comercialización del petróleo a concesiones otorgadas a compañías multinacionales como la Royal Dutch Shell y la Standard Oil. Las compañías pagaban *royalties* al Estado, propietario de la tierra y el subsuelo. La reforma petrolera de 1943 cambió las ventajosas condiciones que el régimen de Juan Vicente Gómez había otorgado a las petroleras y las obligó a pagar al Estado un 50% de impuestos sobre sus ganancias. El Estado pasó a ser capitalista y terrateniente activo; los capitalistas venezolanos se acogieron a diversas formas de protección y promoción estatal de la industria privada. Esto difuminó los límites entre la

política y la economía. Del estrecho vínculo entre el Estado y la riqueza petrolera emergió la idea de la democracia como sistema de participación popular en la política y en la riqueza natural de la nación. Los políticos que surgieron de la oposición a Juan Vicente Gómez, como Rómulo Betancourt, promovieron la idea de que el petróleo era un recurso natural que debía pertenecer a la nación: la riqueza natural debía emplearse en beneficio del pueblo, que se configuró como sujeto colectivo beneficiario de las políticas del Estado (Coronil, 2002: 99-100). Esto fue así principalmente durante los gobiernos democráticos de 1945-1948 y 1958-1965, también conocidos como la primera y la segunda República liberal democrática. De 1948 a 1958, el gobierno militar encabezado por una junta y luego por el general Marcos Pérez Jiménez se inclinó por un proyecto modernizador tecnocrático y autoritario.

Las políticas de las dos repúblicas liberales democráticas se acercaron mucho a la concepción del Estado social de derecho: ampliaron los derechos políticos y sociales y dictaron legislaciones petroleras nacionalistas que paulatinamente llegaron a un marco legal que otorgó al Estado el 60% de los ingresos petroleros de las compañías extranjeras; con estos recursos intervinieron en la economía, e impulsaron políticas educativas, industriales, agrarias, de vivienda, de asistencia social, organización laboral y empleo público, entre otras. A partir de 1958, esto se hizo prestando cuidadosa atención al logro de consensos políticos entre los diversos sectores e intereses: grupos económicos, iglesia, partidos políticos, organizaciones sindicales y la sociedad civil en general (Bautista Urbaneja, 2013: 194; Stambouli, 2002: 121). La modernización financiada por la riqueza petrolera fue desigual: mientras las zonas urbanas de la región central y costera del país tuvieron crecimiento económico, incremento de población, mejoras en los servicios y otros; algunas áreas rurales de los estados andinos, llaneros y orientales quedaron fuera de este proceso. Los efectos sociales de la modernización y la riqueza petrolera se sintieron indirectamente en estas regiones, por carencias y desatenciones manifiestas (Briceño-León, 2015).

De la Shell Film Unit de Londres a la Unidad Fílmica de la Shell en Venezuela

La Royal Dutch Shell comenzó a usar el cine en década de 1920. En 1934, se creó la SFU en Londres, con la asesoría de John Grierson. Para ese momento, muchas industrias y dependencias gubernamentales británicas estaban formando unidades similares de producción fílmica institucional o propagandística. Por ejemplo, la unidad fílmica de la General Post Office (GPO) se creó en 1933 y significó un hito para el cine oficial y documental británico. Siguiendo las recomendaciones de Grierson, la SFU produciría películas para ser distribuidas a todas las áreas del grupo a escala global y también fuera de la compañía, en circuitos cinematográficos no comerciales. Grierson sugirió hacer seis tipos de películas: de propaganda general sobre temas de la industria petrolera, para promover las ventas, de divulgación científica, sobre temas técnicos para público especializado, informativas para el personal de planta y un *newsreel*. Las películas de la SFU se hacían en inglés y luego eran traducidas y dobladas a otros idiomas, entre ellos el español, para proyectarse en los países en los que la Shell tenía intereses. Desde su creación, la SFU se vinculó a importantes representantes del movimiento documental británico. Su primer productor fue Edgar Anstey; sucedido por Sir Arthur Elton. Años después, Stuart Legg acompañó a Elton al frente de la SFU. Legg y Elton habían sido discípulos de John Grierson (Aitken, 2013: n.p.; Canjels, 2009: 243-244).

Luego de la Segunda Guerra Mundial, las grandes multinacionales del petróleo perfeccionaron sus dispositivos de relaciones públicas en todo el mundo, para adaptarse a las nuevas realidades y construir percepciones y opinión pública favorables a su presencia en las antiguas colonias europeas (Damluji, 2015). Estos dispositivos emplearon diversos medios de comunicación: revistas y otras publicaciones impresas, radio, cine y la naciente televisión. En este contexto, la Shell abrió unidades fílmicas locales en sus filiales de Australia, Egipto, India, Nigeria y Venezuela (Canjels, 2009).

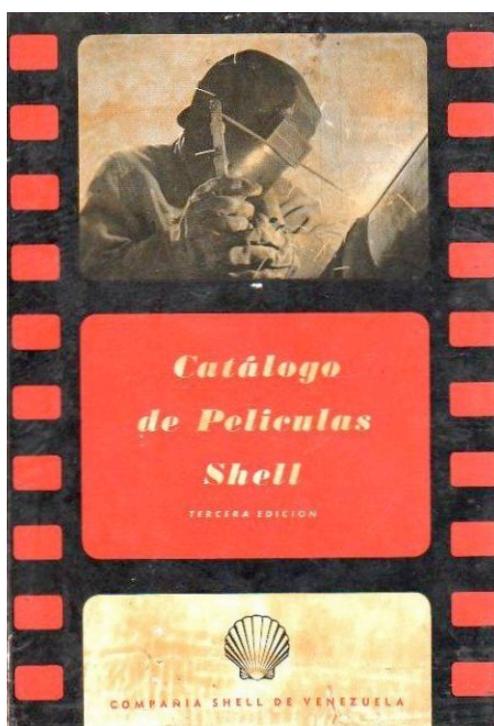
Tras la reforma petrolera de 1943 efectuada por el gobierno de Isaías Medina Angarita, las petroleras buscaron prolongar su permanencia en Venezuela, identificándose con el progreso de la nación y fortaleciendo sus vínculos con las élites emergentes y con la sociedad en su conjunto. En esto fueron claves sus departamentos de relaciones públicas, que implementaron programas de asistencia educativa y promoción de las artes y la cultura venezolanas, entre otros aspectos (Tinker Salas, 2009: n.p.). Tales políticas y programas fueron divulgados y promocionados a través del cine, junto con la ideología corporativa y las visiones modernizadoras de las compañías petroleras.

Venezuela 1937, cinta encargada por la estadounidense Standard Oil a la productora cinematográfica Republic, fue la primera película asociada a las compañías petroleras extranjeras en el país. Diez años después, en 1947, se inició la producción fílmica de las petroleras en Venezuela, al crearse el Comité Fílmico de la Industria Petrolera. Esta organización funcionó hasta 1951, con participación de: Creole Petroleum Co., Mene Grande Oil Co., Shell Caribbean Petroleum Co., Texas Petroleum Co., entre otras. Pretendía legitimar la actividad de dichas compañías, identificándolas con el progreso de la nación, sin hacer publicidad directa a sus productos (González y Guilarte, 1992: 41). El comité se disolvió en 1951 y Creole y Shell crearon sus propias unidades fílmicas en Caracas. Esto coincidió con los inicios de la televisión en Venezuela.

La UFSV operó entre 1952 y 1965 supervisada desde Londres por la SFU y funcionó según el modelo de producción diseñado por Grierson, basado en unidades independientes coordinadas por un productor general, con personal capaz de asumir tareas intercambiables. Su productor general, Lionel Cole, le reportaba desde Caracas a Arthur Elton en Londres. La UFSV tuvo su propio personal de nómina, equipos e instalaciones en la sede de la compañía en Caracas. Hizo numerosas películas; formó personal en la producción y posproducción cinematográfica; conformó un archivo fílmico propio y difundió su colección mediante la publicación de los catálogos de películas Shell como

el que se muestra en la fotografía; organizó una red interna y externa de distribución y exhibición de películas y tuvo presencia en la naciente televisión local (Fillooy, 1997).

Las películas de la UFSV abarcaron los siguientes renglones: 1) programas televisivos y series como *Esta es mi tierra* (Ángel Ara, 1957), sobre pueblos y lugares de Venezuela, transmitida en la década de 1960; 2) películas educativas y cortometrajes documentales sobre temas de geografía y cultura como *Lago de Maracaibo* (Boris Woronzow, 1957), sobre la industria petrolera como la serie *Venezuela y petróleo* (David Grey, Andrés Nemes y Néstor Lovera, 1960), temas de salud pública como *Lucha contra el paludismo* (Boris Woronzow, 1955), temas agrícolas como los cortometrajes educativos para el Servicio Shell para el Agricultor y deportes. Estas películas iban dirigidas al personal de la empresa y a la sociedad venezolana en general; 3) noticieros y *newsreels* como la serie sobre los Juegos Atléticos Shell y la *Cine-revista Shell* (Fillooy, 1997: 50-53).



Catálogo de películas Shell de Venezuela (1966)

Las películas de la UFSV llegaron al personal de la compañía en ciudades y campos petroleros de Venezuela. También se proyectaron en organizaciones sindicales y campesinas, escuelas y universidades, salas de cine comercial en todo el país y sedes diplomáticas de Venezuela en el mundo. Algunas de ellas se difundieron por televisión. La UFSV cerró en 1965, pues perdió sentido la estrategia de relaciones públicas de la compañía para prolongar su presencia y sus inversiones en Venezuela ante la política gubernamental de no renovar las concesiones petroleras próximas a vencerse y la inminente nacionalización de la industria, que se concretó en 1976. Entre 1966 y 1971 la Shell le encargó su producción filmica a la productora Neofilm, creada por los antiguos empleados de la UFSV y parcialmente financiada por la Shell. Neofilm operó con los equipos que habían pertenecido a la UFSV (Fillooy, 1997: 55-58).

Llano adentro: un “mundo perdido”

Llano adentro es un medimetro documental de 40 minutos, blanco y negro, en 16 y 35 mm. Lo dirigió el realizador y guionista italiano Elia Marcelli, quien no estaba en la nómina fija de la UFSV y fue contratado únicamente para dirigir esta película.² Dentro de las temáticas abarcadas por la UFSV, *Llano adentro* corresponde a los documentales sobre temas de geografía y cultura venezolanas. La única mención a la Shell en el film aparece en los créditos

² La fotografía es de Ramón F. Suárez. El sonido estuvo a cargo de Julio Garbi y Pedro Polo con equipos RCA. El montaje es de Marcelli y Néstor Lovera. El comentario en *off* lo grabó Rafael Briceño, actor teatral, cinematográfico y televisivo venezolano. La producción fue de la UFSV con colaboración de la compañía Centrocine. El revelado, copiado y realización de efectos ópticos se hicieron en Laboratorios Caribe. En cuanto a la música, los solos de cuatro fueron interpretados por el maestro Fredy Reyna (1917-2001), renovador de la tradición venezolana de dicho instrumento. El cuatro venezolano o criollo es un instrumento de cuerdas pulsadas, de la familia de las antiguas guitarras españolas. Tiene cuatro cuerdas y no debe confundirse con el cuatro puertorriqueño. Es el instrumento típico más popular y representativo de la música venezolana y se emplea en casi todos los géneros musicales criollos. Reyna cambió su afinación tradicional y lo consagró definitivamente como instrumento solista. Este instrumentista, arreglista y pedagogo musical diseñó un método de enseñanza del cuatro, grabó numerosos discos y obtuvo premios nacionales e internacionales. Durante las décadas de 1950 y 1960 su actividad se vio enmarcada por un movimiento de músicos como el compositor Antonio Estévez que, desde su formación académica, llevaron la música tradicional venezolana a la esfera de la llamada alta cultura (www.fredyreyna.com).

iniciales, como puede verse en la imagen a continuación.



Créditos iniciales de *Llano adentro*.

La película muestra el ciclo de la sequía y las lluvias en los llanos del estado Apure, a través de las andanzas de dos niños del lugar: José, un criollo hijo de un peón del hato La Trinidad de Arauca, y Aparicio, indígena de una comunidad cercana al hato.



Las andanzas de José y Aparicio

A medida que se alternan la sequía y las lluvias, transcurren las actividades propias del hato: el pastoreo del ganado vacuno, la caza de animales silvestres, el marcaje del ganado, la doma de los caballos. José y Aparicio recorren el llano y participan en las actividades familiares y comunales, así como en las fiestas patronales de un pueblo cercano mostradas en la imagen de abajo. Hacia el final del documental, se destaca que los productos del hato, en especial la carne, son transportados a los mercados de Caracas, la capital del país, por vía aérea. El film concluye recordándonos que el ciclo de las dos estaciones del llano se repite de idéntica manera un año tras otro y que así transcurre la vida de los personajes que lo habitan.



Las fiestas patronales

En lo concerniente a los modos de organización del discurso, la dominante del film es la descripción de procesos: el ciclo anual de las estaciones de sequía y lluvia en los llanos apureños de Venezuela. El documental presenta una sucesión de acontecimientos en un tiempo que aparenta transcurrir o avanzar

alrededor de un grupo de sujetos-actores humanos: esto le confiere unidad temática y aparentes transformaciones semánticas. Sin embargo, la causalidad está ausente del discurso: no hay una intriga creada por medio de relaciones causales de acontecimientos, los personajes no son agentes sino pacientes. Los hechos representados no dependen de la voluntad de los personajes sino del ciclo inmutable de las estaciones y la vida en el llano y de costumbres y tradiciones que se repiten invariablemente año tras año. La amistad entre José y Aparicio funciona como pretexto para mostrar la vida en el llano, pero no moviliza los acontecimientos representados. En *Llano adentro* se describe el llano: su geografía, su ciclos anuales de lluvias y sequía, su gente y, en menor medida, su organización social.

La descripción audiovisual se construye con base en numerosas tomas panorámicas que recorren el paisaje o siguen desde lejos los desplazamientos de los personajes. La imagen en movimiento combina lo puramente informativo con la búsqueda estética orientada a la contemplación de la naturaleza del llano. En este sentido, se destaca el empleo de música propia del llano venezolano, diegética y no diegética o incidental, la única que se escucha a lo largo del film. La música llanera es percibida en Venezuela como el género musical criollo más representativo y todavía en la actualidad se difunde ampliamente por radio y otros medios masivos. La ejecución de los solos de cuatro en la banda sonora del film por parte de Fredy Reyna enfatiza los vínculos con lo nacional, mediado por la visión de las élites culturales, y destaca las percepciones y creencias más comunes sobre los habitantes de los llanos tal como aparecen en el film: los llaneros son considerados como personajes recios, parcos y capaces de sobrellevar estoicamente las dificultades que los ciclos naturales le imponen a esta región.

El comentario en *off* suele ser puntual e introduce informaciones que identifican los lugares, personajes, el paso del tiempo y los meses del año, contextualizando lo que muestran las imágenes y orientando los sentidos que el espectador pueda

otorgar a ellas. Su estilo es directo, para nada poético. En ocasiones, va más allá de lo visible y se adentra en las motivaciones, intenciones y deseos de los personajes. El comentario en *off* y la imagen ofrecen informaciones sobre diversos aspectos de la vida en el llano: nombres de lugares, de personas, del grupo indígena al que pertenece Aparicio (la etnia yaruro); modo de vida prevaleciente en la región; costumbres, tradiciones y fiestas religiosas locales; especies animales de las que depende la vida en el llano (chigüires o capibaras, babas o caimanes de anteojos, garzas, ganado vacuno, galápagos). Lo que el documental no informa es la relación del llano con el resto del país, si hay o no escuelas y dispensarios en la zona, quiénes son los dueños del hatu, cuáles son las instituciones del gobierno que atienden la región. No hay conflictos entre los llaneros y la comunidad indígena, ni entre los peones y los propietarios del hatu. Los ciclos naturales se alternan año tras año; los habitantes del llano se adaptan a las circunstancias de la sequía y las lluvias para sobrevivir.

El llano es mostrado como una especie de mundo perdido: parcialmente aislado del resto del país, olvidado, atemporal, sujeto únicamente a los ciclos de la naturaleza. En este sentido, hay paralelismos entre *Llano adentro* y *The Back of Beyond* (John Heyer, 1954), un documental de la SFU de Australia, que representa las duras condiciones de vida en el *outback* australiano, desértico, casi despoblado, aislado de las grandes ciudades de la costa y sujeto al ritmo invariable de las estaciones de sequía y lluvias. Quizás *The Back of Beyond* se diferencie de *Llano adentro* por su carácter más narrativo y el tono poético de su comentario en *off*. A su vez, ambos filmes se inspiran lejanamente en el estilo de Robert Flaherty, tal como este pasó a la Escuela Documental Británica y a la SFU. En *Llano adentro*, el legado de Flaherty se manifiesta en la representación de la relación entre el hombre y la naturaleza en un medio presentado como hostil y primitivo, tal como la hemos visto en *Nanook el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922) y *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934). La diferencia es que, mientras los filmes de Flaherty presentan tal relación como una lucha, *Llano adentro*

elimina todo dramatismo y la acerca a una concepción bucólica.

La perspectiva predominante en *Llano adentro* es la de una instancia enunciativa externa a la diégesis, que mediante una voz en *off* informa sobre lo mostrado y comenta el universo espacial, temporal e histórico, imponiendo al espectador una única visión del mundo representado. Esta instancia enunciativa presenta su discurso como si tuviera acceso a la conciencia de los personajes y se traslada sin restricciones por el espacio. El comentario en *off* sustituye a las voces de los personajes; el discurso fílmico se construye desde una instancia externa autoritaria que borra cualquier posible contradicción y niega la agencia de los sujetos representados en beneficio de una visión ideológica preconcebida por el equipo productor de la película.

En lo concerniente a los temas y proposiciones ideológicas subyacentes, hay dos principales que se entrelazan: los ciclos naturales en el llano y la manera en que afectan la vida rural. Lo rural se opone a una realidad urbana que el documental no representa, pero que aparece como beneficiaria de la actividad productiva llanera y como contrapartida del modo de vida rural y tradicional. La modernidad y la ciudad están casi totalmente ausentes en el mundo mostrado; sin embargo, se cuelan en la representación algunos elementos propios de ellas: el automóvil, el avión, la mención a capital del país como destino de los productos de la actividad ganadera del hato. Los habitantes del llano aparecen siempre enmarcados por el paisaje, como puede verse en la imagen de abajo. Hay algunas excepciones a esto último: las escenas que describen la vida familiar de la familia de José en el interior de la casa de sus padres o su abuela, las festividades del santo patrono del pueblo cercano. El resto del tiempo, los hombres hacen lo que la naturaleza les permite, a veces incluso lo que esta les obliga a hacer: la ausencia o presencia de la lluvia determina cuáles especies se deben cazar en determinada época y dónde llevar el ganado a pastar. En el film, la capacidad humana para dominar la naturaleza es mínima: se limita a construir diques rudimentarios.



Los personajes enmarcados por el paisaje.

Además de estar determinado por los ciclos de la naturaleza, el modo de vida de los llaneros aparece como el de pequeñas comunidades familiares (la familia de José) y étnicas (el grupo yaruro de Aparicio). El pueblo cercano parece un lugar de reunión en ocasiones como las fiestas patronales. La actividad económica se centra en el hato: aunque las relaciones laborales y de poder no aparecen claramente delineadas, los llaneros son mostrados como peones de la hacienda. La vida de la región gira alrededor de la ganadería para abastecer a Caracas, la capital del país.

Se trata, en resumen, de la visión casi idílica de un ámbito donde reina la armonía: entre el hombre y los ciclos de la naturaleza, entre los llaneros criollos y la comunidad indígena, entre los peones y los propietarios del hato, entre la Venezuela rural representada y la Venezuela moderna apenas sugerida. En el film, el hato La Trinidad de Arauca no padece el flagelo del paludismo, el Chagas, la leishmaniasis ni otras enfermedades propias del medio rural. Ni siquiera se sugiere la existencia del Estado ni de sus instituciones.

Vemos así como *Llano adentro* representa la Venezuela rural y su modo de vida tradicional como aspectos confinados a la periferia del país y claramente separados del centro. Este centro no se muestra, pero se sugiere que es urbano, moderno y lejano. El ámbito rural y sus tradiciones no cambian, se mantienen invariables un año tras otro, marcadas por ciclos naturales y costumbres heredadas.

La elaboración expresiva de la película se fundamenta en una puesta en escena cuya escenografía es el paisaje llanero. Pocas escenas se desarrollan en espacios interiores (la casa de los padres de José, la casa de su abuela) o en escenarios construidos por el hombre (el pueblo). Los elementos del paisaje llanero definen el espacio con su característica apertura a un cielo que luce infinito sobre las cabezas de los personajes: la línea recta del horizonte como en la imagen del arreo de ganado; la vegetación, los ríos, los esteros y lagunas; la fauna silvestre compuesta por babas, galápagos, garzas y serpientes; los animales de cría como las vacas y los caballos. Los personajes atraviesan este espacio abierto con pocas restricciones más allá de las que imponen el tiempo de lluvias o la sequía. En la representación, la naturaleza predomina sobre la cultura.



El cielo infinito sobre los personajes durante el arreo de ganado.

En la banda sonora es preciso distinguir entre los sonidos diegéticos (ruidos puntuales grabados en las locaciones o en estudio y postsincronizados durante la edición, voces de algunos personajes, algunas tonadas a cargo de los peones del hato) y el comentario en *off*. Este último tiene una función informativa y puntual. Los paisajes son encuadrados mediante tomas abiertas como planos generales y grandes planos generales. Las tomas más cerradas como planos medios y primeros planos se emplean para enfocar a los personajes. La profundidad de campo es total, con un importante trabajo para destacar el espacio en perspectiva. El montaje respeta el orden de los acontecimientos narrados, procura construir relaciones de continuidad y contigüidad temporal y espacial, o de discontinuidad según sea el caso. El efecto global es introducir al espectador al llano venezolano desde una óptica contemplativa. El énfasis de la imagen y el montaje en el paisaje, junto con el uso de la música incidental y diegética, contribuyen a reforzar la idea de los llanos apureños como territorio idílico y mundo rural perdido, como representación de una cierta versión de lo nacional, al margen de la Venezuela moderna, basada en la economía petrolera, que se estaba construyendo en el centro del país.

El llano en la ideología corporativa: tradición y versiones de lo nacional

La producción de la UFSV fue la más importante, cualitativa y cuantitativamente, entre las petroleras con intereses en Venezuela. Su relación con la Escuela Documental Británica se manifestó en la estética de sus películas y en el modelo de producción y difusión que puso en práctica. La infraestructura de producción y sus equipos pasaron a la productora Neofilm, creada por los antiguos integrantes de la UFSV tras el cierre de ésta, en 1966. El personal técnico y artístico de la UFSV participó en filmes venezolanos importantes: es el caso de Giuseppe Nisoli y Henry Nadler, director de fotografía y productor ejecutivo respectivamente de *Araya* (Margot Benacerraf, 1959).

La tónica predominante en las películas de la UFSV es una apología de la modernidad que representa a la compañía como agente modernizador. Tal apología contrasta con la línea temática que representa la Venezuela rural, su modo de vida, su cultura tradicional y el paisaje natural de las regiones apartadas de Caracas, la capital. Esta temática del paisaje natural y el modo de vida tradicional no fue exclusiva de la UFSV: la SFU australiana, por ejemplo, también produjo documentales sobre ella, entre ellos *The back of beyond* (John Heyer, 1954). Luego de haber examinado la dualidad modernidad/tradición desde una perspectiva teórica y de haber expuesto a grandes rasgos su vigencia en América Latina y Venezuela durante los dos primeros tercios del siglo XX, mi análisis de *Llano adentro* arroja algunos hallazgos interesantes. Aclaro que, sin pretender generalizar más allá del documental analizado, procuro enmarcarlo en la producción de la UFSV.

En primer lugar, el film asume la dicotomía modernidad/tradición al hacer referencia a al menos dos Venezuelas diferentes: 1) un país moderno, aparentemente en la ruta del crecimiento económico gracias a la riqueza petrolera y encabezado por un Estado que intenta llevar la modernidad a las zonas atrasadas y remotas del país; 2) un país rural alejado del centro y de la capital, al margen de la distribución de la renta petrolera, dedicado a la agricultura, afectado por enfermedades endémicas y por innumerables carencias, en ocasiones aislado del resto del país por la geografía (los Andes, la selva amazónica o los caños del delta del Orinoco). En este país se encuentran comunidades indígenas que viven de acuerdo con su cultura ancestral. Al representar la Venezuela rural y su modo de vida tradicional, *Llano adentro* traza límites muy claros entre esta y la Venezuela moderna: límites topográficos, como la región costera y los llanos, límites culturales, como la Venezuela criolla y mestiza y las comunidades indígenas, y límites político-territoriales y administrativos. Al asumir la dicotomía modernidad/tradición, el film representa la tradición en forma residual como lo no moderno o premoderno.

Los llanos apureños aparecen en esta película como una región donde se trabaja y se produce ganado vacuno con un destino: abastecer los mercados de la capital. En *Llano adentro*, la Venezuela rural tradicional se representa aislada, remota, sin acceso al centro, la modernidad ni los beneficios de la riqueza petrolera: una especie de mundo perdido, congelado en el tiempo o en la memoria, donde la tradición se repite una y otra vez, al igual que los ciclos naturales que determinan con fuerza las condiciones de la vida humana. Es una versión menos dramática de la visión de Flaherty sobre el otro, el habitante de los países considerados como no desarrollados, anclado en modos tradicionales de vida determinados por el entorno natural. En esta visión, el control de la instancia enunciativa sobre el universo mostrado es total y elimina la agencia de los sujetos representados.

Al contrario de las representaciones de lo rural y la naturaleza en buena parte de la narrativa del escritor y político venezolano Rómulo Gallegos, como *Canaima* y *Doña Bárbara*, la dualidad modernidad/tradición no viene marcada por la barbarie. Es cierto que en los documentales de la UFSV la modernidad es portadora del progreso, mientras que el modo de vida tradicional contribuye a perpetuar el atraso. Sin embargo, la violencia y el desprecio al "imperio de la ley", componentes esenciales de la barbarie, están ausentes en *Llano adentro*. Los indígenas de los llanos y los llaneros criollos aparecen representados como gente buena y pacífica, que recibe de buena gana los beneficios de la modernidad si el Estado los lleva hasta ellos, o viven conformes en caso de que el Estado los olvide.

La representación audiovisual de la Venezuela rural tradicional construye una visión contemplativa, a veces bucólica, del paisaje llanero: tomas muy abiertas, panorámicas de la cámara que procuran abarcar la inmensidad y la línea en que el cielo se encuentra con la tierra. La representación de los llaneros y su actividad, en cambio, tiende a ser más dinámica: tomas cerradas y en ocasiones muy breves, un montaje que construye cierta continuidad entre la

labor de los personajes. En *Llano adentro*, se destacan los ruidos de la naturaleza y las melodías llaneras interpretadas al cuatro por Fredy Reyna. El trabajo de los agentes modernizadores como el Estado y la industria petrolera es el gran ausente en los llanos apureños. Y, sin embargo, la dualidad modernidad/tradición le da forma a la representación.

¿Qué sentido pueden tener estas representaciones de la Venezuela rural tradicional dentro de la producción de la UFSV, constituida mayoritariamente por documentales promocionales que representaron a la compañía petrolera como agente de progreso? Los programas filmicos de la Shell y otras petroleras en Venezuela formaron parte de estrategias de relaciones públicas que buscaron presentar a las multinacionales del petróleo como indispensables para el progreso de la nación y aliadas de los intereses nacionales. Con el fin de prolongar su permanencia y sus inversiones en el país, las petroleras buscaron atenuar su imagen de empresas foráneas promoviendo, a través de los medios y discursos dirigidos a su personal y al conjunto de la sociedad, la difusión de la historia y la cultura nacional venezolana, con frecuencia mediada desde la ideología de las clases medias y las élites culturales emergentes (Tinker Salas, 2009). En este sentido, y en forma puntual, siempre incluyeron referencias a la historia venezolana y los símbolos patrios, la persistencia del legado hispánico en las ciudades venezolanas a través de la arquitectura de sus centros y monumentos históricos, la geografía y la cultura nacionales. Al representar al llano venezolano y sus habitantes, *Llano adentro* busca alinearse con un imaginario en el que el llano y los llaneros son percibidos como representativos de una gran parte de la cultura tradicional venezolana, tal como se evidencia en la amplia difusión masiva de la música y las costumbres de esta región a través de la literatura, el cine, la radio y la televisión. Sin embargo, su enunciación autoritaria que borra las contradicciones inherentes al mundo mostrado y niega la voz de los sujetos representados evidencia su perspectiva foránea, impuesta por los intereses de la empresa y su ideología corporativa.

Bibliografía

- Aitken, Ian (editor) (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Nueva York: Routledge.
- Alcañiz Moscardó, Mercedes (2010). *Manual de cambio social y movimientos sociales*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Aveledo Coll, Guillermo (compilador) (2013). *La segunda República liberal democrática 1959-1998*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt.
- Bautista Urbaneja, Diego (2013). *La renta y el reclamo: ensayo sobre petróleo y economía política en Venezuela*. Caracas: Alfa.
- Briceño-León, Roberto (2015). *Los efectos perversos del petróleo*. Caracas: CEC.
- Brunner, José Joaquín (1992). *América Latina en la encrucijada de la modernidad*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Canjels, Rudmer (2009). "Films from Beyond the Well: A Historical Overview of Shell Films" en Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (editores). *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Casamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls (2002). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Colmenares, María Gabriela (2016). *País, petróleo y progreso: representaciones de la modernidad en las películas de la Unidad Fílmica Shell de Venezuela (1952-1965)*. Tesis de maestría en Estudios Socioculturales. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B7AGEh5alwoTclpmMTV5bklTSG8/view>.
- Coronil, Fernando (2002). *El Estado mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad/ Universidad Central de Venezuela.
- Damluji, Mona (2015). "The Image World of Middle Eastern Oil" en Hannah Appel, Arthur Mason y Michael Watts (editores). *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eisenstadt, Shmuel N. (2000). "Multiple Modernities" en *Daedalus*, volumen 129, número 1. Cambridge (Massachusetts): American Academy of Arts and Sciences. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20027613>.
- Filloy, Ofelia (1997). "Unidad Fílmica Shell de Venezuela" en *Encuadre*, número 64. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

González, María del Carmen y Carolina Guilarte (1992). *Producción cinematográfica de la Creole Petroleum Corporation*. Tesis de licenciatura. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Huntington, Samuel P. (1971). "The Change to Change: Modernization, Development, and Politics" en *Comparative Politics*, volumen 3, número 3. Nueva York: City University of New York. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/421470>.

Marín Bravo, Álvaro y Juan Jesús Morales Martín (2010). "Modernidad y modernización en América Latina: una aventura inacabada" en *Nómadas, Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, volumen 26, número 2. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/marinbravo_moralesmartin.pdf.

Osborne, Peter 2002. "Modernidad" en Michael Payne (editor). *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona: Paidós.

Pratt, Mary Louise (1998). "La modernidad desde las Américas" en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas III*. Madrid: Castalia.

Ramos Rodríguez, Froilán y Javier Castro Arcos (2014). "La Alianza para el Progreso en Chile y Venezuela, 1961-1963" en *Tiempo y espacio*, volumen XXXII, número 62. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas Mario Briceño Iragorry de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Disponible en: <http://www.researchgate.net/publication/274697348>.

Roffé, Alfredo (1990). "Una introducción al análisis fílmico" en Tulio Hernández (editor). *Pensar en cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

Rostow, Walt Whitman (1961). *Las etapas del crecimiento económico: un manifiesto no comunista*. México: Fondo de Cultura Económica.

Seydel, Ute (2009). "Nación" en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (editores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Silva-Ferrer, Manuel (2013). *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez" (1999-2009)*. Tesis doctoral en Filosofía y Humanidades. Berlín: Universidad Libre de Berlín. Disponible en: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/10622/Dissertation_Silva-Ferrer.pdf?sequence=1.

Stambouli, Andrés (2002). *La política extraviada: una historia de Medina a Chávez*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Thompson, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Tinker Salas, Miguel (2009). *The Enduring Legacy: Oil, Culture and Society in Venezuela*. Durham: Duke University Press.

Villar Borda, Luis (2007). "Estado de derecho y Estado social de derecho" en *Revista Derecho del Estado*, número 20. Bogotá: Universidad Externado de Colombia. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3400539.pdf>.

Vizcarra, Fernando (2013). "Pensar el cine: elementos para el análisis textual cinematográfico" en *La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

* María Gabriela Colmenares España es Profesora Agregada del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, en la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico. Licenciada en Artes, Mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela. Maestra en Estudios Socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California (Mexicali, México). Es coautora del libro *Diversidad en los estudios cinematográficos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005). Miembro de la sección de Estudios Venezolanos y Film Studies de LASA. Actualmente es candidata a doctora en Estudios Socioculturales en la Universidad Autónoma de Baja California, con una investigación sobre el cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela, de 1947 a 1968. E-mail: maria.colmenares@uabc.edu.mx