

# **Fotografía y excepcionalidad: Barbara Brändli, Thea Segall y el sur venezolano**

MICHEL OTAYEK

*Recibido: 15 de noviembre de 2018*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2018*

**Abstract:** The economic exploitation of abundant natural resources in southern Venezuela helped lend credence to a paradigm of exceptionality that informed much of the political, academic, and cultural discourse about the country during the second half of the twentieth century. Within this context, the way in which questions about indigeneity and rural traditions played out in discussions about modern national identity differed from other countries in Latin America. This paper considers the participation of photographers Barbara Brändli and Thea Segall in projects centered in southern Venezuela. Taking into consideration their perspective as foreign-born women and underscoring certain differences in their authorial discourse as photographers, the author examines the publication of their images in printed materials that, in their advocacy of Venezuela's ostensibly exceptional modernity, postulate a peculiar relationship between the country's present and its premodern past.

**Key words:** Photography, ethnography, modernity, Venezuela, Barbara Brändli, Thea Segall.

**Resumen:** La explotación económica de los extraordinarios recursos naturales del sur venezolano contribuyó a alimentar el paradigma de excepcionalidad venezolana que permeó buena parte del discurso político, académico y cultural sobre el país durante la segunda mitad del siglo veinte. Dentro de este contexto, el modo en que en Venezuela se dio sentido a lo indígena y a lo rural como componentes de la identidad nacional contrasta con el devenir de otras modernidades latinoamericanas. Este trabajo examina la participación de las fotógrafas Barbara Brändli y Thea Segall en proyectos etnográficos centrados en el sur venezolano. Considerando su perspectiva como mujeres extranjeras residenciadas en el país y poniendo de manifiesto algunas diferencias en su discurso autoral como fotógrafas, el autor examina la publicación de sus imágenes en materiales impresos que, promoviendo la idea de una modernidad venezolana excepcional, postulan una relación peculiar entre el presente del país y su pasado pre-moderno.

**Palabras clave:** Fotografía, etnografía, modernidad, Venezuela, Barbara Brändli, Thea Segall.

Como solían aprender los niños en cada escuela primaria venezolana, el 23 de enero de 1958 marcó el fin del régimen militar del general Marcos Pérez Jiménez y, con ello, el inicio de la era democrática moderna en el país. Consolidado como alternativa viable tanto al comunismo cubano como a la amenaza de regímenes militares en otras naciones del continente, el modelo democrático venezolano fue uno de los pilares sobre los que se sustentó el paradigma de excepcionalidad que informó buena parte del discurso político, económico, académico y cultural sobre el país durante la segunda mitad del siglo veinte. Como han apuntado Steve Ellner y Miguel Tinker Salas, entre otros, la noción de Venezuela como un país excepcionalmente idóneo para el tránsito desde el tercer mundo hasta el estatus de nación desarrollada se fundamentaba, además de la estabilidad de su democracia, en otras dos ideas. Por una parte, la de una ubicación geográfica privilegiada y una sobreabundancia de recursos naturales. Y por la otra, la de un grado extraordinario de permeabilidad social que la libraba de las tensiones raciales y de clase que mantenían a otras naciones del hemisferio ancladas a su pasado (Ellner y Tinker Salas 5).

Las interpretaciones de la historia que ofrecían tanto los líderes de los partidos políticos de la era democrática como numerosos investigadores e intelectuales presentaban al período transcurrido entre la separación de Venezuela de la Gran Colombia en 1830 y la muerte del dictador Juan Vicente Gómez en 1936 como un siglo ‘perdido’ cuyo rasgo esencial era el atraso intelectual y material de los habitantes del país, producto entre otras cosas de un estado de intermitente agitación por conflictos armados entre caudillos y sus facciones. Así, por ejemplo, lo postulado por historiadores como Manuel Caballero en cuanto a que la invención de la política venezolana como fenómeno civil y urbano—y, con ello, el arribo del país a la modernidad—correspondió al grupo de estudiantes que se rebelaron en 1928 contra la longeva dictadura gomecista (Caballero 25), entre ellos Rómulo Betancourt, primer presidente electo de la era democrática y uno de los más destacados pensadores políticos venezolanos del siglo veinte.

Es precisamente al inicio de la era democrática que las fotógrafas Barbara Brändli (Schaffhausen, Suiza, 1932 - Caracas, Venezuela, 2011) y Thea Segall (Burdujeni, Rumania, 1929 - Caracas, Venezuela, 2009) llegaron a Venezuela. Brändli, procedente de París, donde había trabajado un tiempo como bailarina de ballet, modelo de alta costura y se había recién iniciado en el oficio de la fotografía. Segall, desde su Rumanía natal, donde ya había acumulado diez años de carrera como fotógrafa de

prensa. Además de ser contemporáneas y haber llegado a Venezuela en una misma época, ambas mujeres se comprometieron durante su carrera con el registro fotográfico de las tradiciones culturales de la Venezuela rural. Extendiéndose desde finales de los años cincuenta hasta principios del siglo veintiuno, las carreras de Brändli y Segall en Venezuela registraron algunas de las pulsiones más potentes del discurso excepcionalista, enarbolado con igual entusiasmo por instituciones del Estado y por redes privadas de producción cultural.

La discusión que emprendo a continuación se centra en la relación con el pasado pre-moderno de Venezuela propuesta por dos publicaciones con imágenes fotográficas del sur venezolano: por un lado, un ensayo fotográfico de Brändli acerca de la etnia Ye'kuana publicado en 1967 en la prestigiosa revista suiza de arte y diseño *Du*; y por el otro, el curioso libro *Y Gallegos creó Canaima*, ilustrado con numerosas fotografías de Segall y publicado en 1984 por una agencia gubernamental en ocasión del centenario del natalicio del reconocido escritor venezolano Rómulo Gallegos. Como argumentaré más adelante, si bien reflejan diferencias notables de discurso autoral, tanto las fotografías de Brändli como las de Segall sirvieron, en estrecha interrelación con el texto que las acompaña en cada publicación, como conducto visual para la transmisión de variantes distintas de discurso excepcionalista dentro y fuera de Venezuela. Al considerar esta equivalencia funcional en la circulación impresa de las imágenes de ambas fotógrafas, mi discusión prestará atención al modo en que su interrelación con el texto que las acompañó ponía de relieve, sin advertirlo, algunas de las inconsistencias de este discurso. No obstante tales debilidades, las publicaciones que examinaré a continuación revelan que más que un subproducto de los imperativos geopolíticos de la guerra fría, como sugieren Ellner y Tinker Salas (7), el paradigma de excepcionalidad se sustanció como un rico proceso de experiencia vivida en la obra creativa de dos mujeres que, al igual que cientos de miles de otros inmigrantes, llegaron a Venezuela desde muy lejos en los auspiciosos albores de la era democrática y no se quisieron marchar nunca más.

### **Experiencia de un mundo nuevo**

Poco después de su arribo a Venezuela Barbara Brändli se involucró en proyectos etnográficos centrados en la etnia Ye'kuana, cuyo ámbito territorial abarca unos treinta mil kilómetros repartidos entre

los estados Bolívar y Amazonas.<sup>1</sup> En 1961, Brändli fue invitada por el misionero, historiador y antropólogo de origen vasco Daniel de Barandiarán a visitar la recientemente fundada misión de Santa María de Erebató, en la región del alto Caura. Hacia el final de su vida, en diálogo con la investigadora María Teresa Boulton, Brändli recordó la importancia de esta experiencia en el devenir posterior de su carrera como fotógrafa, destacando el creciente interés dentro y fuera del país sobre el sur venezolano:

En esos años, muy poca gente había fotografiado a esos grupos indígenas... Nosotros nos quedamos un mes, durmiendo en chinchorro y en la churuata.... Era un mundo nuevo. Nos comunicábamos con los Ye'kuana por señales, aunque las palabras esenciales se aprenden rápido... Volvimos con las fotos a Caracas y se montó una gran exposición en el Museo de Bellas Artes... Fue un éxito. Para el momento de la exposición ya había una gran curiosidad en el mundo entero sobre lo que era el Amazonas, que recién se comenzaba a explorar” (Boulton 79).

De estas palabras de la fotógrafa se desprenden algunas observaciones que vale la pena poner de relieve. En primer lugar, el momento en el que decide viajar por primera vez al remoto y escasamente poblado sur venezolano. La década de los cincuenta trajo consigo un renovado interés científico en la exploración de la región. Tras el éxito de una publicitada expedición franco-venezolana que en 1951 logró descubrir las fuentes del río Orinoco, científicos, misioneros y funcionarios gubernamentales comenzaron a viajar con frecuencia a los territorios habitados por la etnia Ye'kuana. La inmersión de Brändli en lo que reconoció inmediatamente como un “mundo nuevo” estuvo mediada por los intereses de investigación de Barandiarán, miembro de la congregación de los Hermanos de Carlos de Foucauld y uno de los fundadores de Santa María de Erebató. Como parte de un convenio, Santa María también era visitada por investigadores relacionados con la Fundación La Salle, una institución sin fines de lucro fundada en 1957 en Caracas por un grupo de hermanos de la congregación de La Salle y dedicada a promover la investigación en ciencias naturales y sociales. A través de esta red institucional, las fotografías de Brändli comenzaron a circular a principios de los años sesenta en algunas revistas científicas, entre ellas *Antropológica*, publicada por la Fundación la Salle.

---

<sup>1</sup> Para una revisión de la carrera fotográfica de Brändli en Venezuela ver Michel Otayek, “La Venezuela distante de Barbara Brändli” en *Barbara Brändli* (Madrid: La Fábrica, 2018).

La inmersión en ese mundo nuevo como participante de proyectos etnográficos permitió a la joven suiza comenzó a ensayar, en los albores de su carrera, uno de los rasgos que considero esenciales de su discurso autoral como fotógrafa. Me refiero a su manejo de la cámara como instrumento de registro de su propia experiencia en torno a lo fotografiado y al impacto de múltiples dimensiones sensoriales —especialmente el movimiento y el sonido— sobre su trabajo como creadora visual. Generosas en sombras, capturando movimiento o dando testimonio de su interrelación con el sujeto fotografiado, las fotografías de Brändli trascienden a menudo los límites de lo meramente descriptivo.<sup>2</sup> Sobrecogida por la experiencia de la Amazonía venezolana, la fotógrafa se descubría a sí misma a través de la contemplación del entorno y de la aproximación paciente y respetuosa al otro. “Estoy experimentando aquí tanto. No lo puedo creer. Y menos escribirlo,” apuntaba en su diario durante su primer viaje a Santa María de Erebató. “Uno experimenta la soledad, se concentra, pensamientos difusos ocurren, uno entiende mucho y antes que uno capte qué y cómo lo entendió, se desvanecen.”<sup>3</sup>

Como también destacó Brändli en su conversación con Boulton, las imágenes captadas durante el primero de sus numerosos viajes al sur venezolano fueron objeto de una exposición en el Museo de Bellas Artes cuyo director, el ceramista y crítico de arte Miguel Arroyo, impulsó la valoración de la fotografía y del diseño como disciplinas de interés estético.<sup>4</sup> Llevada a cabo en julio de 1962, la muestra también incluía objetos producidos por los Ye’kuana, especialmente cestería, que por entonces comenzaba a considerarse en ciertos círculos dentro y fuera de Venezuela como de extraordinario valor estético. El creciente interés durante este período por la cestería Ye’kuana, cuyos elaborados patrones gráficos sintetizan visualmente algunas de las deidades de su cosmogonía, coincide con el auge de la abstracción geométrica como vocabulario plástico y marco de valoración crítica en

---

<sup>2</sup> En tal sentido, su explicación al periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez: “Yo no sé fotografiar objetos inmóviles... Puedo registrar un cenicero, o una lámpara, pero no ocurre nada con eso. En cada foto tengo que estar yo misma, aparte del objeto representado. Con las cosas que no se mueven, estoy perdida.” Tomás Eloy Martínez, “Bárbara Brändli: El sonido del silencio,” *El Nacional* (suplemento *Papel Literario*), 8 de febrero de 1976.

<sup>3</sup> Barbara Brändli, entrada de diario, 15 de mayo de 1962. Archivo Barbara Brändli, Colección C&FE, Caracas. Traducción de Christian Monsch.

<sup>4</sup> En la muestra también se exhibieron imágenes de la fotógrafa holandesa de origen húngaro Ata Kandó, amiga de Brändli desde sus años en París.

Europa y Latinoamérica, fenómeno que reverberó en Venezuela con especial intensidad durante el período de postguerra.<sup>5</sup> En esta singular confluencia de circunstancias —la expansión institucional hacia el sur venezolano, el creciente interés científico en las comunidades indígenas de la Amazonía venezolana y la ascendencia de la abstracción en las artes visuales— Brändli encontró terreno fértil para el desarrollo de un proyecto creativo articulado en torno al funcionamiento simultáneo de las imágenes fotográficas como documentos fidedignos de lo observable y como registro de su propia experiencia en torno a ello.

### **Gente de la curiara**

La proximidad de la práctica fotográfica de Brändli a discursos que entrelazan la investigación etnográfica con el deleite estético encuentra una de sus manifestaciones más sobresalientes en un ensayo fotográfico publicado en febrero de 1967 en *Du*, una prestigiosa revista suiza de arte, literatura y diseño. De gran formato, impresa en papel de alta calidad y con un elevado valor de diseño gráfico, *Du* se ha mantenido interesada, desde su lanzamiento en 1941, en la promoción de la fotografía como práctica creativa. Prescindiendo de distinciones categóricas entre modos documentales o artísticos de producción fotográfica, la revista realza a través de su diagramación el valor estético de cada fotografía, a menudo presentándola a página media o entera, claramente separada del texto que a veces la acompaña, y con subtítulos pequeños y visualmente discretos. La operación de hacer circular en esta revista una selección de sus fotografías de comunidades Ye'kuana en Venezuela refleja la fluidez con que Brändli asumió su oficio, comprendiendo que independientemente de la rama del saber desde el que se generasen, sus fotografías eran capaces de estimular distintos modos de cognición.

Las fotografías de este ensayo fotográfico dan cuenta del aislamiento geográfico de los Ye'kuana y de su adaptación cultural y tecnológica a las selvas casi impenetrables en las que viven. Algunas de las

---

<sup>5</sup> Por ejemplo en el catálogo, ilustrado con fotografías de Brändli, de una exposición de cestería Ye'kuana llevada a cabo en el Museo de Arte y Artesanías de Hamburgo entre noviembre de 1968 y enero de 1969, la historiadora de arte alemana Lise Lotte Möller destaca que “los patrones de estas cestas, que en realidad representan figuras simbólicas, se nos revelan en la estricta abstracción geométrica que traza una muy precisa cuadrícula de mimbre, absolutamente a tono con el impulso moderno que, animado por el espíritu de la geometría, informa el trabajo de artistas en Europa y Suramérica.” Lise Lotte Möller, “Vorwort,” en *Körbe der Makiritare* (Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 1968).

imágenes hacen referencia a la estrecha relación entre los Ye'kuana y los ríos que atraviesan sus territorios. Tal es el caso de una fotografía de dos jóvenes navegando en una canoa o curiara (il. 1) y de otra que muestra a otros dos pescando a la orilla de un río con hierbas venenosas, o barbasco, una técnica de gran efectividad cuyos potenciales efectivos destructivos son minimizados mediante la prohibición estricta de su práctica fuera de ciertos contextos rituales (il. 2). La cuidada composición de ambas fotografías acentúa el rol esencial de las curiaras en el modo de vida y costumbres de la etnia, cuyas habilidades de navegación están implícitas en el propio vocablo Ye'kuana con el que se refieren a sí mismos y que puede traducirse como “gente de la curiara” (Guss 7). A la vez que ilustran el modo de vida de uno de los grupos étnicos que habita la Amazonía venezolana, las fotografías de Brändli reflejan la compleja experiencia multisensorial desde la que fueron creadas. En ellas percibimos la sensibilidad de la joven fotógrafa suiza a la dinámica de los cuerpos en movimiento y, en especial, a las sutiles variaciones de luminosidad en un entorno físico en el que la mayor parte de la luz natural no consigue atravesar la densa bóveda de la selva (il. 3).

### **“La edad de piedra persiste en la Amazonía”**

Titulado “La edad de piedra persiste en la Amazonía,” el ensayo fotográfico de Brändli incluye un breve texto escrito por Barandiarán que describe a los Ye'kuana como un grupo étnico que hasta la fecha había sido capaz de conservar un grado inusual de cohesión social y cultural. El texto invita a reconocer la importancia de la etnia como repositorio de una sabiduría ancestral invaluable que le había permitido hasta entonces subsistir en las profundidades de la selva sin alterar su delicado balance ecológico. Esta sabiduría es presentada como clave de un balance posible entre el estado primordial de la Amazonía y una modernidad occidental sustentable:

En Suramérica se sigue dando un fenómeno probablemente único en la sociedad humana: la supervivencia de comunidades indígenas equilibradas y saludables con un nivel cultural prehistórico y que, desde la llegada de los europeos a América, han resistido adaptarse a la civilización urbana occidental... A pesar de que a menudo conocen los avances tecnológicos y manejan bien sus productos... se han negado firmemente a renunciar a su vida independiente en los ríos, las selvas y las sabanas. Es por esto que en estas zonas aún podemos ser testigos

del grado de cohesión humana, social y cultural que estas sociedades tan bien equilibradas han logrado preservar desde la edad de piedra (Brändli y Barandiarán 80).

Esta valoración de la supervivencia de etnias como la Ye'kuana en la Amazonía venezolana como un fenómeno único a nivel global refleja la vigencia y alcance del discurso excepcionalista sobre Venezuela. Como ya he apuntado, el paradigma de excepcionalidad se sustentaba entre otras ideas en la de la extraordinaria riqueza natural del país, que además de formidables reservas petroleras incluía incalculables recursos minerales, forestales e hidrológicos resguardados en el sur venezolano. Sin embargo, a diferencia de iniciativas gubernamentales que celebraban la incorporación de este extenso territorio a la gestión política y económica del Estado —como es el caso de la publicación de Thea Segall a que haré referencia seguidamente— el trabajo sobre las comunidades indígenas amazónicas que Brändli y Barandiarán llevaron a cabo durante años estuvo informado por el imperativo ético de contribuir a la protección de su entorno natural e identidad cultural. “No podrán vivir aisladas indefinidamente y hay poca esperanza de poder crear ‘islas’ de cultura primitiva,” advertía Barandiarán a la audiencia extranjera de *Du*. “A largo plazo la salvación consiste en que los blancos adquieran entendimiento verdadero acerca de los valores humanos de esta cultura” y en que la aproximación del hombre moderno hacia ella “no sea tanto la de un ‘civilizador’ sino más bien la de alguien dispuesto a aprender de quienes han logrado preservar un conocimiento ancestral sobre los valores humanos que ya no se encuentra en ningún otro lugar” (Brändli y Barandiarán 80). Así pues, la noción de Venezuela como un país excepcionalmente idóneo para el progreso no se postulaba exclusivamente sobre la base de la expansión económica y la modernización política, económica y cultural del país. Como comprobamos en este ensayo fotográfico de Brändli, la promesa excepcional del país podía entenderse también en función de la coexistencia armónica de la modernidad y la prehistoria. En tal sentido, la obra de Brändli sobre el sur venezolano contrasta con la de Segall, que como discutiré a continuación circuló a menudo dentro de un contexto discursivo que celebraba la agencia del estado venezolano —en particular la industrialización de las actividades extractivas que desde hace largo tiempo han dominado la economía de la región.

### “La gente de Thea”

Mientras que muchas de las imágenes de Brändli reflejan su interés en el registro de su propia experiencia en torno a lo fotografiado, la sensibilidad de Thea Segall como fotógrafa apuntaba más bien hacia la elaboración de narrativas visuales de vocación decididamente documental. En efecto, la crítica venezolana la recuerda como pionera del ensayo fotográfico y del fotolibro en el país (Berti 360). Asimismo es importante destacar que mientras Brändli se mantuvo vinculada durante su carrera con redes privadas de producción cultural —por ejemplo, al círculo de artistas e intelectuales cercanos al industrial y mecenas de origen checo Hans Neumann— Segall lo estuvo más bien de instituciones del Estado venezolano, las cuales patrocinaron buena parte de los numerosos libros fotográficos que publicó en vida.<sup>6</sup>

Del extenso corpus fotográfico de Segall son especialmente recordadas sus llamadas “fotosecuencias,” extensos ensayos fotográficos que ofrecen al espectador una mirada detallada a distintos procesos de producción relacionados con tradiciones culturales rurales de Venezuela. Una de las más conocidas publicaciones de fotosecuencias de Segall es *El Casabe/La Curiara/El Tambor*, una colección de tres fotolibros de cuidado y sobrio diseño de Sigfredo Chacón publicada en 1988 bajo el auspicio de la Contraloría General de la República y en celebración del cincuentenario de su fundación. De estos tres libros quiero destacar el dedicado al casabe, nombre dado al pan sin levadura, delgado y crujiente, hecho de harina de yuca que constituye uno de los alimentos esenciales de la dieta de las etnias indígenas de la Amazonía (il. 4). A lo largo de sus casi cincuenta páginas, el fotolibro describe el proceso de manufactura del casabe, desde la cosecha de los tubérculos de yuca hasta su cocción al sol en tortas circulares. Las treinta fotografías en blanco y negro que lo componen fueron tomadas por Segall en varias comunidades Ye’kuana de los estados Bolívar y Amazonas entre finales de los años cincuenta y finales de los setenta. Además de ser ilustrada por fotografías, cada etapa del proceso es explicada por breves subtítulos. A falta de atribución expresa, podemos

<sup>6</sup> En el curso de varias entrevistas con Abraham Levy Benshimol llevadas a cabo hacia el final de su vida, Segall cifró en 46 el número de libros con los que contribuyó durante su carrera en Venezuela. Como observa Benshimol, esta cifra incluye “textos de algún autor venezolano, enriquecidos con las fotografías de Thea, impecablemente terminadas y los que consisten solamente de sus fotos.” Abraham Levy Benshimol, “Thea Segall: Al caer el sol ya no tengo oficio,” en *Dejando huella. Aproximación a la judeidad venezolana. 19 esbozos biográficos* (Caracas: Abraham Levy Benshimol, 2009), 279.

inferir que los mismos fueron preparados por la propia Segall, al igual que el breve texto introductorio que precede la fotosecuencia, que relata la importancia cultural y principales propiedades nutricionales del casabe. La manufactura del casabe ocurre en aldeas emplazadas en parajes que han sido previamente desforestados y en los que, por tanto, abunda la luz natural. Para documentar el proceso con claridad, Segall contaba en demasía con el recurso esencial de su oficio —la luz, que intentaba aprovechar al máximo para producir imágenes ricas y de fácil lectura. A diferencia de Brändli, muchas de cuyas fotografías reflejan, como he propuesto, un diálogo entre el mundo exterior y la subjetividad de la fotógrafa, las imágenes de Segall procuran documentar lo observado con eficiencia. Mientras la fotógrafa suiza se dejaba seducir por la experiencia de las variaciones entre luces y sombras características de la densa selva amazónica, Segall se esmeraba en encontrar la luz que le permitiese representar lo visto con fidelidad documental. “Saber componer una fotografía es muy difícil,” declaró alguna vez. “Hay que luchar contra la fugacidad de las luces, de los reflejos, de las sombras... La fotografía es una manera de expresar lo que uno ha visto, de ser honesto. Busco que la fotografía refleje la realidad...” (Benshimol 278).

Al tiempo que el país aceleraba su carrera hacia el estatus de nación del llamado primer mundo —en parte, a través de la agencia política y económica de las instituciones estatales para las que Segall fotografió el entorno natural y tradiciones culturales del sur venezolano— la crítica y el público reconocían en la fotógrafa la capacidad de retratar una esencia pretendidamente inmemorial del gentilicio venezolano. Como el poeta Carlos Gottberg expresó hacia finales de los años setenta:

Me reconozco en estos seres que constituyen mi país. Aquí estoy rodeado de mi verdadera parentela: la gente de Thea que ella supo encontrar antes que yo... Que la pequeña Venezuela de los apellidos... venga para que encuentre arrogancia de verdad en ese indio vestido con su desnudez que Thea ha capturado no se sabe dónde... Esta es la gente de Thea. Y la mía. Y la suya. La nuestra, por si acaso.<sup>7</sup>

La idea de una genealogía espiritual que emparenta al venezolano urbano y cosmopolita que mira los libros de Segall con esas comunidades que, en las selvas del sur, aún preservaban sus costumbres ancestrales es expresada también en el prólogo de la trilogía de fotosecuencias

<sup>7</sup> Carlos Gottberg, “La gente de Thea Segall,” en *Thea Segall / Fotografías* (Caracas, Museo de Bellas Artes, 1978).

cias, firmado por el entonces Contralor General de la República José Ramón Medina. “Queremos contribuir,” apuntaba Medina, “a fomentar nuestra, tan olvidada a veces, memoria colectiva: esa que se funda en lo más firme de la tradición venezolana... Nos satisface altamente la publicación de estos tres libros... porque nos obligan a mirarnos y entendernos desde un ángulo distinto al acostumbrado” (Segall 5).

### **Tensión discursiva**

Habiendo circulado en publicaciones financiadas por instituciones gubernamentales, muchas de las imágenes fotográficas del sur venezolano tomadas por Segall durante su carrera sirvieron para dar expresión visual al discurso oficial del Estado venezolano en las décadas de apogeo del desarrollismo económico. Con la intención expresa de lograr la entrada del país al mundo industrializado, el modelo desarrollista suponía la intervención gubernamental en sectores clave de la economía, entre ellos la extracción, procesamiento y comercialización de los abundantes recursos minerales del sur venezolano. En este sentido, si bien Segall se mantuvo comprometida hasta el final de su carrera con la preservación del entorno y costumbres de las comunidades indígenas de la región, muchas de sus imágenes contribuyeron a la difusión de un discurso de modernización económica que, paradójicamente, amenazaba su supervivencia. Esta tensión discursiva entre el compromiso ético de Segall con la preservación de las tradiciones originarias de Venezuela y los efectos contraproducentes de la agencia modernizadora del estado se evidencia en algunas de sus publicaciones, que parecieran adelantar inadvertidamente el fracaso mismo del modelo desarrollista.

Tal es el caso de *Y Gallegos creó Canaima*, un libro cuyo contenido y enfoque parecieran desacreditar su propia razón editorial de ser. Este curioso libro rememora el viaje por el sur venezolano emprendido en 1931 por el escritor Rómulo Gallegos como preparación para la escritura de su novela *Canaima* (1935). Como es bien sabido, la aclamada novela de Gallegos retrata al sur venezolano como una región condenada al atraso por el conflicto permanente entre caudillos locales, la ineptitud de los funcionarios públicos, y un primitivo sistema económico basado en la extracción indiscriminada de recursos minerales y forestales. Publicado por Ferrominera del Orinoco en 1984, *Y Gallegos creó Canaima* fue uno de muchos libros patrocinados por organismos del Estado venezolano para conmemorar el centenario del natalicio del escritor. Además de esta efeméride, la publicación de

*Y Gallegos creó Canaima* celebraba el décimo aniversario de la toma de control estatal de la industria minera de hierro de Venezuela.

Decretada a fines de 1974, la nacionalización de la minería del hierro —a la que siguió el año siguiente la de la industria petrolera— fue una de las decisiones más ambiciosas del entonces presidente de Venezuela Carlos Andrés Pérez, siendo además emblemática de la política de sustitución de importaciones e intervención estatal de la economía que orientó la gestión económica de su gobierno. Uno de los discursos mejor recordados de Pérez durante ese período da cuenta de la grandilocuente visión de futuro que orientaba la actuación del estado venezolano:

El pueblo de Venezuela ha decidido ser sujeto de su propia historia. Ha hecho realidad la voluntad unánime de tener el control soberano de sus riquezas naturales... El hierro y el petróleo definitivamente en manos nuestras, nos obligan a asumir las más exigentes responsabilidades en el camino hacia la liberación económica de la América Latina... La historia contará esta proeza de una Nación en desarrollo que regida por un sistema constitucional democrático, tomó en sus manos las industrias básicas sin arrebatos retaliadores para reivindicar los derechos de Venezuela con reflexiva inteligencia creadora.<sup>8</sup>

En buena medida la materialización de ese futuro fue confiada a un denso conglomerado de empresas estatales, entre ellas Ferrominera del Orinoco y otras entidades agrupadas bajo el mando de la Corporación Venezolana de Guayana (CVG) y dedicadas a la explotación de los recursos naturales del sur venezolano. Sin embargo, apenas una década después —es decir, para el momento en que es publicado *Y Gallegos creó Canaima* en conmemoración del natalicio de Gallegos y del décimo aniversario de la nacionalización de la industria del hierro— la economía venezolana había entrado de lleno en un período de inestabilidad marcado por la caída de los precios del petróleo, la devaluación de la moneda, el deterioro del poder adquisitivo y, al igual que en otros países latinoamericanos, dificultades serias en el servicio de la deuda externa. Durante este período, la crisis económica venezolana y sus efectos políticos contribuyeron al creciente cuestionamiento del para-

---

<sup>8</sup> “Discurso del Presidente, Carlos Andrés Pérez pronunciado el 19 de agosto de 1975 en el Salón Elíptico del Congreso Nacional con motivo del Ejecútense puesto a la Ley Orgánica que Reserva al Estado la Industria y el Comercio de los Hidrocarburos,” en Guillermo Tell Aveledo Coll, *La segunda república liberal democrática 1959-1998* (Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2013), 94.

digma de excepcionalidad, que ya para comienzos de la década de los noventa había perdido casi toda vigencia (Ellner y Tinker Salas 8).

### “Los hombres y paisajes modelados por Gallegos”

La historia de *Y Gallegos creó Canaima* es interesante. El libro forma parte de un grupo de publicaciones de Segall que rememoran recorridos notables de la historia de Venezuela como por ejemplo la navegación de Cristóbal Colón por la costa venezolana en 1498 (*Lo que miró el almirante*, Caracas: Fotoediciones, 1992) o el descubrimiento del valle de Caracas en 1567 (*La ruta de Losada*, Caracas: Gobernación del Distrito Federal, 1971). En estas publicaciones, que podemos considerar fotolibros en sentido más o menos estricto, las imágenes fotográficas destacan como elemento central de la experiencia de lectura, invitando al lector a imaginar el pasado distante rememorado por Segall durante su recorrido por éste o aquel paraje de Venezuela. En tal sentido, la función de sus fotografías en estos libros no es tanto la de documentar el presente como la de evocar el pasado. El caso de *Y Gallegos creó Canaima* es distinto. En este libro, las fotografías de Segall quedaron relegadas a un segundo plano en el que se les obliga a desempeñar una absurda función documental que termina por poner de manifiesto las inconsistencias del discurso desarrollista del estado. Escrita por Leopoldo Sucre Figarella, presidente de la CVG y de Ferrominera del Orinoco, la concisa introducción del libro explica que lo que originalmente había sido como un fotolibro que evocaría visualmente el viaje de Gallegos por el sur venezolano se convirtió, inesperadamente, en un volumen de referencia para especialistas en estudios literarios. La reproducción facsimilar del cuaderno de viaje del novelista —descubierto fortuitamente en los archivos de su familia cuando la producción de *Y Gallegos creó Canaima* ya estaba en marcha— no formaba parte del diseño original del libro y terminó convirtiéndolo, según Sucre Figarella, “en una valiosa herramienta de referencia para académicos de la técnica narrativa de Gallegos” (Rodríguez y Segall 5).

Es importante detenernos brevemente en la estructura del libro. A la ya mencionada introducción le sigue la reproducción facsimilar de los 53 folios del cuaderno de viaje de Gallegos. La siguiente sección del libro es un ensayo escrito por el abogado y periodista Manuel Alfredo Rodríguez que discute detalles diversos del viaje de Gallegos. Ocupando más de 200 páginas —es decir, casi cinco sextas partes de la longitud total del volumen— la última sección del libro se divide a su vez en dieciocho subdivisiones, correspondiente cada una a todos me-

nos uno de los diecinueve capítulos de la novela de Gallegos. Cada una de estas subdivisiones comienza con la transcripción mecanografiada de las notas de viaje de Gallegos relevantes para la redacción del capítulo en cuestión, a la que luego siguen los pasajes correspondientes del mismo. Finalmente, una selección de fotografías de Segall se reproduce al final de cada subdivisión con el objeto de corroborar la estrecha relación documental entre las notas de viaje y los pasajes de la novela basados en ellas —es decir, para demostrar visualmente cuan veraz fue el retrato de la región hecho por Gallegos en su novela. Como explica Sucre Figarella en la introducción, “requerí la cooperación fotográfica de la artista Thea Segall para mostrar los hombres y paisajes de Guayana novelados por Gallegos” (Rodríguez y Segall 5). Así, por ejemplo, las fotografías incluidas al final de la sección dedicada al noveno capítulo de la novela, que transcurre en el legendario asentamiento minero de El Callao, muestran vistas del pequeño pueblo, de la jungla que lo rodea y del arduo trabajo que realizan los mineros a orillas del río Yuruari (il. 5). Presentadas de tal manera en el libro, las fotografías de Segall no dejan otra opción al lector que concluir que poco o nada había cambiado en la primitiva economía minera de El Callao en el medio siglo que mediaba entre los viajes de la fotógrafa y el escritor por el sur venezolano. ¿Qué decir entonces, a partir de la extraña visión atemporal de la región que comunica este libro, de los resultados de la gestión política y económica del estado a través de la Corporación Venezolana de Guayana y sus empresas? Queriendo celebrar la labor de Ferrominera del Orinoco el libro consigue más bien sugerir, por efecto de la desatinada tarea encomendada a las fotografías de Segall, que en el sur del país la era moderna había pasado mayormente en vano y que, tras décadas de gestión modernizadora del estado, la materialización de la promesa excepcional de Venezuela seguía siendo tarea pendiente.

### **Una quimera**

“Una fotografía,” plantea la recordada formulación del fotógrafo y teórico Allan Sekula, “es una declaración incompleta, un mensaje cuya legibilidad depende de cierta matriz externa de condiciones y presuposiciones” (Sekula 453). Tanto el texto que la acompaña como el contexto discursivo en el que circula forman parte esencial del entramado del cual depende la capacidad de comunicar de una imagen fotográfica. Al comparar proyectos de Barbara Brändli y Thea Segall centrados en el sur venezolano he tratado de poner de manifiesto que

la significación de sus imágenes fotográficas estuvo moldeada en buena medida por su circulación en revistas y libros acompañadas de texto que se hacía eco del paradigma de excepcionalidad que informó buena parte del discurso sobre Venezuela durante la segunda mitad del siglo veinte. Como he propuesto en estas páginas, algunas de estas publicaciones invitan inadvertidamente al lector a pensar en las inconsistencias del pensamiento excepcionalista —especialmente a partir de la relación que proponen las imágenes de una y otra fotografía entre el presente y el pasado del país. Hoy, a la enorme distancia que separa el presente terrible de Venezuela de aquellos tiempos de optimismo desbordante, parece inevitable tomar el pensamiento excepcionalista por quimera o incluso delirio colectivo. Dediquemos, no obstante, un pensamiento de merecida admiración a quienes, como Brändli y Segall, vinieron desde lejos, creyeron en la promesa excepcional de Venezuela y comprometieron lo mejor de sus talentos a hacerla realidad.

### Obras citadas

- Boulton, Maria Teresa. “Bárbara Brändli.” En *21 fotografías venezolanas* (Caracas: Ediciones La laparaña, 2003), 74-83.
- Brändli, Barbara y Daniel de Barandiarán. “Die Steinzeit lebt am Amazonas.” *Du* (February 1967), 80-90.
- Caballero, Manuel. *Instauración del estado moderno y auge de la república liberal autocrática, 1899-1935*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, 2010.
- Ellner, Steve y Miguel Tinker Salas. “The Venezuelan Exceptionalist Thesis: Separating Myth from Reality.” En *Venezuela: Hugo Chávez an the Decline of Venezuelan Exceptionalism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2007, 3-15.
- Guss, David M. *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- Körbe der Makiritare* (Hamburgo: Museum für Kunst und Gewerbe, 1968).
- Levy Benshimol, Abraham. “Thea Segall: Al caer el sol ya no tengo oficio.” En *Dejando huella. Aproximación a la judeidad venezolana. 19 esbozos biográficos* (Caracas: Abraham Levy Benshimol, 2009), 273-289.

- Otayek, Michel. "La Venezuela distante de Barbara Brändli." En *Barbara Brändli*. Madrid: La Fábrica, 2018.
- Rodríguez, Manuel Antonio y Thea Segall. *Y Gallegos creó Canaima*. Ciudad Guayana: Ferrominera del Orinoco, 1984.
- Segall, Thea. *El casabe*. Caracas: Fotosecuencia, 1988.  
— *Fotografías*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1978.
- Sekula, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning." En Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, 452-473.

### Lista de ilustraciones

- 1: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 84 (jóvenes Ye'kuana navegando en curiara).
- 2: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 87 (jóvenes Ye'kuana pescando con barbasco).
- 3: Brändli - Revista *Du* (febrero 1967), p. 85 (hombre Ye'kuana tejiendo una hamaca).
- 4: Segall - Fotosecuencia *El casabe*, pp. 24-25 (mujer Ye'kuana prensando yuca con sebucán).
- 5: Segall - *Y Gallegos creó Canaima*, p. 143 (mujer minera en el río).



Ilustración 1. Barbara Brändli, sin título (jóvenes Ye'kuana navegando en curiara), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.



Ilustración 2. Barbara Brändli, sin título (jóvenes Ye'kuana pescando con barbasco), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.

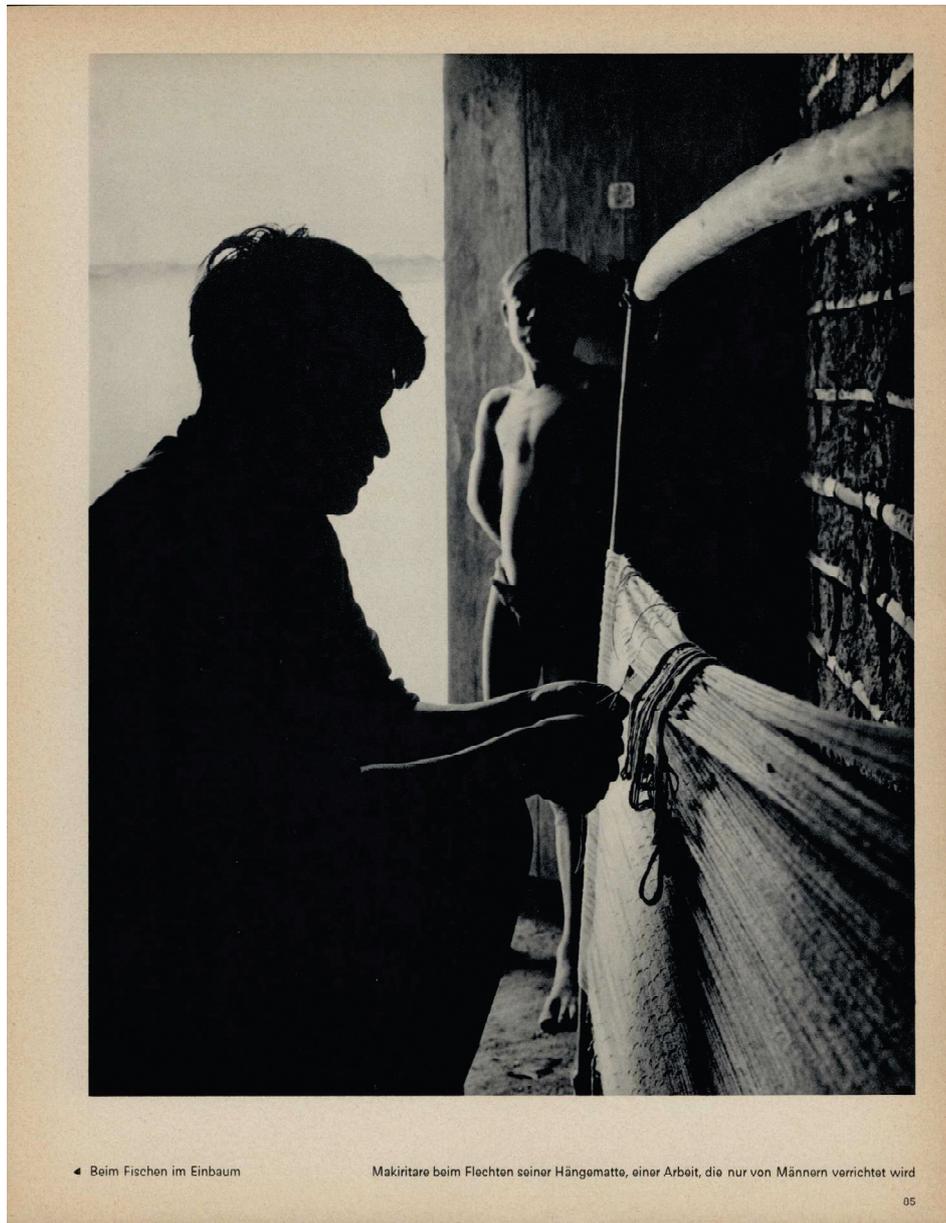


Ilustración 3. Barbara Brändli, sin título (hombre Ye'kuana tejiendo una hamaca), ca. 1964. Publicada en *Du*, febrero de 1967. © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Barbara Brändli.

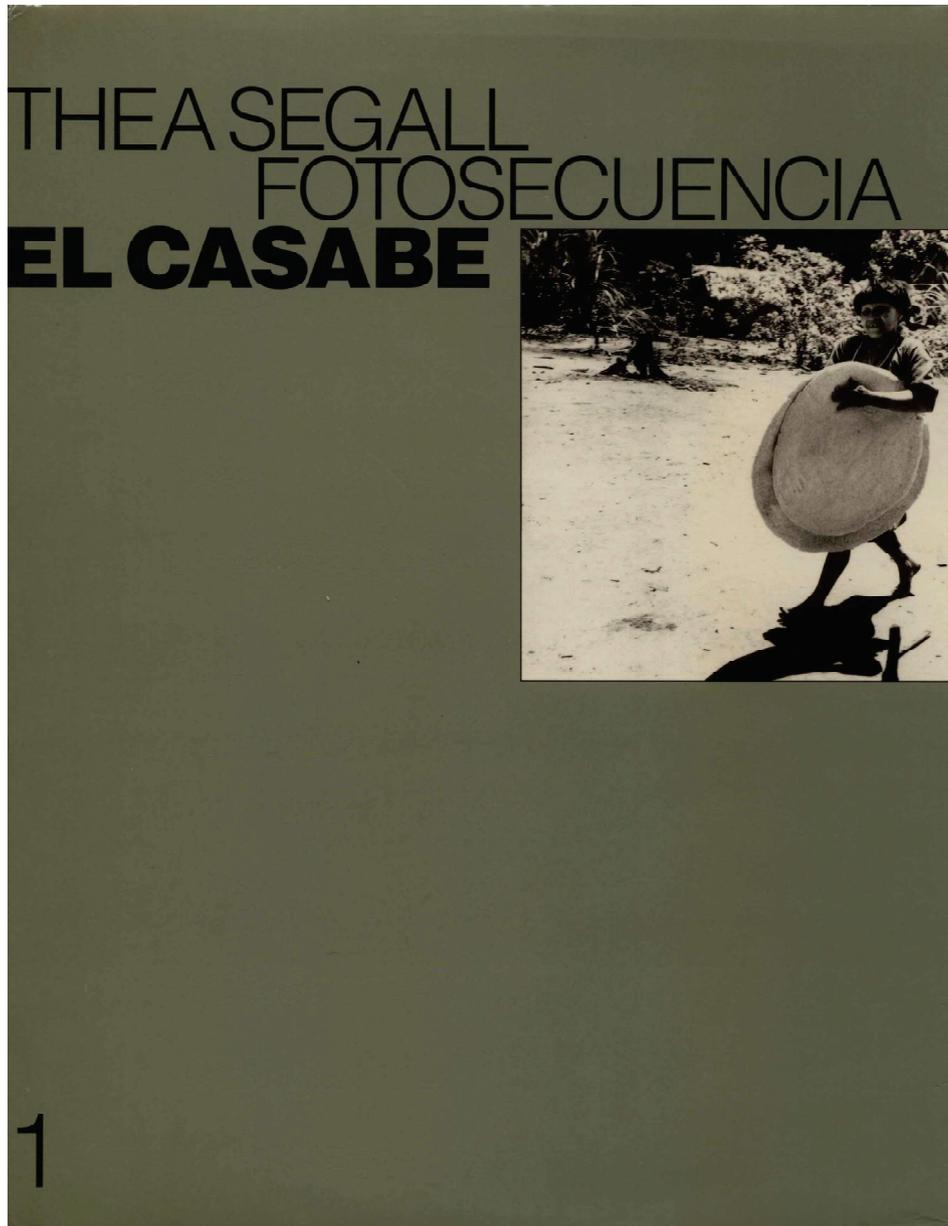


Ilustración 4. Portada de Thea Segall, *El casabe* (Caracas: Fotopecuencia, 1988). © de la imagen: Colección C&FE Caracas, Archivo Thea Segall.

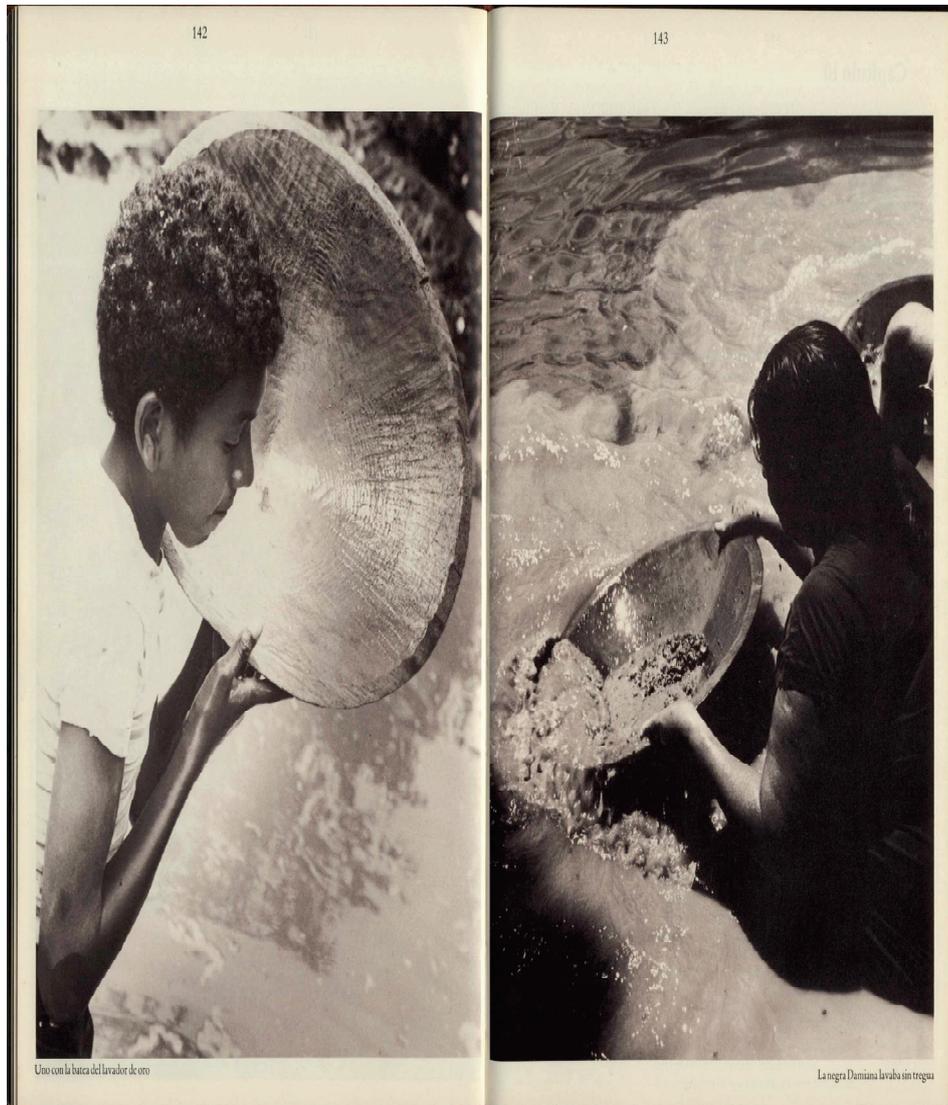


Ilustración 5. Thea Segall, sin título (lavadores de oro en el estado Bolívar), ca. 1983. Publicadas en Manuel Antonio Rodríguez y Thea Segall, *Y Gallegos creó Canaima* (Ciudad Guayana: Ferrominera del Orinoco, 1984). © de las imágenes: Colección C&FE Caracas, Archivo Thea Segall.

