



ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 29, n.º 106, 2024, e12602099
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555



Sin lugar en el mundo El Estado mágico venezolano y su petrocine

*No place in the world
The Venezuelan magical State and its petrocine*

Sonia Sofía QUINTERO VILLALOBOS

<https://orcid.org/0000-0001-7727-2627>

sonia.quintero@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.12602099>

RESUMEN

Este trabajo busca problematizar la política de la memoria del cine en Venezuela en relación al petróleo. Por un lado, se analizará el cine venezolano como petrocine (Fornoff) con el objetivo de historizarlo dentro de una infraestructura de la modernidad. Por otro, y más allá de una dependencia sistémica, es intención señalar su relación histórica y material a partir de cómo fue capaz de dinamizar prácticas micropolíticas amparadas por el Estado mágico venezolano (Coronil) y cómo se ha promovido históricamente como discurso.

Palabras clave: Estado mágico; petrocine; diáspora venezolana.

ABSTRACT

This work seeks to problematize the politics of film memory in Venezuela in relation to oil. On the one hand, Venezuelan cinema will be analyzed as petrocine (Fornoff) with the aim of historicizing it within an infrastructure of modernity. On the other hand, and beyond a systemic dependence, it is intended to point out its historical and material relationship based on how it was able to energize micropolitical practices protected by the Venezuelan magical State (Coronil) and how it has been historically promoted as a discourse.

Keywords: Venezuelan magical state, petrocinema, diaspora cinema.

Recibido: 23-01-2024 • Aceptado: 22-04-2024



INTRODUCCIÓN

Problematizar la *política de la memoria* del cine en Venezuela no puede ser desligada de su relación con el petróleo en sus diferentes implicaciones económicas, políticas y culturales. Esta perspectiva nos permite develar cómo se proyectan las distintas dimensiones de la colonialidad, vía la visualidad, ya que de alguna manera ésta condensa el proceso histórico y la vida afectiva de quienes han habitado un *paisaje petrolero* tan determinante para la economía del país como lo fue el Lago de Maracaibo y sus alrededores.

Por un lado, se analizará el cine venezolano como *petrocine* (Fornoff) con el objetivo de historiarlo dentro de una infraestructura de la modernidad, y precisar cómo opera desde un discurso del progreso. Por otro lado, más allá de una dependencia sistémica entre la renta petrolera y la producción cinematográfica en Venezuela, es nuestra intención señalar su relación histórica y material a partir de cómo el petróleo fue capaz de dinamizar prácticas micropolíticas de una *petrocultura* determinada por una fetichización de la naturaleza y, por tanto, la configuración de la ilusión de un *Estado mágico venezolano* (Coronil) promovido como discurso. Es decir, cómo la nación ha llegado a entrelazarse tanto con el petróleo, al punto que, desde ese lugar, ha sido capaz de inducir *amnesias históricas* específicas y, por consiguiente, cómo el estado venezolano ha llegado a presentarse como el *hacedor de milagros* idóneo, capaz de convertir su dominio de la naturaleza, en fuente de progreso histórico.

Así, mediante el análisis de la producción cinematográfica que lo ha acompañado y constituido como *Estado mágico*, creemos posible examinar sus transformaciones históricas, a partir de desentrañar el proceso mediante el cual se ha construido un modelo de Estado en Venezuela “como agente trascendente y unificador de la nación” a través de su *petrocine*. En su libro, *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Fernando Coronil señala que la abstracción del poder económico estatal como fuente ha sido posible por la materialidad del petróleo desde sus representaciones fetichizadas. El Estado, en tanto teatro mágico, se convirtió en un lugar dotado de poder, capaz de transmutar la riqueza líquida en vida civilizada.

En este sentido, Fernando Coronil realiza un recorrido por la Venezuela del siglo XX, destacando tres periodos como hitos históricos críticos en la formación del *Estado mágico* y, por tanto, su proceso de constitución como lugar central del poder político: los gobiernos dictatoriales de los generales Juan Vicente Gómez (1908-1935) y Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), y continuado en el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979). Pese a que su investigación se publica precisamente, durante el gobierno del comandante Hugo Chávez Frías (1999-2013), es nuestra intención incluir este momento histórico del país por una razón fundamental: todos ellos tienen en común que se trata de periodos históricos durante los cuales se vivió un incremento significativo en la renta petrolera como ingresos económicos al país que hicieron posible el establecimiento de un modelo rentista que se instaló en la década de 1930, y ha perdurado hasta la hoy llamada Revolución Bolivariana. Por tanto, es importante poner en cuestión cuáles son las continuidades y rupturas presentes en la historia del *petrocine* venezolano y su papel en la conformación del Estado mágico.

Al hablar de *petrocine* nos referimos, en principio, a la estrecha relación que históricamente se produjo entre la industria petrolera y el cine; no sólo a través de la producción y circulación de imágenes en movimiento por parte de las empresas de extracción de petróleo para diferentes fines sino también, en cuanto al proceso por el que se generó una relación de dependencia económica (y cultural), que la hace posible (Fornoff: 2021, 378).

Cabe destacar que en el transcurso del siglo XIX al XX, la economía venezolana sufrió severas modificaciones que, en efecto, cambió no sólo su posición sino sobre todo, sus vinculaciones al mercado internacional pues, hasta fines del siglo XIX la economía venezolana se conocía como primaria-agroexportadora, se sustentaba en la exportación de café, cacao y pieles; sin embargo, con la irrupción petrolera, los ingresos obtenidos por concepto de las actividades agroexportadoras disminuyen ya que el interés por la explotación de petróleo se ve incentivado como nuevo patrón energético para el desarrollo industrial que además se ha de potenciar en el contexto de las llamadas guerras mundiales.

Estos cambios se observan de manera detallada durante el período presidencial del general Juan Vicente Gómez. Durante su larga dictadura se da inicio a las concesiones petroleras y con ellas la explotación de petróleo de manera masiva y constante en territorio venezolano. La explotación de petróleo en Venezuela desplazó a la estructura económica agraria tradicional, creando una nueva dinámica en las relaciones económicas que tiene representación en el paisaje marabino. (Puerta: 2010, 36).

Durante el gobierno de Juan Vicente Gómez, se crean los Laboratorios Cinematográficos y Fotográficos de la Nación (LCFN) y Maracay films (1930). En ese período Maracay films registra todos los actos oficiales, donde la figura del gran Caudillo que fue Gómez, es muy evidente. El dominio del escenario político de una nación en plena transformación económica fue gracias a la astucia propagandística ejercida por Gómez a través del cine y las salas de proyección, le permitieron crear un aparato de información masivo que funcionaba perfectamente a sus intereses.

Como en ningún otro país de la región, cine y petróleo crecieron juntos; ambos fueron parte de un poder político que gobernó por mucho tiempo. Para la clase política la imagen en movimiento fue una seducción que desde muy temprano instrumentó y usó como mecanismo de difusión de sus acciones, convirtiéndose en herramienta del poder político. Ese sello oficial que se imprime a su surgimiento es la impronta que la dictadura de Gómez deja como herencia al proceso construcción de la cinematografía en Venezuela. (De Miranda: 2014, 491-492).

El origen de la cinematografía venezolana fueron los noticieros de Gómez. A través de estos múltiples registros se creó una idea de país en relación al campo, la gente (con reportajes sobre las festividades, los eventos sociales, religiosos y políticos) pero, más importante aún, sobre el petróleo.¹ Sin embargo, más allá de la realización de noticieros capaces de construir la memoria de un país, al mostrar imágenes de algunas obras inauguradas por Gómez (como la construcción de la carretera Caracas - La Guaira), es importante destacar que ya en el año 1925 se registra la primera huelga de la industria petrolera. En julio de 1925, surge el primer movimiento obrero petrolero en el Estado Zulia, específicamente en la población de San Lorenzo, con el apoyo de los obreros de Mene Grande. Los trabajadores confrontaron tanto la dictadura de Juan Vicente Gómez como la poderosa compañía petrolera demandando mejores condiciones laborales y remuneración económica.

Durante ese mismo año, se publican las primeras polémicas en la prensa marabina por el acercamiento de actividades petroleras a la ciudad ya que se consideraba que podía afectar el ambiente y el desenvolvimiento cotidiano. El 3 de junio de ese mismo año, nadie parece oír la primera queja de los habitantes de La Cañada, al sur de Maracaibo, por la contaminación con petróleo de las aguas del Lago. Se trata de las primeras protestas por contaminación, específicamente en el área de Ambrosio, del campo costanero de Bolívar, al norte de La Rosa, donde se abre la terminación del pozo Rodríguez N° 2, donde los reventones e incendios siguen en La Rosa o en Mene de Mauroa.

Marcos Pérez Jimenez instauró una dictadura a la venezolana en la cual las masas debían adherirse a la modernidad, a la naciente industrialización y a un vertiginoso crecimiento urbano, sin perder el paso de la conga. Milagros Socorro, en un artículo titulado "El régimen de las grandes fiestas. El perezjimenismo sonaba a Guaracha", publicado en *El Nacional*, detalló la fresca rememoración de los códigos lúdicos por los que se regía aquella sociedad forzada a sonreír para la fotografía de la historia.

Hasta el fin de la década de los años 40, Venezuela fue un país sobrio donde la ostentación constituía una rareza y la manifestación de un ofensivo mal gusto. Hasta que en la década siguiente se produjo la distribución de inmensas sumas de dinero a través de la construcción de las grandes obras públicas iniciadas por Marcos Pérez Jiménez. La circulación de dinero rebasó todo límite previsible. En cuanto empezó a

¹ Por eso, la historia del documental "nacional", bien podría haber comenzado en 1897 con el primer documental "vistas" en la ciudad de Maracaibo, es decir, *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* y, más importante aún, *Muchachas bañándose en el Lago de Maracaibo*.

volcarse hacia la población el dinero proveniente del ingreso petrolero distribuido por la vía de obras públicas, comenzó el consumo indiscriminado de productos suntuarios. Las principales ciudades del país iniciaron un proceso de modernización que se verificaba principalmente en la mudanza del paisaje urbano y el incremento de las vías de comunicación. (Socorro: 1997, 26).

Un país aldeano cambiaba de piel y desde la cúpula de un poder autoritario emanaba una disposición muy clara: el pueblo debía ser feliz y, sobre todo, aparentarlo. El aparato de Estado canalizó su férrea estructura hacia las actividades de entretenimiento en las que la población debía exhibir su bienestar. En este sentido, la euforia del *Nuevo Ideal Nacional* del *Estado mágico*, durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, estuvo acompañada por el trabajo de la "Unidad de Cine" de la petrolera británica Shell, que operó en el país entre 1950 y 1965 (aunque también se mantuvo la producción de los Noticieros).

En cuanto a la relación del cine con el petróleo y el extractivismo, María Gabriela Colmenares España, ha estudiado los filmes corporativos a cargo de compañías transnacionales de extracción petrolífera, como la Royal Dutch Shell, que fueron determinantes en la construcción social del imaginario venezolano como un territorio rico y próspero encausado hacia la modernidad. Para Colmenares, un ejemplo de película empresarial producida por la Princeton Film Center para la Creole es *Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones de 1947* (Gunther von Fritsch, 1948) y, para el Comité Filmico de la Industria Petrolera, *Vialidad, símbolo de progreso* (*Arteries of Progress*, Henvar Rodakiewicz, 1950). (Colmenares: 2020, 97-98).

En ambas se hace evidente el proceso de modernización, a partir de los cambios que en términos de urbanización e infraestructura estaba viviendo el país pero, también, desde la capacidad de organización de la sociedad civil en función de la conformación de nuevas élites políticas y empresariales. "Como hemos visto, para el dramaturgo José Ignacio Cabrujas la riqueza proveniente del petróleo creó la ilusión de que la modernidad podía llegar a Venezuela como sacada de un sombrero. Cabrujas apunta a dos estadistas venezolanos como principales magos de Venezuela: El general Marcos Pérez Jiménez, que 'decretó el sueño del progreso', y Carlos Andrés Pérez, que transformó el progreso en 'alucinación'". (Coronil: 2013, 84).

Ahora bien, retomaremos la obra colectiva titulada *Panorama Histórico del Cine en Venezuela (1896-1993)* ya que, a través de los trabajos de Ambreta Marrosu, Alfredo Roffé, Julio Miranda y Tulio Hernández, todos ellos críticos e investigadores de cine venezolano que actuaron durante las décadas de 1960 a 1990 es posible precisar aspectos importantes en relación a la historia "oficial" del documental nacional. En este sentido, para estos autores la historia del documental nacional "comienza" alrededor de 1965 a 1967, con la irrupción de varios cortometrajes de carácter político, que apuntaban a una intervención directa en la sociedad.

La historia [del documental venezolano] comenzó con lo nombrado por Marrosu: *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enrique Guédez, el espectáculo colectivo *Imagen de Caracas* y una treintena de documentales que, entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, proponen una visión particularmente dura y conflictiva de la realidad nacional. (Miranda: 1989, 14)

Pozo muerto (1968), documental dirigido por Carlos Rebolledo, es uno de los pocos testimonios cinematográficos que, en ese momento histórico en particular, denuncia las consecuencias de la actividad petrolera en el país por parte de las empresas petroleras extranjeras. En la secuencia inicial irónicamente señala lo siguiente: "Han pasado 60 años de explotación de la riqueza petrolera. Las tres historias que ahora presentamos quieren ser testimonio de esa riqueza". A través de las entrevistas a tres personas que viven en las ciudades de Cabimas y Lagunillas, reflejan las consecuencias del cierre de los campos petroleros en ambas ciudades. Un barbero, un periodista y un pescador denuncian, desde su perspectiva, las condiciones de pobreza y abandono de quienes viven junto a un enclave petrolero. Aunque un cine de denuncia comenzó a ocupar el campo del documental en el país, la mayoría de estas películas circularon en un pequeño circuito *cineclubista*, lo que lleva a Miranda a destacar lo siguiente:

Cuando, en su número monográfico sobre cine venezolano, la revista *Imagen* publicó los resultados de su encuesta sobre “las diez mejores películas venezolanas”, con las respuestas de 30 críticos, quizás mucha gente se haya sorprendido de que la mitad de los films seleccionados fueran documentales. Ocurre, sencillamente, que “el cine que nos ve” es el menos visto, alcanzando un grado de “invisibilidad” que nos suele privar de la faceta más rica, variada y audaz de la cinematografía nacional. (Miranda: 1989, 126)

Por tanto, y en relación a las amnesias históricas específicas, Fernando Coronil señala lo siguiente:

Sostengo que esta amnesia en relación con la naturaleza ha implicado también el olvido del papel de la ‘periferia’ en la formación del mundo moderno, un activo ‘silenciamiento del pasado’ que reinscribe la violencia de una historia hecha a expensas del trabajo y los recursos naturales de pueblos relegados a los márgenes. (Coronil: 2013, 14)

En este punto es importante destacar cómo históricamente el cine venezolano refleja la construcción discursiva del Estado mágico a partir de una interrelación crítica entre las prácticas extractivas y el rentismo petrolero más allá de la desigualdad social y la precarización en el país. Por un lado, está la caracterización de Venezuela como petro-Estado y su capacidad para configurar históricamente la nación como moderna en su aspiración a una idea de progreso y, por otro, cómo la correlación del país con el petróleo también está en relación a los efectos-afectos que ligan al *excremento del diablo* a una historia social.²

Hoy primer día de 1976 celebramos la ceremonia con la cual, en nombre del pueblo, consagramos el gran día histórico en que Venezuela asume el control pleno de su riqueza primordial... nos congregamos en representación de la nación para dejar constancia de que definitivamente Venezuela ha decidido iniciar la etapa que cancela nuestra dependencia... este es el primer año del último cuarto del siglo XX. Dentro de 25 años Venezuela debe ser entonces un país distinto. La prisa no es nuestra. Es del mundo en que vivimos... el petróleo mueve hoy la historia, debemos movernos con ella. Manos a la obra. (Pacheco: 1997)

Era Carlos Andrés Pérez hablándole al país y al mundo, luego de un trasnochado 31 de diciembre de 1975, y de un prolongado proceso de negociaciones que develó intensas maniobras políticas, fuertes intereses económicos y, entre otras cosas, la tenacidad de un presidente que sentía estar alcanzando para Venezuela la segunda independencia. El gabinete se trasladó a Cabimas y de ahí se fue al pozo “que reveló al mundo la potencialidad de nuestra riqueza”. En Zumaque 1, ubicado en el cerro La Estrella de Mene Grande, Carlos Andrés Pérez lanzó su discurso. La ceremonia fue transmitida vía satélite por todo el mundo, a color.

El estado Zulia se declaró sede del Poder Ejecutivo Nacional desde las 7:30 de la mañana hasta la hora de regreso del presidente a Caracas. Pérez habló ante una gran multitud y cuando terminó se entusiasmó muchísimo y se confundió entre la masa de gente. Una resolución y 18 decretos fueron dictados en Mene Grande. La nacionalización del petróleo en Venezuela se anunció en las ciudades petroleras del país cuando sonaron las campanas y la gente se congregó en las plazas, donde fue izada la bandera. Pérez regresó al Panteón Nacional y colocó una ofrenda floral a El Libertador. Se ordenó que se erigiese un monumento al petróleo en Cabimas. El pozo OG-1 (Oficina Número Uno), ubicado en El Tigre, fue declarado sitio histórico.

Las circunstancias económicas también propiciaron el *boom* del cine venezolano pero el consenso político giraba en torno a la importancia de la intervención del estado en la economía para favorecer el desarrollo y mejorar el bienestar de la población. El estado otorgaba créditos para la realización de películas, a través de un convenio entre Corpoturismo y Corpoiustria. Por ejemplo, en el año 1975 asignaron 5 millones de bolívares para la realización de 9 largometrajes. Pero, en el año 1977, los créditos cesaron.

² No hay que perder de vista que, entre las décadas de los 60 y 70, se iniciaron las acciones de luchas del sector ligado al cine en su discusión por la aprobación de una Ley de Cine que amparara a sus creadores. Paralelamente, el cortometraje documental venezolano es profusamente realizado a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, alcanzando una difusión y discusión en círculos no tradicionales.

Ambretta Marrosu lo atribuye a diferencias de criterio entre los ministerios de Fomento e Información y Turismo. Las diferencias de criterio se debían a que el cine venezolano no fomentaba el turismo ni transmitía una imagen favorable del país hacia el exterior.

En contraposición, *Mayami nuestro* (1981) documental dirigido por Carlos Oteyza, hace una crítica al consumismo en plena bonanza petrolera durante los años setenta y ochenta. A través de entrevistas a comerciantes del centro de Miami, es posible entender cómo surgió una idea del turista venezolano como derrochador y consumista, razón por la que luego eran reconocidos por decir la frase “ta’ barato, dame dos”. En términos de Coronil, se trata del momento en donde la sociedad venezolana define su productividad social del derroche como forma de participación en la riqueza (natural) petrolera del país metabolizada en dinero. “*Mayami nuestro* se encarga de recopilar cada uno de estos hechos a través de un juego sutil entre montajes y entrevistas, donde lo banal se intercala con el simbolismo consumista que dibuja contornos de ese Estado mágico en el que se había convertido Venezuela”. (Selgas: 2020, 1015)

EL ESTADO MÁGICO BOLIVARIANO

En septiembre del año 2007, el estado presentó un documento donde define el Proyecto Nacional Simón Bolívar en su Primer Plan Socialista (PPS) del Desarrollo Económico y Social de la Nación. Considerado como parte de un proceso de cambios en el país, que se inició el 2 de febrero de 1999, el objetivo era orientar a la nación hacia la profundización de “los logros alcanzados por las Líneas Generales del Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2001-2007. En este próximo periodo 2007-2013, Venezuela se orienta hacia la construcción del Socialismo del Siglo XXI”.

En este sentido, es importante destacar la siguiente directriz de las que están en el proyecto: VI. Venezuela: Potencia Energética Mundial. El Estado mágico bolivariano destaca cómo el acervo energético del país posibilita una estrategia que combine el *uso soberano* del recurso con la integración regional y mundial. “El petróleo continuará siendo decisivo para la captación de recursos del exterior, la generación de inversiones productivas internas, la satisfacción de las propias necesidades de energía y la consolidación del Modelo Productivo Socialista”. (2007, 35)

Con respecto al entorno cinematográfico, el período que comienza en octubre de 2005, se caracteriza por profundas transformaciones promovidas por el Estado a través de la aprobación de una reforma a la Ley Nacional de Cinematografía de 1993 y la implementación de varias políticas públicas derivadas de esta ley: la creación de fondos públicos específicos para el financiamiento de documentales a través de edictos del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC); la creación de un fondo propio para la actividad cinematográfica financiada con honorarios a las empresas del sector (Fonprocine); el aumento de las cuotas de pantalla para la proyección de películas nacionales en salas comerciales; la fundación de una productora estatal (Fundación La Villa del Cine, 2005) y una distribuidora cinematográfica estatal (Amazonia Films, 2006), así como la consolidación de una red de aproximadamente 110 espacios expositivos regionales y comunitarios pertenecientes a la Fundación Cinemateca Nacional.

En el año 2005, sobresale la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y se organizan las plataformas culturales que se definen por actividades relacionadas como el Cine y Audiovisual. Además, los gabinetes estatales culturales como la Misión Cultura estaban orientada a la actividad cultural comunitaria en función de la consolidación de la “identidad nacional” y con ello vendría la creación de la *Villa del Cine*, Canales de televisión como Ávila, Vive, Colombeia y TVES. Así, la infraestructura que se crea para administrar el financiamiento y seguimiento de las narrativas (visuales) expresarían la hegemonía política del gobierno a través de la formulación de “los valores del hombre y la mujer nuevos”. Por eso, el cine ha jugado un papel central cuando se piensa en los objetivos estratégicos que están formulados en el Proyecto Nacional Simón Bolívar, Primer Plan Socialista (2007-2013).

Venezuelan Petroleum Company fue un documental que se hizo muy popular después de que el presidente Hugo Chávez lo mencionara en su programa de televisión *Aló Presidente*.³ Dirigido por Marc Villá (2007), este título forma parte de una serie de largometrajes documentales financiados por la Fundación Villa del Cine tras su inauguración en el año 2006. La película se estrenó en 2007 en los teatros de la Fundación Cinemateca Nacional. Además, este hecho llevó a la Fundación Villa del Cine, Amazonia Films y el Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información (MINCI) a producir 150.000 copias en DVD, que se distribuyeron en escuelas, oficinas diplomáticas venezolanas en todo el mundo y organizaciones populares del chavismo. Hasta la fecha la película se proyecta con frecuencia en la televisión pública.

El trabajo de 78 minutos es una relectura de la historia de la actividad petrolera en Venezuela desde el inicio de la explotación masiva del recurso (en los años 20 y por parte de empresas norteamericanas) hasta los momentos posteriores a la *parálisis* de la industria petrolera en 2002-2003, cuando el gobierno de Hugo Chávez asumió el control “popular” de la estatal Petróleos de Venezuela (PDVSA), que hasta entonces funcionaba con relativa independencia de gestión. El tema del petróleo ha sido históricamente central en el país. Carlos Azpúrua, uno de los documentalistas más importantes y actual director del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, explica este hecho:

La idea era entender cómo se ha usado y se usó la industria petrolera como un brazo político de la oposición y resaltar la importancia que tiene el petróleo en materia de soberanía y defensa de nuestro país (...) El triunfo de nuestra revolución está ligado al petróleo. Es nuestra mayor fuente de riqueza, por consiguiente es la posibilidad de desarrollo, de tener presupuestos correctos, de distribuir la riqueza dentro de la vida cotidiana de nuestro pueblo, y eso es fundamental. Este proceso fracasaría si no tuviésemos el recurso del petróleo. Yo creo que uno de los grandes logros que este proceso político ha vivido fue haber tomado la dirección de las políticas del Estado venezolano en el área energética. (López: 2004, 74)

En particular, *Venezuelan Petroleum Company* plantea la tesis de que todos los hechos políticos y jurídicos que permitieron a la nación venezolana tomar el control de los ingresos y de la propia actividad petrolera durante el siglo XX fueron medidas incompletas, que en última instancia satisfacían los intereses de las transnacionales petroleras y de los Estados Unidos. La mayor evidencia de ello sería el paro de trabajadores de la industria petrolera en 2002-2003, que fue desencadenado -según la perspectiva chavista- por una elite gerencial pro yanqui a favor de los intereses capitalistas transnacionales. Sólo el giro “bolivariano” de la economía petrolera (el control “popular” de PDVSA) representaría el momento en que Venezuela realmente lograría evadir la mano del imperialismo estadounidense.

La narración revisa cronológicamente las diferentes épocas de la exploración petrolera, siempre enfatizando las relaciones de explotación entre el enemigo opresor en detrimento de los derechos y el bienestar de las clases populares. El lugar que sirve de escenario y ejemplo para estas ideas es la ciudad de Cabimas (Estado Zulia), en la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, donde se inició la exploración petrolera masiva en la década de 1920. *Venezuelan Petroleum Company* se apoya inicialmente en una lógica intencional que se opone a la historia “oficial” de Venezuela. Sin embargo, en el año 2005, un equipo de cineastas italianos integrado por Elisabetta Andreoli, Gabriele Muzio, Sara Muzio y Max Pugh, realizaron un documental titulado *Nuestro petróleo y otros cuentos*.

³ Era un programa de televisión que se emitía los domingos a partir de las 11:00 de la mañana, no tenía duración fija, aunque normalmente terminaba a las 17:00 horas. Fue el principal escenario político del Presidente Chávez. En ella, el expresidente promovía la Revolución Bolivariana, explicaba las políticas gubernamentales, anunciaba planes, reformas, decretos, nombramientos ministeriales, decisiones de política internacional, etcétera. Por ello fue la primera referencia para la construcción de la agenda periodística de la semana, incluso entre sus propios colaboradores. El espectáculo se complementó con otras amenidades como números musicales y artísticos, a menudo interpretados por el propio Chávez. *Aló Presidente* comenzó como un programa de radio en 1999. En 2000, después de 40 episodios, salió en televisión. En enero 2012 fue cancelado debido al cáncer que sufría el presidente-moderador.

Uno de los argumentos centrales del documental es que, a pesar de los cambios políticos e institucionales provocados por el ascenso al poder de Hugo Chávez en 1999, las terribles condiciones de vida de los pobladores en torno a veintiún enclaves petroleros permanecían en gran medida inalterados. Al hacer hincapié en las continuidades sistémicas que sustentaban a la autoproclamada revolución bolivariana, *Nuestro petróleo y otros cuentos* generó en su momento una importante controversia entre partidarios del chavismo, algunos de los cuales consideraron la crítica del documental como un llamamiento necesario para replantearse la dependencia de Venezuela del petróleo. (Barrios: 2020, en línea)

Nuestro petróleo y otros cuentos, apenas pudo ser difundido pues, su propuesta generó una serie de debates que exponían la imposición de la idea del petro-Estado-bolivariano; pero pudo movilizar otros afectos al dejar ver otros aspectos de la vida material: el lugar de la vida, de la miseria y de la construcción histórica **del otro** como sujeto desechable, como vidas precarias. Aunque el auge petrolero sólo quedaría en las producciones que el mismo gobierno financiaría, se avicinarian otros escenarios que desatarían un declive en la industria del cine venezolano, entre ellos, la migración. Esta realidad crearía las condiciones para mirar al país en retrospectiva.

Según María Cristina Capriles, en su reportaje titulado "Talento venezolano por el mundo. Cine y cineastas más allá de las fronteras", la producción de películas en Venezuela está *caída* y los venezolanos que logran una coproducción en otras partes del mundo, han disminuido. Pero, más allá del ejercicio de indagación que hizo en relación a los cineastas con obra propia y que ahora viven en situación de emigrantes, finalmente resalta cómo pertenecen a la diáspora a la que ha llevado la crisis que arropa el país.

Los cineastas necesitan producir películas para vivir en Venezuela, con años sin acceso a los aportes de Ibermedia, por el funcionamiento irregular del CNAC y otros entes, y por la situación de crisis, fueron empujados a emigrar. Son ya muchos los años de la desbandada: terrible respuesta a los problemas confrontados que encontraron esta solución de consecuencias dramáticas. (Capriles: 2021, 6)

Sin embargo, gracias al modelo de cine hecho con fondos (mayoritariamente) internacionales, se genera una posible renovación del cine venezolano; pero el mismo está condicionado por las particularidades de visualidad implicadas, se trata del cine de la diáspora que ha migrado (y sigue migrando) del país.⁴ En este orden, el cine de la diáspora venezolana nos permite pensar las determinaciones materiales e implicancias políticas en torno a las memorias del país que invocan.

A través de dos cortometrajes, es intención analizar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente y cómo el cine tiene la capacidad de mediar y generar el encuentro donde los afectos suponen un archivo previo. Los cortometrajes son: *Propiedades de una esfera paralela*, dirigido por Valentina Alvarado Matos (Maracaibo), fue estrenado en la undécima edición del (S8) Mostra Internacional de Cinema Periférico de A Coruña. Y, *Aforismos del lago* (2021), dirigido por Humberto González Bustillo (Maracaibo), que tuvo su primera proyección en el 28th Sheffield Doc/Fest (2021). Resulta interesante las reflexiones que posibilitan estos cortos tanto por su contenido, la idea del *paisaje petrolero* del Lago de Maracaibo como construcción, como algo histórico y cambiante, como por su forma, ya que realizan un montaje con distintos dispositivos de imágenes audiovisuales, los cuales nos enfrentan a sus condiciones de producción y recepción, que también son históricos y cambiantes.

⁴ Es importante señalar el agotamiento del modelo económico petrolero rentista de la Revolución Bolivariana, debido al declive de la producción de petróleo. En los últimos años, Venezuela vive las consecuencias de una crisis que empobreció masivamente a la población. El daño ocasionado permanecerá por décadas y, en relación a la crisis económica, es cómo percibe la población una caída del 80% del Producto Interno Bruto.

Una vez exhorté a los cineastas venezolanos a que en lugar de películas hicieran cine, esto es, que liberaran sus imágenes del excesivo peso ideológico, sociológico, antropológico y moralizador que durante décadas evidenciaban muchas de sus obras. Que si bien ellas tendían a volcarse hacia lo exterior pudieran asomarse también, aún más, al interior de los personajes y hacer suyo el prodigioso descubrimiento de Robert Bresson de que el alma, es decir, el verdadero movimiento de las imágenes se produce sólo en los nudos que se hacen y se deshacen en el interior de los personajes. (...) El país, bajo la presidencia del comandante Hugo Chávez, se llama República Bolivariana de Venezuela. ¿Qué ocurrirá ahora? ¿Cuál será el rumbo político del país? ¿Qué caudal arrastrará el río cinematográfico? ¿Qué tono alcanzará el gran melodrama llamado Venezuela? (Molina: 2001, 21)

DE LO SOCIAL A LO PERSONAL

¿Cómo se ha puesto en duda la idea misma de lo que se considera cine venezolano cuando ya no es posible sostener esa categoría a partir de unos vínculos territoriales? A consecuencia de la crisis económica del país, se ha intensificado el éxodo de venezolanos, en este caso, de jóvenes. Por tanto, muchas películas se han desvinculado de un suelo “nacional” en cuanto a las condiciones de producción, exhibición y circulación. En contraposición, es interesante percibir cómo se manifiesta una tendencia en películas donde se problematiza la relación con una geografía o la ciudad.

En *Propiedades de una esfera paralela* (16 mm, color, doble proyección, 2020), Alvarado evoca de diversas maneras la experiencia de la diáspora a través de la *tropicalización* del Canadá. El cortometraje está segmentado a partir de tres grandes inquietudes propuestas por la realizadora: ¿cómo incendiar la nieve?; Ver encarnada la geografía (a través de las ventanillas de los aviones); y el hielo que se incendia. En el cortometraje, la “casa” está más evocada que representada pero el lago, como cuerpo de agua determinante del paisaje marabino, se convierte en el elemento que le permite desarrollar estéticamente una metáfora que va desde el contacto mismo con el agua (a partir de la acción directa que hace con sus manos) hasta su inmensidad.

En este punto nos referimos precisamente a la secuencia que acompaña la pregunta “¿cómo incendiar la nieve?”. Por un lado, ella sostiene en sus manos un bloque de papel adhesivo rosado que tiene una forma geométrica y, particularmente, puede considerarse la abstracción de una casa. Por otro, vemos el paisaje seco de invierno a través de la ventana de un carro en movimiento. Pero lo interesante es que ambos están de cabeza ya que se trata de ese *paisaje paralelo* que ella constantemente buscará intervenir. Más importante aún, al usar doble pantalla, las inquietudes de la realizadora se van transformando estéticamente a medida que avanza el corto. Más que un ejercicio en el que las imágenes se comparan entre sí, es la posibilidad de ofrecer dos vías para una misma propuesta. Cabe destacar que este recurso lo retoma más adelante pero, en relación al diálogo que sugiere, se trata de la “casa” desperdigada y, en la acción que hace con su mano al ir separando o juntando el bloque, también se convierte en ese *hogar* (y sus afectos) al alcance de su *mano*.

En la secuencia que acompaña la frase “Ver encarnada la geografía (a través de las ventanillas de los aviones)”, en la pantalla izquierda es posible leer el título gracias al paneo que hace con la cámara en mano, mientras, en la pantalla derecha progresivamente (al mantener la cámara sobre un trípode con una angulación en picado) vemos cómo con sus manos hace la superposición de diversos paisajes, muy diferentes entre sí. Por tanto, a través del *collage* problematiza la idea de identidad y territorio, desde su condición de migrante venezolana. Es decir, cómo ve en otros paisajes el propio y cómo intenta reconfigurarlo a partir de las sensaciones que, desde una temperatura del color de la imagen misma, intenta proyectar.

Los collages de las películas de Alvarado tienen como característica destacada que registran su propia construcción con las manos, que reiteradamente aparecen en campo. No se trata solamente de revelar los mecanismos de la creación de la obra sino de representar su constante recreación de sí misma y de su lugar en el mundo como inmigrante. De esta manera, la imagen se presenta, además, como resultado de una actividad que no queda “fija” sino en movimiento de la película. Los recortes con los que ella va formando composiciones frente a la cámara no terminan pegados en ningún papel. (Gamba: 2020, en línea).

En *Aforismos del lago* (HD, DCP 2K, Estéreo, 2021), Humberto González Bustillo, está entre el cine observacional ya que con una cámara documental registra espacios y personas dentro de una preocupación manifiesta del director: cómo su cuerpo oscila entre Maracaibo (ciudad de origen del cineasta) y Buenos Aires (ciudad de acogida). El cortometraje está segmentado en cuatro partes, además de un breve *insert* que hace de manera disruptiva. En dos secuencias en particular se hace evidente cómo impugna no sólo lo que fue el relato colonial de la economía petrolera sino la mirada de la ciudad y su Lago pero desde el presente de una generación que se vio forzada a migrar.

En la secuencia *La présence inconnue* (La presencia desconocida), cuenta con un narrador en off que, en francés, básicamente ironiza la relación entre la mirada europea que históricamente enmarcó a la ciudad en el momento que empieza la explotación petrolera mientras es socavada con las imágenes del presente en blanco y negro. La música con la que inicia la secuencia es de un órgano ralentizado porque la historia es sobre el petróleo, “que para mi es sinónimo de terror, de monstruo incorpóreo”. (H. González Bustillo, comunicación personal, 10 de diciembre de 2022)

En la secuencia *Das venezolanische hindernis* (El obstáculo venezolano) con una voz en off en alemán, es evidente cómo la huella de la historia petrolera de la ciudad (y del país) es vista desde el seno de su familia en las circunstancias del estado grave de salud de su mamá. Las características *reales* en la secuencia *Das venezolanische hindernis*, están en el recorrido que hace por la ciudad buscando surtir su vehículo de combustible. En particular habla de la crisis por falta de gasolina, motivo por el cual la movilidad de las personas en la ciudad está severamente afectada. Tanto las imágenes como la narración, esa voz en off que no pretende ser sociológica, son tomadas por un afecto que hace sentir las en el modo en el que fueron sentidas por quien las grabó.

En ambas secuencias es evidente el recorrido del realizador porque se manifiesta la forma de vivencia corporal del espacio a través de cómo se lo apropia con el uso constante de la cámara en mano, porque “(...) los desplazamientos y el pensamiento sobre el espacio se vincula a una dimensión de los afectos”. (Depetris: 2019, xvii) También, pone en cuestión el interés colonial por las “tierras venezolanas” y una industria petrolera en crisis mientras recorre la ciudad. Es importante destacar que estas secuencias cuentan con las voces de José Solórzano y Stephanie Kunding, respectivamente. Se trata de un recurso donde el director recurrió a sus amigos para que hablaran el idioma del país de acogida en el que ahora residen.

Para concluir, ambos cortometrajes son fuertemente espacializados, con un sentido del paisaje muy marcado y que deriva en propuestas sobre personas desplazadas de su territorio, del lugar que abandonaron pero, también, del lugar de llegada. En este sentido, el aspecto más significativo del cine de la diáspora venezolana no es solamente las condiciones particulares de exhibición y circulación a través de su participación en mercados y festivales internacionales, en residencias artísticas o académicas sino también a cómo poseen una narrativa del retorno (o no) al hogar y lo que significa.

BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO MATOS, V. (2020). *Propiedades de una esfera paralela*. <https://www.valentinalvaradomatos.com/propiedades-de-una-esfera-pa>

ANDREOLI, E.; MUZIO, G. y SARA y PUGH, M. (2005). *Nuestro petróleo y otros cuentos* (Yeast Films: Edizioni Gattaciová). <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2353D2DB6708E44F> (cargado 2011 por Soberanía Venezuela).

BARRIOS, E. (2020). "Nuestro petróleo y otros cuentos: naturaleza y extractivismo en la revolución bolivariana", en *Tropico Absoluto: Revista de crítica, pensamiento e ideas*, 27 de septiembre. Disponible en: <https://tropicoabsoluto.com/2020/09/27/nuestro-petroleo-y-otros-cuentos-naturaleza-y-extractivismo-en-la-revolucion-bolivariana/>

CAPRILES, M. C. (2021). "Talento venezolano por el mundo. Cine y cineastas más allá de las fronteras", en: *El Nacional*, 7 de febrero, Caracas, pp.

COLMENARES ESPAÑA, M. G. (2020). "Modernizando la nación: Democracia y autoritarismo en el Comité filmico de la industria petrolera (Venezuela, 1947-1951)", en: *Revista EU-topías*, Vol. 19, primavera, , pp. 95-108.

CORONIL, F. (2013). *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Prólogo de Edgardo Lander. Editorial Alfa: Caracas.

DE MIRANDA, N. (2014). "Capítulo Venezuela", en Gumucio Dagron, Alfonso (Coord.). *El Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Documento N° 14 - FES - Comunicación, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano - CNAC: Bogotá, 489-520.

DEPETRIS CHAUVIN, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons: Pittsburgh.

FORNOFF, C. (2021). "Mexican cinema as petrocinema", en: *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, Volume 18, Number 3, pp. 377-387. Disponible en: https://doi.org/10.1386/slac_00063_1

GAMBA, P. (2020). "(S8) Mostra de Cinema Periférico 2020: Camera Obscura y Desbordamientos con Valentina Alvarado", en: *Desistfilm*, 5 de octubre. Disponible en: <https://desistfilm.com/s8-mostra-de-cinema-periferico-2020-camera-obscura-y-desbordamientos-con-valentina-alvarado/>

GONZÁLEZ BUSTILLO, H. (2021). *Aforismos del Lago*. <https://damnphantom.com/pelculas/aforismos>

HERNÁNDEZ, T. (1990). "El cine documental venezolano", en: *Pensar en Cine*. CONAC: Caracas, pp. 73-92.

LÓPEZ, M. (2004). "El nuevo documental militante en Venezuela: entrevistas a cuatro realizadores", en: *Objeto Visual*, N° 10, diciembre.

MARROSU, A. (1997). "Los modelos de la supervivencia", en Hernández, Tulio (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional: Caracas, pp. 21-47.

MARTÍNEZ, A. R. (1970). *Cronología del petróleo venezolano*. Ediciones Librería Historia: Caracas.

MIRANDA, J. (1989). *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*. Contraloría General de la República: Caracas.

MIRANDA, J. (1994). *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. Monte Ávila Editores Latinoamericana: Caracas.

- MIRANDA, J. (1997). "Treinta Años de Cine Documental", en Hernández, Tulio (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional: Caracas, pp. 91-103.
- MOLINA, A. (2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud*. "Un melodrama inconcluso", prólogo escrito por Rodolfo Izaguirre, 15-21. Editorial Planeta - Ateneo de Caracas: Caracas.
- OTEYZA, C. (1981). *Mayami nuestro* (Bolívar Films). <https://www.youtube.com/watch?v=CrX0AlnewDs> (cargado 2020 por Cinesa Canal).
- PACHECO, I. (1997). "La nacionalización del petróleo. Un millón de barriles o rompo relaciones", *El Nacional*, 3 de agosto.
- PUERTA BAUTISTA, L. (2010). *Los paisajes petroleros del Zulia en la mirada alemana (1920-1940)*. Archivo General de la Nación - Centro Nacional de Historia: Caracas.
- REBOLLEDO, C. (1968). *Pozo muerto* (El Techo de La Ballena). <https://www.youtube.com/watch?v=UHuL-90PSTY> (cargado 2015 por Pedro Morales Boada).
- ROFFE, A. (1997). "El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros" (pp. 51-55); "Política y espectáculo cinematográfico en Venezuela" (pp. 245-269), ambos artículos en: Hernández, Tulio (Coord.). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional: Caracas.
- SELGAS, G. (2020). "Testimonios del oro negro: petróleo y memoria en el cine documental de la Venezuela del siglo XX", en: *Boletín de Estudios Hispánicos*, Vol. 97, N° 9, pp. 1003-1020.
- SOCORRO, M. (1997). "El régimen de las grandes fiestas. El perezjimenismo sonaba a guaracha", en: *El Nacional*, 3 de agosto.
- VON FRITSCH, G. (1947). *Venezuela elige su destino* (Program for the Creole Petroleum Corporation) <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc13677/m1/> (UNT Media Library).

BIODATA

Sonia Sofía QUINTERO VILLALOBOS: Maracaibo, 1979. Maestra en Historia del Arte. Actualmente es Candidata a Doctora en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su principal interés son los Estudios sobre cine desde los Estudios Culturales-Visuales para abordar las diferentes configuraciones de espacios (imaginarios geográficos), desde una perspectiva del giro afectivo y el materialismo histórico en el contexto de la crisis ecológica y el extractivismo.



Código: ut29pr1062024