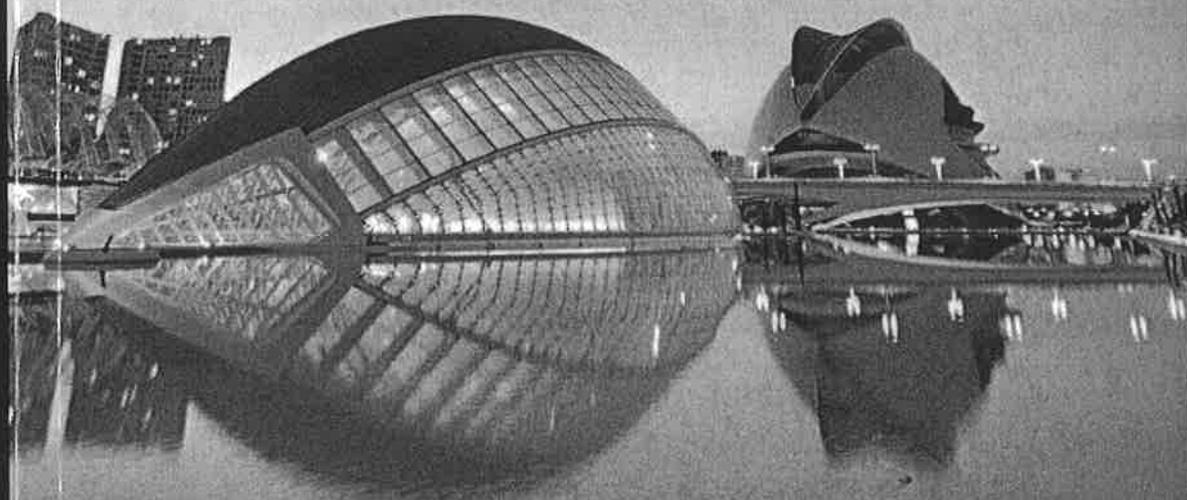


ROMANCE NOTES

**NEOLIBERAL SPACES:
GOING BEYOND THE GLOBAL CITY**



54•I

2014



Ilusión Aúlica e
Imaginación
Caballeresca en el
Cortésano de Luis Milán
I. LÓPEZ ALEMANY



#298

ILUSIÓN AÚLICA E
IMAGINACIÓN
CABALLERESCA EN EL
CORTESANO DE LUIS MILÁN
I. LÓPEZ ALEMANY
\$60.00 paper
ISBN 978-1-4696-0998-0

#295

ENCOUNTERS WITH
BERGSON (ISM)
IN SPAIN
Reconciling Philosophy,
Literature, Film and
Urban Space
BENJAMIN FRASER
\$42.50 paper
ISBN 978-0-8078-9299-2

#292

ESCAPE FROM
THE PRISON OF LOVE
Caloric Identities and
Writing Subjects in
Fifteenth-Century Spain
ROBERT FOLGER
188 pp., \$39.95 paper
ISBN 978-0-8078-9296-1

GRAPH ORDERS:
Longleaf Services, Inc.
P.O. Box 8895
Raleigh, NC 27515-8895
For orders:
(800) 848-6224
(919) 272-6817
orderservice@longleafservices.org

ENRIQUE BOSTELMANN: FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO VISUAL

Nathaniel Gardner
University of Glasgow

“¡VETE de que aquí pinche gringo!” “¡Yanki go home!” “Rubio como la mantequilla.” Yeyette Bostelmann me contó alguna vez que a su marido le dijeron de todo.¹ Y no era para menos. Muy delgado, con más de dos metros de altura, y con una cabellera rubia, Enrique hubiera resaltado en cualquier parte – pero sobresalía todavía más entre la juventud mexicana de los años sesenta. Aún así era mexicano. Nacido en la ciudad de Guadalajara en 1939 mientras sus padres se refugiaban en esa ciudad tras ser incautados todos sus bienes de su *apotheker* (droguería) en la ciudad de México, Enrique era de una familia alemana. Bostelmann creció hablando alemán y español y fue educado en los colegios alemanes de México. Por lo mismo no tuvo problemas para trasladarse a Múnich para estudiar la carrera de fotografía en 1957. Gracias a una beca otorgada por el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, el ingeniero Miguel Álvarez Acosta, director del colegio Alemán, el joven alumno vivió tres años en Alemania. Allí estudió en el *Bayerische Staatslehraastalt de Photographie*. Aprendió las técnicas y las destrezas para ser fotógrafo profesional y viajaba ‘de aventón’ por todos los países balcánicos para conocer mejor Europa. Al terminar sus estudios volvió a su país natal. Aunque nunca perdería sus vínculos con Alemania, para Bostelmann México era su patria. La textura y profundidad de su gente lo llamaba y fascinaba. Por eso mismo centra su lente fotográfico en su país y el resto de América Latina, logrando producir un texto testimonial en un período de mucha producción literaria. Una diferencia clave, sin embargo, entre su texto y otros producidos en la misma época es que su narrativa es a base de imágenes visuales.

Al año de concluir sus estudios, Bostelmann se hizo fotógrafo profesional y con el tiempo su carrera alcanzó niveles poco gozados por muchos que practican ese oficio. Bostelmann siempre vivió de la fotografía y para hacerlo produ-

¹ En varias entrevistas Bostelmann confirmaría lo mismo (Ruiz).

jo retratos, fotografía publicitaria y material para trabajos que hoy llamaríamos de *marketing*; no obstante, Bostelmann se consideraba un artista. Eso es evidente no sólo al entrar a su casa, que tiene rasgos de un museo de artes plásticas,² sino también en los proyectos que ha exhibido nacional e internacionalmente. Mientras sus trabajos comerciales siempre fueron nacionales, sus labores artísticas tuvieron una recepción internacional desde muy temprano.

Enrique Bostelmann hizo exposiciones internacionales en Roma, Nueva York y Washington D.C., Berlín, Praga, Budapest, Caracas y Quito, sólo por nombrar unas cuantas ciudades. Como fotógrafo, el artista experimentó con diversos temas y técnicas. Entre los proyectos de esa clase están "Fotomorfo-sis" y "Construcciones fotográficas" en las que él compone imágenes densas de material a base de combinaciones complejas de varias fotografías. Sin embargo, en los libros que ha publicado Bostelmann la temática suele girar en torno a la realidad física y social que se encuentra en América Latina. Esto, precisamente, es lo que vemos en el libro *América: un viaje a través de la injusticia*, publicado en 1970, con el que solidifica su fama como fotógrafo con vocación artística, debido a una indeleble conciencia social. Su texto es uno de referencia que señala cómo lo visual puede crear poderosas narrativas de mucho valor social, como sucede, por cierto, en diversas crónicas y narrativas visuales del presente.

No olvidemos que en los años sesenta América Latina no sólo es afectada en diversas esferas por el desarrollo de la Revolución Cubana. También hubo mucho interés en otros temas sociales, como la educación, la igualdad social, o el acceso libre y equitativo a los servicios sociales. Aunque ya había concluido sus estudios superiores, Bostelmann se mantuvo en contacto con los estudiantes. Su desenvolvimiento entre el mundo del arte y los artistas lo convenció de que había que conocer más y actuar con mayor determinación. Hoy podemos estudiar lo que hizo como una especie de diario de motocicleta al estilo del Che Guevara, pero con fotografías, como un documento testimonial de carácter visual.

En 1967 y a la edad de veintiocho años Enrique Bostelmann emprendió una serie de viajes fotográficos, con su joven esposa Yeyette, que informarían su testimonio visual sobre América Latina.³ Enrique y su esposa primero visi-

² Yeyette Bostelmann confirma: "la gran colección que tenemos de cuadros, óleos, acrílicos, mixtos, grabados y obra gráfica en general, todo es trueque de cuarenta y cinco años con los artistas que nunca tenían dinero para pagar el trabajo" (Bostelmann, mensaje al autor).

³ Sobre el inicio de su relación, Yeyette escribe: "Nos conocimos en casa de Arno Breme, fotógrafo muy bueno, iniciamos una relación basada en lo intelectual, la música y el arte y así siempre continuó con el interés mío por formar parte de su mundo de búsqueda en el lenguaje fotográfico. Y por aprecio, respeto a nuestros padres, nos casamos formalmente" (Bostelmann, mensaje al autor).

taron trece islas del Caribe mano como lo harían varios escritores de la época (con la excepción volvieron a México, por varios estados del sur, y después a Guatemala, nicaragüense).

Al retornar ya era 1968, el país era el primer anfitrión del movimiento estudiantil y Yeyette y Enrique decidieron el viaje que formaría su libro *América: un viaje a través de la injusticia*, de Oswaldo Guayasamín, de la Academia del Palacio de Bellas Artes y de Yeyette Bostelmann a Quito. La pareja viajó a Ecuador y les prestó su autonomía en el campo sudamericano. Con ellos se fueron las selvas y las comarcas al entrar en esas zonas rurales a los tiempos de la revolución. Allí viajaron por todo el Ecuador y así imágenes de primera mano.

Al volver, los esposos publicaron su narrativa en alguna exposición, se le ocurrió que el material era nuestra, con el consentimiento de Enrique y Arnaldo Orfila, el libro *América: un viaje a través de la injusticia* tuvo éxito rotundo. El libro impuso un nuevo espacio en el mundo del arte. Fue un espacio abundante en material fotográfico. Fue el primer libro que ningún pie de foto, para que el lector pudiera ver el resultado.

Esa técnica dio resultado en el libro *América: un viaje a través de la injusticia* de Carlos Fuentes.⁵ Al escribir el libro, Fuentes también publicó un texto escrito (aparte del libro). Fuentes también publicó

⁴ Agustín vivió allí para participar en la revolución.

⁵ Nadie del equipo que había viajado con ellos, pero para esas alturas Fuentes ya e

taron trece islas del Caribe, entre ellas Cuba, para ver la revolución de primera mano como lo harían varios de los intelectuales grandes y muchos de los escritores de la época (como su contemporáneo José Agustín).⁴ De esa excursión volvieron a México, se subieron a una furgoneta Volkswagen y viajaron por varios estados del sur, como Puebla, Oaxaca, Tabasco y Chiapas. Siguieron después a Guatemala, El Salvador, Honduras y algunas partes de la selva nicaragüense.

Al retornar ya era 1968, año decisivo para México. No sólo porque el país era el primer anfitrión en América Latina de las olimpiadas, sino por el movimiento estudiantil y la masacre de Tlatelolco. Aun así, Enrique Bostelmann y Yeyette deciden continuar con lo que sería la tercera y última parte del viaje que formaría su narrativa visual, en Sudamérica. El artista visual Oswaldo Guayasamín, de Ecuador, había realizado una residencia artística en el Palacio de Bellas Artes en México, y al volver a su país invitó a los Bostelmann a Quito. La pareja voló hasta esa capital y el artista los hospedó en su hogar y les prestó su automóvil todo terreno para que siguieran conociendo el campo sudamericano. Con ese vehículo, Yeyette recuerda que conocieron a fondo las selvas y las comunidades rurales y marginales. Además anota que al entrar en esas zonas rurales los atrasos de los años sesenta parecían remontarlos a los tiempos de la Revolución Mexicana (Bostelmann carta). Ellos viajaron por todo el Ecuador y llegaron a entrar en la Amazonía, obteniendo así imágenes de primera mano para su discurso visual.

Al volver, los esposos imprimieron sus imágenes, pensando convertir su narrativa en alguna exposición. Sólo que a uno de sus amigos, Rodrigo Asturias, se le ocurrió que el material se podría organizar en un libro. Para suerte nuestra, con el consentimiento del director de la editorial Siglo XXI, el doctor Arnaldo Orfila, el libro testimonial con fotografías se imprimió y fue un éxito rotundo. El libro importa porque narra los intereses de Enrique Bostelmann. Él organizó el material fotográfico, escogió el formato y decidió dejar abundante espacio en blanco, a manera de fomentar la reflexión sobre el material fotográfico. Fue él quien determinó que las imágenes debían ir sin ningún pie de foto, para que éstas hablaran por sí solas.

Esa técnica dio resultado. Al tener la selección lista, decidieron contactar a Carlos Fuentes.⁵ Al escritor le gustó su trabajo y aceptó prologarlo. Es el único texto escrito (aparte del título y una frase dedicatoria) que acompaña al libro. Fuentes también puso como condición que así fuera. Si él iba a partici-

⁴ Agustín vivió allí para participar en la campaña de la alfabetización (Calvillo 47-49).

⁵ Nadie del equipo que había trabajado en el libro hasta entonces conocía a Carlos Fuentes, pero para esas alturas Fuentes ya era una figura internacional del Boom Latinoamericano.

par en el proyecto testimonial también quería que se mantuviera la filosofía de que la narrativa visual hablara por sí sola. El texto de Fuentes también es único porque la impresión del prólogo o introducción es un facsímil de su manuscrito elaborado a mano. Con borrones y tachaduras propios del escritor famoso por escribir sus textos a máquina con un solo dedo (Poniatowska 39), el ensayo de Fuentes subraya las injusticias que se encuentran en América Latina con su propia letra corrida, dándole un toque personal y un aire de un borrador inacabado.

Al formarse el libro, lo que crea Bostelmann y los que lo ayudaron a producirlo es, en efecto, un libro de testimonio. Aunque nunca fue su intención expresa crear un libro de testimonio tal como Barnet lo hizo con *Biografía de un cimarrón* (1966) u Omar Cabezas cuando escribió *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), Bostelmann quiso dar testimonio de lo que presenció a lo largo de sus viajes con Yeyette. Su cámara captó las injusticias y él las organizó para producir una narrativa de imágenes sobre la injusticia en América. Su texto es netamente visual pero cumple con las definiciones básicas de la escritura testimonial, aquella que "emerge de una empresa híbrida creando un espacio de la escritura documental, el reportaje autobiográfico, la literatura del testigo ocular, la literatura de la resistencia, y el nuevo testamento" (Volek 783, mi traducción). Bostelmann plasma con la maestría singular de su fotografía lo que otros dicen con palabras o a través de informantes. Su texto posee ciertas ventajas. A través de la imagen su libro no afronta el problema de qué hacer con la voz grabada y cómo editarla, pero su composición también responde a las preguntas de selección y composición.

En su artículo "¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?" Margaret Randall entra en detalles minuciosos acerca del género del testimonio y hace grandes esfuerzos por describir las distintas características de ese tipo de literatura. Al describir lo que ella ha denominado como *testimonio para sí* (a diferencia de *testimonio en sí*) señala las siguientes características que definen ese tipo de testimonio: el uso de fuentes directas, la entrega de una historia, la inmediatez, el uso de material secundario (ie. introducción), una alta calidad estética como las que debe de poseer un testimonio (25). Al tomar en cuenta esas pautas es obvio ver que *América: un viaje a través de la injusticia* cumple con todos esos requisitos aunque lo hace utilizando mayormente medios visuales. No obstante, más adelante en su texto explicativo, Randall también aclara que, aparte de ser un apoyo para la palabra escrita, "la fotografía también puede ser un testimonio por sí misma" (41). Incluso cuando pocos textos visuales han formado parte del diálogo crítico sobre el testimonio, el texto de Randall confirma la validez de catalogar el libro de Enrique

Bostelmann como uno de los varios autores en el que se subraya la importancia de los cronistas más renombrados y Elena Poniatowska, sobre México. Como ambos cronistas incorporan a la ciudad. Desde crear una narrativa eficaz

Por un lado, el uso de la fotografía para evadir uno de los dilemas de la oralidad en el contexto del alfabetismo y la literatura es utilizar otro medio que les se evade el aspecto del viaje a través de la injusticia permite ver la injusticia a través de la cámara. Por ende, permite capturar lo que captura, pero Bostelmann sí puede utilizar imágenes de una u otra misma forma como, por ejemplo, el corrector de estilo que por un español pulido la imagen fotográfica es una forma que la palabra escrita en el testimonio de Bostelmann contiene contenido que otras narraciones

En cuestión de temas, *América: un viaje a través de la injusticia* cumple con las expectativas del género y intenta llenar el vacío de la sociedad moderna o que contiene imágenes de la vida que los fotos dan fe del famoso

⁶ Esta declaración toma como ejemplo, Nacho López, quien escribió sobre el testimonio en el capital (López 330-37). Yeyette es un testimonio de la narrativa (Bostelmann entrevista)

que se mantuviera la filosofía del texto de Fuentes también es una reducción es un facsímil de sus achaduras propios del escritor y solo dedo (Poniatowska 39), que se encuentran en América que personal y un aire de un

que lo ayudaron a pro- aunque nunca fue su intención met lo hizo con *Biografía de* escribió *La montaña es algo* Bostelmann quiso dar testimonio Yeyette. Su cámara captó las narrativa de imágenes sobre la al pero cumple con las defi- quélla que “emerge de una ura documental, el reportaje literatura de la resistencia, y). Bostelmann plasma con la ican con palabras o a través . A través de la imagen su voz grabada y cómo editarla, untas de selección y compo-

testimonio?” Margaret Ran- nero del testimonio y hace terísticas de ese tipo de lite- como *testimonio para sí* (a tes características que defi- tas, la entrega de una histo- (ie. introducción), una alta estimonio (25). Al tomar en *viaje a través de la injusti-* ace utilizando mayormente texto explicativo, Randall la palabra escrita, “*la foto-* sma” (41). Incluso cuando go crítico sobre el testimo- talogar el libro de Enrique

Bostelmann como uno de carácter testimonial. De hecho, en años más recientes varios autores en México han tomado el ejemplo de Bostelmann para subrayar la importancia de la imagen en la formación de los testimonios. Los cronistas más renombrados de la ciudad de México, como Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, han incluido fotografías en sus crónicas y testimonios sobre México. Como se ha mostrado en varios estudios, las imágenes que ambos cronistas incorporan en sus textos escritos se complementan para narrar la ciudad. Desde luego, Bostelmann muestra que también es posible crear una narrativa eficaz únicamente valiéndose de elementos fotográficos.

Por un lado, el uso de las fotografías en el libro de Bostelmann ayuda a evadir uno de los dilemas de este género: “la pérdida de la autoridad de la oralidad en el contexto de procesos de modernización cultural que privilegian al alfabetismo y la literatura como normas de expresión” (Beverly 13). Al utilizar otro medio que no sea la voz hablada, sino la imagen de los marginales se evade el aspecto de la mediación de voz. En el caso de *América: un viaje a través de la injusticia* Bostelmann es quien da testimonio y el que nos permite ver la injusticia del otro tal como él la percibe por el lente de su cámara. Por ende, pensamos en cómo el fotógrafo considera su sujeto y organiza lo que captura, pero no sobre cómo modera la voz de otros. Es verdad que Bostelmann sí puede cambiar la narrativa de su mensaje al componer sus imágenes de una u otra manera. Aun así, no puede modificar su material de la misma forma como, por ejemplo, sucede con *Benita Galeana* (1940), cuando el corrector de estilo cambia el español autodidacta de Benita, remplazándolo por un español pulido de un escritor experimentado. Esto ocurre porque la imagen fotográfica es una unidad que no puede ser modificada de la misma forma que la palabra escrita.⁶ En ese sentido es posible argumentar que el testimonio de Bostelmann tiene el potencial de contener más autenticidad de contenido que otras narrativas escritas.

En cuestión de temática, aunque su libro utiliza imágenes en vez de palabras, *América: un viaje a través de la injusticia* también cumple con las expectativas del género testimonial de desafiar la historia oficial, la burguesa, e intenta llenar el vacío con imágenes que no gozan de los privilegios de la sociedad moderna o que son reprimidas (Volek 784). Si bien los años sesenta contienen imágenes de la modernidad latinoamericana – en México muchas fotos dan fe del famoso “Milagro Mexicano” o la llegada de las olimpiadas

⁶ Esta declaración toma en cuenta que el fotógrafo sí puede manipular imágenes como, por ejemplo, Nacho López, quien montaba fotos para sus foto-ensayos sobre la vida moderna en la capital (López 330-37). Yeyette Bostelmann me ha confirmado que ese no fue el caso con esta narrativa (Bostelmann entrevista).

del 687 –, las imágenes de Bostelmann evidencian en Latinoamérica injusticia y falta de desarrollo.

A lo largo de las ciento setenta y cuatro fotos que Bostelmann incluye en este ensayo fotográfico permanece la noción del viaje. Su testimonio sobre América Latina parte de su propio viaje, el mismo que inmediatamente se convierte en leitmotiv de su narrativa visual. Al comenzar la colección de fotos, por ejemplo, un hombre anda por un camino de tierra (Figura 1). Nos da la espalda, va con un sombrero puesto y la cabeza agachada hacia un punto indefinido en el horizonte. No se dirige a la tienda o a la casa de su amigo que está a la vuelta de la esquina. El andante viaja lejos, a un paradero no identificado. En un sentido figurado, el caminante es el propio Bostelmann y también nosotros. El constante reaparecer de esta imagen en el libro – la del hombre que viaja – nos recuerda que ésta no es una colección de fotos hechas al azar. El fotógrafo nos conduce por un camino intencional donde vemos a decenas de hombres, mujeres, niños y lugares que componen América Latina. Al concluir el ensayo visual con esta misma imagen, Bostelmann también indica que el libro ha terminado, aunque desde luego hay más camino por andar.



Figura 1

⁷ Un buen ejemplo de eso es el libro de Manuel Álvarez Bravo.

Al observar e
por América Latir
Álvarez Bravo an
de Bostelmann pr
tras los espacios i
res. Predominan t
distintas posturas
ancianos, y varios
muchos de los te
ejemplo, el libro f
documenta la expl

Por otro lado,
cos en estas fotogr
mann retratan a l
curas y los monag
son los individuos
las estatuas de sant
American Via Cru
fotografía latinoar
cipio de la narrativ
obstante, al realiza
observamos que no
por el tiempo: del
que Bostelmann in
de la niñez en su fo

La injusticia q
personajes se hacer
igual. Los individu
futuro para estos ni
cado en un espacio
mirada de Bostelm
crítico. Los anciano
raíz. La imagen de
ca al lado de otra d
el joven. Un ancian
hoja. La narrativa q
esta forma que esto
testifican las fotos -
de la naturaleza. No
dos las que los prot

1 en Latinoamérica injusti-

que Bostelmann incluye en viaje. Su testimonio sobre no que inmediatamente se comenzar la colección de o de tierra (Figura 1). Nos za agachada hacia un pun- da o a la casa de su amigo ja lejos, a un paradero no es el propio Bostelmann y imagen en el libro – la del colección de fotos hechas atencional donde vemos a e componen América La- imagen, Bostelmann tam- de luego hay más camino



o.

Al observar este diario testimonial de las injusticias sociales y de viaje por América Latina, nuestra visión es la de los visitantes. Como los maestros Álvarez Bravo antes y Graciela Iturbide después, en muchas de las imágenes de Bostelmann predomina la calle, el camino, el sendero y la carretera, mientras los espacios interiores permanecen como subtemas relativamente menores. Predominan también las imágenes de hombres laborando o en reposo, en distintas posturas y actividades. Bostelmann muestra también a jóvenes y ancianos, y varios de ellos están viajando. Esta misma temática se observa en muchos de los testimonios visuales de los fotógrafos de hoy; como, por ejemplo, el libro fotográfico de Marco Antonio Cruz, *Cafetaleros* (1996), que documenta la explotación en la industria del café.

Por otro lado, los dos ámbitos de la vida pública que se vuelven temáticos en estas fotografías son la religión y el mercado. Las imágenes de Bostelmann retratan a las mujeres oficiando en el mercado y a los hombres, los curas y los monaguillos en iglesias majestuosas pero cansadas. Las mujeres son los individuos que patrocinan esos recintos al estar presentes a un lado de las estatuas de santos misteriosos. Si en el ensayo "Six Stations of the Latino American Via Crucis" Edmundo Desnoes afirma que uno de los temas de la fotografía latinoamericana son los niños como señal del futuro, aquí al principio de la narrativa parece que no forman parte fundamental del ensayo. No obstante, al realizar nuestro viaje visual por las imágenes de Bostelmann, observamos que no sólo estamos pasando por el espacio físico sino también por el tiempo: del pasado hacia el futuro. Esto es evidente por la forma en que Bostelmann incluye una concentración más alta de los niños y símbolos de la niñez en su foto ensayo hacia el final.

La injusticia que denuncia Bostelmann se observa en parte porque los personajes se hacen visiblemente más jóvenes, mientras el paisaje permanece igual. Los individuos parecen estar atrapados en el pasado. ¿Cuál será el futuro para estos niños? ¿Tendrán que afrontar un mundo exótico pero estancado en un espacio donde el tiempo del progreso parece no avanzar? La mirada de Bostelmann captura lo exótico, es cierto, pero su ojo también es crítico. Los ancianos, hombres, mujeres y niños son retratados sin hogar y sin raíz. La imagen de un niño hambriento, con el estómago distendido, se coloca al lado de otra de abundante maíz, sugiriendo así el alimento que no recibe el joven. Un anciano está encima de la misma fotografía de maíz en otra hoja. La narrativa que de manera sutil nos recuerda al *Popol Vuh*, insinúa de esta forma que estos hombres de maíz no tienen hogar. O cuando lo tienen – testifican las fotos – son dos láminas de zinc que los protege precariamente de la naturaleza. No son hojas de plátano u hojas enormes de los climas cálidos las que los protegen de la lluvia con su aire exótico de vida amazónica,

como las que se ven en las imágenes "Edén" u "Hoja Elegante" que la fotógrafa mexicana Flor Garduño ha incluido en su libro fotográfico *Inner Light* (2002). Lo que presenta Bostelmann es un fuerte golpe a nuestro sentido de la igualdad humanitaria.

Entre tantas imágenes de movimiento de la gente en América Latina, Bostelmann sí nos recuerda que algunos viajes terminan. Todos los viajes de la vida terminan en la muerte. Ese umbral por el que todos tenemos que pasar es el gran igualador. Sin embargo, una de las pocas fotografías que demuestra algo de pompa en este documento de testimonio visual nos recuerda que aún nuestro último viaje hacia el panteón puede ser en circunstancias muy distintas, dependiendo de los bienes materiales que poseamos en vida.

Entre los varios temas que maneja Bostelmann en su documento testimonial, hay uno que subraya la presencia de un aire místico. Hablo de iglesias envueltas en la bruma de la mañana, paisajes largos y variados, montañas impresionantes y diversos objetos de textura visual. Hablo también de paredes de ladrillos, colecciones de tubos y otros artefactos que componen imágenes abstractas que eran frecuentes en el trabajo temprano de la etapa mexicana de Tina Modotti y Edward Weston, y en que en las fotografías de Bostelmann sirven para subrayar el abandono latinoamericano (Figura 2).

Pero, ¿dónde exactamente está la injusticia que sugiere Bostelmann con *América: un viaje a través de la injusticia*? Si Bostelmann escogió esas ocho palabras,⁸ muy significativas tienen que ser para el mensaje narrativo. Quizás la respuesta está más en lo que no está que en lo que sí se ve en las fotografías. Yeyette ha comentado que lo que más les impresionó durante el transcurso de sus viajes fue el hecho de que esas zonas de América Latina le hubieran parecido como si fueran del pasado. Tanto ella como su marido creían que lo que observaban al viajar en ciertas zonas parecía llevar un retraso de desarrollo de cinco décadas. Enrique Bostelmann se formó con toda la modernidad en la capital de su país. Yeyette, hija de alemanes y franceses radicados en la capital mexicana también disfrutó de la modernidad que llegó a la ciudad de México en el siglo xx. Por lo mismo, el contraste entre esa modernidad latinoamericana y la falta de ella en las zonas que documentaron crea un contraste muy visible.

En sus fotografías de viaje, se aprecia la modernidad del final de la década de los años sesenta (que no forman parte de este ensayo fotográfico pero que sí existen en las colecciones privadas de la familia Bostelmann). No lo digo únicamente por su ropa sino también por el carro que manejan y el equi-

⁸ Más dos para la dedicatoria "A Yeyette."

po técnico que retratar tradicional: la tradición fotos de Bo

Claro e: modernidad de querer s son los que jo. Aunque están allí de den. Ellos s a su país. S cia, subraya todos.

Tomem: grafía Muñe



Figura 3



Figura 4

ap
pos
hist
la i
del
ven
son
los
pens
pror
ento
pode
preg
mani
graf
homl
A
traste
imag
teléfc
el fot
una A
utiliza
contie
cemei
pared
anunc
están
religic
lo anti
abajo
Latina
aband
En
y lo cu
narrati

⁹ Est
diciembr
mexican

aparador en fechas navideñas.⁹ U otra que tomó Raúl Ortega de un indigente posando en frente de unos trajes elegantes dentro de una vidriera en el centro histórico de la capital mexicana (Mraz, "New Photojournalism" 321). Ésta es la imagen de un individuo que se pega al escaparate y resalta lo que no tiene del mundo moderno. Aquí un hombre mira la ventana de una tienda donde se venden sombreros. A primera vista, lo que llama la atención es la cantidad de sombreros. Los contemplamos con el señor que también lleva un sombrero y los mira desde la calle, como queriendo comprarse uno. Buena idea, podría pensar el que mira la foto, porque el del señor parece muy gastado. Sólo que pronto notamos que el señor con la ropa algo moderna está descalzo. ¿Cómo, entonces, pretende comprarse un sombrero un señor que no tiene zapatos?, podemos preguntar como espectadores. No es una pregunta retórica. Es una pregunta seria que confirma el valor testimonial de las fotografías de Bostelmann. ¿Cómo saldrán estas personas adelante?, indaga la narrativa del fotógrafo. ¿Cómo es que han llegado hasta aquí? ¿Cuál es el camino de estos hombres y mujeres descalzos y harapientos?

Aunque he afirmado que este testimonio fotográfico está hecho de contrastes, lo cierto es que la mayoría de esas discordancias las tenemos que imaginar como observadores. Salvo un solo caso, aquí no hay automóviles, teléfonos u otros aparatos comunes a finales de los años sesenta. Es como si el fotógrafo quisiera mostrar que el mundo moderno está fuera del alcance en una América hecha de injusticia. Es esa la comparación que Bostelmann hace utilizando dos fotos en su testimonio de imágenes (Figura 4). La de arriba contiene dos asnos tirando de un carro rústico en frente de un muro de cemento y un edificio sin ningún detalle llamativo. La de abajo retrata una pared tapizada de anuncios de radios y televisores Sanyo. Una mujer blanca anuncia una televisión a un público marcadamente mestizo. Los que la miran están delante del puesto de un vendedor de marcos y cuadros con imágenes religiosas, colocadas frente a una malla metálica. Aquí tenemos elementos de lo antiguo (la iglesia) frente a lo moderno (los aparatos eléctricos). Lo de abajo también contrasta con lo de arriba y nos hace recordar que la América Latina que vemos en las imágenes de Bostelmann es aquélla que sufre de abandono y olvido.

En el testimonio de Bostelmann hay elementos de lo absurdo, lo insólito y lo curioso que parecen captar su ojo crítico y que él utiliza al componer su narrativa sobre la injusticia en las Américas. La taza de un baño, por ejemplo,

⁹ Esta fotografía proviene del archivo fotográfico de Héctor García. Se tomó el 17 de diciembre 1952 y fue identificada por John Mraz como un ejemplo del nuevo fotoperiodismo mexicano (*Looking for Mexico* 190).



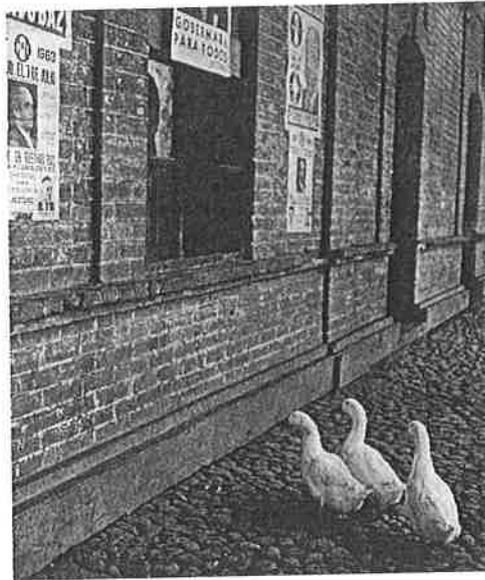


Figura 5

se asoma por la ventana enrejada de un segundo piso. O tres patos observan los anuncios de las elecciones para el PRI (Partido Revolucionario Institucional) que están pegados en la pared de un edificio (Figura 5). Un santo vestido y colocado en una mesa, afuera de un edificio, imita la solemnidad del retrato de un candidato ecuatoriano que se lanza para la presidencia – tanto el representante de la Iglesia como el del Estado presiden a sus feligreses. Una pizzería anuncia en una cartelera patrocinada por una de las grandes compañías de refrescos – he aquí una de las sarcásticas “señales seguras” de la modernidad en América Latina: la presencia de la bebida gaseosa – que su menú de miércoles, jueves y viernes santo será el tradicional bacalao, como indicando que las comidas siguen un rumbo tradicional (al menos durante las fiestas religiosas) (Figura 6). Un guajolote acompaña absurdamente a un señor que espera quién sabe qué de la vida. Y una mujer camina por el mercado con una corona de ajos sobre la cabeza (seguramente para la compra o venta) y otra de cebolla en la mano.

Todas estas imágenes evocan un espíritu de lo insólito como el que hallamos en la obra de Graciela Iturbide y en la de su maestro Manuel Álvarez Bravo, entre otros fotógrafos de América Latina. Hablo de un espíritu mágico-realista similar al que registra Gabriel García Márquez en su prosa, y que aquí se captura en una serie de fotografías que combinan lo sorprendente y lo

absurdo de la injusticia, esos casos, esas inusual, lo parten el te con la moc Ésta es la con la mag América L

A lo l denuncia l: son captur: ha pasado: lo que ha: completo e reposo de l la, del hom

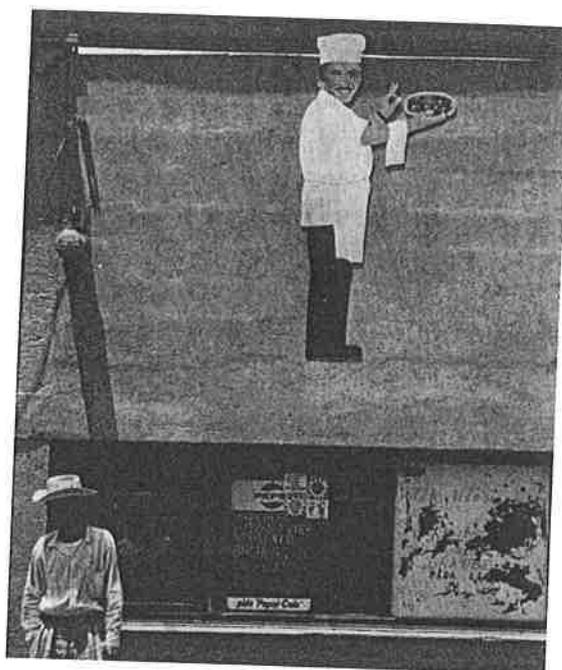


Figura 6

absurdo de América Latina. Lo que contienen estas imágenes con respecto a la injusticia es debatible, pero una interpretación podría ser que en todos los casos, esas imágenes algo curiosas nos colocan dentro de un terreno de lo inusual, lo sorprendente, lo desconocido, o simplemente lo absurdo. Comparten el tener la sensación de estar ocurriendo en un espacio no relacionado con la modernidad, en otro tiempo u otro plano que no es el del observador. Ésta es la América de la diferencia y la que relacionamos nostálgicamente con la magia o lo mítico; también es el mundo que contiene la miseria de la América Latina, aquél que parece haber sido abandonado por el progreso.

A lo largo de su colección de imágenes testimoniales, Bostelmann denuncia la falta de actividad para quienes retrata. Muchos de sus personajes son capturados en un estado de reposo. Pero no se trata del reposo de quien ha pasado un día entero laborando y ahora descansa en su casa, satisfecho de lo que ha logrado. Es, más bien, la espera del subempleado que está el día completo en su puesto de venta para ver si puede ganar algo de dinero. Es el reposo de los que nada tienen que hacer, de los niños que no van a la escuela, del hombre o la mujer a quien nadie espera en casa.

so. O tres patos observan
Revolucionario Institucio-
figura 5). Un santo vestido
la solemnidad del retrato
residencia – tanto el repre-
sus feligreses. Una pizze-
las grandes compañías de
“gurús” de la modernidad
a – que su menú de miér-
lao, como indicando que
lurante las fiestas religio-
ite a un señor que espera
el mercado con una corom-
pra o venta) y otra de

sólito como el que halla-
naestro Manuel Álvarez
blo de un espíritu mági-
rquez en su prosa, y que
nan lo sorprendente y lo

Otra de las evidencias de la falta de modernidad en esta especie de foto-ensayo testimonial está relacionada con el movimiento que sí vemos: las muchas personas que cargan objetos. A cambio de la maquinaria moderna, abunda la fuerza física bruta. Doblados como burros y otras bestias de carga, Bostelmann los retrata llevando pesados bultos sobre sus espaldas y hombros. Al contemplar estas imágenes, hay que recordar continuamente que en 1977 y 1978 los vecinos al norte de América Latina – y en las grandes ciudades de esa región – habían suplantado mucha de la carga humana por poderosas máquinas modernas de todo tipo. De hecho, algunas décadas antes, en los años treinta y cuarenta, Diego Rivera las había comenzado a incluir en sus murales como una celebración de la modernidad que llegaba al mundo (incluyendo el suyo).¹⁰ Lo curioso es que Enrique Bostelmann da fe de que aún no han llegado las comodidades que celebran los murales de su compatriota Rivera a múltiples zonas de América Latina (o al menos las que él presenció). Al contrario, su testimonio fotográfico evidencia que a finales de los setenta muchas zonas latinoamericanas siguen en tiempos antediluvianos.

La metáfora visual del hombre y la mujer como carne de cañón en este documento fotográfico de Enrique Bostelmann se extiende también a los niños. Consideren al niño que está en esta fotografía de una carnicería (Figura 7). Lo que resalta en esta imagen es el gran tamaño de la pared en la que se pintan tres animales: una vaca, un cerdo y una gallina. Se anuncian las carnes que venden no sólo con sus imágenes, sino también con las palabras: cerdos, aves y vacas. Sólo al contemplar la pared desgastada y vieja, cuya pintura oscura se ha deslavado hasta volverse blanca, nos damos cuenta que allí hay un niño. Es verdad que este niño está mejor vestido que muchos en esta colección, pero también se le ve solo, olvidado y ocupando un ínfimo rincón de la imagen de la fotografía. El niño no parece ser el centro principal sino parte del mensaje que nos recuerda que, al fin y al cabo, todos los que habitan ese espacio de una América marginal, como los animales anunciados, podrían convertirse en carne para ser molida y consumida por la sociedad que Bostelmann retrata.

Al considerar a los niños en esta narrativa fotográfica, constatamos que Bostelmann se enfoca en los individuos de más escasos recursos. Los niños nos miran harapientos, a veces solos, o a veces acompañados de sus padres o sus amigos o hermanos. Casi todos carecen de zapatos y algunos hasta de

¹⁰ Para nombrar algunos solamente: *La fundición*, *Máquina Eléctrica*, *El arsenal*, *El que quiera comer que trabaje*, *La cooperativa*, *La frente unida*, *La muerte del capitalista* en la SEP en la capital los murales *Epopéya del pueblo mexicano*, el gran mural en el palacio mexicano, y el mural del hospital de la Raza en la ciudad de México (Martín Lozano).

pantak
Varios,
trabaja
labores:
niñero:
escuel:
conten
solem
Pe:
fo es t
deja a
hay fu
tambié
sus di
temáti
efímer
telmar
una m

en esta especie de fotomontaje que sí vemos: las máquinas modernas, y otras bestias de carga, sobre sus espaldas y hombros continuamente que en - y en las grandes ciudades - carga humana por poderosas décadas antes, en los intentos de incluir en sus rostros que llegaba al mundo. Bostelmann da fe de que los murales de su compañía al menos las que él presencia que a finales de los siglos antediluvianos.

carne de cañón en este mundo extiende también a los rostros de una carnicería (Figura 7) de la pared en la que se anuncia la carne con las palabras: cerda y vieja, cuya pintura damos cuenta que allí se ha ido que muchos en esta vida pasando un ínfimo rincón del centro principal sino al borde, todos los que habitan; animales anunciados, húmeda por la sociedad

gráfica, constatamos que los recursos. Los niños añorados de sus padres o los y algunos hasta de

Eléctrica, El arsenal, El que parte del capitalista en la SEP (al en el palacio mexicano, y año).

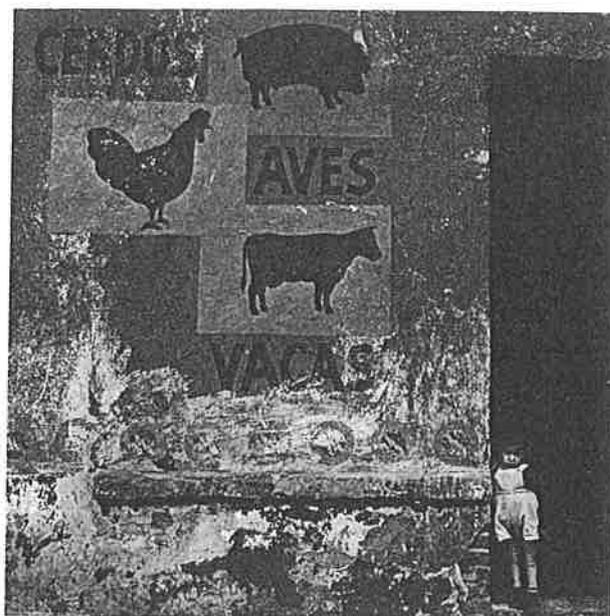


Figura 7

pantalones. Se les ve el pelo enmarañado y muchos tienen un aspecto sucio. Varios, como los adultos en otras imágenes ya comentadas, esperan. Otros trabajan con sus padres o los acompañan mientras ellos desempeñan sus labores. Los niños son limpiabotas, cargadores, monaguillos, y sobre todo niños de otros niños más pequeños. Ninguno de los niños es retratado en la escuela o jugando en un parque o un traspatio. Bostelmann quiere que los contemplemos en movimiento o en reposo, pero sobre todo en lugares que no solemos asociar con los niños del buen vivir: la calle.

Pese a estas imágenes desconsoladoras, no todo el testimonio del fotógrafo es tristeza y sufrimiento. De hecho, al componer su narrativa Bostelmann deja a los niños, símbolo del futuro, para el final. Hay niños y, por lo tanto, hay futuro. Es cierto que muchos de los niños se ven desamparados, pero también es verdad que la narrativa fotográfica exhibe a unos que sonríen con sus dientes blancos. Sus rostros, son un verdadero respiro dentro de una temática sombría, precisamente porque sugieren esperanza, aunque bastante efímera. Lo digo porque a pocas páginas de estas fotos observamos que Bostelmann coloca más imágenes de niños abandonados y tristes. Una foto de una muñeca desnuda, detrás de una malla metálica en la ventana, asoma el

brazo pelón (Figura 8). No hay más explicación de por qué este juguete abandonado se encuentra aquí. Puede simbolizar la juventud abandonada a favor de otras actividades o la niñez mal aprovechada (y de allí se podría hablar del desarrollo de estos países también), o simplemente puede ser una muestra del gran abismo entre los juguetes modernos y lujosos de los niños afortunados y los que sufren la injusticia social.

Lo cierto es que para sus últimas imágenes de su protesta visual Bostelmann vuelve a la familia y a la noción del viaje. Vemos a un bebé en un moisés y en la siguiente imagen a una familia compuesta por una mamá, un papá y dos hijos. No hay muchas fotos de familias juntas en esta narrativa fotográfica, pero ésta muestra la unión de la familia y la comunicación entre ellos. Por eso aparecen sentados y juntos, mientras el padre les habla y les señala algo con el dedo. Es curioso que esta imagen de cohesión familiar sea la última de su foto-ensayo antes de la de despedida (que es la ya repetida imagen del hombre viajando). Quizás al enfocarse en ese lazo elemental de la raza humana, su narrativa testimonial nos recuerda que la familia es la organización más básica de la sociedad moderna: ya sea avanzada o atrasada.

Aunque el libro de Bostelmann se publica en 1970, se produce hacia el final de los años sesenta, época en que los juegos olímpicos se estrenarían dentro de poco por primera vez en América Latina. Como sabemos, su Méxi-



Figura 8

co nat
polític
to está
es evi
visión

Co
moder
gráfic
retras
una q
o doc
narrat
public
Amér
much
de un
socia
Conti
hum
co de
cuest
com

Álvar
A
Bever
1'
Boste
Boste
—
Calvi
1
Desn
1
Gard
Mart
I
Lópe
Mraz
(

co natal había sido elegido para ser el país anfitrión, por lo que los líderes políticos se esmeraban por mostrar que el "Milagro Mexicano" de crecimiento estaba en todo su auge. Al examinar el libro de Bostelmann, sin embargo, es evidente que él y muchos otros estudiantes de ese tiempo tenían otra visión de América Latina.

Con Bostelmann comprobamos, desde luego, el indudable progreso y modernidad en la América Latina de hace varias décadas, pero su lente fotográfico da cuenta de otro México y de otra América Latina: una que sufría de retraso, una donde había (como dijo Fuentes en su prólogo) muertos en vida, una que no se parecía a los anuncios para las radios y televisiones. Para verlo o documentarlo, sugiere la última foto del testimonio y el leitmotiv de esta narrativa, sólo hay que seguir viajando. En las décadas que han seguido la publicación de *América: un viaje a través de la injusticia*, los que recorren América Latina de forma global o local evidencian que todavía existen muchos escenarios latinoamericanos, demasiado reales, que parecen salidos de una foto de Bostelmann. Maya Goded da fe de las durísimas condiciones sociales en México en *Tierra Negra* (1994), por ejemplo. También Carlos Contreras de Oteyza se ha convertido en un cronista visual de la miseria humana que se encuentra en torno al circo mexicano, como vemos en *El Circo de Bibis* (2004). Estos ejemplos, y otros que no mencionamos, nos hacen cuestionar aún más la modernidad y la colonialidad en nuestros tiempos, tal como lo hizo Bostelmann en su día.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Bravo, Manuel. *Programa Cultura de la XIX Olimpiada Festival Internacional de las Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968.
- Beverly, John. "Introducción." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 7-19.
- Bostelmann, Enrique. *América: un viaje a través de la injusticia*. México: Siglo XXI, 1970.
- Bostelmann, Yeyette. Entrevista. 6 Dec. 2011.
- . Mensaje al autor. 4 Oct. 2012. E-mail.
- Calvillo, Ana Luisa. *José Agustín: una biografía de perfil*. México: Blanco y Negro Editores, 1998.
- Desnoes, Edmundo. "Six Stations of the Latino American Via Crucis." *Aperture* 109 (1987): 2-13.
- Garduño, Flor. *Inner Light*. Boston: Bullfinch, 2002.
- Martín Lozano, Luis and Juan Rafael Coronel Rivera. *Diego Rivera: the Complete Murals*. London: Taschen, 2007.
- López, Nacho. "Nacho López." *Luna Córnea* 31 (2007): sp. Web. 5 Sept. 2013.
- Mraz, John. "The New Photojournalism of Mexico, 1976-1998." *History of Photography* 22.4 (1998): 312-65.

- Mraz, John. *Looking for Mexico*. London: Duke UP, 2009.
- Poniatowska, Elena. *Ay vida, no me mereces*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36 (1992): 23-47.
- Ruiz, Elisa. "Interview to Enrique Bostelmann." *Zonezero Magazine*, 22 Aug. 2003. Web. 12 May 2013.
- Volek, Emil. "Testimonial Writing." *Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. Verity Smith. London: Fitzroy Dearborn, 1997. 783-85.

BOO

Thakkar, .
nialist.

Juan F
ly written.
ally popul
Juan Rulj
divided in
sis of Jua:
his study,
spective, :
irony to e
post-Revo

The fi
reader, in
cism in w
tion of ir
chapter, a
del derrur
formation
actively e
comic for
concludes
Memorias
ironic ton
popularity

The th
post-revol
the sphere
The critic

Romance N