





HISTORIA Y REPRESENTACIÓN SOCIAL

Hacia una historia crítica de la mirada

Fabiola Jesavel Flores Nava



Fides

HISTORIA Y REPRESENTACIÓN SOCIAL. Hacia una historia crítica de la mirada

Primera edición: septiembre, 2019

DR. © Fabiola Jesavel Flores Nava

Diseño de portada: Miguel Macías & Patindeldiablo Studios

Diseño de interiores: Elsa Zarzosa

Coordinación editorial: Alejandro Morales

Edición y producción: Fides Ediciones

fides.ediciones@gmail.com

ISBN: 978-168-615-605-2

Registro: 03-2019-082311363900-01

"La autora agradece al Programa de Becas de Posdoctorado de la UNAM, a la Hemeroteca Nacional de México, al Fondo Reservado y al Archivo Histórico de la Paz, Bolivia".

Todos los derechos reservados. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización expresa o escrita de la autora.

Hecho en México.

Índice

Presentación.....	9
Hacia una historia crítica de la mirada: Repensando el uso de la imagen dentro de las Ciencias Sociales	13
I. El proceso indirecto del mirar individual	19
II. El proceso directo del mirar individual frente a lo social (de la imagen-objeto a la imagen-acto)	22
III. El proceso de recepción. La emisión del mensaje. Denotación y connotación	30
IV. La búsqueda de las imágenes-acto	39
Entre el “ideal” de la nación moderna y la dura realidad.	
La mirada sobre el trabajador callejero en el México del Siglo XIX.....	43
I. La litografía como medio de creación de la imagen del trabajador callejero.....	48
II. Herencias, innovaciones y disrupciones en la fotografía de trabajadores callejeros	52
III. Ocultamientos y mutilaciones en la imagen del trabajador callejero	58
Representación transitiva del mundo del trabajo a principios del siglo XX en México	65
I	68
II.....	77
III. Río Blanco: Un episodio en imágenes	95
Visiones del indio en Bolivia	107
I	109
II.....	117
III	123
Leer la imagen, mirar el texto: un comentario de dos fotografías sobre el neozapatismo mexicano.....	129



*Para Carlos, por todos estos años
de amor, paciencia e infinitos cambios.*

*Para el Corazoncito de Colibrí,
por revolucionar mi vida.*



Presentación

¿Es posible acometer hoy, en estos inicios del tercer milenio, la empresa de proponer la construcción sistemática de una *historia crítica de la mirada* como una posible nueva aproximación a ciertos documentos y elementos, que cada vez más constituyen parte de las fuentes habituales del trabajo del historiador contemporáneo, tales como las fotografías, las imágenes de todo tipo, las películas, y los documentos visuales de cualquier género? Y si esta empresa fuese posible, ¿a partir de qué horizontes teóricos y analíticos, desde qué paradigmas y marcos conceptuales, recuperando cuáles autores y enfoques, y a partir de qué herramientas intelectuales específicas podríamos edificarla?

El conjunto de ensayos reunidos en este libro apuestan por la respuesta positiva a la primera pregunta, tratando también de ir respondiendo, sucesivamente, a los demás interrogantes planteados. Así, y a través de varios ejercicios concretos de aplicación de dicha historia crítica de la mirada, se van explorando las ricas y diversas posibilidades heurísticas de ésta última, al mismo tiempo que se elaboran progresivamente tanto los aportes como las implicaciones más generales que esa historia conlleva.

Si Walter Benjamin nos recordó con agudeza que también la cultura es un ‘campo de batalla’, y que ella reproduce en su seno, igual que otras esferas sociales, la fundamental *lucha de clases* que desde hace siglos y milenios caracteriza a todas las sociedades humanas, entonces es igualmente evidente que el mundo de las imágenes y de lo visual en general, en tanto parte de esa esfera cultural ya referida, habrá de funcionar también como otro campo de batalla más. Es decir, como un terreno de disputa en donde las imágenes no pueden ser neutras, ni inocentes ni tampoco asépticamente ‘objetivas’, sino que ellas son usadas y manipuladas, e incluso a veces hasta originalmente construidas, como artefactos o herramientas con un determinado sentido político e ideológico, el que, según las circunstancias diversas y sus constantes mutaciones, hará posible los muy distintos usos ideológicos y políticos que a lo largo de la historia han tenido esas realidades visuales e imágenes antes referidas.

Porque, como lo ilustran los diversos casos abordados en este libro, esas imágenes pueden servirle lo mismo a las clases hegemónicas para apuntalar de manera efímera y oportunista una alianza política pasajera, o bien para tranquilizar su ‘buena conciencia’, deformando y domesticando en el plano de la imagen una realidad que es para ellas inquietante y perturbadora, como igualmente, en las antípodas de estos usos legitimadores y reproductores de la asimetría y la desigualdad social, otras imágenes pueden ser un fiel espejo para las clases subalternas de la sociedad, de las nuevas configuraciones, recientes e inéditas, que adoptan ahora las rebeldías antisistémicas contemporáneas. Y por lo tanto, como elementos de refuerzo y de promoción de sus propias luchas y combates cotidianos.

Y así aprendemos que, por ejemplo, el sempiterno racismo de los grupos dominantes bolivianos no es ni lineal ni simple, sino que puede matizarse y modularse según las cambiantes circunstancias de las luchas de clases históricas que va atravesando la historia de ese país. De modo que, al oponer en un momento determinado a dos estratos o fracciones de las mismas clases dominantes, y al generar una efímera alianza política de una de estas fracciones con los sectores indios siempre explotados y discriminados, ese racismo persistente puede llegar a atenuarse y a endulzarse temporalmente, proyectándose también en el campo de las imágenes sociales construidas sobre esos mismos indígenas bolivianos. Aunque, y lógicamente, una vez que se resuelve esa disputa interna de los poderosos y se afianza victoriosa una de sus fracciones, renace con fuerza el desprecio y la distancia respecto del antiguo aliado indio, el que, al mismo ritmo en que es traicionado y reprimido nuevamente, vuelve a ser concebido, visualmente, desde los mismos patrones racistas duros y radicales anteriores a la efímera y frágil alianza política establecida.

De la misma forma se registra aquí lo contradictoria y accidentada que es la asimilación en la conciencia, por parte de la burguesía mexicana, del nacimiento de esa ‘clase peligrosa’ y antagonista que es la clase trabajadora, la que sólo alcanza a ser captada e integrada adecuadamente mediante diferentes y a veces difíciles aproximaciones sucesivas. Lo que hace que las primeras imágenes del ‘trabajador’ estén sacadas no de la fábrica ni del campo, que nos muestran sus figuras más descarnadas y reales, sino de los trabajadores independientes de las ciudades, los que, siendo un poco nómadas y sin un patrón singular y permanente, le entregan a las asustadas clases dominantes mexicanas una imagen pacificadora y tranquilizadora de esa emergente clase obrera nacional.

Algo que en la etapa incipiente del desarrollo del capitalismo en México, en la segunda mitad del siglo XIX, permite evacuar idealmente la lucha de clases y el antagonismo radical entre capitalistas y trabajadores asalariados, para hace posible la integración de estos últimos en el proyecto entonces en vías de afirmación de la construcción de la nación mexicana y de la unidad nacional, entonces anhelada e impulsada vigorosamente por la también naciente burguesía mexicana.

Pero también, y en las antípodas de estos usos ideológicos y políticos de las imágenes por parte de las clases poderosas y jerárquicamente beneficiadas de la sociedad, se estudian aquí otras imágenes, célebres e icónicas, de la rebeldía social contemporánea. Imágenes que escapando al control y a la sesgada normalización impuestas por el Estado, por el poder, por el dinero o por la autocensura de los grandes medios de comunicación masivos, logran captar y proyectar esa rebeldía insumisa, ingobernable e inlaudicible que hoy caracteriza en general a los verdaderos movimientos antisistémicos de todo el planeta. Rebeldía insumisa del neozapatismo mexicano que no se rinde, no se vende y no claudica, sino que se mantiene, resiste y continúa, proyectándose en la lucha social y política cotidiana, pero también en el constante combate cultural, y dentro de éste, incluso en el plano de las imágenes. Algo que, inteligentemente captado, también puede alimentar a esa posible *historia crítica de la mirada*, que anima el argumento completo del conjunto de ensayos de este interesante libro.

Carlos Antonio Aguirre Rojas



**Hacia una historia crítica de la mirada:
Repensando el uso de la imagen
dentro de las Ciencias Sociales¹**

¹ El presente artículo fue escrito durante la estancia posdoctoral del “*Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 2013-2015*”. Se publicó en la revista *Prohistoria*, núm. 30, diciembre 2018, Año XXI, ISSN 1851-9504. Se agradece al Comité Editorial de la revista por facilitar su publicación.

Vivimos una época en la que todo parece estar constituido por lo visual. Un mundo visual que estimula cotidianamente nuestra mirada a través de un cúmulo de imágenes que nos bombardean día y noche, en la casa, en la calle, en la escuela, en el trabajo, en nuestras pláticas, etc. Un suceso que parece generalizar o desrealizar “completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos, con la excusa de ilustrarlo”² y presentarlo como verdadero. Este hecho ha cautivado la atención de muchos científicos sociales que se han dado a la tarea de desarrollar múltiples enfoques sobre cómo interpretar estos fenómenos socio-históricos haciendo uso de las propias imágenes, por lo que han planteado diversas estrategias de análisis y marcos teóricos como medio para aproximarse a dicho conocimiento de la realidad representada.³

Para el análisis de la imagen, la *Bildwissenschaft* y los *Visual Studies* han “contemplado los fenómenos de la imagen y la visualidad para procurar nuevas maneras de ‘pensar y medir’ los pilares en que se sustenta la teoría de la imagen”⁴. Cabe señalar también que la imagen ha sido abordada desde diferentes disciplinas como la filosofía, la antropología visual, la historia del arte, los estudios culturales, la semiótica, la historia, etc., y que cada una

² “Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes; se produce y se consume más que imágenes. Un ejemplo extremo: entrad en una sala porno de Nueva York; no encontraréis el vicio, sino sólo sus cuadros vivientes; diríase que el individuo anónimo que en ellas se hace encadenar y flagelar sólo concibe su placer cuando ese placer adopta la imagen estereotipada del sadomasoquista: el gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación”, Roland Barthes (1980). *La cámara lúcida*, Editorial Paidós, Barcelona, p. 176.

³ Los autores más clásicos, citados en muchos de los textos referente a estos temas, son: Walter Benjamín, con sus libros *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y *Pequeña historia de la fotografía*; Roland Barthes, con su libro *La cámara lúcida*; Gisele Freud, *La fotografía como documento social*; Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, editado en los años ochenta; Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, publicado a finales de los años setenta; Philippe Dubois, *El acto fotográfico*; Joan Fontcuberta, con su libro *El beso de Judas*. Textos un poco más actuales son los publicados por Marcus Banks y Didi-Huberman. En México, Chile, Brasil y Argentina encontramos también una amplia gama de autores que escriben sobre el uso de la fotografía en las Ciencias Sociales.

⁴ Elsie Mc Phail Fanger (2013), *Desplazamientos de la Imagen*, Editorial Siglo XXI, México, p. 91.

de ellas ha brindado elementos muy relevantes a su estudio, tanto en términos metodológicos como teóricos.

En ese sentido, aunque en este escrito se recuperan algunos de los elementos metodológicos abiertos por la hermenéutica de la imagen, ella no es la base teórica determinante de nuestra propuesta, la cual pretende, en primer lugar, rescatar el discurso crítico como fundamento de la historia de la mirada, y, en segundo, a partir de dicho discurso, rescatar el uso de la imagen como parte importante de un amplio análisis capaz de contener dentro de sí memorias y expresiones sociales que permitan exponer las contradicciones imperantes en la vida moderna.⁵ Por ello, este escrito no es un método de interpretación de la imagen en sí, sino un intento de fundamentar teóricamente la historia de la mirada desde el discurso crítico a partir del uso de determinadas imágenes, con la finalidad de indagar las formas en las que se construye la concepción de nuestro mundo circundante desde un cúmulo aparentemente desarticulado de representaciones confusas.

Esta interpretación parte de la consideración de que, desde hace más de 50 años, las estructuras de saber del mundo moderno han entrado en un proceso de reorganización cada vez más radical. Ello no significa, por supuesto, que antes no hubieran sufrido transformaciones y cambios, sino que la particularidad de esta última etapa radica en el cuestionamiento que se ha hecho a los paradigmas en que se fundaron los saberes modernos, es decir (refiriéndonos particularmente a las Ciencias Sociales), al cuestionamiento radical de aquel objetivo que pretendía convertir esos saberes en ciencias rigurosas, neutrales, objetivas, exactas y precisas.

En especial, los estudios históricos batallaron desde su origen por hacer posible la construcción de un discurso ‘objetivo’ a través de la utilización de fuentes y documentos escritos. Dichos instrumentos le dieron sustento ‘verídico’ a las narraciones de los historiadores, sustento con el cual se pretendió develar el pasado tal y como había sido visto por los participantes de una época. Como complemento de esta labor ‘científica’, se consideró también que si el documento resultaba ‘falso’ tenía que ser sometido a la *Quellenkritik* (crítica de las fuentes). De esta manera, la investigación científica del historiador quedó legitimada gracias a la vinculación con la evidencia empírica, sometida a una revisión ‘crítica’. Con ello se pretendió alejar al historiador de toda interpretación subjetiva que pudiera manchar, con sus valoraciones, los hechos del pasado.

Pero desde esta visión, ¿qué verdad se está protegiendo?, ¿qué tipo de saber se está promoviendo? ¿qué tipo de valores subjetivos debe ocultar el historiador para desarrollar esta línea epistemológica? Las respuestas a estas preguntas no son fáciles, y el presente trabajo no pretende dar una última respuesta. Sin embargo, sí nos interesa señalar que precisamente los paradigmas en que se institucionalizaron las Ciencias Sociales estuvieron directamente relacionados con una etapa histórica del desarrollo del sistema capitalista. Esto es, la búsqueda de

⁵ Sobre este tema, el historiador Carlo Ginzburg escribió un trabajo muy interesante acerca de la iconografía política en su libro *Miedo, Reverencia, Terror*, publicado en 2015 por *ContraHistorias. La otra mirada de Clío*.

una única verdad, el supuesto establecimiento de la neutralidad en la historia y la imposición de un saber dirigido a organizar científicamente el mundo social estaban en contacto directo con el predominio de la ideología liberal-centrista como elemento determinante de la geocultura dominante de finales del siglo XIX⁶ y gran parte del XX.⁷

La búsqueda de la verdad, la neutralidad del científico social y la posibilidad de un orden científicamente comprobable del mundo concreto tenían que respetar los parámetros en que se había construido y se encontraba funcionando histórica, política, económica y socialmente hablando, la moderna sociedad capitalista, por lo que los saberes modernos debían poner los fundamentos científicos-sociales que permitieran el potenciamiento de este sistema-mundo.⁸ De modo que el sueño de convertirse en algún momento en ciencias rigurosas, objetivas, exactas y precisas, ha sido utilizado para potenciar un discurso ideológico dominante. Es decir, la ciencia social,

inspirada en la filosofía científica o ‘positiva’ –esto es ‘constructiva’, respetuosa de lo dado, aquiescente con el orden establecido, unificadora de los espíritus-, fue puesta en pie para combatir las doctrinas comunistas, continuadoras de la filosofía crítica o ‘negativa’ –esto es, ‘destruktiva’, cuestionante, frente a la empiria, impugnadora del poder, deslindadora de los intereses históricos.⁹

Otro hecho importante fue que, ante los sufrimientos y horrores que causaron los sistemas totalitarios (justificados teóricamente por las ideas de universalidad y de sentido histórico unívoco, propias del capitalismo¹⁰ y del socialismo real), gran parte de la izquierda intelectual se

⁶“Las Ciencias Sociales se institucionalizaron sólo a fines del siglo XIX, y a la sombra del predominio cultural de la ciencia newtoniana. Enfrentadas al discurso de las ‘dos culturas’, las Ciencias Sociales internalizaron esa lucha bajo el conocido debate de la *Methodenstreit*, o disputa metodológica. (Unas) pusieron el acento en la particularidad de los fenómenos sociales, la utilidad limitada de las generalizaciones, y la necesidad de empatía para la comprensión del objeto de estudio. (...) Los partidarios (de la nomotética) se cerraron en el paralelismo lógico entre los procesos humanos y los demás procesos materiales, y en consecuencia, utilizaron los métodos de la física en su búsqueda de leyes universales simples, cuya verdad permaneciera intacta a través del espacio y el tiempo”. Immanuel Wallerstein, (2015) “Las Ciencias Sociales en el siglo XXI”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, núm. 25, México, p. 85.

⁷ Cfr. Immanuel Wallerstein, (2014) *El moderno sistema mundial. El triunfo del liberalismo centrista, 1789-1914*, Editorial Siglo XXI, México, pp. 307-377.

⁸“Las Ciencias Sociales surgieron como respuesta a problemas europeos en un momento de la historia en el que Europa dominaba todo el sistema mundo. Era prácticamente inevitable que la elección de su objeto, su teorización, su metodología y su epistemología reflejaran todas las fuerzas del crisol en el que se forjaron”. Immanuel Wallerstein, (2000) “El eurocentrismo y sus avatares: los dilemas de las Ciencias Sociales”, en *New Left Review*, núm. 0, Editorial Akal, España, p. 98.

⁹ Bolívar Echeverría, (2015) “Definición del discurso crítico” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, núm. 25, México, p. 35.

¹⁰“Una universalización necesariamente antitética y desgarrada, que en la práctica se impone como el intento de nivelación y subsunción de todos los pueblos a un solo y particular proyecto civilizatorio – es sin

encontró cada vez más limitada al desarrollo de temas apartados de cualquier mínimo rasgo de esencialismo típicos de las visiones universalistas. Los trabajos de intelectuales críticos como E.P. Thompson, Eric Hobsbawm, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Jaques Derrida, Gilles Deleuze, Raymond Williams, Hélène Cixous, George Bataille, Slavoj Žižek, entre otros, forman parte de una herencia teórica que logró innovar de muchas maneras el estudio de lo social-humano al cuestionar la vieja idea de que hay verdades universales y esenciales que atraviesan todo tiempo y todo espacio, gobernando la conducta humana.¹¹ En todos estos autores se muestra también una clara aversión hacia esa mirada científicista de la historia asumida como continuidad en el tiempo y en cuyo devenir se encuentra ya la marca ineludible de una verdad histórica.

Trabajos como los de Michel Foucault, por ejemplo, proponían desenterrar de la historia aquellos temas que, bajo la idea del progreso y de un discurso político liberador, ocultaban los avances de una sociedad disciplinaria. Siguiendo esta idea, Foucault propuso la investigación desmitificadora de temas muy novedosos y controvertidos, poniéndola en práctica en sus análisis sobre el desarrollo (dentro de la modernidad) de lo que se consideró tradicionalmente como locura, prisión, castigo, sexualidad, entre otras cosas: “Foucault no procura captar las continuidades que se anuncian al enunciar nuestro mundo; al contrario, señala las discontinuidades, las oscilaciones de las epistemes. La eficacia del saber histórico estriba en problematizar, en romper las constancias, el juego consolador de los reconocimientos.”¹²

Lo que, sin embargo, ha resultado más impactante para las Ciencias Sociales es el modo y el grado en que los estudios teórico-políticos han ido cediendo terreno a los estudios culturales (antiesencialistas), dando paso a un desplazamiento temático que, surgido desde las humanidades (especialmente desde la filosofía), ha repercutido severamente en sus distintas áreas de investigación. Como bien se sabe, desde hace tiempo, los temas que giran alrededor de conceptos como etnia, género, cuerpo, libro, etc., se han vuelto el material de trabajo pre-

duda el proyecto europeo occidental en su variante nórdica. [...] Porque lo que las diversas filosofías de la historia expresaron fue justamente el lado ‘universalista-abstracto’ de la modernidad, lado que, apoyado en la lógica y naturaleza igualmente universales y abstractas del valor, se hizo valer como progreso histórico civilizatorio frente al localismo, particularidad y aislamiento de las distintas historias de los pueblos y sociedades precapitalistas” Carlos Aguirre Rojas, (1999) “Repensando las Ciencias Sociales actuales”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 61, núm. 2 (abril-junio), pp. 63, 69.

¹¹ Sin olvidar que antes de ellos hubo toda una generación de pensadores que, con su riqueza intelectual, lograron abrir muchas puertas para el estudio crítico de la sociedad capitalista, ya no pensada unilateralmente como totalidad organizada desde un centro fijo (sea éste económico, político, etc.), sino como totalidad que incluía diversas particularidades irreductibles a un ámbito específico, consideradas incluso desde espacios variados de la cultura. Me refiero sobre todo a autores como Walter Benjamín, Henri Lefebvre, Antonio Gramsci, Lucien Febvre, Wilhelm Reich, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Ernst Bloch, Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss, Norbert Elias, Marc Bloch, etc.

¹² Francois Dosse (2000), *La historia: conceptos y escrituras*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, p. 154.

dominante de las investigaciones académicas. El cuestionamiento a estas investigaciones es que por centrarse sólo (por poner un ejemplo) en el género, se olvidan de los conflictos de clases y de las profundas contradicciones que genera la vida moderna.

En términos generales, con estos señalamientos, la intención es ubicar el presente escrito dentro de un discurso crítico, que haciendo uso de un determinado tipo de reflexión sobre la historia crítica de la mirada, como parte del análisis histórico-social, nos permita criticar las formas en que se llevan a cabo las dinámicas cotidianas en la vida social moderna. Partimos de la idea de que las imágenes son formas o creaciones inmersas en actos sociales estrechamente vinculados a un contexto histórico-social, por ello la imagen que aquí nos interesa buscar es aquella que contiene dentro de sí una multitud de herencias, no sólo de valores visuales, sino también de valores discursivos. Esta valoración presenta una dificultad implícita que envuelve diversos significados, significados que van más allá del ámbito meramente imaginativo; la imagen dificulta su interpretación, justo porque gran parte de los temas vinculados a procesos históricos, sociales y económicos aparentemente no pueden ser capturados por los soportes en los que las miradas creadoras de imágenes visuales transforman o 'traducen' la *realidad* observada.

De este modo, para vincular las imágenes con sus respectivos contextos, haremos uso de la *historia crítica de la mirada*,¹³ mirada que está constituida por las condiciones en que se sitúa frente a los múltiples tiempos y épocas históricas, considerando que la misma mirada construye imágenes que se vuelven interpretaciones inevitables de ciertos temas. De este modo, la historia social de la mirada queda adscrita a los horizontes de complejidad creados por la comprensión de una época. Por lo demás, cabe señalar la importancia que tiene el hecho de que dentro de cada tiempo histórico pueden surgir enfoques múltiples y diversos vinculados a la forma jerarquizada en que se estructura lo social humano, desde el cual se comparten, así como se ponen en contradicción, perspectivas y constelaciones de intereses presentes entre las diferentes clases sociales.

En este texto se formula más ampliamente la idea de la *historia crítica de la mirada*:

I. EL PROCESO INDIRECTO DEL MIRAR INDIVIDUAL

El ejercicio de la *historia crítica de la mirada* comienza en el momento en el que se quiere hacer inteligible un proceso espontáneo en apariencia, pero, al igual que la historia, marcado por una estructura jerarquizada del mundo social que afecta el cómo y el qué miramos. Este modo de pensar la historia requiere, por así decirlo, mirar las miradas, el cómo y el qué se mira, quién mira y bajo qué contexto social e intelectual mira. Al mismo tiempo, es necesario que dicha concepción se introduzca en el análisis de las diferentes contradicciones,

¹³ Esta idea ha sido trabajada en varios escritos históricos que he publicado en diferentes revistas tanto nacionales como de América Latina.

conflictos sociales e históricos, que abarcan, a su vez, diferentes tiempos. La propuesta, consiste, entonces, en abordar las imágenes pensando que ellas son documentos históricos que pueden ser traducidos y desde los cuales se pueden sacar a la luz tanto las negatividades y contradicciones presentes en los hechos y fenómenos históricos, como las propuestas transformadoras de esos mismos fenómenos.

El mirar implica una cierta concepción y experiencia¹⁴ del mundo circundante, un horizonte de sentido creado alrededor del ser o el grupo de seres que miran; es el producto de un sistema de disposiciones que se adquieren en un contacto continuo con las condiciones sociales de existencia. El mirar tiene un sentido práctico. El acto de mirar es afrontado también, en su dimensión social e histórica, como un acto que pone en juego relaciones de poder y dominación entre los que ejercen esta práctica, por lo que en ella se determinan también ciertas visiones “en virtud de su posición social” respecto a los diferentes actores sociales (estos pueden ser: clases sociales, grupos étnicos, mujeres, niños, viejos, trabajadores, grupos empresariales, grupos gobernantes, partidos políticos, etc.).¹⁵

Para aclarar este punto hemos de poner un ejemplo desarrollado en otros artículos, en los que he tratado el tema de la historia crítica de la mirada. El ejemplo al que me refiero es a la construcción de la mirada antropológica y su vínculo con algunas investigaciones sobre los pueblos indígenas durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX.

Si el mirar implica una cierta concepción y experiencia del mundo circundante, un horizonte de sentido creado alrededor del ser o el grupo de seres que miran, ¿cuál es el punto de partida del mirar antropológico del siglo XIX y principios del XX?

La visión antropológica que se encuentra dentro de la construcción de los saberes modernos desarrolló una identidad con el funcionamiento de la vida moderna, fue creando determinadas miradas en las que algunos sectores de la sociedad eran vistos como grupos poblacionales incivilizados o poco aptos para ser sujetos de las dinámicas económicas impuestas por la expansión de la sociedad capitalista.

Estos saberes establecieron en su momento planteamientos precisos sobre qué y cómo se tiene que ver. Lo hicieron sobre métodos de observación, descripción y análisis, utilizando instrumentos técnicos y conceptuales que configuran y reconfiguran una forma de *ver el*

¹⁴ La experiencia está vinculada a la relación y a la actividad que el individuo o los individuos tengan con respecto a su posición social dentro del proceso de reproducción de la vida socio-material, y como este proceso se vincula a sus horizontes de sentido, a la conciencia que desarrolla del mundo que lo rodea.

¹⁵ “[...] de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo.” Pierre Bourdieu (1979), “Introducción”, en *La fotografía: un arte intermedio*, compilador: Pierre Bourdieu, Editorial Nueva Imagen, México, p. 22. “Nunca está demás enfatizar que este contenido es el resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de «espacio y tiempo», cuya decisión cabe exclusivamente al fotógrafo, ya sea que esté registrado el mundo para sí mismo o al servicio de un comitente [...] En esa selección reside una primera manipulación/interpretación de «espacio y tiempo»; sea consciente o inconsciente, premeditada o ingenua, esté al servicio de una o de otra ideología política”, Boris Kossov (1997), p. 83.

mundo. La imagen es el producto de una mirada sobre el mundo, utiliza diagramas, esquemas, dibujos y otras formas de representación pictórica. Otras veces, incorpora la fotografía como ilustración o complemento del texto y utiliza también las nuevas tecnologías visuales y de sonido como instrumentos para el tratamiento de datos, al igual que como forma de expresión de sus conclusiones y hallazgos. Pero esta forma de analizar, sobre la que se desarrolló la ciencia antropológica, se encuentra en correspondencia con una determinada época histórica, es decir identificada con determinado discurso dominante, cuya producción y consumo de significantes está estrechamente ligado al mantenimiento de un determinado orden social impuesto cotidianamente por la forma en que se produce y reproduce la sociedad moderna capitalista. En ese sentido, la mirada de los primeros antropólogos hacia los indígenas estuvo enmarcada por la idea, muy difundida durante el siglo XIX, de que el hombre y la civilización occidental eran el pináculo del desarrollo humano. De tal modo que el acto de mirar, afrontado en su dimensión social e histórica, puso en juego relaciones de poder y dominio. Por ello es pertinente mencionar que los antropólogos que llegaban a los diferentes lugares en los que hacían sus estudios, provenían normalmente de las principales potencias colonizadoras, por lo que sus visiones sobre los países conquistados estaban marcadas por relaciones de poder y dinámicas económicas de explotación.¹⁶

En ese sentido, muchas de las miradas vueltas imágenes por estos grupos eran utilizadas, en algunos casos, como pruebas irrefutables de que no todos los grupos humanos se encontraban en el mismo nivel evolutivo de las civilizaciones europeas y que, por lo mismo, existían lugares (fuera de Occidente) donde podían descubrir características ‘primitivas’ que ayudaran a entender el pasado del hombre y la evolución humana hacia su forma moderna. Numerosas ideas de este tipo fueron asumidas por diversos Estados nacionales que intentaron ‘blanquear’ a sus poblaciones, no sólo mediante la imposición de las nuevas prácticas modernas propias de la expansión de la Europa capitalista, sino también, ideológicamente hablando, mediante la difusión corpórea de un nuevo tipo de hombre.

Ahora bien, en el acto de mirar se crean determinadas visiones o concepciones, en virtud de su posición social, alrededor de determinados actores sociales, como en el caso anterior respecto de los ‘otros’ mundos. De este modo, la construcción de la mirada sobre los diferentes actores sociales es el resultado de las permanencias y los cambios en el desarrollo histórico del contexto social en el cual se ha desenvuelto su actividad práctica. Por lo que, dentro del desarrollo de la modernidad, se han rescatado a lo largo del tiempo los rostros, las representaciones, los símbolos, la diversidad cultural, la homogeneidad, la catalogación, el costumbrismo, la pobreza, etc., de diferentes actores sociales y sobre ellas se han proyectado un sinnúmero de ideologías, estereotipos, intereses científicos, propuestas estéticas, entre otras cosas, que muchas veces han coincidido con determinadas líneas de

¹⁶ Cfr. Wallerstein, (2003).

pensamiento, así como con ciertas políticas gubernamentales, institucionales, artísticas y sociales. Debido a ello es que podemos indagar sobre las miradas que se han formulado sobre estos sujetos sociales. Sin embargo, y aquí el límite del simple mirar, los actores sociales no luchan sólo por cambiar la construcción de determinada mirada, más bien viven en determinadas circunstancias sociales e históricas, y en su práctica y actuar se van creando o transformando a sí mismos, creando con ello nuevas visiones que contradicen o refuerzan la forma en que se les mira.

Hasta aquí hemos considerado entonces al sujeto o grupo de sujetos que miran, al sujeto o actor social que es mirado, así como también la importancia de las condiciones socio-históricas sobre las que ambos sujetos sociales se desenvuelven. Ahora nos interesa pasar a entender otro de los procesos que permite entender cómo las miradas se convierten en imágenes y, en ese sentido, elaborar con mayor precisión los elementos que nos ayuden a hacer uso de la imagen como documento histórico-social. Cabe señalar que nosotros hemos trabajado sobre todo con la imagen fotográfica, así que nos enfocaremos en ella.

Las fotografías son mundos de relaciones silenciosas, densas, congeladas en el tiempo mínimo del obturador. Mundos de seres callados e inmóviles que deben ser descifrados a partir del contexto donde se encuentran, en la historia de su relación con los demás seres, tanto personas como objetos. Es el conocimiento de esas relaciones ocultas, expresiones complejas del mundo de la cultura, lo que permite que nos aproximemos a las fotografías más allá del placer estético, de su encanto inmediato. Es éste el camino tortuoso de la fotografía como fuente histórica.¹⁷

II. EL PROCESO DIRECTO DEL MIRAR INDIVIDUAL FRENTE A LO SOCIAL (DE LA IMAGEN-OBJETO A LA IMAGEN-ACTO)

Como parte de la *historia crítica de la mirada*, la fotografía no representa, en ningún sentido, una mirada inocente de lo que retrata, sino que, muy al contrario, es en todo momento parte de una sociedad y de una cultura, y, por lo mismo, recibe inevitablemente de ellas diferentes valores que quedan plasmados en las representaciones visuales que nos ofrece. La imagen no es una simple huella o un *index*, ésta no representa una realidad en sí, más bien, a partir de ella se ha creado otra cosa diferente al sujeto u objeto retratado, aunque para llegar a su comprensión se tenga que dar un rodeo:

¹⁷ Maria Ciavatta (2005), “Educatando al Trabajador de la gran «familia de la fábrica». Memoria, historia y fotografía”, en *Imágenes e investigación social*, coordinado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca, Instituto Mora, México, p. 360.

Se habrá comprendido que no hay, de un lado, la imagen, material único, inerte y estable, y, de otro, la mirada, como un rayo de sol móvil que viniera a animar la página de un libro grande abierto. Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico [...] Las culturas de la mirada, a su vez, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo [...] Más que visiones, ahí hay organizaciones del mundo.¹⁸

Lo que se intenta hacer mediante esta propuesta es no aislar a la imagen-acto¹⁹ de todas las condiciones históricas y sociales implicadas en la acción de crear la imagen-objeto. La complejidad de la imagen fotográfica se deriva de que su existencia exige distintas formas de identidad, así como distintos modos de abordarla, esto es, por su relación con el fotógrafo o creador de una imagen, con el referente y su relación con la realidad, con el objeto-fotografía en sí mismo, con el aparato técnico, con el contacto de la imagen y su mundo circundante (dónde circula, quién lo encarga, quién lo lee, quién la utiliza y para qué etc.), con la ausencia material del referente (pérdida del aura (Walter Benjamin)), con los diferentes géneros a los que pertenece la fotografía (documental, artística, familiar, periodística, antropológica, etnográfica, etc.):

Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre [...] La cuestión es, más bien, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asentamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.²⁰

Por dichas complejidades es que se propone pensar la imagen como una totalidad que se encuentra relacionada prácticamente con quien la crea, la consume y la interroga, y en cada uno de estos elementos se encuentra su conexión con el análisis de la totalidad. Lo que llamo *historia crítica de la mirada* interviene de forma particular y global, tanto en la imagen-acto como en la imagen-objeto.

¹⁸ Régis Debray (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Editorial Paidós Comunicación, México, pp. 38-39.

¹⁹ Le llamo imagen-acto, pensando en el proceso de creación, porque en ella hay toda una serie de redes complejas de elecciones, actitudes, comportamientos, entre otras cosas, que la componen, y que parten del sujeto que la produce.

²⁰ Georges Didi-Huberman (2013), "Cómo abrir los ojos", prólogo del libro *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki, Editorial Caja Negra, Argentina, pp. 13-14.

¿Qué vehicula, entonces, esa relación práctica entre la forma imagen y los distintos sujetos sociales que se relacionan con dicha forma? Aunque en apariencia ciertas fotografías parecen no tener que ver con significados precisos, “pues ésta son una nebulosa de contenido”,²¹ hemos tratado de romper con esta idea señalando que al no depender del puro azar o de una intención accidental, existe un camino crucial para llegar o aproximarnos a alguno de los significados ocultos tras la forma imagen-objeto-fotográfico.

Si damos un paso más, notaremos que la revelación del secreto no basta, es decir, la revelación del misterio humano tras la forma no es suficiente, es importante ahondar aún más en la génesis de la forma de la imagen-objeto, en el proceso mediante el cual el contenido oculto se devela en determinada forma y no en otra. Es decir, cómo la inaccesibilidad al contenido de la imagen o su parcial acceso tiene una efectividad en el mundo social, en el sentido en que el que observa la forma imagen-objeto-fotográfico, actúa como si ésta no hubiera estado sometida a cambios físicos, materiales, sociales, ideológicos, políticos, etc., es decir, como si estuviera excluida de un ciclo, de una génesis, o fuera de una complejidad de contradicciones y conflictos sociales que pueden llegar a expresarse, curiosamente, de acuerdo o en contradicción con el discurso dominante.²²

Esta consideración de la fotografía como reflejo de la realidad ha dado pie, entre otras cosas, a que sea empleada, por un lado, como una forma de preservar y conocer en retratos, álbumes, revistas, periódicos, etc., el estado que guarda un grupo, una familia, un individuo, un objeto o la sociedad en un periodo determinado; y, por el otro, a que sea utilizada como una forma de engaño, especialmente desde la publicidad. A diferencia de lo que se puede pensar, un tipo de aproximación no excluye, de ningún modo, el otro. Al contrario, sin uno de ellos es difícil entender el otro. Si no se viera en la fotografía la posibilidad de mostrar un momento, un estado de cosas, la publicidad difícilmente la hubiera hecho suya.

Al respecto del funcionamiento de la realidad, Slavoj Žižek hace una exploración muy interesante en su libro *El sublime objeto de la ideología*.²³ Retomando a Marx, a Freud y a Lacan, nos recuerda que ésta ya funciona cotidianamente, en su forma fetichizada, como fantasía, es decir, que el hombre se desenvuelve sobre un mundo de apariencias que dominan el mundo concreto o, como diría Karel Kosik, la realidad pseudoconcreta.²⁴ De modo que si la realidad es una ficción, que se ‘adapta y adaptamos’ a nuestras propias narraciones y deseos,

²¹ Umberto Eco (2000), *Una semiótica y filosofía del lenguaje*, Editorial Lumen, Barcelona, p. 257.

²² O es también lo que el filósofo checo Vilém Flusser, dice, en términos parecidos, cuando asegura que el simple observador considera que lo que presenta una fotografía es una situación que de algún modo proviene del mundo exterior. Ingenuamente el observador puede llegar a aceptar virtualmente que puede mirar el mundo a través de las fotografías, lo cual mostraría que el mundo de las imágenes es congruente con el mundo externo. Vilém Flusser (1983), *Una Filosofía de la fotografía*, Editorial Síntesis, España, pp. 21-32.

²³ Slavoj Žižek (2012), *El sublime objeto de la ideología*, Editorial Siglo XXI, México, pág. 302.

²⁴ Karel Kosik (1970), *Dialéctica de lo concreto*, Editorial Grijalbo, México.

la fotografía no puede ser un reflejo pleno de ella misma porque ésta funciona ya de forma fetichizada. Sin embargo, el hecho de que muchas de las imágenes creadas (por la publicidad, por ejemplo) puedan manipular nuestra mirada haciéndonos creer y desear aquello que nos presentan como la realidad misma, es una situación que implica un círculo que legitima a la imagen-objeto como real, es decir, como un espacio donde se funda lo real a través de la imagen.

Atendiendo a estos señalamientos, resulta interesante entonces entender cómo se internalizan los aspectos fenoménicos de la realidad en un individuo y de allí en la imagen. Por ejemplo, cuando aprendemos a desear el mundo de las apariencias, de las formas fetichizadas, estos deseos se ven reflejados en nuestras miradas, y éstas, a la vez, van creando nuestros horizontes visuales con los que construimos ciertas posiciones ante el mundo, y en ese sentido, de algún modo, formamos y elegimos una manera de aprehender a desarrollar, o no, aquello que nos presenta la realidad pseudoconcreta²⁵ como real. Esta posición termina por regular nuestra vida más que la verdad misma.

Partir, entonces, del proceso del mirar individual es partir del punto donde el sujeto creador de la imagen-acto desarrolla su horizonte visual en estrecha relación con una serie compleja de normas, leyes, instituciones y estructuras simbólicas que organizan la figura concreta de la vida social; para que dichas normas, leyes y estructuras se auto-reproduzcan y resulten necesarias en su visión del mundo, es importante que éstas formen parte de un código general o de diversos códigos que organicen las posibilidades concretas de su comunicación o significación.²⁶ Estos códigos tienen un contenido material, son producto de la praxis humana, de la forma en que se lleva a cabo el proceso histórico concreto de la reproducción social, y su contenido parte de allí pero se diversifica y complejiza dependiendo del punto de partida sobre el cual se construya su significado.²⁷

²⁵ “La ideología es de hecho todo proceso de reducción y de abstracción del material simbólico en una forma; pero esta abstracción reductora se da inmediatamente como valor (autónomo), como contenido (trascendente), como representación de conciencia (significante)”. Jean Baudrillard (2002), *Crítica de la economía política del signo*, Editorial Siglo XXI, México, p. 168.

²⁶ “El conjunto de leyes de acuerdo al cual se organizan las posibilidades de figuras concretas del sujeto social en su auto reproducción implican un código general que organiza las posibilidades concretas de su comunicación o significar. Y así como ese conjunto de leyes cambian históricamente, lleva una tendencia estructural en su modificación y califica positiva o negativamente en referencia de ella a toda acción social posible, así también el código general sigue esa tendencia básica a su dinámica específica y califica de verdaderos o falsos, según se adecuen o no a ella, todos los mensajes concretos posibles”. Bolívar Echeverría (septiembre, 2015-febrero, 2016), “Definición del discurso crítico”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, núm. 25, México, p. 40.

²⁷ “Lo social, el campo de las prácticas sociales y las creencias sostenidas socialmente, no se hallan simplemente a un nivel distinto de las experiencias individuales, sino que es algo con lo que debe relacionarse lo individual en sí, que lo individual en sí debe experimentar como un orden que está mínimamente reificado, externalizado. El problema no es, por consiguiente, «cómo pasar del nivel individual al social», sino cómo debería ser el orden externo-impersonal sociosimbólico de prácticas institucionalizadas si el sujeto pretende mantener

Por ejemplo, en la sociedad capitalista lo práctico inerte (Jean-Paul Sartre) funciona cuando la reproducción social está sometida a la forma en que se desenvuelve el proceso de valorización del capital. En ese sentido, la creación de códigos dominantes lleva en sus entrañas determinados significados que están calificados de positivos o negativos en referencia a toda acción social histórica concreta que impulse dicha forma. El sujeto social (proletario) sabe que para vivir en la sociedad moderna tiene que vender su fuerza de trabajo (venderse para recibir un salario), pues de lo contrario entra en peligro su existencia material. Podemos decir que se conocen los pasos para ser un esclavo moderno, y esto es así porque pocos pueden escapar de esta realidad. Pero, para que funcione la maquinaria simbólica de la realidad moderna, tiene que pensarse y vivirse como un hombre libre, que elige ‘voluntariamente’ vender su fuerza de trabajo para reproducir su vida de la mejor manera que le sea posible. Sin importar que enajene y sacrifique en el camino su vida, lo importante es, cuando consigue comprador, ganar el dinero necesario para reproducirla. Esta forma ‘libre’ de entregarnos voluntariamente a las fuerzas del mercado, encubre una forma particular de explotación moderna, pero en la realidad este hecho se nos presenta como el único posible si se quiere triunfar en la vida o continuar en pos de esa idea de libertad. Sin esta falsa idea de libertad, el vivir generaría una angustia insoportable y las contradicciones sociales e individuales estallarían a cada momento. La elección está allí, ya que aun sabiendo que dicha labor esconde una forma de explotación, al sujeto contemporáneo no le ‘queda de otra’ más que sumarse a los ‘beneficios’ de esta forma que adoptó el trabajo en la modernidad capitalista. En ese sentido, esta forma de vivir “hace posible que el vidente se cerciore de que no corre peligro en medio de su propio entorno”.²⁸

Esta realidad queda reforzada en el individuo en el momento en que éste se reproduce prácticamente bajo los códigos tejidos por el discurso dominante; es decir, la maquinaria social regula nuestra actividad práctica, y al hacerlo construye un discurso rector de lo que es la realidad. Este discurso rector capta las fantasías del individuo, y en ellas se reproduce, las utiliza para dar forma a una ilusión simbólica. El sujeto persigue todas las fantasías que el discurso dominante presenta como las adecuadas para recrear esa realidad vivible, una realidad que le permita tener la ilusión de que se encuentra viviendo en el mejor de los mundos posibles. De este modo recibe y reproduce el mensaje que esta realidad le invita a desear, y en pos de esa ‘realidad liberada’ produce y emite significaciones que le ayudan a continuar con esa determinada narración de su vida. Es producto y productor de esa vida.

En esta situación, el sujeto que mira y crea la imagen-acto debe recrear su propia identidad social, la cual puede, por un lado, desear los mismos códigos que emite la realidad de la estructura social simbólica dominante y continuar el camino de la identidad con el mundo

su «cordura», su funcionamiento «normal». Slavoj Žižek (2011), *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 14.

²⁸Crf. Peter Sloterdijk (2014), *Esferas I*, Biblioteca de Ensayo Siruela, España.

pseudoconcreto, y, al mismo tiempo, producir significaciones acordes con dicho discurso. Un significante se apodera de nosotros cuando consigue determinar nuestra experiencia cotidiana, por lo que un discurso triunfa cuando incluso los hechos que a primera vista lo contradicen empiezan a funcionar como argumentos a su favor (Slavoj Žižek). Los objetos prácticos creados muestran una expresión significante, un contenido social, que emite mensajes acordes con el funcionamiento ideológico,²⁹ el cual estructura nuestra propia realidad social; esta actitud le permite al ser que mira cerciorarse de que no corre peligro; es una posición cómoda que permite al sujeto huir de la angustia de lo real (del vacío, de la nada), e incorporar una ficción narrativa que le posibilite seguir viviendo su cotidianeidad, una ficción que parte de la misma relación práctica del sujeto con el mundo. De este modo, nunca veremos a las personas, a los objetos y a lo real como realmente son, sino sólo de la forma en la que las adaptamos a las coordenadas de nuestra posición ideológica y, en ese sentido, las representamos y las recreamos. (Mis deseos no son nada sino el simple hecho objetivo de que hay un espectáculo para ver tras la realidad cotidiana a la que me entrego).

Lo que se quiere insistir es que los significados del discurso dominante no se sitúan meramente en el pensamiento o no se encuentran flotando en el aire esperando a ser atrapados por alguien; no son una falsa conciencia, sino que están posicionados también en el hacer y construyen nuestra práctica cotidiana.³⁰ El significante y el referente son el mismo, sólo que lo que se reconoce falsamente en ellos no es la realidad, sino la ilusión que estructura su realidad, su actividad social real.³¹ Es, entonces, el ser social el que está soportado por la falsa conciencia, y su efectividad reside en que los individuos lo reproducen “sin saber lo que están haciendo”; pasan por alto la ilusión que estructura nuestra relación efectiva y real con la realidad, como diría Jean-Paul Sartre, una especie de mala fe).

²⁹ “La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático real”, Slavoj Žižek (2012), p.76.

³⁰ “Para Žižek, no existe una mejor representación de las tensiones existentes entre la fantasía y la realidad que las películas de David Lynch. En las primeras imágenes de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, EU, 1986) apreciamos distintas escenas de la pretendida vida idílica de un pequeño pueblo norteamericano. La cámara se centra de pronto en un hombre de edad que riega su jardín y que, repentinamente, sufre un ataque cardíaco. En lugar de preocuparse por dar cuenta de lo que sucede con el hombre y su familia inmediatamente después del incidente, Lynch obliga a la cámara a acercarse al verde césped y a profundizar más allá de él, hasta mostrar los insectos y bichos que viven bajo su superficie. La película se sumerge así en una especie de sueño terrorífico, del cual el personaje central, Jeffrey (Kyle MacLachlan), tiene que huir para regresar a la seguridad de la realidad. Žižek propone entonces la siguiente interpretación: en lugar de la conocida frase “los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad”, el filósofo sentencia: ‘la realidad es para aquellos que no están en condiciones de enfrentar sus sueños’. Carlos Herrera de la Fuente (julio – agosto, 2016), “Slavoj Žižek, el primer caso de un cinefilósofo”, en *Cinetoma. Revista mexicana de cinematografía*, Pasodegato ediciones, México, p. 48.

³¹ El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascara el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. “Ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero aun así, lo hacen”. Slavoj Žižek (2012), p. 61.

Pueden saber que el ideal de belleza impuesto por el discurso dominante es una fantasía que manipula nuestras mentes y nuestra vida, y aun así hacen todo por alcanzarlo reproduciendo de algún modo todas las estructuras sociales que permiten que este ideal funcione efectivamente en la realidad y controle nuestro hacer cotidiano; saben que siguen una ilusión, pero aun así lo hacen.³²

Una de las formas en que se comunica la realidad con la imagen-acto es por medio del mirar práctico del sujeto creador. Éste puede recrear su identidad social también de forma crítica, es decir, si a través de sus objetos prácticos nos permite pensar visualmente,³³ al presentarnos una ruptura con la identidad, con la forma, en que se construye el mundo de las formas fenoménicas. Con la imagen-acto se pueden mostrar las inconsistencias y criticar la forma misma en que funciona la realidad cotidiana; el sujeto creador, en este caso, debe mostrar las inconsistencias de la realidad y sus representaciones ideológicas para promover una toma de posición frente a la frágil estructura de los deseos que se identifican con el mundo pseudo-concreto bajo el cual lo real no existe. De este modo, el sujeto creador de la imagen-acto no está sólo atado a una estructura de relaciones sociales y políticas que lo dominan (ni siquiera los puramente cínicos que reproducen en su totalidad el discurso dominante), sino que siempre hay una tensión constante entre la elección del individuo frente al contenido social de la realidad (de identidad plena, de crítica, de actitud cínica, romántica etc.) y el contenido comunicativo que elige en su expresión individual, cualquiera que sea ésta, con respecto a la estructura sobre la que se construye su realidad simbólica.

Ahora bien, para que la imagen-acto tome forma es necesario considerar también que el sujeto crea su mirada desde un horizonte de sentido visual, no sólo el que le viene dado de su vínculo particular e innegable con lo social, sino también de su relación con los medios que utiliza para expresarse visualmente. Habría que hacer una aproximación a los contenidos de su formación visual, de sus líneas de trabajo, con el cómo y el dónde de su aprendizaje técnico de expresión visual, es decir, encontrar algunos de los elementos que nos permiten acceder a los contenidos aprehendidos en sus labores de formación como productor de imágenes. Esto es, encontrar los vínculos que existan con las herencias (con su pasado), con las tendencias (con su presente), o con las rupturas (con el futuro) visuales de la época, ya que, en muchos casos los rostros, las posturas, los símbolos de los creadores vienen modelados o son rupturas con las formas en las que se construyen los valores de otras miradas. Aun cuando la producción

³²No es entonces la falsa conciencia de un ser social, sino este ser en la medida en que está soportado por la falsa conciencia, el que puede gozar su síntoma sólo en la medida en que su lógica se le escapa. La medida del éxito de la interpretación de esa lógica es precisamente la disolución del síntoma. Slavoj Žižek (2012), p.47.

³³“La diferencia entre el cine concebido como industria cultural y los grandes directores es que los segundos logran tener autonomía en la forma de plantear y resolver los problemas cinematográficos. De esta manera nos permiten pensar visualmente. No presentan, simplemente, el mundo de las apariencias, sino la forma en la que se construye, acercándonos a sus inconsistencias y, desde ahí, criticando la construcción misma de la realidad”. Carlos Herrera de la Fuente (julio-agosto, 2016), p. 49.

de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos.³⁴ Y son justo esos valores estéticos los que tenemos que investigar.

Nunca está demás enfatizar que este contenido es el resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de «espacio y tiempo», cuya decisión cabe exclusivamente al fotógrafo, ya sea que esté registrado el mundo para sí mismo o al servicio de un comitente [...] En esa selección reside una primera manipulación\interpretación de «espacio y tiempo»; sea consciente o inconsciente, premeditada o ingenua, esté al servicio de una o de otra ideología política.³⁵

Así, la articulación entre la imagen-acto (creación de significado) y el mundo (referente no fijo) se da a través de la mirada cuyo proceso antes descrito trae como resultado la imagen-objeto. En ésta última pueden gobernar múltiples formas (clásica, romántica, barroca, moderna, vanguardista, etc.) y responder de modos muy variados a la abstracción racional de la realidad como fetiche, o elegir también el elemento creador de una crítica al mundo circundante; y puesto que el referente es un actor social cambiante, la vivencia individual/social también los es, por lo que la expresión de significados por medio de una imagen puede ser cómplice de la realidad que intenta interpretar o ser crítica de ella. Por ello, aunque la imagen-objeto nos trate de engañar al pretender aparecer como totalidad, queriendo borrar los rastros de su trascendencia abstracta, no es en ella donde el principio de la realidad toma sentido;³⁶ más bien, es ella un punto de partida desde el cual uno puede acceder a los síntomas, a las contradicciones, a los reflejos ideológicos, a las críticas de una época, etc., considerando que se tomará en cuenta la serie de procesos que la complejizan, en donde “el viaje al pasado es la reelaboración del significante”.

Ubicar la imagen en su contexto,³⁷ datarla, revelar o recuperar su intención oculta o manifiesta, consciente e inconsciente, explícita o implícita, situarla en su momento, su lugar o campo propio y de allí derivar su posible significación, su sentido o su mensaje. Lo impor-

³⁴ “De modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo. Pierre Bourdieu (1979), “Introducción”, en *La fotografía: un arte intermedio*, compilado por Pierre Bourdieu, Editorial Nueva Imagen, México, p. 22.

³⁵ Boris Kossov (1997), p. 83.

³⁶ Cfr. Jean Baudrillard (2002), p. 180.

³⁷ “Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto y por tanto no pertenecen a un código. Fuera de contexto, los signos icónicos no son signos verdaderamente, como no están codificados ni se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan. Y, sin embargo, significan. Así un texto icónico más que algo que depende de un código, es algo que instituye un código”, Umberto Eco (2005), *Tratado de Semiótica General*, Editorial De Bolsillo, México, p. 316.

tante es entender el modo en que se hacen los significantes de la imagen, para posteriormente ir más allá del autor, de sus objetivos, revisar su impacto, sus efectos, sus consecuencias, sus lecturas y sus interpretaciones por parte de sus receptores. Ahora bien, si esto es leer una imagen, ¿qué sería mirarla? Sería intentar entenderla con ayuda de la mente en términos gráficos, pictóricos, visuales, etc.; volver narración una o miles de imágenes fijas o en movimiento, acompañadas, sucesivas, superpuestas, conectadas, contrapuestas, en conflicto o en lucha. La imagen no es sólo un objeto, sino *un acto*, esto es, un algo que hay que descubrir, que nos invita a pensar más allá de lo que aparentemente nos muestra.

Por lo mismo, hacer uso de la historia de la mirada es poder distinguir, entre las posibles significaciones originales y nuestras lecturas, lo que obedece a una práctica histórica de comprensión del contexto, del propósito y del discurso del documento (textual o no) bajo estudio; de suerte que no existe contradicción entre investigar las posibles significaciones originales de las imágenes y, a la vez, plantear preguntas e interpretaciones nuevas que nos permitan introducir nuevos planteamientos históricos del funcionamiento de la realidad misma.³⁸

III. EL PROCESO DE RECEPCIÓN. LA EMISIÓN DEL MENSAJE. DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

¿Las imágenes quieren ser interpretadas? Las imágenes nacen para ser interpretadas. Roland Barthes dice: “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas”³⁹, y mucho menos de la imagen-objeto. Pero ¿cómo conectar la brecha que hay entre el receptor y la imagen-objeto?

Algunas imágenes no “sólo capturan una supuesta realidad como un fragmento de tiempo y espacio, sino que depende de los juicios, ideologías y preferencias de la persona que opera el aparato, de quienes encargan las imágenes, las reproducen y miran desde diferentes espacios, e incluso en ocasiones desde los propios sujetos que posan”.⁴⁰ Ahora bien, nosotros quisiéramos

³⁸ Lanny Thompson, (1993), “La fotografía como documento histórico: la familia proletaria y la vida doméstica en la ciudad de México, 1900-1950”, en *Revista Historias*, INAH, núm.29, México, octubre-marzo, p. 109.

³⁹ Roland Barthes (2010), *Mitologías*, Editorial Siglo XXI, México, p. 200.

⁴⁰ Deborah Dorotinsky (2007), “La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM”, en *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, septiembre-diciembre, p. 44. “Es pues por naturaleza un objeto pragmático, inseparable de su situación referencial. Esto implica que la foto no es necesariamente semejante (mimética) ni *a priori* significativa (portadora de significación en sí misma), aun cuando, por supuesto, los efectos de analogismos y los efectos de sentido, más o menos codificados, acaben interviniendo con frecuencia *a posteriori*”. Philippe Dubois, (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Editorial Paidós, Barcelona /Buenos Aires/ México, p. 91-92.

mos ir un poco más allá y plantear que los juicios, las ideologías y preferencias de los que operan el aparato, así como de los que encargan las imágenes, etc., no son simples y llanas, sino que están inmersas en un mundo complejo, contradictorio y construido sobre dinámicas cotidianas que reproducen y favorecen una práctica material determinada, muchas veces acorde con el discurso dominante.

Parte del interés de este ensayo es especificar el papel que juega el mirar en la comprensión de la creación de la imagen-acto. Como hemos insistido, el mirar no es algo pasivo, sino que implica darle un orden a lo visible; es un modo de organizar la experiencia de aquello que se ve o que se quiere ver por medio de la experiencia cotidiana. La imagen recibe su sentido de la mirada, y la mirada (al igual que la imagen) está inmersa en un mundo práctico en el cual existen estructuras jerarquizadas y asimétricas del mundo social, y como parte de ese mundo se organiza así mismo la experiencia visual práctica en el cómo y qué miramos. Por ello nos atrevemos a decir que no todo es una cuestión de exégesis de la imagen-objeto, hay que encontrar los caminos que nos lleven a entender y cuestionar a la imagen como acto.⁴¹

El sujeto receptor, sea este social o individual, es un sujeto en situación⁴² que se enfrenta a una imagen que, en el antes, en el ahora y en el después, es, fue y será un objeto en situación, de modo que ésta no se encuentra desapegada de ninguno de sus orígenes, pero tampoco está atada a él; es decir, el receptor, interesado en descubrir la abstracción de lo que ve, necesita indagar en las líneas que engloban al significante; significante que le da a la imagen los diferentes sentidos y significados simbólicos desde los cuales puede ser interpretada.⁴³

Podríamos decir que una imagen-objeto, como la fotografía, sólo tiene un significado para el observador desde sus propios horizontes de sentido, por lo que éste tiene que recurrir a elementos externos para poder bosquejar algunos significados. Si los elementos que se encuentran no le permiten acceder al significado de determinada imagen, ésta quedará interpretada de manera espontánea. Ahora bien, si el observador tiene conocimiento de los elementos que recrearon el significado de dicha imagen, tendría que pasar a un segundo proceso en el cual pudiera entender el sentido que tuvo o que tendrá la representación que hay en la foto en su contexto histórico.

A pesar de ello, el carácter simbólico podría ser explicado pero no recreado por completo. Para encontrar su significado histórico-social se tendría que buscar en la imagen el código temporal que la rodea, sea este dominante o no, y sobre él, indagar cuál posición fue definida por su

⁴¹ Como objeto material del contenido es donde la forma social consume su abstracción y se reproduce como forma. Su magia está allí en la producción de los contenidos y de las conciencias para recibirlos, la cultura se mueve entre la trascendencia de los valores y de las conciencias, discusión errónea y falsa dialéctica, la ideología no está ni de un lado ni de otro, es esta misma y única forma que atraviesa todos los campos de la producción social. Cfr. Jean Baudrillard (2002), p. 169.

⁴² La situación refleja la facticidad del sujeto y su libertad. Jean Paul Sartre (1998), *El ser y la nada*, Editorial Losada, Buenos Aires, p. 336.

⁴³ Cfr. Slavoj Žižek (2012), "Del síntoma al *sinthome*", pp. 87-124.

creador, cuál por el medio que la hizo circular, o cuál por el estudio del referente fijado en la imagen, o a través de la persona, grupo o institución que encargó la imagen. Por sí solo, lo visual de la imagen no basta para transmitir un conocimiento del acontecer histórico-social, se requiere dar un rodeo al material adicional que la sitúe en un contexto determinado.

El carácter polifacético del significante se da porque éste no está dado abiertamente al ser que percibe, cambia continuamente con las transformaciones de la realidad y según se modifican los códigos dominantes. Es por medio del viaje al pasado, por parte del que recibe la imagen y la quiere interpretar, desde donde se elabora nuevamente al significante. De esta manera, ante la necesidad subjetiva del receptor por nombrar de algún modo las imágenes del pasado, éste debe aprehender el pasado (*espacio de experiencia*) desde las propias experiencias con las que los hombres construyeron su presente (*horizonte de expectativa*), todo ello con el fin de hacer que ese distanciamiento de los tiempos se haga más asequible, y aquello que nos es lejano no se cierre allí donde se procesó, sino que quede proyectado hacia el futuro.

Como se puede ver, la distancia temporal no tiene que volverse, por lo tanto, un obstáculo a superar. Lo importante, en este caso, consiste en ver en la distancia temporal una posibilidad positiva brindada a la comprensión. Nietzsche nos recuerda que el presente hace, en cierta medida, al pasado, en tanto nuestra valoración sobre las cosas ocurridas depende de las circunstancias actuales.⁴⁴ Muchos historiadores subrayan tenazmente esta paradoja como la parte maldita de la disciplina de la Historia, como un pecado original estrechamente vinculado a ésta, pero continuamente negado por la misma. El hecho es que esta cuestión ha situado la operación de la historiografía sobre un *entre-deux*: entre lo que una imagen comunicaba en el ayer y lo propio y contemporáneo del receptor.⁴⁵

Así, si es en el proceso de *transmisión* donde se mediatiza constantemente el presente y el pasado, se podría llegar a decir, entonces, que es en este proceso donde la mirada del receptor queda atada a los parámetros de la imagen y a su configuración visual. Bajo esta perspectiva, el tiempo sería para éste sólo el tiempo de la imagen, y el papel del que interroga sería el de preguntarse sobre la forma en la que se creó visualmente la imagen.⁴⁶

Lo antes señalado nos permite percibir cómo, poco a poco, la escasa transparencia significativa de las prácticas sociales del pasado, así como la distancia del historiador con éstas mismas, lo va apartando de la imagen, del ideal de explicación por medio de leyes y ejemplos,

⁴⁴ Ver: Nietzsche, Friedrich Wilhelm, (1999), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II intempestiva)*; Edición, traducción y notas de Germán Cano, Biblioteca Nueva, Madrid.

⁴⁵ François Dosse (Apr. – Jun, 2003), “Michel de Certeau et l’écriture de l’histoire”, en *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, Sciences Po University Press, no. 78, p. 145.

⁴⁶ Esta suposición radical, nos llevaría, sin embargo, a cuestionarnos, si es en verdad cierto que, como dice Roland Barthes las huellas a las que se acerca el historiador no pueden tener otra existencia más que la meramente lingüística. Roland Barthes, (1980), *La cámara lucida*, Editorial Paidós, Barcelona, p. 176.

y lo va llevando, cada vez más, hacia el ideal explicativo de casos e *interpretaciones*.⁴⁷ De esta forma, a través de mirar y de cuestionar las representaciones visuales, se puede afirmar que el receptor (no pasivo) se mueve sobre la misma plataforma que el hermenauta; digamos aquí, de paso, que esto sucede sólo en el mejor de los casos, pues en otros, las interpretaciones animan a pensar a las imágenes como mera ficción, ya que al derrumbarse todo paradigma científico sólo nos quedaría, supuestamente, la libre y arbitraria construcción de discursos.

Así, aparentemente, al no poder captar en su totalidad el lenguaje de lo visual por ser un sujeto situado dentro de un momento histórico particular y con parámetros culturales diferentes al de su objeto de observación, el historiador no podría hacer más que múltiples interpretaciones de interpretaciones de las imágenes,⁴⁸ o bien de los discursos narrados por otros intérpretes. De este modo, la idea de una objetividad absoluta se deshace en sus manos y con ello los imperativos de verdad que yacen en los paradigmas epistemológicos de la interpretación histórica.

Este hecho ha conducido a muchos historiadores a deconstruir toda entidad sustancial, o lo que es lo mismo, a desustancializar todo por medio de la interacción de una red de sobredeterminaciones diversas, sin núcleo fijo ni sin significante rígido. En este caso, cada imagen, tanto la producida como la que intenta ser interpretada, estaría inscrita en una serie de materialidades y contingencias que permitirían una infinidad de lecturas y procesos de interpretación. Quien tiene necesidad del lenguaje y de las imágenes, no puede, por lo tanto, sustraerse a la pretensión de esta hermenéutica.⁴⁹ Pero, ¿se agotan las condiciones de posibilidad en una interpretación histórico-social en la diversidad de los lenguajes visual de la imagen? o ¿hay condiciones extravisuales o previsuales que permitirían encontrar o articular

⁴⁷ “Ciertas verdades sobre las Ciencias Sociales parecen hoy en día autoevidentes. Una de ellas es que en años recientes ha habido una enorme mezcla de géneros en la ciencia social, así como en la vida intelectual en general, y que tal confusión de clases continúa todavía. Otra es que muchos científicos sociales se han apartado de un ideal de explicación de leyes-y-ejemplos hacia otro ideal de casos-e-interpretaciones, buscando menos la clase de cosas que vincula planetas y péndulos y más la clase de cosas que conecta crisantemos y espadas”. Clifford Geertz (1980), “Géneros confusos. La reconfiguración del pensamiento social”. en *American Scholar*, vol. 49, núm. 2, primavera, pág. 165.

⁴⁸ Michel Foucault nos refiere algo al respecto de la soberanía y el poder de los textos. Comenta que en muchas sociedades, la generación de discursos ha sido vigilada, catalogada, seleccionada, organizada y redistribuida con conocimientos muy específicos. Contra ello, lo que se ha intentado es contrarrestar dentro de los mismos textos sus poderes y peligros, es decir, poder lidiar con sus eventualidades, evadir su concreta existencia y resistirse a sus efectos. Así tenemos detrás de todo discurso una serie de poderes que reaccionan unos con otros influyéndose entre sí. Ver Michael Foucault (1983), *Op. Cit.*

⁴⁹ Enmarcados en este contexto, nuestras ideas se juegan ahora en el vasto ámbito del uso de los diferentes materiales que respaldan la memoria histórica. “Naturalmente resulta imposible estudiar el pasado sin la ayuda de toda una cadena de intermediarios, entre ellos no sólo los historiadores de épocas pretéritas, sino también los archiveros que ordenaron los documentos, los escribas que los copiaron y los testigos cuyas palabras fueron recogidas”, Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento visual*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, p. 16.

un punto real en torno al cual las diferentes interpretaciones se conectan?, ¿es posible romper la brecha entre vivencias y visiones del mundo tan diferentes como la del creador, la de la propia imagen y la del receptor?

Por el lado de la imagen, se puede admitir que éstas transmiten un contenido. Si se intenta verbalizarla, en ella se descubren unidades semánticas identificables (una mujer, un niño, un bosque, un animal, un color, una textura, etc.), y ello es así porque en la imagen se ve plasmado un acto de referencia que permite instituir un pre-código. Por ello pensamos, en primera instancia, que la imagen, a diferencia de las palabras, no puede predicar su no existencia, “las imágenes, tanto si representan objetos existentes como objetos inexistentes o ningún objeto, son siempre afirmativas. Para decir *Ceci n’est pas une pipe*, necesitamos palabras. En cambio las imágenes son lo que son.”⁵⁰ De modo que cuando una imagen, por ejemplo, una fotografía, ofrece ante nuestra mirada interrogante la visión de tal o cual personaje, por ejemplo, un hombre viejo de bigote sentado frente a una máquina de coser, vestido de camisa y chaleco, hilando un sombrero... estamos seguros de una cosa: ese hombre, ese sombrero, esas vestimentas, esas máquinas de coser, han existido, han estado efectivamente allí, un día, en esa posición; pero el acto fotográfico la ha transformado en algo más.⁵¹ Hay una morfología de la imagen.

Ahora bien si centráramos el análisis histórico tan sólo en lo que la imagen aparentemente nos presenta, se dejaría de lado la influencia que tiene en la historia la construcción de los procesos sociales y la influencia de éstos en el actuar humano. De modo que si plateamos sólo a lo visual en sí como punto de partida y de llegada de un estudio sobre la fotografía, quedaría desdibujada la existencia real de los sujetos y su actividad como agentes individuales y colectivos de la propia historia. Pero más allá de lo que la imagen expresa, podemos encontrar una realidad que sobrevive tal y como los hombres la han producido, y por más que lo representativo de una imagen provoque una circunstancia específica y dé pie a una determinada realidad, esto no significa que la complejidad de los procesos sociales e históricos en su conjunto proceda solo de ella misma.⁵²

⁵⁰ Carlo Ginzburg, (2000), *Ojazos de Madera*, Editorial Península, Barcelona, p. 143.

⁵¹ Jacques Aumont, en su obra *La imagen*, se cuestiona: ¿para qué se utiliza la imagen? Según el autor, la imagen se crea para ser vista por nosotros. Representa un objeto paradójico de dos dimensiones que se refiere a una realidad de tres dimensiones. Así, las imágenes no sólo representan un aplanamiento de la realidad, sino también la segmentación de un momento histórico en el cual se realizó. A continuación, el autor nos advierte que, al observar una imagen, el receptor se ve afectado por un efecto psicológico, al cual llama “doble realidad”. La primera realidad se relaciona con la imagen, que se percibe como fragmento de la realidad plana (la cual se puede desplazar y mover); la segunda realidad se relaciona con el hecho de que el ser humano intuye por lógica que la imagen en sí pertenece a un mundo de tres dimensiones y, consecuentemente, es una *parte de su mundo*. Cfr. Jacques Aumont (1990), *La imagen*, Editorial Paidós, Barcelona.

⁵² Si existen tales presupuestos de la historia que no se agotan en el lenguaje ni son remitidos a textos, entonces la Histórica debería tener, desde el punto de vista epistemológico, un estatus que le impida ser tratada como un subcaso de la hermenéutica. Reinhart Koselleck (1997), “Histórica y hermenéutica”, en Reinhart Koselleck y

La labor del receptor activo, del historiador, del individuo que quiere interpretar, es la de establecer las redes de comunicación entre los procesos sociales y los procesos que engloban todo lo visual en la conformación de las imágenes. ¿Cómo se puede lograr conectar estas dos procesos que parecen inconexos?

Partamos del hecho de que, como afirma Žižek, “el discurso humano nunca transmite meramente un mensaje, también afirma auto-reflexivamente el pacto simbólico básico entre los sujetos de la comunicación”.⁵³ En las fotografías hay herencias significantes que se desprenden de ella y hay otras herencias que se vinculan a ella y que están más allá de ella, pero que establecen lazos de comunicación con el *Otro*. Se puede decir incluso que ellas mismas construyen metáforas con los diferentes usos de sus técnicas, variables en el sentido histórico del medio, a pesar de que algunas veces parecen extraer sus signos del caos, aun así transmiten algo. Ahora bien, lo que conecta a la imagen, como ya dijimos anteriormente, con el mundo circundante es el individuo enfrentado a su realidad social y a su realidad visual formativa, la cual es a su vez enriquecida con la expresión personal del autor que crea un discurso y luego una estética, un estilema (o en el caso del cine, cinemas, como los llamó Pier Paolo Pasolini), dando con ello cuerpo a la imagen.⁵⁴ Es mucho más que una metáfora aislada, ya que ella misma nos refiere al hecho de que hasta para describir el mundo visible en imágenes necesitamos desarrollar un sistema.

Tomemos esto por el lado de la creación. Por el lado de la interpretación, el individuo que la intenta descifrar se enfrenta también a una realidad e historia concreta y posee, igualmente, una concepción del mundo desde sus horizontes de sentido (cognoscentes o no).

Pero el mundo social al que se enfrentan, tanto la imagen en su proceso de circulación como el creador o el intérprete, no está dado de modo único y sustancial, existe en él una amplia cantidad de interpretaciones, o dicho de otro modo, hay una realidad simbólica que es ‘descifrada’ por el individuo, digamos desde su ‘enfermedad’, su posición política, su situación social, etc., y frente a ella toma postura.

Un ejemplo de ello sería la película japonesa *Rashomon* de Akira Kurosawa, en donde un mismo hecho, la muerte de un samurái, es descrito desde cuatro puntos de vista: el del asesino del samurái, el de la esposa de éste, el del leñador que fue testigo y el del propio asesinado (el cual habla a través de un médium). Así contada, pareciera que la historia nunca toca una verdadera aproximación a los hechos que se describen; lo único cierto es que ninguna versión coincide. Entonces, ¿nunca se podrá alcanzar la verdad del hecho porque es imposible trascender el nivel de las subjetividades de cada narración? Planteadas así las cosas, sería muy difícil

Hans-Georg Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Ediciones Paidós Ibérica e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, p. 69.

⁵³ Slavoj Žižek (2013), *Cómo leer a Lacan*, Ediciones Paidós Espacios del Saber, Buenos Aires, p. 22.

⁵⁴ Gilles Deleuze (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona, p. 200.

responder afirmativamente a esta cuestión, ya que el punto no es éste; el planteamiento es entender cómo se construye la realidad para que existan determinadas visiones tan distantes una de otra. Lo que sorprende del filme es que nos muestra cómo cada versión depende de la posición social e ideológica que cada personaje tiene con su mundo circundante o con la realidad. Incluso nosotros mismos podemos manifestar simpatías por una u otra forma de mirar las cosas, por la forma de ver de la mujer violada que se enfrenta al juicio de una sociedad patriarcal, el cinismo del criminal que se burla de todas las formas sociales⁵⁵ y que no respeta nada, el del 'valiente' y poderoso samurái que defendiendo su honor es traicionado por el asocial que lo acecha como un animal, o por el magnífico desenlace al que nos lanza el leñador.

Pero la unidad está dada por un hecho traumático, es decir, este mundo no está conformado por una armonía plena donde el individuo se desarrolle libremente y sin más interpreta; es más bien un mundo inadecuado, que no está construido para satisfacer las necesidades sociales e individuales en su totalidad, sea porque en términos económicos se imponga la ley del valor, en términos familiares la ley del padre, en términos sociales las estructuras jerarquizadas de la sociedad, en términos políticos las diferentes estructuras de poder, o por la interacción de todos estos elementos y de otros más. Ésta es la construcción no escrita de la sociedad, el *orden simbólico*, el *Gran Otro*; es la segunda naturaleza de todo ser hablante: es el agua donde nado, la cual nunca puedo poner frente a mí y aprehender, pero que nos impone qué hacer y cómo movernos. Para enfrentarse a esta inadecuación, el ser humano tiene que tomar una postura que le permita vivir. Dicha postura puede concordar con la ideología dominante y encerrar al individuo en una burbuja ideológica que, de alguna manera, le hace olvidar, por cierto tiempo, el enfrentamiento y las contradicciones sociales, funcionalizando su experiencia dentro del orden social imperante.

Así, como cada narración parece en último término contingente, una manera en que la experiencia de la realidad histórica determinada puede lograr su unidad, es encontrando el elemento signifiante que mantienen cohesionada la forma social imperante (o el edificio ideológico, o la estructura jerárquica, etc.), y que se define por su identidad relacional y no por el contenido real de la narración. El modo en que la vivimos está siempre mediado por diferentes modos de simbolización, así que no es el objeto real el que nos garantiza el punto referencial, la unidad o la identidad de determinada experiencia histórica; al contrario, es la referencia a un signifiante relacional (ser una mujer, sometida o revolucionaria, en un mundo patriarcal; ser un excluido social en una sociedad jerarquizada, etc.) lo que confiere unidad e identidad a la experiencia con la realidad histórica. La labor del historiador es captar estos diferentes modos de simbolización de la realidad y su relación arbitraria y trau-

⁵⁵ Incluso la forma en que Kurosawa filma la escena donde aparece por primera vez el asesino es grabada de modo que se pueda apreciar el carácter casi animal del personaje. La cámara se mueve, en congruencia con el argumento presentado por el director, de tal forma que el personaje surge como una presencia salvaje que acosa con su mirada a la 'pacífica' pareja que camina por el bosque.

mática con el significante unitario, así como entender cómo se construye el significante unitario en su relación con los diferentes modos en que la realidad se simboliza.⁵⁶

Podríamos entonces esbozar una primera unidad entre el creador, el referente, la imagen y el que interpreta, y es que en todos podemos hallar una relación con el corazón mismo de los procesos contradictorios que forman lo social y lo individual en un contexto histórico de un mirar determinado; y es a causa de esta relación que cada uno puede tener efecto significativo, ya sea que éste esté guiado bajo la ley del código dominante, bajo el control de los sentidos, o bien desde la crítica al código dominante, desde la arbitrariedad del referente, desde el cultivo dialéctico o autocrítico de su identidad, etc.

La otra complejidad derivada de la imagen, al ser pensada desde su versión estética, está estrechamente ligada al hecho que Bolívar Echeverría señala en su libro *Definición de la cultura*, en el cual toma importancia la irrupción que tiene lugar, en el mundo del arte, el plano imaginario,⁵⁷ que es, en primera instancia, una existencia ‘en ruptura’ o una infiltración del comportamiento extraordinario dentro del comportamiento cotidiano; “esto es, en el plano en el que la semiosis lingüística ejerce de manera inmediata su dominio sobre la semiosis práctica, en el que las significaciones atadas se liberan de sus ataduras, se convierten en simulacros de sí mismas, haciendo como si pudieran desenvolverse en un juego libre, con independencia del substrato al que dan forma, del contacto que las posibilita”.⁵⁸

En los señalamientos que anteriormente hemos hecho sobre la historia crítica de la mirada, la imagen-acto queda vinculada a su dimensión y función socio-histórica. En este nivel, ella misma, y las sub-codificaciones que de ella se desprendan, se encuentran en ‘automático’ en el grado mínimo de su cultivo.⁵⁹ Por ello es importante tomar en cuenta a la imagen-acto siempre más allá de la mirada meramente contemplativa, más allá de sus ‘ataduras’ sociales. Y es que si ella está en relación a un mirar artístico, tendría que ser considerada en sus múltiples representaciones de su ser artístico; es decir, se tendrían que entender los momentos de ruptura que el creador tuvo que llevar a cabo para lograr cultivar críticamente su mundo cotidiano.

Siguiendo con el argumento de Bolívar Echeverría, el proceso de ruptura es un hecho ‘inofensivo’, de consecuencias ‘puramente mentales’, donde los elementos que vinculan al creador con los procesos cotidianos son puestos en crisis momentáneamente:

⁵⁶ El paso crucial en el análisis de un edificio ideológico es, detectar tras el deslumbrante esplendor del elemento que lo sostiene unido (“Dios”, “País”, “Partido”, “Clase”[...]) esta operación auto-referencial, tautológica, representativa, es decir el elemento a través del cual el no sentido del significante irrumpe en pleno significado, se percibe como un punto que da significado a todos los demás y totaliza así el campo del significado ideológico, la democracia es lo que dicen los liberales, se vive como una especie de garantía trascendente, la falta la cubre esa definición con un cierto “error de perspectiva. Ver: Slavoj Žižek (2012), p. 140.

⁵⁷ Bolívar Echeverría (2001), *Definición de la cultura*, Editorial Ítaca-UNAM, México, p. 191.

⁵⁸ *Ibíd.* pp. 191-192.

⁵⁹ *Ibíd.* p. 192.

La vida cotidiana contiene en su transcurrir una infinidad de momentos, unos mínimos otros mayores, de ruptura lúdica de la rutina. Todos ellos son momentos de crisis y recomposición imaginaria de la incuestionabilidad de todas las leyes naturales y, por tanto, también de aquellas artificiales que, dándose por naturales, sostienen, para bien y para mal, el edificio social establecido.⁶⁰

Hay una segunda particularidad dentro de la experiencia estética en la que el creador, ubicado en una situación histórica determinada, se traslada al escenario de lo imaginario. En dicho escenario está presente siempre un abismo en el que la imaginación aparece, en un primer momento, separada de lo real, para retornar, en un segundo momento, al escenario de la *conciencia objetiva* a la cual se llega a través del uso de dispositivos especiales en los que se concentra el oficio del artista. Para el caso de las imágenes, usa el lenguaje y las diferentes técnicas visuales como medio de comunicación, como medio expresión de su pensamiento visual y como forma de crear su práctica visual. Con ello proporciona a la comunidad oportunidades de experiencias estéticas. Lo imaginario retoma de las experiencias que el artista vive, como momentos extraordinarios, aquello que en el mundo real es producido por la festividad humana o por la crítica a las vivencias cotidianas de cada creador en un tiempo y espacio determinado; de allí toma el material necesario para que dichas experiencias queden mime-tizadas en objetos estéticos.

Volviendo al ejemplo de la película *Rashomon*, la ruptura estética de la vida social dentro de su filme, queda enmarcada en la estetización espontánea que hace del comportamiento cotidiano, reflexivo y subjetivo de cada uno de los personajes, creando el drama escénico en que se juega la historia del juicio llevado a cabo para resolver el asesinato de un samurái. La simbolización espacial en la que se desenvuelve el arte cinematográfico de este filme de Kurosawa nos permite interpretarla y captar, desde el plano imaginario realizado por la técnica artística, la ruptura con la vida cotidiana con la vida social al estetizar, de manera tan sorprendente, las dificultades que tiene el hombre para alcanzar la verdad.⁶¹

Cuando el creador retorna a la comunidad social con el desarrollo de algo que traslada de la plenitud imaginaria de la vida al mundo terrenal de la experiencia, es decir, al estar presente la creación estética en la imagen-acto, ésta retorna al mundo social cotidiano no sólo para

⁶⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁶¹ “La técnica más importante que Kurosawa emplea para ayudar a la yuxtaposición narrativa es el encuadre, es decir, la manera de enmarcar a los personajes y el espacio. La puesta en escena y la manera en que los actores se vinculan con el otro y con su entorno inculcan un sentido de subjetividad en la audiencia, así como la cámara es una especie de extensión de las perspectivas individuales de los personajes que le permiten al espectador adentrarse y dejarse llevar por las respectivas versiones de los hechos”. Mr. Nerdista (2013), Videoensayo, *How Akira Kurosawa Framed Rashômon*, consultado en: <http://enfilme.com/notas-del-dia/video-la-importancia-del-encuadre-en-rashomon-de-akira-kurosawa-un-videoensayo>

ser una presencia vacía; su retorno (cuando es rupturista) será para transformarlo, si no a plenitud, sí modificando el disfrute de los receptores, potenciando, cultivando o provocando rupturas y nuevos ciclos autocríticos en las prácticas cotidianas o rutinarias. El significado de este filme está en relación directa con quién lo interroga u observa, y es éste quién vehicula, en dicho sentido, los aportes hechos por el autor. Lo mismo pasa al transitar de la imagen-objeto a la imagen como acto.

IV. LA BÚSQUEDA DE LAS IMÁGENES-ACTO

En este escrito nos hemos aproximado, desde una perspectiva crítica, a establecer ciertas bases teóricas para el estudio de la historia de la mirada. En él se ha puesto como fundamento epistemológico básico el reconocimiento de que lo real-histórico y la realidad concreta funcionan, en gran medida, bajo un mundo rodeado de apariencias, bajo realidades que surgen de forma enigmática mostrando verdades sospechosas, por lo que la obtención del conocimiento que aquí proponemos tiene que tomar en cuenta varios criterios que resumiremos a continuación.

Lo primero que se ha considerado es que en la constitución del mundo social humano se borran del recuerdo los hechos que dan cuenta que este mundo está organizado continuamente en estrecha empatía con los grupos y con las formas sociales que controlan el poder en sus diferentes dimensiones; o, como como Walter Benjamin diría, que los que han resultado victoriosos a lo largo de la historia son los que verdaderamente han estado interesados en ocultar y presentar, de forma espontánea, inconsciente o a su conveniencia los datos que le son incómodos.

Ligado a lo anterior, señalamos que la contingencia propia de la vida moderna obliga o vuelve indispensable el ocultamiento del funcionamiento de la realidad para que en la práctica permanezcan vigentes las formas institucionalizadas de la sociedad. En este sentido, las prácticas ideológicas y el discurso dominante operan en la vida cotidiana, no sólo como falsa conciencia, sino reproduciendo y actualizando las diferentes formas de poder en que se desarrolla el dominio en la sociedad moderna. El 'ocultamiento' permite neutralizar momentáneamente las contradicciones sociales y, gracias a ello, la sociedad puede funcionar y legitimar sus prácticas como esencias de un comportamiento natural.

En tercer lugar, se ha tomado en cuenta también el elemento propio de la contingencia humana, en cuyo funcionamiento se encuentra la inadecuación del hombre frente al mundo social, su enfrentamiento a un vacío o a una nada que le dé una estructura sustancial. Ante esta situación, el hombre responde de maneras muy diversas según se construyan sus experiencias y horizontes de sentido. Muchas veces, lo que encontramos en estas experiencias de sentido es un ocultamiento que la sociedad debe hacer de su propia fatalidad humana y del enfrentamiento al mundo de la vida. Y se dice ocultamiento, porque al no ser las contradicciones meramente naturales sino principalmente productos sociales, se tiene que organizar de

tal modo la reproducción social para que éstas no sean perceptibles. Por ello resulta indispensable, para la vigencia práctica de las instituciones dominantes, una construcción ideológica. Sólo gracias a que ésta esconde el hecho de que no somos naturalmente así, las formas de dominio pueden legitimarse como naturales.

Una vez considerados los criterios anteriores veremos que la obtención del conocimiento que proponemos, desde la historia crítica de la mirada, tiene que estar atento e ir a contrape-lo de las aparentes luminosidades que construye el discurso dominante, fijar las miradas en los procesos contradictorios generados por la vida moderna, así como entender las diversas res-puestas que el ser humano tiene ante la contingencia de su vida. El historiador, en ese sentido, tendría que ejercer no sólo una mirada simple de sus fuentes, sino entender críticamente que “la realidad histórica es efectivamente enigmática y sus verdades evidentes son siempre sos-pechosas, porque la constitución misma de lo humano está ocultando algo inconfesable, que sólo sale a la luz, a pesar suyo, en los puntos fallidos de sus obras”.⁶²

De modo que, si la historia avanza bajo el supuesto de una legitimidad natural de la injusticia, de las jerarquías sociales, de la represión y el dominio de una parte de la sociedad hacia otra, el procedimiento que el historiador crítico tendría que ser capaz de descubrir o revelar es aquel que nos indique que determinados datos están allí para engañar.

El ejercicio del mirar crítico tiene que reconocer, entonces, que no es la imagen en sí, como tampoco el texto en cuanto tal, el que nos permite acceder al estudio histórico-social; al revés, son aquellas imágenes, aquellos documentos los que, por su carácter sintomático, nos conducen a sospechar de las intenciones obstructoras de una realidad aparente: en los *lapses* que se le escapan, en aquellos puntos que dejan ver las inadvertidas contradicciones sociales.⁶³ Consideradas de este modo, las imágenes y los documentos dejarían de ser simples piezas de estructuras que necesitan ser completadas, para convertirse en huellas que nos muestren los actos fallidos, las cicatrices, los moretones, los traumatismos que no son vistos a simple vista y que están escondidos por la realidad que se nos presenta, es decir, “son indicios de que todo aquello que aparece en él como un documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie”.⁶⁴

Žižek lo diría de otro modo, que el retorno de lo reprimido le viene al historiador desde el futuro, es decir, de aquel síntoma que le hace observar de manera diferente el pasado que se mira. El receptor, en este caso el historiador, debe indagar en lo que ha sido reprimido por la realidad, pero que arbitrariamente aparece en otro momento como algo que permite captar

⁶² Bolívar Echeverría (septiembre, 2003- febrero, 2004), “La historia como descubrimiento”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, México, p. 29-34.

⁶³ Cfr. Bolívar Echeverría (septiembre, 2003-febrero, 2004), p. 29-34. Cfr. Carlo Ginzburg (2003), *Tentativas*, Facultad de Historia de la Universidad Michoacana, Morelia.

⁶⁴ Bolívar Echeverría (septiembre, 2003-febrero, 2004), p.30.

por un instante las contradicciones en que se funda dicha realidad.⁶⁵ Puede ser incluso que una imagen o un documento se muestren bajo la figura de un destello luminoso, pero hay que advertir que este destello no será otra cosa que una prueba enceguedora que pretende ocultar su lado oscuro. Su aparente luminosidad, interna o externa, está lejos de ser real.

¿Por qué, entonces, la realidad aparece en ciertos documentos ocultándose y reprimiéndose así misma? Porque ella misma ha sido creada por el ser humano que habita y vive en un mundo lleno de conflictos y contradicciones, donde la armonía y la libertad plenas no existen y, por lo tanto, tampoco la prueba plena. De este hecho se deriva también que de ella se extraen múltiples interpretaciones, es decir, que ante la incertidumbre que provocan los múltiples significados subjetivos de un hecho, generados en parte porque hay una red rota de comunicación entre lo creado por el ser humano, la realidad y el ser que la interroga, el gesto necesario (pensado desde el posestructuralismo) nos deja ante una única alternativa: la de evidenciar, tras la sólida congruencia de un documento, una interacción de sobredeterminaciones simbólicas, capaces de disolver toda identidad sustancial y colocar a la realidad en una red de relaciones no sustanciales y/o diferenciales.⁶⁶ ¿Cuál sería entonces el contrapunto que este texto propone a dicha perspectiva?

El carácter contradictorio bajo el que se construye el mundo social está siempre oculto para que las estructuras sociales continúen funcionando de manera ‘normal’ y constantemente, tanto en la construcción simbólica del plano individual como en la que se refiere al plano social, por lo que el carácter de la realidad polisémica y huidiza es constantemente reprimida, reprimido bajo movimientos ideológicos o aparentes, bajo el discurso dominante o por las pruebas creadas por los que han salido vencedores de la historia. Sin embargo, estas contradicciones sociales no se pueden mantener neutralizadas permanentemente. En algún punto del presente hay un retorno de lo reprimido que se expresa con el constante estallido de las contradicciones sociales, las cuales indican que algo no ha sido resuelto en el pasado. Es esto lo que nos permite realizar la asociación entre el conflicto reprimido y su retorno en la explosión de la contradicción. Este hecho es el que incita al historiador a la búsqueda de los documentos que muestran los actos fallidos, los gestos sintomáticos o las luminosidades que intentan engañarnos, pero que pueden ser indicios de lo que en términos prácticos el discurso dominante, las ideologías imperantes, las diferentes formas de dominio, etc., intentaron ocultar. La búsqueda de la imagen-acto sería entonces aquella que nos permitiría establecer una cita con el pasado para resolver un conflicto irresuelto del presente.

[...] [al hecho de que] el enemigo de la abolición del dominio de una parte de la sociedad sobre el resto de ella es un enemigo que no cesa de triunfar, al hecho de que la necesidad de actualizar

⁶⁵ Cfr. Slavoj Žižek (2012), “Del síntoma al *sinthome*”, p. 87-124. Ver, también: Reinhart Koselleck (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Editorial Paidós, Barcelona, pp. 337-338.

⁶⁶ *Ibidem*.

el pasado resulta de la experiencia que la sociedad tiene de este fracaso perenne, se debe el que esa actualidad adopte la forma de una exigencia "mesiánica" o de redención del pasado sobre el presente o, lo que es lo mismo, de una capacidad redentora del presente hacia el pasado.⁶⁷

Finalmente, habría que considerar el momento autocrítico de la vida cotidiana formulado desde la estética. Aquí la prueba que se crea (la imagen, el texto, diferentes formas de expresión visual, etc.) funciona como un acto que se dona a sí mismo para producir conciencias, para producir nuevos discursos críticos. Su carácter de prueba le viene de una crítica a las condiciones imperantes de dominio e incita a buscar algo más allá de sí misma, algo que estaba allí, pero que ha sido reprimido por el funcionamiento acrítico de las sociedades modernas.

⁶⁷ Bolívar Echeverría (septiembre, 2003-febrero, 2004), p. 30.

**Entre el “ideal” de la nación moderna y la
dura realidad. La mirada sobre el trabajador
callejero en el México del Siglo XIX¹**

¹ Este artículo es resultado de mi trabajo de Tesis doctoral en Historia, titulada *Historias del trabajo desde la fotografía mexicana (1859-1918). La fotografía como documento histórico*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 2013, consultable en: <http://148.206.53.84/tesiMiami/207181087.pdf>. Agradezco aquí el apoyo que para la elaboración de este ensayo tuve por parte del Dr. Carlos Illades Aguiar.

Desde hace unos pocos años, tanto en los estudios historiográficos como en los análisis sociológicos desarrollados en México, se ha comenzado a poner más énfasis en el uso de las *imágenes* como fuentes pertinentes para reconocer y reconstruir de una manera más fina y más rica nuestro propio pasado y presente como nación. Por eso, y prolongando esta línea de preocupaciones, lo que nos interesa aquí es profundizar en el uso de la imagen como documento histórico, para desde él intentar acceder al conocimiento del pasado a través del manejo de elementos visuales, utilizando a éstos últimos como instrumentos fundamentales con el objetivo de rescatar tanto la *memoria visual* de los mexicanos de los tiempos anteriores, como igualmente los entornos sociales y culturales en que se afirmó dicha memoria visual.

Así, las imágenes y no los textos escritos se presentarán, en este capítulo, como los instrumentos centrales de la investigación y el descubrimiento, análisis e interpretación de la vida histórica. Pues nos interesa preguntarnos hasta qué punto la imagen puede contrastar, matizar y hasta modificar lo dicho por la palabra escrita, o hasta qué punto ella puede enriquecer y complementar la explicación de una realidad dada por la fuente literaria. Hoy es ya bien sabido que los productos generados por los artistas visuales son un instrumento esencial de la representación del *Otro*, pero como toda representación, *no son ni unívocas ni univalentes*, sino que se prestan a distintas lecturas o interpretaciones, y en consecuencia nos hacen posible reconocer y hasta denunciar situaciones diversas de la vida general de las sociedades, que van más allá de la sola representación dominante de una época histórica determinada. Por ello mismo, y al igual que el documento escrito, se puede decir con certeza que la imagen permite ser interpretada, contextualizada y traducida por el historiador.

Al vincular las imágenes con sus respectivos contextos, queremos intentar hacer uso de una *historia crítica de la mirada*, que postula que la mirada está determinada también por las condiciones en que ella se sitúa en las diferentes épocas históricas, siendo así atravesada por las mismas tensiones y divergencias que el conflicto social y la lucha de clases establecen en todo el conjunto del tejido social, y por ende, también en este campo de la construcción visual de la realidad. Porque si esa historia de la mirada se inserta en los horizontes de complejidad creados para la comprensión de una época cualquiera, ella debe asumir entonces

el hecho de que dentro de cada tiempo histórico se configuran siempre enfoques diversos, que estarán vinculados a la estructura jerarquizada y clasista de la sociedad, y desde la cual se compartirán y/o se pondrán en contradicción, perspectivas y cosmovisiones de lo real tan diferentes como los propios intereses y posturas de las distintas clases sociales.

En este ensayo haremos uso exclusivamente de imágenes litográficas y fotográficas, partiendo de la idea de que ambas no representan, en ningún sentido, una mirada inocente de los "hechos" históricos, sino que, por el contrario, son en todo momento el producto de una sociedad y de una cultura, y por lo mismo reciben inevitablemente de ellas, los diferentes valores plasmados en las representaciones visuales que nos ofrecen. Pues suscribimos la idea que plantea Régis Debray cuando afirma, que:

Se habrá comprendido que no hay, de un lado, la imagen, como material único, inerte y estable, y de otro, la mirada, como un rayo de sol móvil que viniera a animar la página de un gran libro abierto. Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico (...). Las culturas de la mirada, a su vez, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo (...). Un retablo en una iglesia gótica exigiría una mirada diferente de la de un cartel de cine (...). Más que visiones, ahí hay organizaciones del mundo.²

Así, desde este marco general, partimos de que las imágenes fotográficas y litográficas que analizaremos, son testimonio tanto de los sujetos en ellas representados, como del imaginario social de los hombres que tuvieron el poder de construir esas imágenes.³ Se trata de construcciones visuales sobre algunos tipos de trabajadores callejeros que se hicieron en la segunda mitad del Siglo XIX como 'imágenes costumbristas' de lo 'nacional' o lo 'mexicano'. Pero ya de entrada, llama la atención el hecho de que la imagen de 'trabajador' sea la del trabajador 'callejero' y no la del trabajador fabril o campesino. Además, como veremos, su figura es la de un trabajador totalmente domesticado y civilizado, lo que se corresponde completamente con la categoría liberal y universalista del buen 'ciudadano', desde una imagen bien adecuada a las necesidades de los proyectos de construcción de la nación mexicana, que entonces impulsaban las clases dominantes de nuestro país.

² Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Editorial Paidós Comunicación, México, 1994, pp. 38-39.

³ No olvidamos que las imágenes que estudiaremos son también, en ocasiones, productos de un interés 'artístico', lo que en cierta medida les permite escapar un poco a la mirada limitada de su propia época, y hace posible que hoy sean apreciadas como meros objetos de arte. Pero nuestro análisis las recupera, más allá de esta dimensión artística suya, en calidad de *documentos históricos*, que son fuentes valiosas para reconstruir una visión más rica y más crítica de nuestro propio pasado.

Para poder detectar y explicar el sentido ideológico y los sesgos integracionistas y modernizadores de esas representaciones del trabajador callejero, a través de la litografía y la fotografía del siglo XIX, avanzaremos en tres distintas direcciones. Primero, tomando en cuenta las *herencias visuales* que otros medios de creación de imágenes, y en particular la litografía, ofrecieron a la fotografía, porque esos medios habían construido ya desde sí mismos toda una serie de valores estéticos estrechamente vinculados a los discursos que las clases dominantes forjaron sobre lo que era 'el pueblo' mexicano. De modo que al asumir ese discurso heredado, las imágenes fotográficas reprodujeron dentro de sus representaciones, ciertos elementos tradicionales que las condicionaron desde un comienzo.

En segundo lugar, queremos avanzar en el estudio del *estrato ideológico* que se hallaba 'detrás' de estas representaciones visuales, lo que nos permitirá reconocer que la representación del *Otro* aquí involucrada, era parte de una construcción ideológica que sólo veía en las profundas diferencias sociales y culturales de las distintas clases sociales mexicanas, un 'hecho curioso' de nuestra realidad, ignorando toda la estela conflictiva, dura y difícil que implicaban estas profundas desigualdades sociales. Por el contrario, la visión falsamente pacificadora y armónica de las agudas diferencias existentes entre las distintas clases sociales mexicanas, presente en esas litografías y fotografías, se establecía desde una estética que sólo veía en las distintas expresiones de raza, indumentaria, condiciones materiales, gestos, colores de la piel, posturas y actitudes, una serie de variaciones simpáticas y típicas de la rica diversidad de nuestra nación.

Finalmente, en tercer lugar, y para comprender mejor el papel histórico que jugaron las imágenes 'fotográficas' del trabajador callejero aquí analizadas, a finales del siglo XIX, también aludiremos a las consecuencias sociales que la invención de este aporte técnico que es la fotografía,⁴ tuvo en el proceso más general de la afirmación e imposición de una cierta imagen específica de esos trabajadores mexicanos. Pues en cuanto desarrollo técnico que supuestamente permitía retratar la 'realidad' de manera más 'fiel', la fotografía sirvió como sustento a la idea de una 'representación exacta' del pueblo, ocultando que la imagen puede ser 'preparada', 'trucada', cambiada y hasta completamente creada por el fotógrafo, usando entonces este medio aparentemente 'objetivo' y 'neutral' de reproducción de la imagen, para validar esa idea del trabajador mexicano como un conjunto de hombres y mujeres inofensivos y de bien, un poco extraños, pero sólo en sentido 'folklórico', y parte integrada y feliz de la unitaria y pujante nación mexicana en vías de modernización.

⁴ Sobre este punto, remitimos a los brillantes ensayos de Walter Benjamin, contenidos en su libro *Sobre la Fotografía*, Editorial Pre-textos, Valencia, 2005.

I. LA LITOGRAFÍA COMO MEDIO DE CREACIÓN DE LA IMAGEN DEL TRABAJADOR CALLEJERO

Los primeros intentos por construir y poner en marcha un imaginario colectivo nacional que fuese específicamente *mexicano*, principalmente a través del rescate de 'lo popular' y de 'lo prehispánico', mediante la elaboración de cuadros de costumbres y de descripciones de la naturaleza propia del país, encuentran su raíz en el interés por reafirmar una *nueva tradición cultural*, no sólo con el propósito de hacer frente al derrumbe de la institucionalidad colonial, y con ello de la antigua tradición cultural novohispana, sino también con el fin de promover, al mismo tiempo, la *imagen* de un 'México civilizado', moderno, independiente, e integrado al camino del progreso.⁵

Durante la primera mitad del siglo XIX se construye un vínculo muy estrecho entre periodismo y artículo costumbrista⁶, así como entre éste último y la creación imaginaria y real de la nación deseada, en donde juega un papel no desdeñable el de la construcción de las imágenes que acompañen y refuercen dicha creación. Lo que permite que, poco a poco, tanto el dibujante como el cronista se establecieran como parte de las voces autorizadas a informar y alimentar el imaginario de un público al que se pretendía modelar y dirigir dentro de un campo determinado de ideas y hacia una dirección específica.⁷

⁵ Sobre este punto, afirma Carlos Illades, en su libro *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, lo siguiente: "Raymond Williams plantea que en la formación de la identidad nacional, habitualmente se recurre a la historia para extraer de ella episodios, ejemplos y fechas emblemáticas que conciten entre los individuos un sentido de pertenencia a la sociedad y, por extensión, al Estado-nación erigido en su forma política, operándose un procedimiento selectivo de la historia subyacente de esa identidad que se quiere imprimir, y se repiten esas versiones en todos los niveles, desde las imágenes y anécdotas más simples hasta libros de texto aparentemente serios. El resultado es una visión más o menos uniforme de los procesos históricos y sociales, donde las contradicciones parecen atenuarse" CONACULTA, México, 2005, p. 84. Véase también Rosalba Cruz Soto, "Las publicaciones periódicas y la formación de una identidad nacional", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, Revista del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, vol. 20, México, 2000, p. 7.

⁶ "En *El Liceo mexicano*, del cual dos volúmenes fueron publicados en 1844, se incluyen trece ensayos costumbristas, todos los cuales a excepción de sólo uno, el de "Los aficionados" escrito por Antonio M. Segovia, han sido redactados por escritores mexicanos", Jefferson Rea Spell, "*The Costumbrista Movement in México*", en *Modern Language Association*, vol. 50, núm. 1, 1935, p. 295.

⁷ Paul Ricoeur nos dice que un fenómeno ideológico está ligado a las necesidades que tiene un grupo social de darse una imagen de sí mismo, de ponerse en juego y en escena, de convertir un acto fundador, (y en el caso que ahora estudiamos nosotros, ese acto fundador sería la creación de un sentimiento nacional, impulsado por el hecho de que México iniciaba su vida independiente), en un credo, que se perpetua más allá del periodo de efervescencia. Cfr. Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 282. Por su parte, Roberto Mendoza Fariás, afirma: "Es decir que ante la Independencia de la corona española, los países latinoamericanos se verán en la necesidad de crear una identidad nacional, a través, presumiblemente, de un imaginario común a todos sus habitantes; identidad que tendrá que definir en primera instancia, y reafirmar en segundo término, las características de lo que significa ser de uno u otro país", en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. vol. 3, núm. 1, México, 2005, p. 43.

En la obra *Los mexicanos pintados por sí mismos*,⁸ el trabajador informal o callejero aparece representado dentro de una heterogeneidad de personajes que pretendían ser representativos de ‘lo mexicano’. Los ‘tipos mexicanos’ que crearon los litógrafos de esta obra, constituían grupos ocupacionales que estaban definidos por sus oficios, por su raza, por su sexo, por su vestimenta, por sus herramientas y por sus lugares de trabajo. Se trataba entonces de construir una suerte de galería completa del conjunto de los distintos grupos y sectores sociales que conformaban a México, aunque sin entrar al nivel más concreto de las individualidades, sino más bien manteniéndose en el plano de la construcción de figuras ‘típicas’ o ‘representativas’ de cada uno de esos sectores. Por eso, lo que la mirada del litógrafo costumbrista conjuntaba eran: “todos los rasgos que se dan en una multitud de individuos, y que se convierten en los representantes de determinados sectores sociales. A partir de este tratamiento, el tipo es mucho más pintoresco y atractivo para representar a un grupo en específico”.⁹

Veamos entonces algunas imágenes litográficas de los trabajadores callejeros mexicanos del siglo XIX. La intención de las imágenes que presentamos a continuación fue la de recrear a los personajes que a partir de tener un oficio y un determinado tipo de costumbres y hábitos, lograran encarnar y definir una parte del ideal de lo que debía ser la nación mexicana. Y se trata de personajes importantes, pues el aguador es quien surte a los habitantes de la ciudad del líquido más vital e imprescindible, que es el agua, líquido básico para la alimentación, la higiene personal, la limpieza del hábitat en general, etc. Y también el tocinerero, quien provee la grasa que se usa en casi todos los guisos de aquella época. Y en ambos casos, es evidente que la representación visual construida por los litógrafos, intenta presentar tipos de habitantes de una nación que eran sujetos cuyas características permitieran afirmar una imagen amable y curiosa de los que eran estos hijos de la nueva República mexicana independiente.

⁸ Este libro forma parte de la adecuación de la imagen litográfica a la literatura costumbrista, la que se define como “una composición breve, en prosa o en verso, y que tiene por finalidad «la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares» o en sentido más amplio «la pintura moral de la sociedad». Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea, con escasa o ninguna trama argumental”, Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos, (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, Colegio de México, México, 1951, p. 16. También se afirma que “La litografía nace y se desarrolla asociada con el periodismo y lo transforma con sus ilustraciones [...]. El primer periódico ilustrado con litografía es el *Iris* de 1826 realizado por Linati, le sigue en 1845 el *Gallo Pitagórico*, ilustrado por Joaquín Heredia, Plácido Blanco y Hesiquio Iriarte, e impreso en el taller de Ignacio Cumplido”, en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, p. 19.

⁹ Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 2005, p.18.



Imagen 1. El aguador ¹⁰

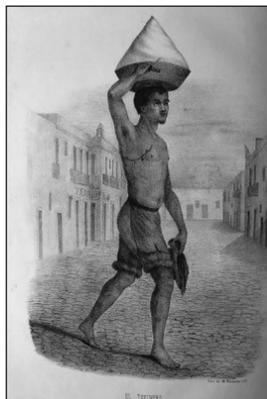


Imagen 2. El Tocinero ¹¹

Y cabe remarcar el hecho de que en estas imágenes ya no se ‘españolizan’ los modos de vida (aunque a veces sí los rostros o los trazos del cuerpo), sino que, por el contrario, se intentan recrear los hábitos y costumbres del hombre sencillo y campirano de nuestro país, del pueblo mexicano que lleva una vida justa, ordenada y propia.¹² Y aunque es obvio que estas imágenes idílicas y armónicas de estos trabajadores callejeros, tengan muy poco que ver con la dura y cruda realidad de las condiciones de trabajo y de vida de estos personajes aquí retratados, también es clara la *intención ideológica y apologética* de estas litografías, compuestas con suma minuciosidad para edulcorar y domesticar visualmente a estas formas de la marginalidad social que, en cambio, aquí es retratada de forma pomposa y entusiasta.

En otra obra, y complementando a las imágenes anteriores, se van a plasmar a esos trabajadores callejeros ya como parte del paisaje general de los espacios urbanos, desarrollando sus oficios, en el escenario de la vida urbana cotidiana, con su modernidad, su arquitectura civil, con las costumbres generales de su sociedad e integradas dentro de sus actividades comerciales. Con lo cual, se complejizan más estas imágenes de los arquetipos y perfiles na-

¹⁰ Hesiquio Hiriarte, ‘El aguador’, en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Casa de M. Murguía, México, 1854-1855.

¹¹ *Los mexicanos pintados por sí mismos, Op. Cit.*

¹² “La riqueza y variedad de las publicaciones periódicas del siglo XIX permiten aproximarse a las continuidades y a las transformaciones que tuvieron lugar en la sociedad mexicana decimonónica caracterizada por las tensiones que generó el tránsito entre el orden colonial y el proyecto republicano. Los periódicos, así como las revistas culturales de la primera mitad del siglo, plantearon como objetivo central instruir a sus lectores con el fin de encaminar a la nación hacia el progreso, de manera que por medio de este tipo de publicaciones circularon algunas ideas e imágenes que le otorgaron sentidos superpuestos a la realidad inmediata y que señalaron proyectos de futuro”, Amada Carolina Pérez Benavides, “Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, vol. 56, núm. 4, abril-junio de 2007, p.1163-1164.

cionales y se refuerza el falso ideal de la nación unificada y armónica, al incluir dentro de la imagen, tanto el paisaje natural en el cual se desarrollan los oficios ‘curiosos’ y ‘típicos’ del país, como una supuesta convivencia pacífica y gozosamente compartida por varios o todos los grupos y estratos sociales que habitan en la ciudad. Así, estas imágenes fungen como los arquetipos de lo que, figurativamente hablando, debía ser el arte del comportarse como ‘buen ciudadano’, al ser modelos de perfección, logro y belleza, dirigidos a un público interesado en conocer las costumbres del pueblo mexicano.



Imagen 3. La fuente de Salto del Agua¹³



Imagen 4. Vida Cotidiana¹⁴

Como puede verse, en estas representaciones visuales la idea de nación no estaba dada por la definición de un conjunto homogéneo de sujetos, sino por un catálogo de arquetipos, un mosaico que representa a los grupos sociales que son el supuesto sustento simbólico de una nación que se creía ‘independiente’ y que aspiraba a ser ‘civilizada’.¹⁵ El ideal de nación aquí en juego, pretendía crear un tejido mental donde pudieran resaltarse las virtudes del pueblo mexicano.

Resulta interesante señalar que, al mismo tiempo que estas imágenes insertaban a los trabajadores callejeros dentro de paisajes urbanos muy bonitos y armónicos, dando de ellos una visión maquillada que ocultaba su verdadera vida cotidiana, extenuante, dura y complicada, y que eliminaba de un solo trazo las profundas desigualdades sociales y el recurrente conflicto social que caracterizó al México decimonónico, de otra parte se iniciaban los procesos abier-

¹³ Casimiro Castro, ‘La fuente de Salto del Agua’, en *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*, Editorial Decaen Editor, México, 1855–1856.

¹⁴ Casimiro Castro y Juan Campillo, “Vida Cotidiana”, en *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos, Op. Cit.*

¹⁵ Para relativizar críticamente el verdadero grado de ‘independencia’ que logran las naciones latinoamericanas después de las revoluciones de 1810 en adelante, cfr. Immanuel Wallerstein, *El moderno sistema mundial. La segunda era de gran expansión de la economía-mundo capitalista, 1730–1850*, tomo III, Editorial Siglo XXI, México, 2011. También, para una crítica radical del proyecto de la ‘civilización’ capitalista, cfr. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Coedición UNAM–Editorial El Equilibrista, México, 1995, y en particular su ensayo “Modernidad y Capitalismo (15 Tesis)”.

tamente coercitivos para encuadrar, controlar y someter a la clase trabajadora mexicana en su conjunto, a las necesidades económicas y sociales y a los designios políticos e ideológicos de las clases dominantes y explotadoras de nuestro país.

Entonces, y muy paradójicamente, si de un lado surgían interpretaciones del trabajador que lo catalogaban como representante de un estamento nuevo, como portador de elementos sociales inéditos, y como base importante de la economía, del otro lado se iniciaron contra él y en el ánimo de mejor dominarlo y someterlo, los procesos masivos en los que los artesanos, los trabajadores del comercio en pequeño, los trabajadores de servicio y de los oficios marginales de la ciudad, fueron obligados a su ciudadanización, escolarización, politización sesgada y moralización laboral.

Por eso, a principios de 1844 arrancó la publicación del *Semanario Artístico para la educación y fomento de los Artesanos de la República*, y poco tiempo después, a mediados del mismo año, se empezó a editar *El Aprendiz*, ambos con la pretensión de promover y establecer la labor pulcra, actualizada y moralizada de los trabajadores como puntal de la República, a través de la disciplina del ocio y del ensalzamiento de la entrega y la rigurosidad en las labores diarias.¹⁶

II. HERENCIAS, INNOVACIONES Y DISRUPCIONES EN LA FOTOGRAFÍA DE TRABAJADORES CALLEJEROS

En una segunda etapa del siglo XIX, la litografía mexicana le heredó a la fotografía nacional toda una serie de valores estéticos y simbólicos contenidos en sus representaciones de tipos populares y de trabajadores callejeros e informales, los que se integraron entonces a la sintaxis propia del medio fotográfico.¹⁷ Lo que puede constatarse, por ejemplo, al observar las imágenes del "Vendedor de canastas" y del "Aguador", la primera realizada en 1858 y la segunda en 1860, por el fotógrafo Claude Desirée Charnay.¹⁸ Se trata de las primeras fotografías de grupos populares que se tomaron en México.

¹⁶ Sobre este punto, cfr. Sonia Pérez Toledo, "Entre el discurso y la coacción. Las elites y las clases populares a mediados del siglo XIX", en el libro *Poder y legitimidad en México en el siglo XIX. Instituciones y cultura política*, Coedición UAMI-Miguel Ángel Porrúa, México, 2003, Vanesa Teitelbaum, "La corrección de la vagancia. Trabajo, honor y solidaridades en la Ciudad de México, 1845-1853", en *Trabajo, ocio y coacción. Trabajadores urbanos en México y Guatemala en el siglo XIX*, Coedición UAMI-Miguel Ángel Porrúa, México, 2001 y Esther Aillón Soria, "Moralizar por la fuerza. El decreto de reformulación del Tribunal de Vagos de la Ciudad de México, 1845", en este mismo libro de *Trabajo, ocio...* recién citado.

¹⁷ Cfr. Rosa Casanova, "Las Fotografías se vuelven historia: algunos usos entre 1865 y 1910", en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado (1864-1910)*, CONACULTA, México, 2000.

¹⁸ "Claude-Joseph-Désirée Charnay (1828-1915) viajó por primera vez a México en 1857, encargado por el Gobierno de Francia para fotografiar las ruinas mayas. En 1858 o 1859, documentó fotográficamente a la Ciudad de México y realizó el Álbum Fotográfico Mexicano, en colaboración con Julio Michaud, que fue publicado

Imagen 5. Vendedor de canastas¹⁹Imagen 6. Aguador²⁰

Estas representaciones arquetípicas son parte de una serie más amplia, en la que el fotógrafo pretende retratar los oficios más cotidianos de las clases populares mexicanas, tales como el aguador, las tortilleras, los carboneros o los vendedores indígenas. Todas ellas incluyen, como parte de la imagen típica o ‘modélica’ que intentan proponer, varios objetos que se consideran significativos y representativos del oficio que en cada caso se retrata. Incluso, y para dar una imagen más precisa, el artista se centra sólo en el personaje y en sus herramientas u objetos de trabajo, prescindiendo de todo fondo o escenografía que pudiera distraer la atención del observador.

Además, el hecho de que estas fotografías han sido tomadas por un extranjero y no un fotógrafo mexicano, pues los fotógrafos extranjeros fueron pioneros en el uso del medio fotográfico respecto del retrato de los grupos populares mexicanos, parecería darle aún más ‘objetividad’ a estas primeras imágenes de trabajadores callejeros. Y puesto que a la fotografía, siempre la ha acompañado esa falsa ilusión de que ella sólo capta ‘la realidad’ tal cual es, de manera totalmente objetiva y neutral, entonces uno podría llegar a creer que estas imágenes son una buena, fiel y adecuada reproducción de esos trabajadores de la calle aquí recuperados.

comercialmente en 1860. Durante un periodo de dos años, Charnay viajó para fotografiar los sitios prehispánicos de Mitla, y de la península de Yucatán, especialmente Palenque, y también Chichén Itzá, Uxmal e Izamal, antes de regresar a Francia a finales de 1860. Más adelante viajó a Madagascar, Java, Australia, Chile y Argentina, para regresar a México en 1880. Entre 1880 y 1886 Charnay viajó de ida y vuelta varias veces entre México y París, dando Conferencias en la Sociedad Geográfica Real. Antes de partir definitivamente para Francia en mayo de 1886, fotografió varios sitios en las islas de Jaina y de Piedra. Luego de su regreso definitivo a París, publicó dos obras notables, *Ciudades y ruinas americanas en 1862 -1863*, y *Las antiguas ciudades del Nuevo Mundo en 1885*”. Charles Merewether, *Mexico: From Empire to Revolution Photographers*, en el sitio del Getty Research Institute, Los Angeles, 2000, consultado en: http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?id=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY_ALMA51147157020001551

¹⁹ Claude Desirée, “Vendedor de canastas”, México, 1858, SINAFO-FOTOTECA-INAH. Inventario 426343.

²⁰ Claude Desirée (1860), “Aguador”, Tarjeta de visita. SINAFO-INAH. Inventario 426344.

Pero para poner en cuestión esta idílica, pero mentirosa percepción, proponemos comparar con cuidado la imagen 6, de la fotografía del aguador, con la imagen 1, de la litografía del aguador. Y entonces, veremos que ambas imágenes *coinciden de manera demasiado perfecta*, como para que se trate de una simple casualidad. Veámoslas de nuevo:



Imagen 1. El aguador



Imagen 6. El aguador

Como podemos darnos cuenta, la simetría entre ambas imágenes es casi total, mirando ambos personajes hacia el lado derecho de la imagen, y teniendo los dos un traste grande con agua de muy similar medida, a la misma altura de sus respectivas espaldas, traste que además engancha su correa en el mismo punto, y tiene una pequeña asa también en el mismo lugar, lo mismo que una tapa muy semejante, deteniendo los dos personajes con su mano izquierda la correa de ese traste, y teniendo en su mano derecha una jarra de idéntica forma y de iguales proporciones y contornos, con la única pequeña diferencia de que en la litografía el aguador sostiene la correa del traste con la parte superior del cuerpo, y en la fotografía lo hace con la cabeza.

Si miramos después la vestimenta de ambos aguadores, nos sorprenderá nuevamente su casi perfecta coincidencia, pues los dos llevan una especie de visera o gorra igual, colocada además de idéntica manera, y se arremangan el brazo derecho prácticamente a la misma altura del brazo, para luego tener el pantalón doble o cubierto de la misma forma en ambas imágenes, con la pierna izquierda toda cubierta por el doble pantalón en posición delantera, y la pierna derecha atrás, generosamente descubierta por el doble pantalón de un modo muy semejante en ambos casos. Todo esto, con la única variante de que el pectoral está en un caso en el pecho y en el otro de lado.

Al comparar estas dos imágenes y percibir su casi perfecta identidad, nos preguntamos, recordando a Oscar Wilde, si es que acaso 'la vida imita al arte', y por ende la fotografía imita a la litografía. Y si recordamos que la litografía del aguador fue publicada en 1854, y que la fo-

tografía de Claude Desirée está datada en 1860, además de que Claude Desirée llegó a México por vez primera en 1857, entonces podemos muy fundadamente proponer que Desirée conoció la litografía del aguador de 1854 y se apoyó en ella para *literalmente crear o construir la imagen de la fotografía del aguador* que tomó y publicó en 1860.

Con lo cual, se derrumba totalmente la falsa idea de la ‘objetividad’ y ‘neutralidad’ de esos registros fotográficos de los trabajadores callejeros mexicanos, y se hace evidente el sesgo ideológico, incluso planificado y consciente, que está presente en éstas y en muchas fotografías, y que literalmente las *crea* o construye de acuerdo a los valores estéticos, los fines ideológicos y los usos sociales y políticos que persiguen las clases y los grupos dominantes de una determinada sociedad.

Pero como la sociedad mexicana era, igual que todas las de su época, una sociedad capitalista cruzada por la lucha de clases, entonces sus contradicciones básicas se expresaban también en el plano cultural y social en general, abriendo por muy distintas vías, ciertas fisuras y espacios vacíos dentro de esa imagen unitaria, monolítica y homogénea dominante, que intentaban impulsar las clases hegemónicas mexicanas. Fisuras y vacíos que además, provenían en ocasiones no de las impugnaciones directas rebeldes de las clases subalternas, sino incluso de las contradicciones reales de los propios sectores hegemónicos, por ejemplo, del claro conflicto entre los intereses de las clases dominantes mexicanas decimonónicas y los intereses de las clases dominantes invasoras francesas, promotoras y sostén del Imperio de Maximiliano de Habsburgo.

Lo que nos permite contrapuntar y matizar la validez y fuerza de las imágenes fotográficas de trabajadores callejeros que hemos presentado hasta este punto, con otras muy diversas fotografías de esos mismos trabajadores, realizadas por el fotógrafo François Aubert, precisamente durante la época del Imperio de Maximiliano. Pues es evidente que las litografías y fotografías hasta aquí analizadas, eran una clara escenificación o montaje sesgado de los trabajadores mexicanos, que se contradecía flagrantemente con la dura vida real de los vendedores, cargadores, zapateros, rebozeros y serenos, los que en su inmensa mayoría eran sujetos mal comidos, mal vestidos, casi siempre analfabetas, y a veces hasta afectos al pulque, o sucios por culpa de las pésimas condiciones de vida en que sobrevivían, y siempre despreciados por casi todo el resto de la sociedad, tal y como los describen los historiadores especializados en los temas de las estratificaciones y segregaciones sociales características de la ciudad de México durante el siglo XIX.²¹

En contrapunto de las imágenes anteriores, las fotografías de François Aubert que presentamos a continuación, nos permiten observar a un tipo de indígena despeinado, mal vestido, malnutrido, y cuya pobreza resulta a todas luces evidente, retratados todos estos rasgos con un gran *realismo* que no se observaba en las precedentes representaciones tradicionales de

²¹ Sobre este punto, cfr., por ejemplo el artículo de Luis González y González, “La escala social”, en *Historia moderna de México. La República restaurada. Vida social*, Editorial Hermes, México, 1985.

los tipos populares. Da la impresión de que estos vendedores han sido directamente fotografiados en las calles, pues aunque los espacios urbanos no están claramente presentes, sus ropas viejas y desgarradas así parecen indicarlo. Por otro lado, es muy clara la actitud de desconfianza y reticencia que muestran todos ellos frente a la cámara, y se nota que los utensilios que portan, y los objetos que los rodean, como el petate, la jaula de pájaros, la cesta de pan o los sombreros, sí han sido realmente utilizados, durante meses y años, en las duras faenas cotidianas de su verdadero trabajo y de su vida real.



Imagen 7. Madre e hija con canasta ²²



Imagen 8. Pareja de indígenas con jaula para pájaros



Imagen 9. Anciana mexicana cargando leña ²³



Imagen 10. Vendedor de verduras

²² Atribuida a F. Aubert, "Madre e hija con canasto de pan", SINAFO-FOTOTECA-INAH. Inventario 426336.

²³ F. Aubert, "Anciana mexicana cargando leña", 1868. Sacada del libro de José Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1996.

Todas estas imágenes son atribuidas a François Aubert, uno de los más conocidos fotógrafos extranjeros que se establecieron en México durante el Imperio de Maximiliano. Aubert llegó a México en 1864, con la corte imperial, y se instaló en la calle de San Francisco, núm. 7. Fue ahí, en ese estudio, en donde retrató gente del pueblo, principalmente personajes del mercado que solían cargar consigo diferentes productos destinados a ser vendidos. Y no es casual que estas imágenes o retratos de los trabajadores, totalmente diversas de las que vimos antes, hayan sido caracterizadas como elaboradas desde una mirada de observador inquisidor.²⁴ Y esto porque Aubert eligió claramente sujetos de tez morena, indígenas, los que desde su punto de vista representaban al estrato más bajo del pueblo mexicano, y que aquí se muestran como realmente vivían y existían, como individuos agobiados por la miseria, y abatidos socialmente en su mayoría.²⁵ Además, y como se ha conjeturado ya, es muy posible que estas imágenes no fueran producidas para su venta, sino que se generaron a partir del interés del gobierno invasor de Maximiliano por conocer de manera más realista y objetiva a la población mexicana, hipótesis que nos parece muy plausible.²⁶

Como habíamos apuntado atrás, es obvio que a las clases dominantes francesas, que organizaron la invasión a México que sostuvo al Imperio de Maximiliano, *no* les interesaba para nada edulcorar y maquillar la lacerante realidad de las condiciones de trabajo y de vida de los trabajadores callejeros mexicanos, como si era el caso para las clases dominantes mexicanas. Además, el interés principal de los sectores hegemónicos franceses no residía para nada en promover e impulsar el proyecto unitario y armónico de la nación mexicana, sino más bien en tener un diagnóstico y radiografía realistas y objetivos de la verdadera situación de México y de su población, para a partir de allí, decidir si la costosa intervención en México y los enormes gastos en dinero y hombres empleados en la guerra contra el gobierno de Benito Juárez, y en el sostén del gobierno de Maximiliano, se justificaban o no, por las posibles ganancias derivadas de las materias primas, metales, mercancías y explotación directa de la fuerza de trabajo mexicana que esa intervención podía proporcionarles.

Divergencia clara de intereses entre dos clases dominantes, que se materializó en estas imágenes, muy *otras* de las imágenes oficiales y legitimadoras del trabajador callejero mexi-

²⁴ Cfr. Patricia Massé, *La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (la Compañía Cruces y Campa)*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1993, p. 147.

²⁵ Al respecto, comenta Alberto Del Castillo, “Lo que puede verse con extrema crudeza es la descarada faz de la miseria: un antecedente del retrato etnográfico de las siguientes décadas, en el que la construcción del ‘otro’ está influida por cierta búsqueda de lo exótico y lo diferente”, en *Imaginarios y fotografía en México*, CONACULTA-INAH-SINAFO-Lunweg Editores, México, 2005, p. 46.

²⁶ Véase José Arturo Aguilar Ochoa, *op. cit.*, quien sobre este punto señala que: “Por eso no sorprende que fuera Aubert, el único que durante *El Segundo Imperio* elaborara una serie importante de tipos populares. Estas fotografías no se hicieron pensando en el público mexicano, pues no se han encontrado anuncios de venta, en periódicos, de dichas imágenes. Y sí se encuentran en los museos militares de Bélgica y Francia, lo que hace suponer que directamente las mandó a Europa o se las llevó a su retorno”, p. 118. Véase también *Documentos gráficos para la historia de México*, vol. 2, Ediciones Del Sureste, México, 1978.

cano decimonónico que eran parte del proyecto de construcción nacional de los sectores dominantes de nuestro país.

III. OCULTAMIENTOS Y MUTILACIONES EN LA IMAGEN DEL TRABAJADOR CALLEJERO

En las imágenes de trabajadores que hemos aquí analizado, queremos resaltar el modo en que una cierta ideología, en este caso la *ideología de la construcción nacional del México moderno y civilizado*, influyó en las representaciones de lo que 'debían' ser los trabajadores, determinando así el tipo de *imágenes litográficas y fotográficas* que de ellos se hacían y se difundían en aquella segunda mitad del siglo XIX. Lo que además de intentar ser un pequeño capítulo de una *historia crítica de la mirada* en México, aún por construir, intenta también ser un ejercicio de contribución al mejor entendimiento de ese siglo XIX mexicano, desde el uso e interpretación de esas fuentes visuales que son las fotografías.²⁷

Entonces, al acercarnos a esas fotografías de trabajadores mexicanos decimonónicos, observamos que el discurso hegemónico que pretendía cimentar la conformación de la nación mexicana durante el siglo XIX, se concentró solamente en representaciones de la clase trabajadora 'callejera' e 'informal' para tratar de construir, a partir de ellas, la imagen general del 'trabajador' mexicano, el que además fue presentado como un 'buen ciudadano', y como miembro pacífico y armónico de la pujante sociedad mexicana en vías de modernización. Es decir que se forjó una imagen del trabajador que no sólo reproducía los patrones figurativos de las clases dominantes, al ser un trabajador pulcro, ordenado, bien vestido y tranquilo, sino también deudor de una ética acorde a las exigencias de la moderna vida capitalista mexicana, desde un orden étnico subordinado a una primera concreción identitaria de lo nacional.

De este modo, el trabajador informal y callejero se convirtió en la imagen del trabajador en general, bajo los parámetros estéticos del ideal costumbrista, al ser representado visualmente como un personaje que portaba, con sus herramientas, su forma de vestir, su oficio o hasta su propia pose, varias de las características de lo que significaba ser un 'buen mexicano'. Pues como ha señalado Bolívar Echeverría, el racismo propio de la sociedad capitalista, que impone el ideal de la 'blanquitud' de orden ético o civilizatorio, y que no tiene nada que ver con la blanquitud de la piel, exige la conformación de una identidad que debe ser visible y perceptible a través de una imagen exterior que permita distinguirla a través de toda una serie de rasgos, "desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta

²⁷ Remitimos al lector, a otro ejercicio similar, pero referido a la situación actual de México, y enfocado en dos fotografías de mujeres indígenas rebeldes y neozapatistas: Fabiola Jesavel Flores Nava, "Leer la imagen, mirar el texto: un comentario de dos fotografías sobre el neozapatismo mexicano", en la revista *ContraHistorias*, núm. 21, México, 2013. Dicho artículo, levemente modificado, aparece como el quinto ensayo del presente libro.

la propiedad de su lenguaje, o la positividad discreta de su actitud y su mirada, y la medida y compostura de sus gestos y movimientos”.²⁸

Cabe entonces señalar aquí un primer *sesgo ideológico deliberado*, realizado por las clases dominantes mexicanas en el momento de construir esa imagen del trabajador decimonónico. Y es el hecho de que se elige como ‘el’ trabajador por excelencia no al trabajador de los gremios, o de las minas, o de las primeras fábricas textiles, o del campo mexicano, sino al trabajador callejero informal que, no casualmente, se mueve por toda la ciudad con un cierto grado de libertad, y domina aún y es propietario de *sus* instrumentos, y tiene no uno sino múltiples ‘patrones’ o empleadores, y regula aún en cierta medida sus jornadas, sus horarios y sus ritmos de trabajo.

Es decir, que se trata de un trabajador más bien ‘atípico’, y además estadísticamente ‘minoritario’, dentro del mundo laboral mexicano, muy poco ‘representativo’ del verdadero trabajador mayoritario de nuestro país, pero a la vez de un trabajador que de manera mucho más sencilla permite ocultar la dura explotación económica que sufrían la inmensa mayoría de la clase obrera y el campesinado mexicanos, así como las difíciles condiciones de vida de estos trabajadores, pero también el naciente dominio de sus instrumentos de trabajo sobre ellos, y la cada vez más terrible imposición de jornadas, ritmos, horarios y exigencias laborales de todo tipo, que el capitalismo impone para lograr su constante objetivo central de producir, sin tregua e ilimitadamente, la mayor cantidad de plusvalía posible.²⁹

Porque lejos de la imagen costumbrista, bonita, pulcra, pacífica, civilizada y tranquilizadora que hemos mencionado, las condiciones reales de los trabajadores en el México del siglo XIX fueron tan duras y explotadoras, o quizá incluso más, que las descritas por Marx en su obra *El capital*, y en cualquier caso, agravadas además por la condición periférica y subdesarrollada del capitalismo mexicano de aquella época, que por lo demás se prolonga claramente hasta nuestros días.

¿Mediante qué dispositivos se lleva a cabo esta transfiguración del trabajador callejero en la imagen del trabajador por excelencia, y con qué objetivos respecto de ese proceso de construcción de la identidad nacional mexicana? Sabemos que la nación moderna capitalista, cualquiera que sea y para poder afirmarse socialmente, requiere promover tanto dentro de las clases altas como de las clases bajas, una figura *específica y determinada* de la que será la identidad nacional correspondiente, es decir, los rasgos generales y característicos del ‘ser del mexicano’, del ‘ser francés’, del ‘ser argentino’, etc. Y si bien sabemos que *no* se trata de

²⁸ Nos referimos al rico y sutil argumento de Bolívar Echeverría desarrollado en su brillante ensayo “Imágenes de la *blanquitud*”, *Modernidad y Blanquitud*, Editorial Era, México, 2010, pág. 59.

²⁹ Estamos pensando aquí en las descripciones y análisis que han hecho tanto Marx, de las condiciones de los trabajadores del siglo XIX, en su obra *El Capital. Crítica de la Economía Política*, Editorial Siglo XXI, 8 vols., México, 1975–1981, como Edward P. Thompson, en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Editorial Crítica, 2 vols., Barcelona, 1989.

una identidad realmente concreta, enraizada en elementos esenciales, sino de una identidad 'pseudoconcreta' como diría Karel Kosík, construida a conveniencia de las clases hegemónicas que impulsan dicha construcción nacional, eso no excluye que dicha identidad nacional funcione en la realidad y se imponga a toda una sociedad mediante los más diversos mecanismos, y entre otros, también el de las imágenes visuales.

En este sentido, la identidad visual del trabajador vinculada a la nación moderna mexicana durante el siglo XIX, fue la del trabajador callejero e informal, de apariencia física y corpórea limpia y ordenada, en donde incluso si sus ropas estaban desgarradas, ellas mantenían siempre un aspecto de pulcritud. Y fue a través de las novelas, los relatos y las crónicas del género *costumbrista*, que se sentaron las bases literarias para la ulterior construcción de las imágenes fotográficas de ese trabajador. Pues algunos escritores de aquellos tiempos describieron con lujo de detalles los diversos tipos sociales propios de la nación, y también sus modos de vivir, incluyendo naturalmente en estos frescos descriptivos literarios a esos trabajadores callejeros.³⁰ Y por su gran capacidad narrativa, esas descripciones y escenas literarias de los tipos populares de la literatura costumbrista van a mantener estrechos vínculos con las imágenes visuales a lo largo de todo el siglo XIX. Y no debemos olvidar que la principal consigna de estos textos escritos, era la de promover lo que esos escritores consideraban el 'buen juicio moral' entre las clases populares. Lo que se expresa por ejemplo en la opinión de Guillermo Prieto,³¹ el que insistió en la necesidad de generar una supuesta 'regeneración moral

³⁰ "En los años posteriores a la Independencia, empezaron a publicarse las primeras revistas culturales en México. Estas estuvieron constituidas, principalmente, por textos españoles y por traducciones de artículos de procedencia inglesa y francesa", Amada Carolina Pérez Benavides, "Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX", antes citado. También Benedict Anderson, en su libro *Comunidades Imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006. Destaca que la letra impresa fue una suerte de detonante del surgimiento de las conciencias nacionales, en tanto que a través de la lengua impresa, los hablantes de ésta podrían tomar conciencia de la existencia de miles de personas pertenecientes a un determinado espacio cultural. Más aún, apunta que el desarrollo de la prensa a mediados del siglo XVIII permitió crear 'Comunidades Imaginadas' entre los lectores de periódicos locales. Para este historiador, el surgimiento del periódico y la novela (y recuérdese que la mayoría de estas novelas eran publicadas por entregas, en la prensa) posibilitó la conexión entre lectores anónimos que consumirían al mismo tiempo versiones idénticas de historias nacionales. Fernando Unzueta, en su obra *Nación y literatura en América Latina*, Editorial Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007, en referencia específica al medio latinoamericano, apunta que "conviene, entonces, examinar la creación textual de las Repúblicas recientemente independizadas a través de los escritos imaginativos, programáticos y administrativos de los intelectuales, políticos y burócratas que discutían y programaban la nación". Véase también Bladimir Ruiz, "La Ciudad Letrada y la Creación de la Cultura Nacional: Costumbrismo, Prensa y Nación", en *Chasquí. Revista de literatura latinoamericana*, vol. 33, núm. 2, noviembre de 2004, p. 75.

³¹ Este autor afirmaba: "Llegaron a México algunos artículos de 'El curioso parlante' (...). Yo, sin antecedente alguno, publicaba con el seudónimo de 'Don Benedetto' mis primeros cuadros, y al ver que Mesonero quería describir un Madrid antiguo y moderno, yo quise hacer lo mismo, alentado en mi empresa por Ramírez, mi inseparable compañero (...). Emprendía mis paseos de estudio, tomando un rumbo, y fijando en mi memoria sus circunstancias más características", en Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos: 1828-1840*, Editorial de la Viuda de C. Bouret, Paris, 1906, p. 72. Y también plantea que "Si el verdadero espíritu de una revolución verda-

del pueblo' cuyo contenido central fuera comunicado a través de la creación de esos cuadros costumbristas.

José Tomás de Cuellar, otro importante escritor y periodista mexicano, "llegó a referir su labor de 'retratista de personajes', susceptibles de ser hallados a la vista de sus lectores".³² Por su parte, también el escritor Ignacio Manuel Altamirano menciona que en sus novelas lo más importante es el acto de pintar la naturaleza de la patria, y no sin modestia, justifica "sus trazos" con las siguientes palabras: "perdonad mi afición a describir, y no la juzguéis tan censurable, mientras que ella sirva para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía".³³

En este sentido, las imágenes de tipos populares descritas en los textos costumbristas, funcionaron como un mecanismo simbólico que se fue desarrollando dentro de las diferentes naciones, con el fin de ayudarlas a autodefinirse y a establecer su propia identidad nacional específica. Lo que en el caso de México, y para la figura particular del trabajador, se concretó, sesgadamente como hemos planteado, al transmutar la imagen del trabajador callejero informal en la imagen de toda la clase trabajadora mexicana en general. Pero, al llevar a cabo esta sustitución para nada inocente, lo que se hacía era aplicar un segundo 'sesgo' o 'mutilación' evidente en la cruda realidad de esa *clase trabajadora* nacional, pues el trabajador callejero es usualmente un trabajador 'aislado' e 'individual', que por ende parece 'no pertenecer' a una clase social más amplia, sino existir separado y autónomo del resto de los miembros semejantes de su misma clase social.

Así, si se asume a ese trabajador informal como realmente representativo del estrato trabajador de México, se aísla a éste último de su contexto real y concreto, y se evacúa completamente su condición de ser una de las principales clases de la moderna sociedad capitalista. Con ello, la propia existencia de la *lucha de clases*, y con ella del permanente *conflicto social*, pero también el protagonismo social de la clase obrera en sus múltiples manifestaciones, desde sus luchas reivindicativas más elementales hasta sus huelgas, conquistas, motines, movimientos sociales, rebeliones y revoluciones radicales, como la de 1910.

deramente regeneradora ha de ser moral, los cuadros de costumbres adquieren suma importancia" en el ensayo "Literatura Nacional", en *El Siglo XIX*, 6 de junio de 1842.

³² "En México, la recepción del costumbrismo se dio en el marco de la Academia de Letrán, fundada en 1836 por un grupo de alumnos del colegio del mismo nombre, entre los que se encontraban José María Lacunza, Guillermo Prieto y Manuel Payno. El objetivo de esta organización era abrir un espacio a los escritores, en aras de construir una literatura inspirada en los temas nacionales. Siguiendo a costumbristas españoles como Ramón de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra, los autores se dedicaron a observar el ambiente que los rodeaba y a describirlo, resaltando aquello que consideraban pintoresco. Se alejaron de los pequeños círculos letrados y empezaron a detenerse en aquellas costumbres locales que antes habían parecido desdeñables", en Amada Carolina Pérez Benavides, "Actores, escenarios y relaciones sociales en tres publicaciones periódicas mexicanas de mediados del siglo XIX", *Op. Cit.*, p. 1168.

³³ Ignacio Manuel Altamirano, "Cuentos de Invierno, Clemencia", en *El Renacimiento. Periódico Literario*, tomo II, México, 1869, p. 106.

A través de estos sesgos y ocultamientos intencionados, se ubica y cataloga a esos trabajadores informales dentro de una tipología general que pasa a formar parte de una especie de *Museo Social*, que intenta abarcar a todo el conjunto de los más significativos e importantes personajes característicos del 'ser mexicano'. Pues mediante la difusión de los textos e imágenes costumbristas que referimos, se perseguía delimitar el horizonte visual de la sociedad del siglo XIX, alentando un cierto tipo de representación y hasta fabricación del cuerpo y de la imagen correctos de los sujetos sociales, promoviendo con ello, que tanto las imágenes de las elites sociales que han quedado perpetuadas en bonitos cuadros, como las mencionadas imágenes de los tipos populares, incluyendo la de los trabajadores callejeros informales, contribuyeran todas a la formación de la *identidad* nacional mexicana, a través de un detallismo representativo que implicaba además una concepción moralizante de lo que eran los 'buenos' mexicanos.³⁴ De este modo, esa literatura y esa representación gráfica funcionaron como parte de los foros en los que se difundió la muy particular visión de las clases hegemónicas sobre la "realidad" mexicana, tanto la de su paisaje natural, como la de su paisaje social.

Visión hegemónica sobre los trabajadores mexicanos, articulada tramposamente desde su variante como trabajador de la calle, que además de difundir la imagen 'ideal' compatible con el proyecto de 'nación independiente' impulsado por las clases dominantes, transmitía también ciertos valores estéticos igualmente dominantes, e implícitos en dichas imágenes. Representaciones del 'sujeto trabajador', definido como un tema del interés general, que al ser inventariado de modo casi enciclopédico, revelaba una recuperación iconográfica de este grupo de los 'tipos populares' que clasificaba a toda la 'gente del pueblo' dentro del mencionado espacio del *museo social* general. De allí que Guillermo Prieto, justo en la revista ilustrada que lleva por nombre el *Museo Mexicano*, diga que:

como además el objeto de este periódico consiste en mezclar lo útil con lo agradable, sus editores han resuelto insertar en el Museo la colección que con el nombre de *Costumbres y Trajes nacionales*, habían anunciado publicar separadamente en un álbum. Las costumbres y usos de la república, tan curiosos como interesantes, serán descritos con toda la exactitud que nos fuere posible, y sus láminas iluminadas todas, o en su mayor parte, se procurara que tengan la corrección y belleza necesarias para cumplir debidamente su objeto.³⁵

³⁴ Una situación ideológica generalizada desde principios del siglo XIX mexicano, ya que con ella se trataban de promover, tanto un nuevo modelo de Estado-Nación, como también la difusión ideal de una identidad que logrará ubicar a lo mexicano como algo coherente y unitario, pero a la vez singular y diferente a las demás naciones. Sobre este punto, cfr. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000, Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2005 y Norbert Elias, "Los procesos de la formación del Estado y de la construcción de la nación", en *Contrahistorias*, núm. 3, México, 2004.

³⁵ Guillermo Prieto en *El Museo Mexicano*, Ed. Ignacio Cumplido, México, tomo II, pp. 428-430.

Desde este horizonte, esta iconografía que analizamos organiza una tipología de lo que, según ella, era el pueblo, construyendo modelos y estereotipos que se insertan dentro de una mentalidad moralizante, donde la pretendida búsqueda de la ‘unidad’ y la ‘belleza’ nacional desembocan en una falsa uniformidad, aplicable a todos esos grupos, clases y sectores populares por igual, y por lo tanto también transmitida a la figura no solo del trabajador de la calle, sino incluso al personaje callejero en general.³⁶ Entonces lo mismo la herramienta de un oficio determinado, la vestimenta desgastada, los huaraches, el rebozo, la gorra, el zarape, etc., todo esto es retomado como una expresión general de lo que se supone es un personaje del pueblo.³⁷

Es así como han sido edificados, dentro de ese proceso inicial de la formación de la nación mexicana, estos discursos y tipos de imágenes que desde el arquetipo del ‘buen ciudadano’ de una sociedad ‘moderna y civilizada’, un individuo ordenado, pulcro, puntual, trabajador, y a veces pobre pero honrado, etc., se proyectaron en la forma de mirar al trabajador callejero e informal para crear a ese personaje o tipo *ad hoc*, que excluía totalmente de su horizonte, la explotación económica de los obreros y campesinos mexicanos, las duras condiciones de vida de todos los trabajadores, la existencia y rol social de las mujeres, de los indígenas, de los pobres urbanos, lo mismo que evacuaba y eliminaba la lucha de clases y el conflicto social, y con ello las luchas, las insumisiones, las rebeldías diversas y los movimientos sociales de esos sectores subalternos del México decimonónico aquí investigado, a través de las fuentes litográficas y fotográficas, y desde la óptica singular de una posible *historia crítica de la mirada*.

³⁶ “Una sociedad callejera en constante transformación: el factor temporal, la nostalgia de un tiempo que pasa y todo lo modifica, influye quizá en esta necesidad de convertir el arquetipo en imagen. La clasificación, la tipología, pasan por la exposición de rasgos metonímicos, seleccionados por su valor significativo, desviados con fines expresionistas, y elevados al nivel de una característica...”, afirma al respecto Olivier Debrouse, en su ensayo “Así son. Con todo el dramatismo de la vida real”, en *Pregonarte*, enero–febrero de 1992, p. 16.

³⁷ “Lo que predomina es un costumbrismo de clase media (generalmente, escenas domesticas) moralizante, sin demasiado interés desde la perspectiva del proceso nacionalizador, pero enormemente revelador desde el punto de vista del desarrollo de una nueva sentimentalidad”, plantea Tomás Pérez Vejo, en “La invención de una nación: la imagen de México en la prensa ilustrada de la primera mitad del siglo XIX (1830-1855)”, en el libro colectivo *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*, Coedición Miguel Ángel Castro–Instituto Mora, México, 2001, pp. 395-408.



**Representación transitiva del mundo del trabajo
a principios del siglo XX en México¹**

¹ Este artículo es resultado de mi trabajo de Tesis doctoral en Historia, titulada *Historias del trabajo desde la fotografía mexicana (1859-1918). La fotografía como documento histórico*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 2013.

Las imágenes del mundo del trabajo no nos proporcionan, en sentido estricto, información de primera mano sobre el contexto que buscan reproducir, lo que obliga al investigador a realizar un rodeo para transitar de los datos iconográficos a la comprensión histórico-general del sujeto retratado. En este sentido, las preguntas que se formulan para comprender el sentido de la época deben ir dirigidas tanto a la *imagen en sí* como al modo en que ésta misma se produjo, reprodujo y consumió en una determinada época histórica. Bajo esta línea de argumentación, es necesario reflexionar siempre sobre aquello que nos da y aquello que no nos da la fotografía respecto al sujeto y al objeto del mundo del trabajo que ésta misma retrata.

Por medio de la fotografía no podemos tener, en primera instancia, una interpretación directa de lo que el obrero piensa (con excepción, tal vez, de pocos casos donde aparecen mantas exigiendo derechos) o de los procesos que constituyen como tal el mundo del trabajo. Sólo tenemos las diferentes imágenes que se construyen a su alrededor. Sin embargo, sí poseemos una serie de imágenes que relatan ciertos tipos de intereses de los fotógrafos al realizarlas, las cuales, por su carácter repetitivo, pueden llegar a convertirse en un símbolo de algo. La historia del trabajo a través de la fotografía atraviesa, en este sentido, el problema de la mirada y, desde ahí, transita por el problema de la interpretación. Nuestra primera interrogante será qué tipo de lenguaje visual de la época sustentó o hizo válido el significado de una determinada imagen. La segunda, por su parte, será la siguiente: fuera de ese lenguaje visual de la época, ¿en qué nos ayuda la imagen para rescatar los discursos históricos que se han construido en referencia a los obreros?; es decir, ¿qué es lo que se sabe de los obreros que nos permite ampliar y entender el contenido de la imagen, ya no como símbolo y construcción de una época, sino como medio de interpretación-complementación de los discursos históricos creados al respecto de dichos sujetos?

La flexibilidad de la imagen nos permitirá movernos en estos dos sentidos. Así, quizá, la visión que ha construido la literatura histórica sobre el tema permita entender de mejor manera el contenido de la imagen fotográfica y viceversa.

I

Muchos estudios sobre el papel de la clase trabajadora en la historia de México se han realizado justificando la inevitable posición revolucionaria de dicha clase. En ellos, más que una definición histórica de lo que ha sido la clase trabajadora, se daba de antemano una definición de lo que ésta representaba. A contracorriente de dichos escritos, muchos historiadores, interesados por la historia regional, hicieron uso de casos concretos para definir de manera histórica, y no *a priori*, lo que implicaba ser un miembro de la clase obrera. Sin embargo, estos trabajos perdieron de vista la importancia que el movimiento obrero tuvo en diferentes acontecimientos de la formación social mexicana.

Por otro lado, ha habido historiadores mexicanos que han puesto un interés particular en el origen social de la clase trabajadora, así como en sus tradiciones; con ello han explicado los diferentes procesos históricos que se han tenido que llevar a cabo en la formación de una clase obrera, en el sentido amplio de la palabra. No obstante, estos análisis, pierden de vista cómo se llevó a cabo el proceso de formación de una conciencia de clase, la cual no puede reducirse a la mera existencia de conflictos sociales. Por lo mismo, hubo quienes se interesaron en estudiar los diferentes espacios, dentro de la vida cotidiana obrera, en los cuales los obreros realizaron proyectos y actividades políticas, que, dentro de su periodo de formación, coadyuvaron a situar a la clase obrera como agente de las transformaciones históricas, no sólo en términos culturales y sociales, sino dentro de la propia naturaleza de las prácticas laborales al interior del proceso de trabajo.

Con la finalidad de contextualizar los procesos donde se muestran episodios y detalles de la vida cotidiana del trabajador, se hará una introducción sobre el papel histórico de las representaciones de la clase obrera. Esto permitirá definir algunos aspectos de lo que implicaba ser un miembro de dicha clase en la época porfiriana.

Ciertamente durante este periodo la imagen fotográfica del trabajo se vio sumergida en un nuevo circuito ideológico de representación. Este circuito ideológico estuvo referido con mucha frecuencia a los signos, significados y valores que sustentaban el poder social dominante del porfiriato. Las imágenes que aquí presentamos, aunque pertenecen a un determinado circuito ideológico de la época, no fueron un mero reflejo de los intereses sociales dominantes, sino que formaron parte de un complejo sistema de relaciones sociales donde entraron en juego otros proyectos discursivos, en los cuales se vio inmiscuido el funcionamiento del proceso social de producción del sistema capitalista. En la práctica, la fotografía sobre la clase trabajadora de esta primera década estuvo ligada al discurso modernizador porfiriano.

Ahora bien, para que haya dentro del fenómeno ideológico existe cierta estabilidad y previsibilidad, debe de haber un carácter significativo orientado e integrado socialmente a la acción donde allí aparece. Terry Eagleton señala en su libro *Ideología. Una Introducción* que, con mucha frecuencia, cuando se habla de ideología, se refiere uno a modos, signos, sig-

nificados y valores que reproducen un poder social dominante, pero que ella también puede denotar cualquier conjetura significativa entre discurso e intereses políticos contrarios: “Debe figurarse como una fuerza social organizadora que constituye activamente a los sujetos a raíz de su experiencia vivida y busca equiparlos con formas de valor y creencias relevantes para sus tareas sociales específicas y para la reproducción general del orden social”.²

Dentro del mundo laboral, las relaciones entre los discursos ideológicos y los intereses sociales son relaciones complejas, variables, en las que a veces es adecuado hablar de un significativo “ideológico a modo de discordia entre formas sociales conflictivas, y otras veces, como una cuestión de relaciones más internas entre modos de significación y formas de poder social”.³ Gran parte de la ideología que se refleja en las fotografías de los trabajadores durante las primeras décadas del siglo XX se demuestra en la representación del mundo del trabajo como una categoría específicamente industrial, en la cual el obrero aparece a menudo como un simple accesorio material del objeto figurado, es decir, la máquina se muestra como el objeto principal de la imagen y el obrero, apenas como un mero apéndice de ella. Estas imágenes encajaban perfectamente con la idea de modernidad que surgió la época porfiriana.

En esta categoría se muestran dos tipos de imágenes figurativas del trabajo: unas nos documentan la existencia “del grupo”, no sólo de trabajadores reunidos en un solo espacio, manufacturando objetos, sino, más bien, “de la gran familia fabril”⁴; las otras, por su parte, nos muestran la figura típica de la modernidad industrial, la cual trajo consigo nuevos espacios de trabajo, nueva tecnología y, como consecuencia, el surgimiento de nuevos procesos de trabajo. Con el desarrollo de este emblema surge paralelamente otro: la representación del mundo del trabajo en sus más típicas manifestaciones, donde, lo referente al trabajador y a su mundo forma parte central del motivo fotográfico.

La imagen dentro de la prensa es resultado de una creación en la que toman parte diversos factores como son procesos de percepción, selección, interpretación, catalogación, registro y una reinterpretación del mundo que nos rodea. Roland Barthes señala, que la “fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje”.⁵

Para ello hablaremos rápidamente de las primeras fuentes emisoras que conformaron los principales periódicos en los cuales se incluyeron fotografías. También intentaremos hablar del canal de transmisión, en donde entra en juego la misma denominación del periódico. Todo

² Eagleton, Terry (1997), *Ideología. Uma introdução*, Universidad de Estadual Paulista-Editora Boitempo, São Paulo, p. 194.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. Maria Ciavatta (2005), “La gran familia obrera”, en *Imagen e investigación social*, coordinado por Fernando Aguayo y L. Roca, Instituto Mora, México.

⁵ Roland Barthes (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Editorial Paidós, México-Buenos Aires, p. 11.

ello con miras a entender el contexto en el cual surgió la fotografía del trabajo en la prensa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en México.

Según lo señala Alberto del Catillo, en el libro *Hábitos, normas y escándalo: prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato*,⁶ para 1896, en México, se produce una modificación muy importante en el estilo periodístico que había reinado hasta esa fecha: “el gobierno del presidente Díaz había decidido subvencionar un nuevo tipo de prensa industrial con un enfoque novedoso. Las noticias y los reportajes ocuparían la primera plana, predominando notablemente sobre los editoriales.”⁷

La importancia de este proceso se consolida con una fuerte inversión en maquinaria de imprenta, lo cual volvió casi incosteable para los diarios de corte político como *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX*⁸ la producción de 1 000 o 2 000 ejemplares y su venta a seis centavos, pues con la modernización se logró la impresión de 20 000 a 50 000 ejemplares y su venta por un centavo cada ejemplar; de modo que “la concentración del subsidio (...) pasó de la dispersión en múltiples órganos de prensa pequeños, al apoyo financiero de grandes proyectos como *El Imparcial*”.⁹

El Imparcial fue uno de los soportes periodísticos del gobierno porfirista, no sólo porque el mismo gobierno subvencionó económicamente dicho periódico, sino porque también con él logró cambiar significativamente el elemento crítico de la prensa independiente que había surgido a lo largo del siglo XIX, al convertir al medio informativo en un órgano de difusión de asuntos sociales más que políticos. El interés de Reyes Spíndola, director de dicho periódico, era generar una prensa neutra y despolitizada, que fuera a tono con la modernización pretendida por Porfirio Díaz a lo largo de todo el país, de ahí que el principal énfasis de dicho diario se diera en la presentación ordenada y estética de sus páginas, más que en su propio contenido. En sus páginas decían que los artículos “atiborrados de sentencias, trufados de citas,” están pasados de moda.¹⁰ La mejora técnica de la maquinaria de la industria periodística estuvo estrechamente ligada a la obsesión de convertir dicha labor en una labor más empresarial, en la cual el objeto mercantil rentable y atractivo para la venta era el objetivo.¹¹

⁶ Alberto del Catillo (1997), “Entre la moralización y el sensacionalismo”, en *Hábitos, normas y escándalo: prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato*, Autores: Ricardo Pérez Montfort, Alberto del Castillo y Pablo Piccato, Editorial Plaza y Valdés, México.

⁷ “Varias crónicas de la época relatan cómo en aquél entonces bastaba salir a las calles para saber cuáles eran las noticias más importantes del día”, *Ibíd.* p. 30.

⁸ *Ibíd.*, p. 32.

⁹ Florence Toussaint Alcaraz (1989), *Escenario de la prensa en el porfiriato*. Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía, México, p. 21. Ver también: Florence Toussaint Alcaraz Verlag (2006), *Periodismo, siglo diez y nueve*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México.

¹⁰ *El Imparcial*, 6 de marzo de 1896, citado también en Alberto del Castillo (1997), p. 33.

¹¹ “Cabe advertir que esta obsesión por modernizar sus respectivas industrias periodísticas también acompañó a Victoriano Agüeros de *El Tiempo Ilustrado* y a Ernesto Chavero, director de *El Álbum de Damas*. Un

En ese sentido, las fuentes emisoras lograron con la modernización la entrada en escena de la imagen fotográfica dentro de las páginas de sus diarios.¹² En el semanario *El Mundo*, del mismo Rafael Reyes Spíndola, se incluyeron de manera importante fotografías dentro de sus notas periodísticas. Subvencionado (igual que su periódico *El Imparcial* por el gobierno de Díaz) “compró rotativas de gran tiraje y empezó a utilizar tanto linotipos alemanes como la técnica del medio tono. La obsesión de este personaje por convertir a su empresa y mantenerla como la mejor y la más importante de México fue una constante”.¹³

Uno de los primeros periódicos en México que publica algo referente al uso de la técnica de impresión de imágenes fotográficas es *El Obrero Zacatecano*.¹⁴ Aunque, según se ha señalado, las primeras fotografías periodísticas de las

que tuvimos conocimiento aparecen en *El Mundo Ilustrado* de 1896 [...], vemos ahí retratos de artistas de teatro, obreros de fábrica, aspectos del carnaval de México, todo en forma estática, inmóvil, como si las figuras retratadas correspondiesen no a hombres sino a muñecos. Por su

claro ejemplo se presentó cuando don Victoriano adquirió, en 1904, ‘cuatro linotipias y cinco prensas planas’”. Judith de la Torre Rendón (1998) “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato” en *Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, *Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario* (octubre-diciembre), México, p. 349.

¹² Aunque en el México del porfiriato “la imagen informativa se encontraba aún muy lejos de lograr un contenido específico, la ilustración de la prensa y la aún muy joven técnica del fotograbado obedecían en gran medida a una política particular, la de un positivismo exacerbado, dirigido y en beneficio de la clase adinerada. A esta conclusión hemos llegado después de recordar que la primera imagen que se publicó bajo esta técnica mostraba las condiciones de pobreza en un suburbio de New York, mientras que las primeras imágenes publicadas en nuestro país no eran más que retratos de célebres personajes hechos por los fotógrafos de mayor renombre, tal vez nos encontramos ante una mera casualidad pero eso es lo que las imágenes nos demuestran”. Efraín Rodríguez (1999), *Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México 1880-1910*, Tesis de licenciatura de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, p. 113. Ver También Lara Klahr Flora y Marco A. Hernández, “Fotografías de prensa, del porfiriato a la época actual”, en *El poder de la imagen y la imagen del poder*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985. María Ruiz Castañeda del Carmen y otros, *El periodismo en México. 450 años de Historia*, México, Editorial Tradición, 1974. Toussaint Alcaraz (1989), *Op. Cit.*

¹³ Judith de la Torre Rendón (1998), p. 348.

¹⁴ “El grabado que antecede representa un trabajo fotográfico hecho por medio del interesantísimo y moderno aparato de la luz eléctrica que usa la casa Anthony y compañía de Nueva York. Esta clase de impresiones, y por lo mismo el referido grabado no ofrece la limpieza, finura y corrección de detalles y medias tintas que daría el *chlicé* de buena clase.” *El obrero zacatecano*, 11 de agosto de 1894. El 1 de septiembre publica en su Gacetilla, una nueva nota que hace referencia a la maquina necesaria para el nuevo tipo de reproducción fotográfica: “El Aparato Williams. Este instrumento de luz eléctrica aplicado a los procedimientos fotográficos, está realizando sorprendentes efectos, como lo demuestran algunos retratos y vistas que conocemos y han sido tomado por medio de dicho aparato, el cual se vende en la acreditada casa de E. y H. T. Anthony y Ca. De Nueva York 591 Broadway, toda persona dedicada a los trabajos fotográficos debería no carecer de tan útil e inmejorable aparato”. *El obrero Zacatecano*, 1 de septiembre de 1894.

parte hacia finales del siglo XIX la prensa gráfica en México recibe un impulso con la introducción del fotograbado.¹⁵

Con el nacimiento de la fotografía periodística nace también el intento por mostrar a la imagen como un reflejo fidedigno de lo real, justo porque se percibe que a través de ella se pueden obtener pruebas instantáneas de aquellos acontecimientos más inmediatos de la realidad. Para inicios del siglo XX, los periódicos intentaron ilustrar con la fotografía los acontecimientos más relevantes del momento. Acorde con la época, las imágenes que se mostraron a través de los principales periódicos ciudadanos fueron aquellas en las cuales se mostró la fuerza del discurso modernizador de Porfirio Díaz. Por ende, no es casual que aparezcan retratados los nuevos espacios y procesos de trabajo industriales, así como aquellos elementos que daban vida y recreaban a la nueva sociedad surgida de la ‘expansión’ económica de aquella época.¹⁶

En ese mismo sentido, la sociedad también fue creando su propia visión respecto al funcionamiento de estas imágenes dentro de un periódico. La novedad de un mensaje es apreciada únicamente cuando se remite a una determinada tradición, aunque no sólo, ya que la misma decodificación del mensaje presupone la existencia de un número limitado de posibilidades. Por ello tendemos a movilizar una serie de recursos y recuerdos, así como nuestras experiencias sobre otras imágenes vistas, validadas ya en un lenguaje visual dado.¹⁷ En México, uno de los géneros más explotados en la prensa de principios del siglo XX fue el retrato, un retrato que siempre estaba retocado o muy trabajado, donde las poses eran muy bien cuidadas y la mirada del sujeto debía estar fija a la cámara. Un ejemplo de ello puede ser el retrato del presi-

¹⁵ Olivier Debroise (2005), *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, CNCA, México, p. 266. “Otro semanario de la capital donde se encuentran impresiones fotográficas se titula, con justa razón, *Ilustración Mexicana, Periódico Científico Literario*, fue editado por la imprenta de la Revista Militar Mexicana. Los ejemplares existentes de ésta publicación nos muestran muchas imágenes fotograbadas, de muy buena calidad, de las cuales varias se encuentran firmadas por Monasterio foto. Aunque las imágenes originales pertenecen a importantes fotógrafos, ya para entonces famosos: Octaviano de la Mora, Vallerto y Torres hermanos, etc.”, Efraín Rodríguez (1999), p.114.

¹⁶ “Las imágenes poseían una serie de significados para los lectores del porfiriato pues podían certificar, comprobar una realidad, constituían una prueba de primer grado que no podía mentir. Era un documento que reflejaba, de la manera más fidedigna, una realidad. En este sentido, la fotografía avalaba la propuesta de difusión de los nuevos diarios sensacionalistas. Además, las fotos ocuparían un nexo estratégico con los mensajes morales y políticos que los nuevos periódicos dirigían a la población” Alberto del Castillo (1997), p. 34. Ver también: Teresa Matabuena Peláez (1991), *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, Universidad Iberoamericana, México.

¹⁷ Toda imagen debe más a otra que a la observación directa. Son eslabones de una tradición y no expresiones inconexas. “Las formas de una representación no pueden ser separadas de su finalidad y de las necesidades requeridas de la sociedad en la cual es válido ese lenguaje visual dado. Los cambios se dan con las mutaciones de las exigencias que no parecen dictadas por motivos meramente estéticos”. Ver E. H. Gombrich, “La imagen visual: su lugar en la comunicación”, en *Gombrich esencial*, editorial Debate, Madrid, 1997, p. 41. Y Carlo Ginzburg, “De A. Warburg a E. H. Gombrich”, en *Mitos, Emblemas, Indicios*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

dente Porfirio Díaz (imagen 1) que aparece en las páginas del periódico *El Mundo Ilustrado*.¹⁸ El trabajo de la pose, la actitud con la que se muestra el rostro, la figura solemne de un oficial cuyas condecoraciones se muestran al espectador, dan cuenta de la exaltación que se pretendía hacer del General Díaz.¹⁹



Imagen 1. Retrato de Porfirio Díaz ²⁰

En especial, el semanario *El Mundo Ilustrado* fue una vía de difusión de imágenes con una clara tendencia oficialista, justo porque muchas de ellas estaban dedicadas a fotografiar a célebres personajes del régimen porfiriano, así como a cubrir todos los actos estatales del presidente y su gabinete; sin olvidar, claro, el interés por plasmar, dentro de la prensa, retratos de señoritas de alta sociedad, fotos de obras públicas, de edificios importantes, de grandes celebraciones sociales, etc. Por lo mismo, no fue difícil realizar tomas en las que se diera particular importancia a las noticias sobre eventos del gobierno, de actividades sociales, así como de las familias ricas y “decentes” de la Ciudad de México.

No resulta casual que la mayor inversión en la maquinaria necesaria para ilustrar la prensa viniera de parte del gobierno de Díaz.²¹ Todo ello implicó, de algún modo, contar con un

¹⁸ *El Mundo Ilustrado*, 16 de septiembre de 1900. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

¹⁹ Ver Lara Klahr y Hernández (1985), p. 13.

²⁰ *El Mundo Ilustrado*, 16 de septiembre de 1900. Las fotos oficiales se presentan “no ya como imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada”. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p. 87

²¹ “A nivel mundial, fue en marzo de 1880 cuando aparece por primera vez en un periódico, una foto reproducida con medios mecánicos, concretamente en el *Daily Graphic* de Nueva York, en marzo de 1880 y la primera publicación que utilizó el sistema Meisenbach (reproducción de la imagen con medios tonos conjuntamente con la impresión del texto), fue el *Illustrierte Zeitung* de Leipzig, en octubre de 1883. En el otoño de 1896 empezó a publicarse la revista *Paris Moderne*, que incluía fotografías, tomadas con cámara oculta, de la vida pa-

nuevo instrumento de legitimidad, a través del cual la imagen pudiera difundir de manera un tanto más regular y sencilla los logros del gobierno, creando así un público educado bajo los nuevos parámetros del mensaje fotográfico.²²

Con el paso del tiempo y de los avances técnicos, la fotografía aprovechó también su acción instantánea e inmovilizó escenas que requerían ser captadas con rapidez para lograr capturar momentos decisivos de la vida cotidiana. Tomaron importancia, dentro de las páginas de los diarios, imágenes de carreras de caballos, de carnavales, de zonas arqueológicas, de nuevos modos de diversión social de las clases ricas, de momentos inesperados y nunca antes captados por una imagen, etc. Podríamos decir que es allí donde se ubican las primeras labores del fotorreportaje, que, al mostrar destreza y hazaña en sus imágenes, proveyeron de mayor fuerza a los textos publicados desde principios del siglo XX. Estas innovaciones dieron pie al surgimiento del reportero gráfico y, junto con él, a un nuevo tipo de imagen dentro de la prensa ilustrada, con la que se pretendía ya no sólo enseñar algo curioso, sino formar parte del contenido de la noticia.²³

risina. También la revista francesa de deportes *La Vie au grand air*, fundada en 1898, incorporó muy pronto los reportajes fotográficos. Y con ello surgieron nuevos sistemas de impresión. Karl Klic, inventor en 1879 del fotograbado creó en 1890 el rotograbado, que adaptaba el fotograbado a las prensas rotativas. Este procedimiento, que tan solo en la década de 1930 fue explotado a fondo, permitía una impresión duradera y de gran calidad. En 1905, *Das Illustrierte Blatt*, en Alemania, fue el primer semanario impreso con este sistema, y le siguieron el *Frankfurter Illustrierte* en 1911 y el berlinés *Weltspiegel* en 1912". Eulàlia Fuentes. *¿En periodismo también una imagen vale mas que mil palabras?* [en línea]. "Hipertext.net", núm. 1, 2003. Consultado en: <http://www.hipertext.net>. Ver también: Newhall, Beaumont (1983.), *Historia de la Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

²² "Revistas como *El Mundo Ilustrado*, *El Tiempo Ilustrado*, *Arte y Letras*, *Cosmos Magazine*, *Revista Moderna* y *El Álbum de Damas*, publicaban abundantes imágenes con una buena calidad de impresión, sobre papel de buena clase y con tintas y maquinaria en ocasiones importadas de países europeos. Dichas publicaciones salían a la luz semanal o quincenalmente, en una edición más lujosa que la llamada 'prensa de un centavo'. En ellas se cuidaba tanto el contenido como los formatos, así como la intención de introducir innovaciones técnicas que las colocaran, por su calidad y tiraje, a la altura de la prensa de los países más avanzados". Julieta Ortiz Gaitán (1998), "Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfirismo a la posrevolución", en *Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, (octubre-diciembre), Colegio de México, p. 415.

²³ Efraín Rodríguez (1999), p. 175. Ver también: World Press Photo (1989), *130 Años de Fotoperiodismo Internacional*, CONACULTA, INBA, Museo Rufino Tamayo, México. Néstor García Canclini (1982), *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, Consejo Mexicano de Fotografía. México. "En 1875, Leon Wamerke consiguió fabricar en Londres una cámara que incorporaba un carrito con película de papel satinado. (Ya desde la década de 1850, los investigadores se habían interesado por las cámaras que incorporaran un mecanismo de carrito en su interior). El celuloide, creado en 1861, fue perfeccionándose año tras año y en 1888 John Carbutt de California empezó a fabricar con celuloide una película flexible para negativo. George Eastman y W H. Walker, en Estados Unidos, investigaron también sobre la película flexible y las cámaras ligeras y en 1888, Eastman presentó la cámara "Kodak 100 vistas", cargada con rollo de papel, la fábrica Eastman revelaba las fotos y devolvía la cámara cargada. Con la aparición de esta cámara y las películas en rollo que ofrecían la posibilidad de realizar varias fotografías sin necesidad de cambiar el rollo, se inicia la fotografía de aficionado. Se siguió avanzando en las innovaciones tecnológicas y para facilitar la captación del instante más adecuado, se crearon los objetivos dobles y las cámaras reflex. En 1900 se empieza a organizar internacionalmente la nueva industria fotográfica y se comienza a pensar en la creación de los periódicos editados fotográficamente. Nace la 'fotografía artística',

Para ilustrar este hecho tomaremos una nota que aparece en el periódico *El Imparcial*. Dicha nota dedica una página entera a comentar las importantes hazañas que logran los fotógrafos con sus aparatos fotográficos, haciendo hincapié en la relevancia que la imagen comienza a tener dentro de la comunicación visual. Bajo el título “Los héroes de la instantánea”, se dice lo siguiente:

El público es cada vez más ávido de documentos fotográficos. Para satisfacerle, se ha levantado un ejército de héroes pacíficos que no retroceden ante ningún peligro, ante ninguna empresa, por penosa que sea, si entrevén al final de ella un cliché divertido. Sus *tour de force* son innumerables. Veamos algunos ejemplos.

Desde que un hombre, amateur o profesional, ha caído en el gusto de tomar clichés no comunes, nada lo detiene y, cargado de pecados a la hora del juicio final, no pensaría más que en el medio de tener una buena placa [...] En las carreras de Longehamp, la multitud incendió el enorme hipódromo, y un fotógrafo, sin cuidarse de las llamas que lamían sus pies, tomaba interesantes instantáneas para su periódico... Fotógrafos hay que efectúan ascensiones en globo, con el objeto de tomar interesantes panorámicas. Su posición es peligrosa; el menor movimiento puede ser fatal al hombre inclinado así, con desprecio de todo vértigo, a más de cien metros de altura [...].²⁴

La imagen va formando, poco a poco, parte central en la nota periodística, ya no como mera ilustración, sino como un elemento que va despertando la curiosidad del público, al cual se le intenta comunicar diversos hechos de trascendencia social que pretenden visualizar la vida diaria mediante imágenes producidas por la cámara oscura.²⁵ Este hecho va preparando toda una *educación de la mirada* o, mejor dicho, una nueva manera de percibir el entorno so-

concentrada en las sociedades fotográficas, especialmente numerosas en Gran Bretaña (256 en 1900), que conjuntamente con la publicación de fotografías en diarios y revistas, han permitido disponer de información sobre la historia del medio fotográfico desde sus inicios”. Eulàlia Fuentes. *¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras?* [en línea]. “Hipertext.net”, núm. 1, 2003. Consultado en: <http://www.hipertext.net>.

²⁴ “Los Héroes de la instantánea”, *El Imparcial*, 12 de febrero 1907.

²⁵ “Una imagen es una comunicación visual rica y compleja con rasgos propios, que pueden incluir, en el aspecto formal, cualidades estéticas que enfatizan su influjo y efectividad. La imagen publicitaria posee estas características y se ubica en un espacio en donde es susceptible de ser analizada según intereses sociales, históricos, semióticos o estéticos. Surge desde un principio cargada de matices persuasivos y referenciales dirigidos, por canales específicos, a múltiples ámbitos de percepción sea esta individual o colectiva. Los medios masivos de comunicación han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo y difusión de este proceso, como parte del fenómeno más amplio de las sociedades de consumo. Dentro de los medios, la prensa ha constituido un importante canal de divulgación, ya que sus mensajes llegaron tempranamente a influir sobre las conciencias y el imaginario colectivo, mucho antes que la radio y la televisión, y con mayor efectividad si pensamos que la imagen acompaña a buena parte de estos mensajes”, Julieta Ortiz Gaitán (1998), p. 411.

cial y cultural a través de lo que representa este tipo de información visual.²⁶ Con ello se crean nuevos valores visuales, así como nuevas formas de interpretar la realidad.

Bajo esta dinámica, la figura del mismo fotógrafo como profesionalista (ya no sólo del retrato familiar, individual, o como mero aficionado) cambia. Él mismo, al hacerse más consciente de su lugar dentro del mundo del arte y del periodismo, muestra ya no sólo un interés por retratar lo real, sino que pone dentro de sus creaciones una nueva interpretación del mundo en términos visuales. En México se produce, para julio de 1901, una de las primeras revistas dedicadas de lleno a difundir los logros de los fotógrafos en la cultura y en la sociedad. “Hacia falta en el periodismo hispanoamericano una revista fotográfica que reuniese estas tres cualidades: originalidad de concepto, redacción correcta y verdadera utilidad práctica [...]”²⁷ Así inicia la presentación de esta primera revista dedicada plenamente a los diferentes intereses del arte fotográfico.

El importante papel que dentro de la comunicación de valores visuales adquiere el fotógrafo por medio de sus imágenes no es, en ningún sentido azaroso, puesto que exhiben una propuesta artística y de comprensión de su entorno. Para ilustrar brevemente este suceso, haremos la siguiente referencia: el 26 de octubre de 1911 un grupo de fotógrafos de prensa²⁸ se reúnen con el presidente León de la Barra solicitándole un permiso para crear una asociación mutualista.²⁹ Su nueva posición en la vida cotidiana del país hizo posible también que para esas mismas fechas se inaugurara la *Primera Exposición de Arte Fotográfico en México*.³⁰

Gracias a estas iniciativas se va creando, con la imagen fotográfica, una cultura visual con nuevos valores figurativos. Su producción, consumo y circulación comenzaron a dar forma a

²⁶ “Es importante reconocer desde el principio la fascinación e ingenuidad de la imagen fotográfica, la verdadera escritura con luz (que es lo que significa «fotografía»). Se basa en lo que en el argot profesional se denomina el instante eternizado, o el momento decisivo, que es irreplicable. Se trata de un documento valioso de lo que ha ocurrido, del pasado.” Jesús M. de Miguel y Omar G. Ponce de León (1998), “Para una sociología de la fotografía”, en *Reis: Monográfico sobre Sociología del Arte*, Centro de Investigaciones Sociológicas, núm. 84, (octubre-diciembre) p. 96.

²⁷ *El Fotógrafo Mexicano. Publicación dedicada al arte de la fotografía*. Julio 1901, núm. 1, tomo III.

²⁸ “A la citada reunión acudieron los señores Ezequiel Álvarez Tostado, de *El Mundo Ilustrado*; Manuel Ramos de *El País*; Isaak Moreno, de *El Demócrata*; Samuel Tinoco, de *La Semana Ilustrada*; Agustín V. Casasola y Abraham Lupercio de *El Imparcial*; Jerónimo Hernández de *Nueva Luz*; Víctor León de *El tiempo Ilustrado*, Rodolfo Toquero, de *El tiempo Ilustrado*; Rodolfo Toquero, *El Heraldo Mexicano*; Antonio Garduño, de *El Diario*; Miguel Casasola, de *El Ahuizote*; Ezequiel Carrasco, de *Revista de Revista*; Antonio Mellado, del “Amigo del Hogar”, *El Imparcial*, 27 de octubre de 1911.

²⁹ *Alquimia*, (1999), p. 44.

³⁰ En un comentario editorial de la revista *Alquimia*, podemos leer una explicación sobre las nuevas características, que para su momento tuvo la Asociación Mexicana de Fotógrafos de prensa. Nos dice entonces, que para 1911, momento en que inició su carrera la primera agrupación de fotógrafos de prensa, se mostraba claramente una afinidad entre el régimen y los medios. Esto fue por lo menos así hasta los últimos meses de 1911, donde se ve cómo ambos “se entrelazan para ofrecer su versión de los hechos en las páginas de una prensa financiada por el gobierno porfirista. La etapa de la libertad de la fotografía periodística, como se entendía hasta entonces, a esa relación de acuerdos compartidos, muy pronto comenzaría a llegar a su ocaso”. *Alquimia*, (1999), p. 45.

nuevas interpretaciones del mundo y, con ello, a percibir de forma diferente a los sujetos y objetos fotografiados.

II

La siguiente imagen (2) fue tomada en octubre de 1907. En ella se muestra un espacio fabril que simboliza muy claramente la atmósfera visual de los nuevos ambientes modernos. Las chimeneas, el humo que sale de las mismas, el paisaje desolador y gris dan clara muestra de la formación de los nuevos ambientes industriales.

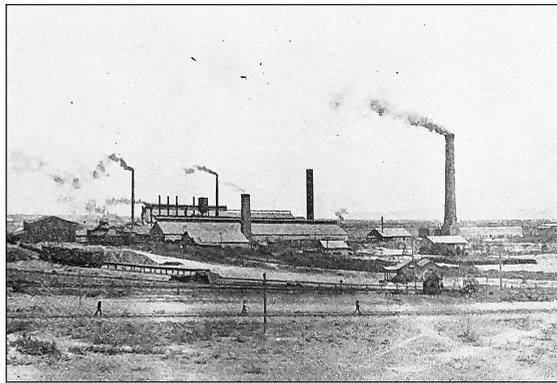


Imagen 2. Una empresa Floreciente, “La Compañía Metalúrgica de Torreón, S.A.”³¹

Durante la época porfiriana se promovió un discurso sustentado en el progreso y en la modernización del país. Por lo mismo se puso un fuerte empeño en enseñar un determinado tipo de actitud hacia el trabajo, que frente a la realidad industrial permitiera la consolidación de una disciplina laboral de tipo moderna y, por lo mismo, posibilitara moldear trabajadores acordes con las exigencias del progreso.³² En ese sentido, los defensores de la modernidad se

³¹ *El Mundo Ilustrado*, “Una empresa Floreciente. La compañía Metalúrgica de Torreón, S. A.”, 06 de Octubre de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México. “Una de las principales estrategias seguidas por los industriales fue la de conformar sus empresas en estructuras monopólicas u oligopólicas, como lo muestra la tendencia observada de una creciente concentración industrial. En algunos casos, como el de la Fundidora Monterrey, esto tenía razones estructurales: la escasa demanda no daba lugar a más de una empresa. Sin embargo, en otros, como el de la Compañía Nacional de Dinamita, era producto de la política gubernamental que ponía barreras a la competencia.” Aurora Gómez Galvarriato (2003) “Industrialización, empresas y trabajadores industriales, del porfiriato a la Revolución: la nueva historiografía”, en *Historia Mexicana: Ruggiero Romano, in Memoriam (Fermo 1923-París, 2001)* El Colegio De México, vol. 52, núm. 3, (enero-marzo), pp. 778.

³² La primera etapa del porfiriato, 1876-1884, se caracteriza como una etapa de asentamiento político y económico. Por el lado económico “se fue consolidando, para el capitalista nacional, la posibilidad de usu-

sintieron educadores de la clase trabajadora y bajo el supuesto de que el obrero podía caer en los vicios tradicionales del pueblo si se les concedían tiempo para el ocio, propusieron un proyecto de Estado, donde:

confluyeran diversos mecanismos destinados a erradicar determinados hábitos y conductas que contravinieran la consolidación de una disciplina laboral de tipo moderna y por ende dificultaran el moldear individuos acordes con las exigencias del progreso. La lucha contra la embriaguez, la preocupación por las cuestiones vinculadas al vestuario y la higiene de los trabajadores, así como la estricta reglamentación de ciertas diversiones y espacios de sociabilidad –pulquerías, figones y cantinas, entre otros– se convirtieron en esfuerzos destinados a influir en los trabajadores una ética laboral moderna haciendo de la disciplina y la moral los valores rectores.³³

Estas ideas estaban fuertemente ligadas a las elites económicas y políticas que pretendían llevar a la nación mexicana hacia la senda del progreso capitalista, y cuyo modelo ideal eran aquellas naciones presumiblemente más modernas y civilizadas. Muchos historiadores han hablado de la ruptura que en términos económicos tuvo la economía mexicana durante el porfiriato con la etapa inmediatamente anterior. Rosenzweig,³⁴ por ejemplo, nos habla del fuerte crecimiento de las fuerzas productivas y de la creciente mercantilización de la economía del país, dentro de la cual se generó una clara tendencia a favorecer el intercambio con el exterior. Otros autores han señalado la estrecha relación de la economía mexicana de dicho periodo con la situación económica de los países industrializados y con la distribución internacional del trabajo, dentro de la cual México jugó el papel de productor de materias primas (útiles a las economías que se dedicaban a la producción de bienes manufacturados).³⁵ Por lo mismo, los principales sectores de inversión extranjera en el país se enfocaron en la in-

fructuar la riqueza obtenida de la especulación y de la rapiña en el campo, para otros capitalistas nacionales, la posibilidad de invertir capitalistamente su dinero, y, una lucha incesante para atraer los capitales extranjeros, mostrando solvencia económica el gobierno en el pago de su deuda externa”. Gilberto Silva Ruiz, (1973), “Estructura económica y movimientos laborales: El Porfiriato”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 35, núm. 4 (octubre-diciembre), p. 729.

³³ Florencia Gutiérrez (2006), *El mundo del trabajo y el poder político. Integración, consenso y resistencia en la ciudad de México a fines del siglo XX*, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tesis Doctoral, p. 244. “Tu condición actual es verdaderamente envidiable: el que era ayer un paria y hoy un ciudadano, el que fue un anacoreta y es hoy un hombre medianamente instruido, que de miserable se ha convertido en obrero que gana un jornal seguro, goza a todas luces de una época de prosperidad, que se continuará. Con el tiempo y con el trabajo, progreso de los pueblos”. *El Industrial*, 12 de febrero de 1909.

³⁴ Fernando Rosenzweig (1965), “El desarrollo económico de México de 1877 a 1911”, en *El Trimestre Económico*, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 404-440.

³⁵ Erwin Rodríguez (1978), “Notas sobre el capital monopolista en México en la época del porfiriato”, en *Estudios Políticos*, núm. 13-14, pp. 11-25

versión minera, en la agroindustria, en la industria textil y en el petróleo. Coatsworth³⁶ ha hablado también de la importancia que tuvo la red ferroviaria para la formación de un frágil mercado nacional, cuyo vínculo con el mercado estadounidense fue muy importante. Dicho proceso trajo consigo cierta urbanización del país y creó espacios sociales diferentes.³⁷

Según lo pensaban los grupos de poder, no había que permitir derroches y mucho menos esas feas costumbres de la embriaguez, la pereza y la lujuria, ya que de lo contrario el obrero no podría soportar la disciplina laboral diaria de quince horas y mucho menos los injustos sueldos que por milagro les alcanzaban para el sostenimiento de la familia y de sí mismos. Según lo señala el autor del libro *Historia del protestantismo en América Latina*,³⁸ hay una fuerte contribución de ciertas sociedades misioneras protestantes a aquel pensamiento que pretendía hacer del obrero un sujeto dócil y sometido al capital. Según el autor, el comportamiento protestante aportaba valores nuevos que prohibían el consumo de alcohol, tabaco, juegos de azar, expresiones de libertinaje sexual, así como la mala apariencia, pero sobre todo aquellos valores populares y tradicionales que condujeran al trabajador a la pereza.³⁹ En un estudio que este mismo autor realiza sobre la influencia metodista en la clase obrera mexicana,⁴⁰ nos indica que dicha creencia surge en el país con el proceso de industrialización dependiente del capital extranjero, ya que se establecieron algunas congregaciones apegadas a este proyecto religioso, muy cerca de los ferrocarriles, las minas y las fábricas textiles.

³⁶ John H. Coatsworth (1984), *El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato, crecimiento contra desarrollo*, Editorial Era, México. Moisés González Navarro, (1970), *Las huelgas textiles en el Porfiriato*, Editorial B. Costa-Amic, Puebla, México, p. 404.

³⁷ Lo cierto es que “la economía mexicana se estructuró a fines del siglo XIX como un modo de producción capitalista, con una formación social donde perduraba una matriz precapitalista en amplios espacios rurales (economía de subsistencia de los pueblos y de las comunidades indígenas en particular), lo que permitió la explotación barata de la mano de obra. A pesar de estas transformaciones, México era fundamentalmente un país agrícola donde la mayor parte del Producto Interno Bruto recaía todavía sobre la producción agrícola. Aunque de manera decreciente, hasta el final de la primera década del siglo XX”. Jean-Pierre Bastian Source (1989), “La estructura social en México a fines del siglo XIX y principios del XX”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 51, núm. 2, Visiones de México, (abril-junio), p. 415.

³⁸ Jean Pierre Bastian (1990), *Historia del protestantismo en América Latina*, Ediciones CUPSA, México, D. F.

³⁹ El sociólogo Max Weber, en su libro *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* lleva a cabo una reflexión al respecto de este tema y señala que la ética protestante es una de las que mejor se acomoda al modo de ser de la sociedad capitalista. “La modernidad ‘americana’, como prolongación de la particular modernidad no europea, viene a culminar algo que el cristianismo pareciera haber tenido el encargo de preparar: una sociedad dotada de un ‘ethos’ que la vuelva capaz de dar una respuesta positiva, ‘realista’, aquiescente y dócil, al ‘espíritu del capitalismo’ (Max Weber), a la solicitación que éste hace de un cierto tipo de ser humano capaz de ser funcional con la acción que subsume la vida humana al capital; de una humanidad que demuestre una cierta definición ético-antropológica como característica básica de su comportamiento y apariencia”. Bolívar Echeverría, “La modernidad ‘americana’ (claves para su comprensión)”, consultado en: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20modernidad%20americana.PDF>, p. 6.

⁴⁰ Jean-Pierre Bastian, (1983), “Metodismo y clase obrera durante el Porfiriato”, en *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 1, (julio-septiembre), El Colegio De Mexico, México, pp. 39-71.

La expansión económica abre nuevas perspectivas de movilidad social y permite que adquiera preeminencia una ideología que justifica el desplazamiento, y que centra su discurso en la auto-disciplina y los valores ligados al trabajo industrial. En este sentido el metodismo contribuyó a forjar un trabajador dócil, puntual y responsable que necesitaba la empresa capitalista.⁴¹

Ahora bien, las imágenes fotográficas que aquí mostramos forman parte de la literatura propagandística del régimen, subvencionada por las mismas autoridades porfiristas, en donde se muestra una clara preocupación por proyectar un México moderno e industrial y, con ello, la de un trabajador honrado y apegado a la máquina. Nuestra idea es que dicha proyección funcionó como símbolo de la modernidad al promover y presentar a una clase trabajadora conforme y sujeta a los simples engranajes del progreso social porfiriano.

En estas primeras imágenes, los obreros de una fábrica de muebles⁴² aparecen como parte de un anuncio publicitario que promueve la calidad de los muebles producidos en dicho lugar, así como las fabulosas virtudes de los fabricantes. Éstas no representan un papel relevante dentro del periódico, pues para la última década del siglo XIX y la primera del XX parecen contar con una característica común: sirven meramente como ilustración a la nota. Sin embargo, sí pretenden anunciar el buen, ordenado y “grato” funcionamiento de una fábrica.⁴³ Ésta es la atmósfera que refleja una de las primeras expresiones visuales que la fotografía introdujo en la prensa ilustrada, respecto al mundo laboral. Los obreros aparecen a un costado de sus herramientas de trabajo. Se ve claramente que ellos mismos posan inmóviles ante la cámara fotográfica. La dimensión del lugar es captada porque la toma alcanza a retratar un punto de fuga que permite dar cuenta del uso de los grandes espacios donde se concentra el trabajo, es decir, vemos aquí la concentración de la fuerza de trabajo en un mismo espacio.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 65. Más adelante hablaremos de la contraparte, al respecto de la relación que hay entre metodismo y la clase obrera, que se muestra en este artículo. En Inglaterra “todo lo que sabemos es que el metodismo progresaba cuando el radicalismo hacía lo mismo y no cuando disminuía. Este curioso paralelo puede explicarse ya sea afirmando que las agitaciones radicales empujaron a otros obreros hacia el metodismo, como una reacción contra las mismas...” Eric Hobsbawm (1979), *Trabajadores; estudios de historia de la clase obrera*, Editorial Grijalbo, Barcelona, p. 47.

⁴² *El Imparcial*, en su edición del 14 de abril de 1901, p. 12, presenta estas fotografías.

⁴³ “Como ha indicado Flora Lara Klahr, la prensa durante el porfiriato era un ‘medio de reafirmación ideológica y cohesión social’. La credibilidad que proporcionaba la aparente objetividad de la foto significaba que este medio era un elemento importante para mantener la hegemonía. Al parecer, no existían fotos de prensa que ilustraran la explotación y la opresión del porfiriato [...] pero sí había imágenes de actividades gubernamentales, fiestas de la alta sociedad tales como banquetes, funciones de ópera, bodas, bailes y deportes, y un panorama de la industria en constante expansión y crecimiento, como puede verse en las inauguraciones de obras públicas y en el bien ordenado funcionamiento en el interior de fábricas”. John Mraz (1990), p. 26.



Imagen 3 y 4. “Una gran fábrica de muebles”⁴⁴

Dentro de las fotografías que hemos encontrado durante nuestra investigación hemos observado una paradoja en referencia al mundo del trabajo, ya que sin ser éste en sí mismo el objetivo que la fotografía pretende reflejar, se observa, sin embargo, cómo el obrero ha sido relegado a segundo plano dentro de la placa sensible, quedando como mero accesorio de lo que es en realidad el objetivo central de la imagen: retratar a la maquinaria y al orden industrial de la época. Gracias a este hecho, la fotografía nos expone un funcionamiento social particular que permite registrar el nuevo lugar del obrero dentro de la producción, a saber, como mero apéndice de la máquina. Nuestra tesis es que, en estas primeras representaciones de los trabajadores de principios del siglo XX, se simboliza el emblema hombre-máquina, al mostrar al objeto o al instrumento del trabajo y no al sujeto como elemento central de la imagen.

Por las características del medio, se puede difundir un tipo de imagen acorde al discurso dominante, ya que, por un lado, se presta para vincularse a la idea de desarrollo y progreso económico, y por el otro, para conducir una actitud en la que se muestre a un obrero conectado de manera plena a la promoción de dicho pensamiento. En el proceso de difundir el papel que juegan las imágenes para la dirigencia mexicana, se logra difundir la idea de situar a México en el concierto o en la senda del progreso, haciendo uso de todos los medios a su alcance. Por ello, el empleo de una serie de imágenes donde el papel central lo toma la máquina, simboliza o logra sintetizar este hecho.⁴⁵ Es cierto que las fotografías que aquí presentamos forman parte del último periodo del gobierno de Porfirio Díaz, el cual es considerado como una etapa de decadencia,⁴⁶ pero como parte de la propaganda del régimen estas imágenes fueron funda-

⁴⁴ En *El Mundo Ilustrado*, 14 de abril de 1901. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁴⁵ “La acentuación del carácter capitalista de las inversiones, nacionales y extranjeras, repercutieron sobre la fuerza de trabajo, no sólo en su concentración o reconcentración geográfica o fabril, sino también en su carácter de fuerza de trabajo libre y asalariada, e indudablemente en el tipo y forma de manifestación política”. Gilberto Silva Ruiz (1973), p. 723.

⁴⁶ “La tercera etapa del porfiriato 1900-1910, que denominamos etapa de decadencia, no es más que la muestra de la insuficiencia del modelo primario exportador en la forma como se estableció en México. Si bien la agricultura de exportación, así como la minería y la incipiente industria de transformación requerían de una in-

mentales para demostrar que la situación del país se encontraba en perfecta armonía con el capital, y que el pueblo gozaba de un trabajo que lo honraba y enaltecía como ciudadano.

Durante este tiempo, en “un solo año, 1890 [...], aparecieron modernas fábricas de cerveza, de vidrio, de zapatos, de jabón, de papel, de explosivos [...] Los trabajadores ocupados en la manufactura y los servicios pasaron de 80 mil en los años sesentas a 606 mil en 1900 y llegarían en 1910 a más de 800 mil con el surgimiento de nuevas industrias como la siderometalúrgica”.⁴⁷ Lo interesante de este hecho es que dentro de la prensa gráfica de aquella época aparecieron una serie de artículos donde se reseñan varias visitas a las fábricas más modernas del país.

En el semanario del periódico *El Imparcial: El Mundo Ilustrado* se habla de la “La Compañía Nacional Mexicana de Dinamita y Explosivos, S. A.”, mostrándose al mismo tiempo una serie de fotografías que sirven para ilustrar las grandes impresiones que al reportero le causó el recorrido de aquella fábrica de explosivos:

Cada uno de los departamentos grandes o pequeños de la fábrica está dotado de la maquinaria más moderna [...]. Se trata indudablemente de una de las empresas más grandes del país, y que ha sido sin duda la que más obstáculos ha tenido [...]. En un país relativamente joven como México es más difícil aún, y es justo tributar un aplauso entusiasta a los hombres de empresa que iniciaron su establecimiento.⁴⁸

Muchas de las fotografías que presentamos a continuación fueron tomadas en algunas de las principales industrias apoyadas y subsidiadas fuertemente por el gobierno de Porfirio Díaz. Por ejemplo, en la historiografía referente al desarrollo industrial de México durante el porfiriato se menciona que La Compañía Nacional Mexicana de Dinamita y Explosivos⁴⁹ fue

fraestructura más o menos solida, que posibilitara a la economía en su conjunto encadenar todos los procesos y ramas de la producción, el establecimiento de tal infraestructura en pequeña escala, basado fundamentalmente en la construcción de vías férreas ligadas a los grandes centros productores, no llegó a tener la orientación y la magnitud requerida por una economía en proceso de crecimiento”, *Ibid.* p. 736.

⁴⁷ Jorge B. Fernández Tomás (1982), “Una ojeada al *Imparcial* de 1900-1901, la política porfirista contra el movimiento obrero”, revista *Historia Obrera*, CEHSMO, México, p. 2.

⁴⁸ *El Mundo Ilustrado*, “La Compañía Nacional Mexicana de Dinamita y Explosivos S. A.”, 6 de octubre de 1907.

⁴⁹ “The Compañía Nacional Mexicana de Dinamita epitomized the profitable combination of regional, national, and foreign interests and the importance of political influence during the Diaz era. Established by the Terrazas-Creels, Brittingham, the Financiera por la Industria en México (a consortium of Mexico City investors), and the Societe Centrale de Dynamite of France, the company obtained a concession to manufacture dynamite in Mexico. With the cooperation of the Mexican government -the sons of both Porfirio Diaz and Jose Y. Limantour were on the board of directors- which raised the tariff on imported explosives and exempted the company from all import duties, the new trust acquired a monopoly on dynamite sales. The Terrazas-Creels profited doubly by selling glycerine from their Jabonera operation at high prices to the dynamite monopoly and then selling dynamite at high prices to desperate mine owners. Despite its obviously detrimental effect on the mining industry, the powerful trust operated unchecked.” Mark Wasserman, (1985) “Enrique C. Creel: Business and Politics in Mexico, 1880-

producto de una política proteccionista que limitaba la competencia, de forma que promovía y privilegiaba las formaciones monopólicas con fuertes dosis de concentración industrial.⁵⁰ Por ello, las imágenes que presentaremos muestran características de un complejo industrial muy moderno.

Como la forma fotográfica resulta necesariamente de la acción de un individuo particular confrontado al mundo de los objetos, dicha acción, lejos de ser totalmente abierta, está circunscrita a una estructura social específica, justo aquélla que el acto fotográfico (muy sensible a las circunstancias) intenta retratar. Si observamos estas fotos, vemos como ellas mismas nos revelan una dualidad, por un lado, social y por otra estética. La máquina es el objeto principal de la visión estética del fotógrafo, pero el funcionamiento particular del proceso social, en específico del proceso de trabajo moderno, rebasa esta dimensión estética y registra el nuevo lugar del obrero dentro de la producción.⁵¹

En los periódicos donde aparecen dichas fotografías, sin embargo, se puede obtener cierta información que en la intención propia del fotógrafo⁵² no se encontraba, ya que continuamente se señalan aspectos como el modo en que están construidas las viviendas obreras, así como las maneras de vestir al interior de la fábrica, sin olvidar el modo en que posa “la familia obrera” mostrando la armonía entre el empresario y el trabajador. Junto a estos elementos podemos encontrar también un doble discurso: por un lado, encontramos una visión del mundo desde la cual se insiste en las bondades del progreso, así como en la educación y moralización del trabajador; por el otro, a la vez, aparece el símbolo o la representación de uno de los aspectos que el proceso de incorporación del hombre a la fábrica ha implicado.

En la imagen 5 vemos a un obrero de la Compañía Nacional Mexicana de Dinamita y Explosivos, S. A. Éste se encuentra laborando en el departamento de filtración de glicerina y como tal queda integrado a ese complejo fabril; gracias a esta toma ha quedado registrado uno de los espacios típicos de las fábricas de producción de Dinamita. En la imagen 6 aparecen tres obreros que trabajan en el departamento de fabricación de azufre, se encuentran

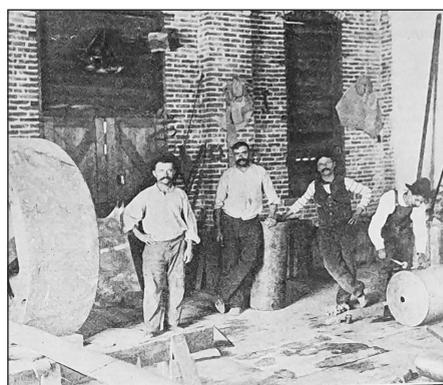
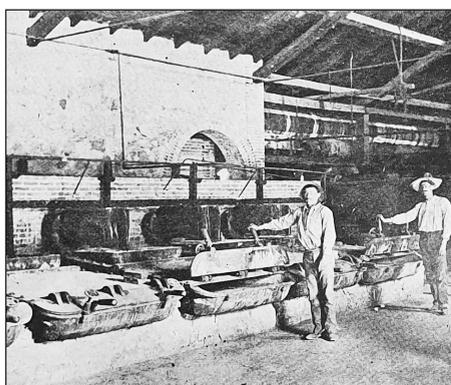
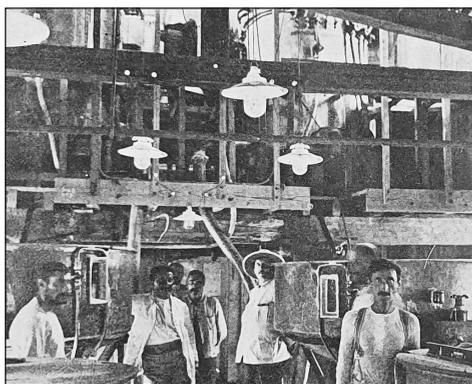
1930” en *The Business History: Business in Latin America, The President and Fellows of Harvard College*, vol. 59, núm. 4, (Winter), pp. 652-653.

⁵⁰Ver Aurora Gómez Galvarriato (2003), pp. 773-804.

⁵¹ En este caso no es enteramente subjetivo todo lo que afecta el material visual, sino que existen criterios sociales en los que una visión personal está inmersa; si el arte sólo fuera una expresión meramente individual, no podríamos hacer historia de los valores visuales. Sobre el tema de valores visuales ver Arnheim Rudolf (1966), *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Berkeley University of California Press.

⁵² De ahí que aunque “en esos diez años de producción (de Agustín Casasola, fotógrafo del semanario *El Mundo Ilustrado*), se perfila ya un estilo que no es privativo de él sino que comparte con los demás fotógrafos-periodistas, la elección y el tratamiento de los temas, los encuadres, obedecen a cánones que ya habían acuñado la prensa oficial: hacer prevalecer la imagen de las personalidades –el dictador, los funcionarios del gabinete, los intelectuales de la élite, las familias decentes, (las fábricas en su esplendor)- como el vértice en torno al cual gira todo acontecimiento digno de ser considerado importante”. Flora Lara Klahr, “Agustín Casasola & Cía. México a través de las fotos”, *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre*, México 1984, p. 40.

manejando una cámara procesadora de dicha sustancia. En la imagen 7 se encuentran representados los trabajadores del área de plomería, esta área se encargaba, como se ve en la imagen, de reparar tuberías y diferentes canalizaciones por donde la fábrica procesaba los ingredientes químicos requeridos. Con estas fotos podemos ver representada una clara división del trabajo dentro del proceso productivo.



Imágenes 5, 6 y 7. “La Compañía Nacional Mexicana de Dinamita y Explosivos, S. A.”⁵³

Uno de los rasgos más característicos de las fábricas de México en ese momento (el cual se menciona continuamente en varios artículos que aparecen en *El Mundo Ilustrado*) era el de contar con un conjunto de viviendas obreras alrededor de ella. Cabe señalar que este modo de funcionar de la fábrica estuvo directamente vinculado a una etapa del desarrollo industrial en México, en la cual se buscaba retener al obrero para crear una fuerza de trabajo estable que atendiera las necesidades del sistema fabril en el que se suscribía.

⁵³ *El Mundo Ilustrado*, 7 noviembre de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

La Compañía *Metalúrgica de Torreón*, S. A; *La Fe*, fábrica de hilados y tejidos; La Fábrica de Botellas de la Cervecería de Toluca; *La Americana*, gran fábrica de hilados y tejidos; *El Buen Tono*; La Compañía Harinera y Manufacturera Nacional; *La Moderna*, La Compañía Industrial Jabonera de Laguna, S. A; etc.,⁵⁴ todas ellas comparten este rasgo:

Por lo demás, y según pudo uno de nuestros redactores comprobarlo, en esta negociación se trata a los obreros de la mejor manera posible, facilitándoles habitaciones amplias y aseadas. Allí mismo hay escuelas para los niños de los trabajadores, botica y médico para la asistencia de los enfermos, y a todos los operarios se les cubre religiosamente el importe de sus rayas.⁵⁵

La condición del obrero de la Compañía Industrial Jabonera de Laguna, S. A, se comenta en otro artículo de *El Mundo Ilustrado*:

ha mejorado de tan notable manera, social y económicamente, que no sólo están mucho más contentos y satisfechos que los obreros de otras negociaciones, sino que viven en mejores casas, se visten mejor [...] En una palabra, están imbuidos en la idea de adelanta. Para mejor ayudarlos en sus esfuerzos por adelantar y mejorar, la compañía ha hecho construir más de 80 casas para sus empleados, sostiene una escuela a la que asisten sus obreros, por las noches, en tanto que sus hijos reciben educación durante el día.⁵⁶

En la imagen número 8 se ha retratado el departamento de prensas para preparar el aceite, requerido en la elaboración de jabones. En él aparece un gran conjunto de máquinas industriales con las que se intenta demostrar el gran desarrollo de la producción fabril. Por ello los obreros que aparecen aquí, posan subordinados al esplendor que causa este complejo industrial de la compañía jabonera.

⁵⁴ *El Mundo Ilustrado* “Una empresa Floreciente. La compañía Metalúrgica de Torreón, S. A.” 6 de Octubre de 1907. *El Mundo Ilustrado*, “La Fe. Fábrica de hilados y tejidos”, 6 de octubre de 1907. *El Mundo Ilustrado*, “Una gran industria. La fábrica de botellas de la cervecería de Toluca.” 3 de noviembre 1907. *El Mundo Ilustrado*, “La Americana. Gran fábrica de hilados y tejidos” 8 de noviembre de 1908. *El Mundo Ilustrado*, “El Señor Gobernador del Distrito Vista la Fábrica de ‘El Buen Tono’” 21 de noviembre de 1909. *El Mundo Ilustrado*, “La compañía harinera y manufacturera nacional. Una gran instalación para una gran industria” 5 de diciembre de 1909. *El Mundo Ilustrado* “El Gobernador del Distrito. Visita la fábrica de velas ‘La Moderna’”, 24 de abril de 1910. *El Mundo Ilustrado* “Extraordinario Desarrollo de una Industria. La compañía industrial jabonera de Laguna, S. A.”, noviembre de 1910. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁵⁵ *El Mundo Ilustrado* “Una empresa Floreciente. La Compañía Metalúrgica de Torreón, S. A.” 6 de octubre de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁵⁶ *El Mundo Ilustrado*, “Extraordinario Desarrollo de una Industria. La compañía industrial jabonera de Laguna, S. A.”, noviembre de 1910. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

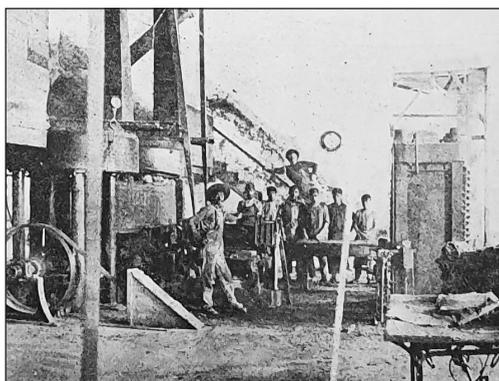


Imagen 8. Extraordinario desarrollo de una industria. “La Compañía Industrial Jabonera de Laguna, S. A.”⁵⁷

Continuando con las ideas antes expuestas, nos interesa señalar, que el paternalismo impulsa una lógica de trabajo encaminado a crear y reproducir la fuerza de trabajo industrial, así como a asegurar su eficacia productiva.

El sistema fabril basó su dominio en el control personal del empresario del orden social, lo cual significó una intromisión en la vida privada y social de los trabajadores. El aislamiento social y físico de la empresa coadyuvó al ejercicio de un dominio pleno de los procesos en la fábrica, las viviendas, el comercio, la diversión, la cultura y la religión y la educación, de tal manera que no sólo definieron las condiciones de vida sino la vida misma.

Los patrones implementaron un sistema disciplinario basado en estímulos y coerción. Tal sistema estaba encaminado a generar una nueva concepción del trabajo. De igual manera quisieron inculcar nuevos hábitos de trabajo, ocio, higiene y salud, siempre en términos de una disciplina paternalista.⁵⁸

⁵⁷*El Mundo Ilustrado*, “Extraordinario Desarrollo de una Industria. La compañía industrial jabonera de Laguna, S. A.”, Noviembre 1910. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México. “Cuando La Esperanza se convirtió en la Compañía Industrial Jabonera de La Laguna, S. A., el 1ro de septiembre de 1898, la construcción del eje Chihuahua-La Laguna-Monterrey avanzó un nuevo paso y, por supuesto, se expandió la concurrencia hispana. La transformación fue fruto de un proyecto que John Brittingham -con el respaldo de Juan Terrazas, Francisco Belden y Tomas Mendirichaga- impulsó desde el interior de la comarca algodonera. Para asegurar a la planta de Gómez Palacio un aprovisionamiento regular y a precios estables de la semilla del algodón, el estadounidense propuso la fusión de La Esperanza con otras tres empresas productoras locales, e invitó a los más poderosos agricultores a convertirse en accionista de la nueva sociedad. Al fraccionar el capital inicial de Jabonera (1 000 000 de dólares) en 20 000 acciones, se acordó que la mitad correspondiera a los agricultores”. Mario Cerutti, (abril-junio, 1999), “Propietarios y empresarios españoles en La Laguna (1870-1910)” en *Historia Mexicana: España y México: relaciones diplomáticas, negocios y finanzas en el porfiriato*, vol. 48, núm. 4, Colegio de México, p. 861-862.

⁵⁸ Mario Camarena Ocampo (2001), *Jornaleros, tejedores y obreros. Historia social de los trabajadores textiles de San ángel (1850-1930)*, Editorial Plaza y Valdés, México, p. 72.

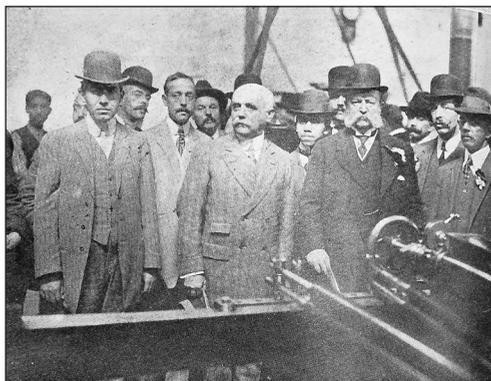


Imagen 9. El Señor Gobernador del Distrito Visita la Fábrica de *El Buen Tono* ⁵⁹

Si bien las fotografías que aquí presentamos no muestran el tipo y mucho menos el interior de las casas de los obreros, hacen visible algo que podríamos llamar “la gran familia fabril”. Obedeciendo a lo anteriormente dicho, se puede afirmar que el tipo de representación bosquejado en las imágenes fotográficas forma parte de una dinámica moralizadora del trabajo, pues en ellas aparece un conjunto de obreros y obreras al lado de sus patrones, integrando la comunidad fabril (como se muestra claramente en la imagen 9). Estas fotografías revelan, así, el culto a la unión cuasi familiar entre patrones, obreros y gobierno que se tenía dentro de algunas fábricas en México.

Es de llamar la atención que, dentro de este grupo de fotografías, la imagen de la fábrica del Buen Tono viene acompañada de una cita muy particular donde se menciona lo que aquí hemos intentado desarrollar:

Todos los departamentos fueron acreedores a los más calurosos elogios del visitante, pero muy especialmente lo merecieron el departamento de máquinas y las casas de los empleados, pues en los dos se hace patente de una manera muy notable el empeño verdaderamente paternal de los dueños de la fábrica a favor de los obreros. Tal parece que estos departamentos fueron construidos bajo la dirección de un consejo de padres de los obreros y no por los patrones de los obreros, nombre que, aunque impropia, siempre se ha visto rodeado de cierta animadversión.⁶⁰

Por otro lado, dichas imágenes intentan exhibir o promover un cierto tipo de relación entre el obrero y el patrón al interior de la fábrica, pues de algún modo se notan las diferencias de clase por el tipo de vestimenta que portan cada uno, aunque también es cierto que las

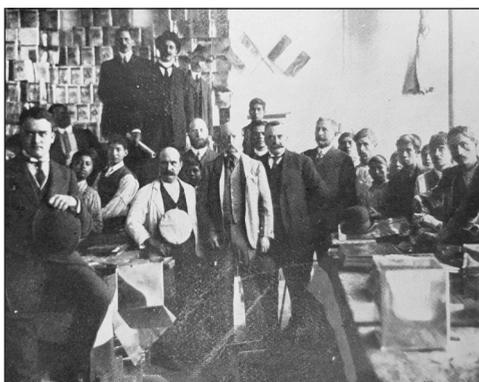
⁵⁹ *El Mundo Ilustrado*, “El Señor Gobernador del Distrito visita la fábrica de *El Buen Tono* 21 de noviembre de 1909. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁶⁰ *Ibidem*.

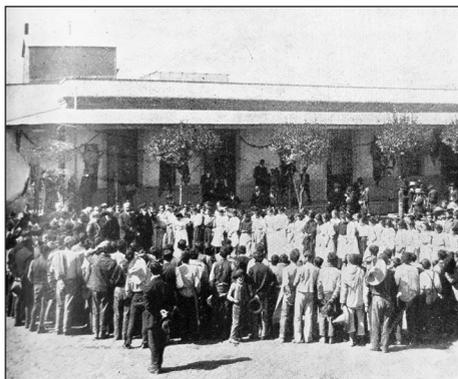
obreras visten ropas muy limpias (imagen 12), como si se quisiera mostrar al público lector los nuevos hábitos de trabajo, higiene y salud que se han incorporado al mundo industrial como parte de la disciplina paternalista.⁶¹

Las imágenes muestran una clase obrera completamente integrada a la visión que los patrones querían mostrar de ella. Por eso vemos a un grupo de obreros retratándose con el patrón en el departamento de galletas de la Compañía Harinera (foto 10). Cada uno de los obreros y de las obreras que aparecen en la imagen número 11 se encuentran cohesionados como grupo social dentro de la fábrica. En estas representaciones parece estar sintetizado la pertenencia de los obreros y las obreras a un grupo o familia fabril, un colectivo emanado por la forma en que se organizó el sistema productivo. La foto, aunque no presenta un orden en la composición, nos muestra como al obrero se le obliga a permanecer rígido y disciplinado.

Las imposiciones de buena conducta dentro de la fábrica se jugaron en varios niveles: horarios, organización del trabajo, formas de vestir, alimentación, cultura y nuevas formas de división del trabajo. En particular nos interesa el énfasis que las clases dirigentes pusieron al respecto de las formas de vestir, ya que ése es justo uno de los elementos importantes que podemos rescatar de nuestra investigación fotográfica.



⁶¹ “Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los inicios del siglo XX, las fábricas eran concebidas como centros de dignificación para los trabajadores. Los empresarios sostenían que la pobreza de los trabajadores se debía a que no podían o no querían trabajar o a que malgastaban su salario. Así, la pobreza debía considerarse como vergonzosa, lo cual equivalía a ver al trabajo como crítica moral para diferenciar a los buenos de los malos trabajadores. Desde este punto de vista el concepto de pobre cambia, es decir, en términos de los patrones el que es pobre lo es porque no trabaja”. Mario Camarena (2001), p. 74. En las escuelas también se transmitían ideas de pudor y limpieza, aunque en ciertos colegios metodistas las ideas giraban en torno a desarrollar un tipo de pensamiento que vinculara al trabajo con el bienestar social. “El director del colegio metodista de Querétaro, Benjamín N. Velasco, planteó aún con mayor firmeza los propósitos del sistema educativo metodista de México. Se trataba de promover y fomentar la educación popular, dando oportunidad a los jóvenes de posiciones humildes, pero de aspiraciones levantadas y de promesa para el porvenir, y a los descendientes de nuestra raza indígena, para que con el estudio y el trabajo puedan formarse los hombres ilustrados y dignos que, en el taller, la cátedra o la tribuna contribuyan al bienestar doméstico y social”. Jean-Pierre Bastian (1983), p. 61.



Imágenes 10, 11 y 12. “La Compañía Harinera y Manufacturera Nacional.
Una gran instalación para una gran industria”⁶²

Fernand Braudel señalaba que uno de los aspectos que mejor expresa lo que las sociedades son y han sido en su vida cotidiana es la creación o producción de un determinado tipo de vestido, vivienda, alimento, etc., es decir, de aquellos elementos que pertenecen y se arraigan en lo que él denominaba la civilización *material*. Ya en “la América precolombina (...) –decía Braudel–, antes de la llegada de los españoles, unas órdenes muy estrictas reglamentaban la vestimenta para poder distinguir al pueblo de sus amos. Cuando la dominación europea los redujo a todos al rango de «indígenas» sometidos, desaparecieron prácticamente reglamentaciones y diferencias”.⁶³ Así pues, si la historia aparenta avanzar en una línea ascendente hacia el progreso, el cual intenta borrar toda diferencia, parece ser que en el plano de las historias de la larga duración algo intenta detenerse y mostrar una ambivalencia entre las imposiciones culturales y las costumbres cotidianas de la vida material.

La indumentaria puede ser entendida como una relación entre el sujeto y el mundo material, aunque es cierto que ésta se encuentra mediatizada por normas, costumbres, mandatos y jerarquías sociales.⁶⁴ Dar cuenta de ello nos permite hablar un poco de ciertas prácticas culturales dentro del ámbito del trabajo.

⁶² *El Mundo Ilustrado*, 5 de diciembre de 1909. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁶³ Fernand Braudel (1982), *Civilización material, economía y capitalismo (siglos XV-XVII)*, vol. 1, Editorial Alianza, Madrid, España, p. 492.

⁶⁴ “*Le vêtement confère à tous une identité sociale mais en même temps il révèle le caractère et la personnalité de celui qui le porte, il marque l’individualité et l’originalité chacun plus encore que la démarche et les gestes, les traits ou les déformations de la stature; c’est un moyen d’identification immédiat [...] A travers linge et vêtement se révèle un rapport entre les hommes, les femmes et leur corps : le caractère privé et public s’y combine assez pour redonner un sens symbolique aux gestes, permettre de retrouver l’attachement aux anciens usages et l’étincelle réfléchie des mode*” Daniel Roche Author (1982) “*Le costume et la ville: Le vêtement populaire parisien d’après les*

Durante esta etapa de ‘crecimiento’ del sistema industrial muchos de los comportamientos antiguos parecían estorbarles a las élites nacionales, y por eso “a fines del siglo XIX la indumentaria de las clases populares constituyó una preocupación política, en tanto parámetro para medir la civilización y el progreso, vinculada a la moralidad, la higiene y el orden social”.⁶⁵ Estas ideas no sólo impactaron en la prensa oficial, también la prensa obrera se vio influenciada por este tipo de códigos disciplinarios: “Ya la blusa de lino o de dril, perfectamente limpia, ha sustituido a la legendaria cotona y al indispensable zarapito embrocado al cuello o echado al hombro izquierdo, lo mismo que el pantalón ha desterrado al ancho calzón de manta, y el calzado al típico huarache.”⁶⁶

Según se ve en las fotos, dentro del mismo lugar de trabajo hay diferencias de vestimenta entre los propios obreros, lo que puede mostrar jerarquías dentro del lugar de trabajo o, quizás, orígenes sociales diferentes. También es cierto que muchas veces el uso del jorongo y del sombrero, como se observa en las siguientes fotos, servía como modo de protesta a las normas disciplinarias que se intentaban imponer dentro de las fábricas. Por otro lado, eso podría significar simplemente la introducción de elementos de la cultura campesina al interior del espacio de trabajo, lo que indicaría cómo ciertas tradiciones pre-capitalistas han formado siempre parte de la cultura obrera.⁶⁷

Por un lado, entonces, se intentaba imponer un código disciplinario o moralizador impulsado por el porfirato, mientras que por el otro, ciertas actitudes pre-capitalistas infringían, en determinada medida, dichos códigos. Desde este punto de vista lo que se tiene es un movimiento ambivalente, justo porque las estructuras de la civilización material son las que más tardan en cambiar, a pesar de que, al mismo tiempo, vayan siendo absorbidas por el sistema y lleguen a ser parte de las nuevas características de la clase obrera.

En ese sentido, en las fotografías que mostramos abajo se pueden apreciar los diferentes tipos de vestimenta que portaban los obreros al momento de trabajar en la fábrica. En la imagen 13, los dos obreros que aparecen en primer plano visten las ropas típicas de los hombres que vienen del campo, el jorongo y el pantalón de manta; en cambio, los dos hombres que aparecen en segundo plano portan camisa blanca, chaleco y pantalón de vestir. Los diferen-

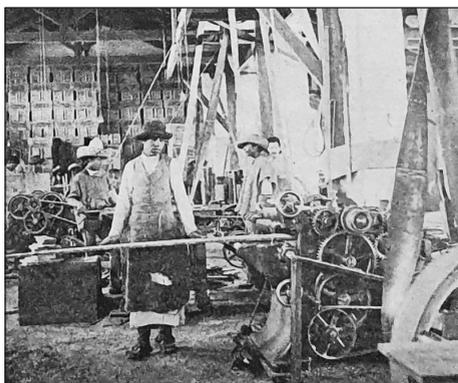
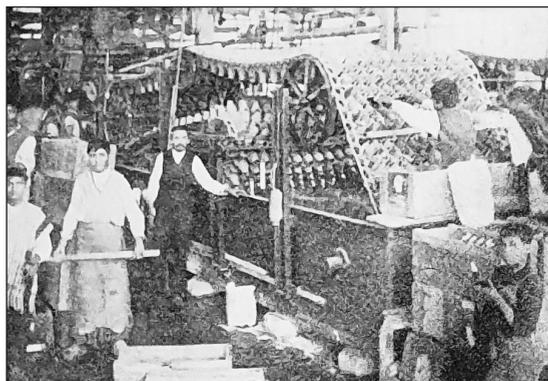
inventaires du XVII e siècle”, en *Ethnologie française, nouvelle serie*, Anthropologie culturelle dans le champ urbain présentée par Michelle Perrot et Colette Pétonnet, t. 12e, núm. 2e, (avril-juin), pp. 157-156.

⁶⁵ Florencia Gutiérrez (2006), *El mundo del trabajo y el poder político. Integración, consenso y resistencia en la ciudad de México a fines del siglo XX*, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Tesis Doctoral, p. 256.

⁶⁶ *La convención radical obrera*, 8 de julio de 1896. Raúl Trejo Delarbre, nos dice en su libro *La prensa marginal*, que hay que tener en cuenta que existen diferentes tipos de publicaciones obreras, por un lado, están las que son dirigidas a un grupo formado, como podría ser un sindicato, y, por otro, aquellas que son canalizadas para los trabajadores en general. Las primeras tenían un carácter más formativo que informativo. Ver Raúl Trejo Delarbre (1991), *La prensa marginal*, El Caballito, México.

⁶⁷ Ver Hilda Iparraguirre (1991), “Moroleón: proceso de trabajo y comunidad rebocera, 1840-1920” en *Comunidad, cultura y vida social: ensayos sobre la formación de la clase obrera*. INAH, México.

tes tipos de vestimenta nos muestran los diferentes hábitos culturales de los cuales forman parte los obreros antes de entrar a la fábrica. Si observamos a los dos obreros que aparecen en el segundo plano de la foto 14 nos daremos cuenta del uso del sombrero de paja, característico de los obreros que vienen del campo a trabajar al sistema fabril.



Imágenes 13, 14 y 15. “Una gran industria. La fábrica de botellas de la cervecería de Toluca.”⁶⁸

El discurso acerca del uso de una indumentaria asociada a la decencia, moralidad e higiene, promovido por las élites en el poder, fue asumido de manera rigurosa por algunos maestros a los que se les permitía hacer alarde de su origen artesanal dentro de la fábrica, lo cual, por cierto, llegó a significar mucho para ellos, ya que a través de dicha actitud lograban hacer gala de su nivel social, esto es, comportarse irreverentes ante la jerarquía social y colocarse en niveles similares a los asignados por la cultura dominante (ver imágenes 13, 14 y 15).

⁶⁸ *El Mundo Ilustrado*, 3 de noviembre 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

A diferencia de la mayoría de éstos (los maestros artesanos), ellos usaban zapatos, pantalones y camisa y hablaban sin el característico sonsonete pueblerino. Los ayudantes, en cambio, usaban huaraches, calzón de manta, jorongo y portaban un morral; además tenían muchos problemas para expresarse por lo que los mismos compañeros los consideraban ‘lentos ignorantes y estúpidos’ [...] Mientras los ayudantes y trabajadores ocupaban en la fábrica una clara posición social, que conllevaba roles y patrones definidos, la vida de los maestros era en muchos aspectos, parecida a la vida urbana de los empresarios.⁶⁹

Esto muestra que las relaciones de los individuos con los diversos objetos materiales que se involucran en sus circunstancias estuvieron marcadas no sólo por las coerciones y las obligaciones, sino también por las adaptaciones, las negociaciones y las resistencias.⁷⁰ Hay una interacción entre la cultura de origen y la cultura industrial a la que se incorporan.

Por su parte, el Estado se hacía vigente mostrando a la colectividad social las normas educadas de comportamiento, que en realidad, a lo largo de todo el siglo XIX, ya se había promovido de forma plena con disímiles métodos de prohibición de conductas inmorales.⁷¹ Por el lado de la higiene, “los profesionales de la medicina reconocían que para esta empresa requerían contar con el apoyo de diversos grupos sociales, y en particular con la partici-

⁶⁹ Mario Camarena Ocampo (2001), *Jornaleros, tejedores y obreros. Historia social de los trabajadores textiles de San Ángel (1850-1930)*, Editorial Plaza y Valdés, México, pp. 124-125.

⁷⁰ También existió un tipo de prensa diferente que promovía posiciones críticas a la llamada prensa del régimen. “En la denominada etapa de consolidación del sistema porfiriano en México, el recién nacido “periodismo obrero” no pudo desarrollarse ampliamente a causa de la persecución del régimen a los personajes que proponían el tipo de periodismo. No obstante, a principios del siglo XX aparecieron otras publicaciones críticas. Una de las más importantes durante el Porfiriato en México fue *Regeneración*, iniciada el 7 de agosto de 1900 por Enrique y Ricardo Flores Magón. Este medio impreso se convirtió en el principal órgano de oposición al régimen de Porfirio Díaz, conduciéndolo esto a su clausura y a la persecución de sus editores, que refugiados en Estados Unidos siguieron editándolo. Este periódico fue vehículo de transmisión de ideas anarquistas; en sus mejores épocas tuvo un tiraje de 30 mil ejemplares, volumen muy considerable ya que sus editores no tenían acceso a un tipo de tecnología moderna.” Moisés GámezSource (julio-diciembre, 2000), p. 156

⁷¹ “Muchos de los liberales compartían con hombres ligados al pensamiento conservador, como Lucas Alamán, la convicción de que había que erradicar vicios arraigados entre la población, mismos que condenaban al país al atraso, como la embriaguez, el adulterio, la prostitución, la holgazanería, la ociosidad o la ignorancia. Desde su perspectiva, y como herencia de la influencia de las ideas de la Ilustración, había que apostarle de manera franca a la moralización de los mexicanos, pues sólo por medio de ella se lograría sacar al país del atraso. Lillian Briseño Senosiain (octubre-diciembre, 2005), “La moral en acción Teoría y práctica durante el porfiriato” en *Historia Mexicana*, vol. 55, núm. 2, El Colegio De México, pp. 429-428. “Si bien la manera de abordar el periodo a partir de la historia sociocultural es reciente, no lo es, sin embargo, el tema de estudio, por el contrario, diversos historiadores –como Moisés González Navarro, François-Xavier Guerra, Carmen Ramos, Verena Radkau, Elisa Speckman, Mary Kay Vaughan, Charles Hale, Ricardo Pérez Monfort, Anne Staples, Pablo Piccato, Valentina Torres Septién, Alberto del Castillo o Jorge Alberto Trujillo Breton– han profundizado en aspectos relacionados con la moralidad porfiriana, la educación, la opinión pública o el papel del Estado y de la Iglesia en la construcción de los códigos, reglamentos o manuales de comportamiento idóneos, insistiendo en los esfuerzos desplegados durante este periodo por consolidar un ideal extensivo a toda la población?”. Lillian Briseño Senosiain (octubre-diciembre, 2005), p. 421.

pación de la madre de familia. Se pensaba que la madre de familia era una educadora por naturaleza y que era precisamente ella quien podría ayudar a transformar las formas de vida de los mexicanos, higiénica o positivamente”.⁷²

Sin embargo, el proceso de normatividad, tanto en aquellas características referentes a la limpieza como en aquellos aspectos que hicieron ahínco en la buena conducta y el buen vestir, fueron componentes importantes de muchos escritos, suscitados principalmente por las elites gobernantes. En estos momentos de apogeo industrial y urbano, se pretendió por otros medios instituir un tipo de actitud moral que fuera afín con la moderna civilización.⁷³

Dentro de las imágenes que hemos mostrado, la apariencia y la uniformidad en la que son presentadas las obreras, contribuyen a nuestra comprensión de los cambios sociales.⁷⁴ En el caso de la vestimenta de las obreras mexicanas, se pretendió cambiar su forma de vestir por medio de rebozos, enaguas y sacos de tela, así como haciéndolas portar anillos de cobre y ebonita, y luciendo sus peinados con dos trenzas que se unían por la espalda.⁷⁵

En las fotografías analizadas, llama, sin duda, la atención la forma en la que se presentan las mujeres obreras. En la siguiente imagen se percibe una estrecha coincidencia entre la vestimenta de las trabajadoras y los parámetros exigidos por el discurso dominante. Parecería, entonces, que las fotografías dan muestra del éxito que tuvo la insistencia, por parte del gobierno, sobre el buen vestir de las obreras. Lo cierto es que, como hemos señalado en el segundo ensayo del presente libro, hay todo un rito detrás de la toma de la fotografía, un rito ligado a la apariencia y a la forma en que quieren ser retratados los personajes que componen dicha foto.

⁷² Claudia Agostoni (2002), “Discurso médico, cultura higiénica y la mujer en la ciudad de México al cambio de siglo (XIX–XX)” en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 18, núm. 1, University of California Press on behalf of the University of California Institute for Mexico and the United States and the Universidad Nacional Autónoma de México, p. 4.

⁷³ “Se pensaba que la miseria conduciría a los trabajadores por la senda de la criminalidad y este atributo de “peligrosidad” se contrarrestaba con la posibilidad de controlar su comportamiento. Se deseaba que los trabajadores urbanos asumieran los códigos de conducta y los valores aceptados por la burguesía. En esta campaña la mujer ocupó un lugar central, pues se le consideraba artífice de la moral familiar. De ahí la reafirmación del modelo o estereotipo que regulaba la conducta femenina”. Elisa Speckman Guerra (1997), “Las flores del mal. Mujeres criminales en el porfiriato”; en *Historia Mexicana, Los bajos fondos*, vol. 47, núm. 1, (julio-septiembre), El Colegio de México, México, p. 191.

⁷⁴ “Women were incorporated into productive areas of the incipient capitalist economy (specifically in the transformation industries of textiles and tobacco and the service sectors), at a rapid rate so that by 1895 women represented approximately 33 percent of the work force in the transformation industries and 41 percent in services, while they only represented 17 percent of the total economically active population”. Margaret Towner (1977), “Monopoly Capitalism and Women’s Work during the Porfiriato”; en *Latin American Perspectives: Women and Class Struggle*, vol. 4, núm. 1/2, (winter-spring), p. 90.

⁷⁵ Cfr. Julio Guerrero (1996), *La génesis del crimen en México*, CONACULTA, México.



Imagen 16. “El Gobernador del Distrito. Visita la fábrica de velas *La Moderna*”⁷⁶

En las fotografías se puede apreciar la limpieza y el buen vestir de las mujeres, a las cuales se les insistía, incluso desde la misma prensa obrera, portar un nuevo tipo de ropa (ver foto 16).

Otra lucha ha sido necesario sostener contra la costumbre inveterada de las indígenas en el vestido. Acostumbran a enredarse de la cintura para abajo un trozo de lienzo de lana que apenas les permite tener algún movimiento en las piernas [...] Pues bien, esa costumbre ha sido vencida por la enagua blanca y la de encima, lo mismo que por el saco que cubre hasta abajo del talle y por la mascada alrededor del cuello [...]. La civilización las va transformando y creando necesidades que las obliga a ser consumidoras y a tener aspiraciones [...]⁷⁷

Todos los cambios se debían a una modificación en la estructura familiar de la sociedad.⁷⁸ Al dejar de fungir únicamente como ama de casa, la mujer trabajadora empezó a jugar un nuevo papel dentro de la sociedad moderna, comenzando a ser un ejemplo de moralidad contrastada con las visibles actitudes de inmoralidad, tales como la prostitución o el crimen. La imagen de una mujer trabajadora, honrada, convertida en un ser útil y productivo, etc., lograba

⁷⁶ *El Mundo Ilustrado*, 24 de abril de 1910. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁷⁷ *La Convención Radical Obrera*, 1 de enero de 1888.

⁷⁸ Las condiciones de trabajo de la mujer eran en muchos casos peores a la de los hombres. “For example, in 1885, in the Hercules factory in Querétaro, the women earned from twenty to twenty-five centavos daily, whereas the men earned from thirty-one to fiftytwo centavos on a piecework basis depending on their level of skill. By the 1890s women earned forth to fifty centavos daily. In 1900, factories in the state of Veracruz paid women from fifty to eighty centavos daily and men from sixty centavos to two and onehalf pesos”. Vivien Vallens, *Working women in Mexico during the Porfiriato, 1880-1910*, citado por Margaret Towner (1977), p. 92. “Principally women were employed by such industries as textiles and tobacco for several reasons. First of all, women and children could be employed at lower wages than men, permitting the capitalist to obtain greater surplus value from their labor and gradually force down the wages for men. In textiles wages were not uniform varying by factory, by sex, and by age. Women and children earned a half to a third of the salary for men.” *Ibid.*, p. 92.

mostrar el triunfo del progreso porfiriano, justo en una época en que el porfiriato estaba llegando a su fin.⁷⁹

Podemos concluir que la fotografía del *porfiriato* marginó a una parte del mundo del trabajo, no viendo en él más que un simple pretexto para crear una imagen donde el trabajador y la trabajadora aparecían como símbolos de los valores modernos que deseaba transmitir.⁸⁰

Sin embargo, el trabajador es recordado sobre formas visuales cuyas composiciones y evocaciones abstractas transparentan una visión en tránsito, muy diferente a la imagen del trabajo que se tenía en el siglo XIX, ya que la particularidad de la imagen muestra un proceso donde se constata la existencia de nuevos sujetos y el nuevo papel que desempeñan dichos sujetos en su nuevo entorno social.

Las constantes referencias familiares y religiosas forman parte de los discursos dirigidos al trabajador. Se perciben influencias de tipo religioso, transformando el discurso en el sermón como medio de difundir una verdad. Los trabajadores y el mundo serán purificados por medio del trabajo y convertidos en nobles, en una familia universal. El discurso ofrece prototipos y modelos de comportamiento. La tiranía de las pasiones aparece como cualquier intento de movilización o acción de transformación social, fenómeno contrario a los objetivos sobre el ordenamiento social y control político. Las posibilidades ante el espectro de la realidad propuesta, simplemente es una: el trabajo.⁸¹

III. RÍO BLANCO: UN EPISODIO EN IMÁGENES

A pesar del importante rol social desempeñado por los trabajadores durante la segunda mitad del siglo XIX, el porfiriato frenó, en muchos sentidos, el crecimiento de sus derechos políti-

⁷⁹ Como hemos insistido hasta ahora, también en ese proyecto moralizador hubo muchos reveses. La autora del texto “La moral en acción Teoría y práctica durante el porfiriato” señala que, en la Ciudad de México y en Guadalajara, un número importante de la población sufrió algún proceso legal por faltas a la moral. Incluso afirma que un alto porcentaje de la población “se mantuvo al margen de lo que se prescribía o en franca rebeldía, haciendo de faltas como la indigencia, la mendicidad, el juego, los embarazos fuera del matrimonio, el infanticidio o la embriaguez, delitos comunes”. Las cifras que muestra para el caso de la prostitución son interesantes: “Por su parte, el doctor Luis Lara y Pardo afirmaba que 120 de cada 1000 mujeres se encontraban en los registros de las prostitutas, mientras que Ramírez de Arellano, convenía en que “la sífilis es demasiado común entre nosotros, y raro es el hombre que durante su vida no paga algún contingente a la satisfacción de sus placeres”, lo cual denota una promiscuidad sexual difundida” Lillian Briseño Senosiain (2005), pp. 445-446.

⁸⁰ Ver Claudia Canales (1978), *Imagen histórica de la fotografía en México*, INAH, México. Briseño Senosiain, Lillian (2007) *El libro rojo: una continuación. Los muertos de Río Blanco. Un encuentro con la historia obrera*, Fondo de Cultura Económica, México, Gerardo Villa del ángel.

⁸¹ Moisés Gámez Source (2000), “De paria a ciudadano. La representación del obrero en “El Industrial”, 1906-1909”, en *Revista de Historia de América*, Pan American Institute of Geography and History Stable, núm. 127 (july-december), p. 164.

cos, así como el paso a la ciudadanía de estos nuevos segmentos sociales que habían surgido con la expansión económica y el desarrollo de la maquinaria de producción masiva. La creciente masa de trabajadores de la minería, de la industria manufacturera, de la construcción y del comercio casi siempre resistieron a secundar las generosas intenciones de sus amos.⁸² Gracias a ello, el siglo XX vio surgir a la clase obrera como actor social y sujeto político en México. Huelgas, manifestaciones, movimientos, sociedades de socorros mutuos, sindicatos, cooperativas y partidos fueron testimonio de su presencia dentro de un medio hostil que tardó mucho tiempo en reconocer los derechos sociales de los productores.

Nuestro interés por introducir más elementos al estudio del trabajo nos ha llevado a buscar por medio de la imagen una visión histórica donde el obrero aparezca bajo otra figura, ya no sólo como parte integrante de una máquina o de un espacio fabril, sino formando parte de un acontecer histórico-político de gran relevancia: la huelga de Río Blanco.⁸³ Para hablar de lo anterior, hemos analizado un foto-reportaje centrado en dicho acontecimiento histórico. Cabe acotar, sin embargo, que las imágenes que lo acompañan fueron tomadas después de haber terminado el sangriento enfrentamiento de los obreros con las tropas federales porfirianas, y nos muestran sólo la cara oficial del conflicto. No obstante, nos encontramos frente al primer fotorreportaje referente a un conflicto del mundo obrero, a pesar de que éste ignoró por completo dar cuenta de la situación propia del conflicto y se enfocó en la descripción de los “destrozos de los obreros amotinados”.⁸⁴

Las fotografías fueron tomadas a raíz de los sucesos, y en ellas se ven los “destrozos” causados por los obreros amotinados. Una de ellas muestra el patio de la que fue la tienda de Garcín. Ahí se percibe cómo, en medio de toda la destrucción, sólo han quedado en pie los muros. La siguiente fotografía presenta a los soldados del 24° batallón que fueron a restablecer el orden, acampando frente a la fábrica. En otra de las fotografías se ve a un grupo formado por las autoridades del lugar y los principales empleados de Río Blanco. Al lado de dicha imagen, se nos revela el momento en que el general Rosalino Martínez, quien fue al frente de las fuerzas militares de la Federación, llegó al sitio de los sucesos. Finalmente, hay una vista general en la cual se advierten de nuevo, desde otra perspectiva, los destrozos hechos en la tienda de Garcín:

⁸² “En el porfiriato hubo un considerable número de huelgas, algunas de ellas violentas. En 1881, 1884, 1889, 1890, 1891, y sobre todo en 1895, tuvo lugar la mayor cantidad de huelgas durante el siglo pasado. En la vigésima centuria hay una curva ascendente a partir de 1905, que alcanza su punto máximo en 1907, para descender paulatinamente hasta el final del período. La prensa de la ciudad de México registró alrededor de 25 huelgas importantes en todo el país en 1907.” Moisés González Navarro, (1956) “Las huelgas textiles en el Porfiriato”, en *Historia Mexicana*, vol. 6, núm. 2 (octubre-diciembre), El Colegio de Mexico, p. 201.

⁸³ Rodney Anderson (2006) *Parias en su propia tierra: los trabajadores industriales en México, 1906-1911*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México, pp. 449.

⁸⁴ “La huelga de Río Blanco”, *El Imparcial*, 12 de enero de 1907.

Se ve el frente de la fábrica, por un lado, y por otro, la parte exterior del edificio que ocupó la tienda saqueada y destruida. La tienda de Santa Rosa también aparece en otra fotografía. Esa tienda era igualmente de Garcín y quedó destruida, lo mismo que la de Río Blanco. En la garita de Orizaba, que da acceso al camino para las fábricas, fueron apostadas tropas con el objeto de no permitir el paso de gentes armada en actitud amenazadora. Las guardias hicieron vigilancia continua durante dos días, tal como se ve en uno de los grabados. Garcín tenía también una tienda de raya en Nogales, y, como las otras dos, fue saqueada y destruida por la multitud. En un grabado se ve lo que quedó de esa construcción, y en el patio se distinguen unos bultos de mercancía de las que fueron abandonadas por las turbas. Como nuestro enviado especial ha dicho, los individuos aprendidos fueron puestos en furgones provisionalmente, bajo la custodia de los rurales. En un grabado se ve uno de esos furgones, en los momentos en que son depositados allí varios presos. La fábrica de Río Blanco, que pertenece a la Compañía Industria de Río Blanco, fue inaugurada en 1892 y es uno de los centros fabriles más importantes de Orizaba. La compañía posee, además, las fábricas de San Lorenzo.⁸⁵



Imagen 17. Huelga de Río Blanco⁸⁶

Antes de ser publicado este artículo periodístico hubo, a lo largo de cinco meses, una serie de editoriales del periódico *El Imparcial*, en las que se hizo mención a algunos conflictos sociales provocados por el funcionamiento del proceso productivo al interior de la fábrica. En dichos artículos no se habla, por supuesto, de la relaciones que se establecieron entre el hombre y la máquina, tampoco se destacan las especificidades de las relaciones sociales que se fijaron entre ellos y mucho menos las dificultades que se generaron con la modernidad

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *El Imparcial*, 12 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

industrial.⁸⁷ No obstante, la posibilidad de comprender a plenitud el conflicto de Río Blanco implica una revisión de los problemas que se generaron en torno al funcionamiento del nuevo orden fabril.

Para entender el proceso del conflicto, habría que hablar, entonces, de lo que sucedía al interior de la fábrica. En párrafos anteriores se ha mencionado el uso de nuevas disciplinas modernas como lo fue el control de la vida del obrero por parte de ese modo paternalista de manejar en su conjunto la vida del trabajo. Hemos dicho también que esta situación implicó imponer en la dinámica cotidiana el funcionamiento moderno del trabajo industrial horarios fijos, un determinado tipo de vestido, control de raya, capataces y maestros que al interior de la fábrica aceleraran el ritmo del trabajo, viviendas aledañas al trabajo, control de espacios de reunión, etc. Por eso mismo, es importante dar cuenta de la experiencia del obrero dentro del proceso productivo para comprender el sentido general de este conflicto.

Casi la mitad de las huelgas se debió a la disminución del salario de los obreros, y a las infructuosas peticiones de su aumento; en menor grado, a que no se pagaba a los trabajadores, o se hacía con vales o moneda de níquel. Los malos tratos, que en algunos casos llegaban a los golpes, figuran en segundo término entre las causas de los conflictos; después, el aumento de la jornada de trabajo; el cese de operarios; la oposición a nuevos administradores y reglamentos; la lucha contra el trabajo dominical y el nocturno; la limitación de las entradas y salidas a las fábricas; el sistema de multas y de castigos en general empleados en ellas.⁸⁸

A través de las imágenes podemos observar que lo que se resalta en ellas es la destrucción de las tiendas de raya de Garcín, así como la presencia de los miembros del ejército que mantienen y vigilan el orden público de la zona de Río Blanco. En las otras fotografías aparecen los obreros: en una foto se ve a cinco detenidos y en otra a “Los obreros escuchando el discurso del coronel Ruiz”. Ahora bien, con base en ello, y revisando los reportajes que realizó el periódico *El Imparcial*, podemos adentrarnos en este suceso, intentando leer entre líneas la visión que las imágenes intentaban ocultar.

Una de las primeras preguntas que surgen al mirar las fotografías que aquí presentamos es la siguiente: ¿por qué los obreros de Río Blanco incendian las tiendas de Garcín y no la fábrica? Según se relata en *El Imparcial*, dicho lugar era una especie de tienda de raya. Parte del sueldo que obtenían los obreros lo recibían en vales intercambiables sólo en las tiendas de Garcín. Allí

⁸⁷ “En julio de 1906 el cónsul general de los Estados Unidos en México informó a Washington que los periódicos “con subsidio” habían sido instruidos por el gobierno para publicar artículos y editoriales que animaran a los obreros a seguir los pasos de la vida decente y moral y evitar la violencia. El *Imparcial*, conocido portavoz del régimen de Díaz, encabezó la campaña, sacando a la luz más de cuarenta artículos y editoriales sobre problemas de trabajo, desde julio hasta noviembre” de 1906. Rodney D. Anderson, (1970) “Díaz y la crisis laboral de 1906”, en *Historia Mexicana*, vol. 19, núm. 4, (abril-julio), El Colegio de México, México, p. 519.

⁸⁸ Moisés González Navarro (1956), p. 202.

mismo se les descontaba el tiempo de diez a doce por ciento por sus deudas, “así mermaban los sueldos de los operarios, y como en esos almacenes había expendios de pulque y licores, lo fiado costaba una gran parte de los jornales. Los operarios veían que aquellas tiendas les absorbían todo, y quisieron vengarse.”⁸⁹ Los comerciantes eran gente que se aprovechaba de los trabajadores y les prestaban con grandes intereses. El ‘modelo’ era el comerciante francés llamado Victor Garcin, que mantenía bajo su control el comercio de Río Blanco y Nogales. En las fotos aparecen las tiendas destruidas de este personaje e incluso podemos observar dos reproducciones en la que se ve a dicha tienda momentos antes del incendio y durante el incendio.



Imagen 18. Huelga de Río Blanco⁹⁰

En los artículos de *El Imparcial*, se menciona que el incendio fue provocado porque las esposas de los trabajadores habían acudido a dicha tienda a pedir crédito para obtener víveres de primera necesidad y éstos les fueron negados. El hambre reinaba en la zona, ya que el mantenimiento de la huelga por más de un mes había dejado a los obreros y a sus familias sin mucho que comer⁹¹, por lo que la esposa de uno de los trabajadores denunció este hecho al gran número de obreros que protestaban frente a la fábrica de Río Blanco. Inconformes con los resultados de la huelga, y con la imposibilidad de obtener créditos para comprar

⁸⁹ *El Imparcial*, 11 de enero de 1907. “Garcin es francés del Norte. Vino sin capital. Su hermano hace trece años era administrador de la fábrica de Río Blanco, recién fundada entonces. A su nombre comenzó a emprender negocios de maderas, en los que fracasó. Fundó una pequeña tienda hasta comprar algunos terrenos. Adquirió en diez mil pesos el ocupado por la fábrica de Santa Rosa, y que vendió en cuarenta mil. Refundió su capital las tiendas crecieron, aumentaron las utilidades merced al sistema de vales y descuentos...” *El Imparcial*, 13 de enero de 1907.

⁹⁰ Fuente: Luis Araiza (1975), *Historia del Movimiento Obrero Mexicano*, Ediciones Casa del Obrero Mundial, México.

⁹¹ Bernardo García Díaz (1981), *Un pueblo fabril del porfiriato: Santa Rosa, Veracruz*, SEP-Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

viveres, permanecieron en las afueras de la fábrica y juntos saquearon e incendiaron el inmueble de Garcín:

En la Fábrica de Río Blanco se dio ayer a las cinco y media de la mañana el primer toque de llamada para que los operarios entrasen a los talleres, creyendo que no se obstinarían en exigir la elevación de las tarifas de jornales antes de tiempo [...]. Como quinientos operarios estaban reunidos en actitud hostil. Un buen número de los mecánicos, albañiles y obreros de los telares secundarios, entraron sin novedad, pero la mayoría de los hilanderos y los tejedores comenzaron a lanzar gritos subversivos y piedras. Las puertas de la fábrica se cerraron inmediatamente. Al ver que engrosaba el número de los alborotadores, diez rurales los dispersaron. Hombres, mujeres y niños en gran confusión, echaron abajo las puertas y penetraron primero en el departamento de escritorio. Allí, un empleado, parapetado tras la caja de hierro, hizo varios disparos de pistola, pero tuvo que ocultarse. La multitud lo robó todo, y cuando no quedaban sino mercancías inflamables, les puso fuego y se consumió la finca.⁹²

Vale la pena resaltar la situación descrita en el artículo, ya que, movidas por el ideal de mantener el orden social promovido insistentemente por el régimen de Díaz, las tropas del décimo tercer batallón, así como (procedentes de Veracruz) el General Joaquín Mass, el Coronel Felipe Mier, José Villarreal y Francisco Ruiz⁹³ y una fuerza de doscientos hombres mataron, persiguieron, fusilaron e hirieron a cientos de los obreros, que, amotinados, se encontraban protestando contra las pocas oportunidades que su huelga les había asegurado. En la foto que sigue, se puede apreciar dichos militares junto a los dueños de la fábrica de Río Blanco. La foto fue tomada el 9 de enero de 1907 y en ella parece observarse cómo “La industriosa ciudad que parecía hallarse en estado de sitio” pasó pronto a abrir “todas las casas comerciales”, restableciendo “el tráfico de tranvías y normalizándose las transacciones [...] El General Martínez, de acuerdo con el Coronel Ruiz, ha tomado hoy enérgicas y seguras medidas; y a ellas se deben el restablecimiento del orden”.⁹⁴ Nada detendría el progreso de la sociedad porfiriana y mucho menos unos operarios inconformes.⁹⁵

⁹² *El Imparcial*, 9 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁹³ Cf. Luis Araiza (1975), *Historia del Movimiento Obrero Mexicano*, Ediciones Casa del Obrero Mundial, México.

⁹⁴ *El Imparcial*, 9 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁹⁵ Según lo señala el autor del artículo “Crisis laboral de 1906” de Rodney D. Anderson, Díaz tuvo voluntad para negociar y no fue de entrada sanguinario. No obstante, el que Díaz haya decidido intervenir en el conflicto intentando establecer un acuerdo entre los obreros y los patrones no lo disculpa de su decisión final de masacrar a los obreros de Río Blanco. Si atendemos a lo que pasó más allá del acotado periodo de 1906 y 1907, veremos que las condiciones de trabajo dentro de las fábricas textiles durante el porfiriato fueron muy agotadoras y en muchos casos injustas, por lo que la resolución del laudo presidencial no beneficiaba en lo más mínimo las peticiones obreras, sino, al contrario, las perjudicaba, según lo demuestra el propio estallido del conflicto. Por más



Imagen 19. Generales y jefes de batallones ⁹⁶

Según informes del periódico *El Imparcial*, de un total de siete mil ochenta y tres obreros que trabajaban en la región de Orizaba antes de los acontecimientos del siete de enero, sólo cinco mil quinientos setenta llegaron a ocupar nuevamente sus trabajos el doce del mismo mes. Como se ve, la diferencia es de mil quinientos setenta y un obreros, de los cuales una parte huyó, mientras que la gran mayoría fue encarcelada, murió o sufrió heridas.⁹⁷ Cinco de los presos aparecen en la siguiente fotografía. Uno de ellos era Manuel Juárez, el cual fue asesinado por ser uno de los principales líderes del movimiento. El segundo de izquierda a derecha es el pastor metodista José Rumbia.

Informa el Jefe Político, que hoy (8 de enero) a primera hora, un grupo de obreros se presentó en actitud hostil a Santa Rosa. La fuerza hizo uso de sus armas y resultaron cinco muertos, entre ellos Rafael Moreno y Manuel Juárez, presidente y vicepresidente del Círculo de Obreros Libres en Santa Rosa.⁹⁸ Moreno y Juárez, habíanse rebelado contra el presidente de la Matriz Obrera, José Morales, llamándole traidor por el hecho de haber aceptado y recomendado las bases resueltas en esa capital. Juárez instigó para que fuese quemada la casa de Morales. El mis-

negociador que hubiera podido ser Porfirio Díaz, y por más buena voluntad que tuviera en la negociación, el resultado de esta buena intención no era benéfico para el obrero. En términos históricos, una simple y moderada buena voluntad no puede resolver los conflictos que por largo tiempo enfrentan los obreros. Creer lo contrario sería cerrar los ojos y pensar que dentro de la conciliación había la intención de beneficiar al obrero. A lo largo de casi 25 años, el gobierno porfiriano no quiso intervenir en los conflictos, lo cual muestra su incapacidad de resolver, por medio de la negociación, un conflicto obrero-patronal. Por lo demás, varios dirigentes obreros de Río Blanco habían sido ya aprendidos conxs anterioridad.

⁹⁶ *El imparcial*, 12 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁹⁷ *El Imparcial*, 12 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

⁹⁸ “En la primavera de 1906 un pequeño grupo de trabajadores de la fábrica de Río Blanco organizó el Gran Círculo de Obreros Libres (GCOL), portavoz de las esperanzas de los trabajadores textiles mexicanos durante la crisis que se aproximaba”. Rodney D. Anderson, (1970), p. 516.

mo Juárez formalizó la huelga hace poco, que duró tres semanas. Era el más peligroso de los agitadores. Se han abierto los talleres con poca asistencia de obreros. Las muertes de los cabe-cillas, de Rafael Moreno y de Manuel Juárez produjeron intensa emoción, por haber sido ellos los que dirigieron los motines. Los cadáveres permanecieron en el patio central de almacén de Garcín, en Río Blanco, entre los escombros.⁹⁹



Imagen 20. Los cinco infractores¹⁰⁰

Todo el conflicto comenzó con los obreros textiles de un gran número de fábricas de hilados y tejidos de algodón de Puebla, Tlaxcala y Atlixco a principios de diciembre de 1906, los cuales manifestaron su inconformidad frente a un reglamento patronal cuya implantación equivalía a un empeoramiento de las condiciones de trabajo, así como a una limitación de la libertad personal de los obreros. Al reglamento de los patrones, los huelguistas opusieron el suyo, llegando incluso a recurrir al presidente Díaz para solicitar su arbitraje. A dicho movimiento se unieron los operarios de Orizaba. “Las entrevistas de Díaz con los representantes de los huelguistas y de los patrones culminaron a principios de enero de 1907 con la expedición de un laudo presidencial donde se establecía la reapertura de las fábricas para el lunes 7 y se fijaban las bases sobre las cuales debían los obreros regresar al trabajo”.¹⁰¹

El domingo 6 de enero, José Morales,¹⁰² presidente oficial del Círculo de Obreros Libres, leyó el laudo de Díaz en Orizaba. Si bien éste hacía concesiones a los obreros, la mayoría de

⁹⁹ *El Imparcial* 9 de enero de 1907.

¹⁰⁰ *El Imparcial*, 10 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

¹⁰¹ Leticia Gamboa Ojeda (1989), “Dos aspectos de la clase obrera textil de Atlixco a fines del porfiriato”, en *Historias* 23, México, octubre de 1989 y marzo de 1990, p.77.

¹⁰² El Círculo de obreros Libres “quedó en pie y fue electo presidente Morales, quien procuró atenuar las exageraciones de sus antecesores, conciliar los intereses y proceder con cautela. Se creó el periódico «La Unión Obrera» y en él escribía José Rumbia, ministro protestante, que fungió como uno de los instigadores. Hubo un movimiento para derrocar a Morales por moción de José Illescas, quien propuso atrofian la candidatura de

estas disposiciones eran desfavorables a los mismos, ya que en algunas se atendía sus quejas a medias, mientras que en otras la falta de precisión los dejaba a merced de los empresarios. Dos de los artículos negaban el derecho a huelga, así como la posibilidad de promoverlas. Sus quejas debían presentarlas por escrito y aguardar obligatoriamente la respuesta durante quince días, y sólo si no quedaban satisfechos con la respuesta oficial podían separarse del trabajo. Junto a ello, dotaba de amplios poderes a los empleadores de las compañías para que, por medio de libretas, calificaran sus actividades, de tal manera que, si se consideraba que éstas no eran realizadas de manera correcta, podían ser suspendidos o multados. Tampoco se atacó el problema de la tienda de raya.¹⁰³

En la siguiente fotografía se observa el mitin realizado por los obreros de Río Blanco a las afueras de la fábrica el día 7 de enero de 1907. En el reportaje se menciona que no estaban dispuestos a entrar a las instalaciones fabriles pues se encontraban insatisfechos con los puntos expresados en el laudo presidencial. En dicha foto se pueden observar varias características de los operarios. Por el tipo de vestimenta que portan, muchos parecen ser de origen campesino. No obstante, lejos de formar un conjunto homogéneo, el grupo estaba integrado por hombres de todo tipo, procedentes de diversos oficios. Lo mismo había artesanos de telar manual que campesinos desposeídos y antiguos obreros de otras fábricas aledañas, o individuos que ejercían diversas actividades, así como otros que pululaban entre el campo y la fábrica.¹⁰⁴ La cohesión de grupo, en términos políticos, al interior de la fábrica, fue diversa y la mayoría de los operarios se agruparon alrededor del Círculo de Obreros Libres.



Imagen 21. Los obreros de Río Blanco oyendo el discurso del Coronel Ruiz ¹⁰⁵

Samuel Ramírez, quien en una reunión celebrada en el Teatro Gorostiza fue aclamado presidente. Morales obtuvo entonces el apoyo de Puebla, Tlaxcala y Oaxaca y no entregó la presidencia. Vinieron después desahogos, intrigas, calumnias embozadas y más ideas subversivas, hasta que Manuel Juárez provocó la huelga en Santa Rosa y sostuvo la de Puebla. Aunque el presidente Morales tuvo una actitud mesurada” se intentó quemar su casa por considerarlo traidor. *El Imparcial*, 10 de enero de 1907.

¹⁰³ “Laudo presidencial”, *El Imparcial*, 5 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

¹⁰⁴ Bernardo García Díaz (1981), p. 39.

¹⁰⁵ *El Imparcial*, 8 de enero de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México.

Todo vuelve a la normalidad. Sin duda, ésta fue una etapa de transición hacia la formación del sistema industrial que supuso una severa estructuración de los métodos de trabajo, nuevas disciplinas, nuevos incentivos y una nueva “condición humana”, necesaria para romper con la inercia de lo antiguo.¹⁰⁶ En ellas se aprecia el nuevo rol del obrero, es decir, su participación en el proceso fabril como mero apéndice de la máquina (ver las siguientes imágenes). Los cambios fueron drásticos, ya que se veían obligados a laborar no sólo en los periodos de siembra, sino a lo largo de todo el año; además, sus actividades exigían rapidez y precisión; estaban forzados a trabajar encerrados y no al aire libre; eran víctimas del ruido ensordecedor de las maquinas; etc. Dicha situación provocó dificultades, ya que los obreros que allí laboraban no estaban acostumbrados al ruido ensordecedor de las máquinas ni a horarios tan intensos de trabajo, pero, sobre todo, a los malos tratos de los capataces.¹⁰⁷ Los operarios se quejaban de los malos tratos y de largas jornadas, así como también de que los maestros no comunicaban las quejas de los obreros y cobraban, en algunas fábricas, cierta cantidad por dar determinado número de telas a un operario o por admitirlo a trabajar.¹⁰⁸

Las transformaciones tecnológicas requerían nuevas necesidades y capacidades, así como nuevos reglamentos y ordenamientos al interior de la fábrica para intensificar el trabajo y la disciplina que se requiere en estos locales, y, finalmente, para aumentar y mantener los mínimos niveles de producción. La forma más usada era imponer multas, por lo que muchas veces los obreros se quedaban sin raya que cobrar, situación que provocó la movilización de una gran parte de los trabajadores textiles de México a principios del siglo XX, la cual terminaría marcada por los sucesos de Río Blanco.¹⁰⁹

Lo cierto es que la difusión de un tipo de imágenes permitió indicar los avances que en términos económicos había traído la industrialización al país, pero fue esencial para el funcionamiento ideológico de las clases altas ligadas al régimen, ya que en términos concretos

¹⁰⁶ “La fábrica Santa Rosa combinaba bajo su techo, en tres diferentes departamentos, las operaciones de hilado, tejido y estampado. El primer departamento era el de hilado y en él trabajaban alrededor de 677 obreros entre hombres, mujeres y niños, bajo la dirección del maestro general Juan Morato. El siguiente departamento era el de tejidos y estaba dividido en dos secciones, la de preparación de los telares con 277 operarios y la sección de telares; en ésta trabajaban los obreros más calificados de la fábrica (...). El tercer departamento era el de acabado donde los rollos de género eran blanqueados y estampados por 277 obreros dirigidos por técnicos europeos”. *Ibíd.* p. 39.

¹⁰⁷ Dentro de un reglamento fabril emitido en 1904 por la fábrica Santa Gertrudis de Orizaba, “establece que los operarios cumplirán con sus tareas «observando buena conducta y obedeciendo a sus cabos y maestros»”. Hilda Iparraguirre (1995) “Cuadros medios de origen artesanal –maestros capataces y encargados- en el proceso de industrialización y proletarización en México en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX” *Cuicuilco*, ENAH, Nueva Época, vol. 2, núm. 4, México, mayo-agosto, p. 55.

¹⁰⁸ Hilda Iparraguirre (1995), p. 61.

¹⁰⁹ “*During the Rio Blanco strike, textile worker Guillermo Torres sang as part of a corrido written about those tragic days: ‘... y no somos anarquistas, ni queremos rebelion, [sino] menos horas de trabajo y buena distribucion.’* Rodney D. Anderson, 1974), “Mexican Workers and the Politics of Revolution, 1906-1911” en *Hispanic American Historical Review*, vol. 54, núm. 1(february), Duke University Press, p. 95.

pudo inculcar un determinado comportamiento o actitud ante el progreso económico hacia las clases trabajadoras.

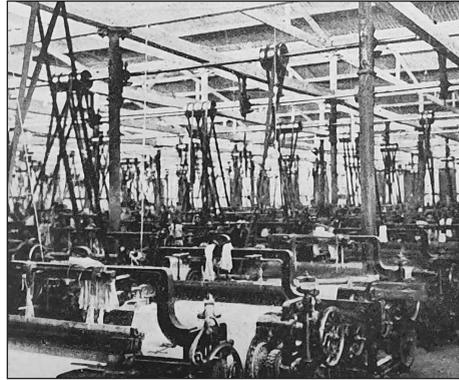
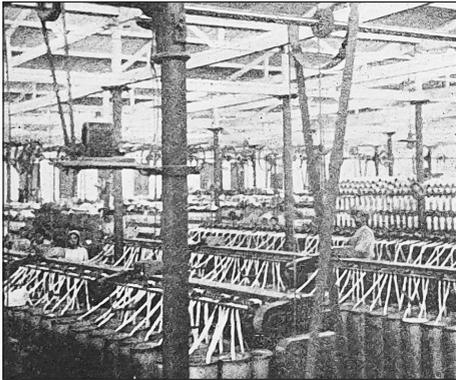


Imagen 22 y 23. “Fabrica de hilados y tejidos *La Fe*” ¹¹⁰

¹¹⁰ *El mundo Ilustrado*, 6 de octubre de 1907. Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México



Visiones del indio en Bolivia¹

¹ Una versión ligeramente modificada de este artículo apareció originalmente en la Revista *Contrahistorias, pensamiento crítico y contracultura*, núm. 28/29, septiembre, 2017-agosto, 2018, México. ISSN. 1665-8965, con el título: “Visiones e Imágenes del Indio en Bolivia durante el siglo XIX”. Artículo realizado como *Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. 2013-2014.

Si mirar implica una cierta concepción y experiencia del mundo circundante, un horizonte de sentido creado alrededor del ser o el grupo de seres que miran, ¿cuál es el punto de partida del mirar hacia los pueblos indígenas en Bolivia a finales del siglo XIX y principios del XX? La historia crítica de la mirada nos muestra un constante vaivén entre el modo de incluir a los indígenas dentro del proyecto nacional y el modo de discriminar, explotar y excluir a estos pueblos de dicho proyecto. Cada uno de estos vaivenes se ve reflejado entre las ideas, las imágenes y representaciones de lo que es, debe ser y hacer el indio, y entre las prácticas políticas, sociales y económicas de explotación por parte de los que detentaban el poder económico en este país a lo largo del siglo XIX y XX.

Para explorar los vaivenes en los que interactúan las miradas sobre el indígena en Bolivia y las prácticas políticas y económicas en la formación de una determinada ideología de Estado, y entre un saber que reproduce relaciones de poder, trataremos de vincular dichos procesos con dos momentos de emergencia social que fueron parte importante de la historia de Bolivia, me refiero a los movimientos armados de 1870 y 1898, pues creemos que dichos acontecimientos y los procesos sociales que los acompañaron influyeron de manera decisiva en las posturas ideológicas que las élites gobernantes fueron formulando en la mirada hacia el indio.

I

En la primera imagen que aquí mostramos (foto 1) vemos a uno de los principales líderes de las fuerzas indígenas que se unió al general Morales durante la revuelta de 1870. En ella, el líder indígena Luciano Willka, se ve portando el uniforme militar del ejército comandado por el general Morales,² dicho elemento nos muestra una transfiguración de su figura de ‘indio salvaje’ y ‘desarraigado de la nación’, a la de un hombre que da muestras de su lealtad nacional al vestir y empuñar las armas a favor y en defensa de su patria. Nos atrevemos a decir esto porque durante la revuelta que derrotó al presidente Melgarejo, el retratado fue nombra-

² Militar y político que organiza un golpe de estado contra el presidente Melgarejo que gobernaba Bolivia en 1870.

do comandante general de indios por parte del general Agustín Morales (probablemente en este acercamiento fue que se realizó la foto). Luciano Willka³ había sido un conocido indígena apoderado de la zona de Huaycho (Waychu) y su influencia en las comunidades fue muy importante, sobre todo durante los levantamientos armados de los años 70, en el que logró reunir un poderoso ejército de indios con el que logró cercar La Paz en defensa de los revolucionarios que estaban en contra del gobierno de Melgarejo y provocando con esta acción la huida de éste.⁴ Este hecho demostró que sin la participación de las comunidades, los opositores al régimen no hubieran triunfado, y por lo mismo, durante los primeros años del nuevo gobierno, la alianza con ellos fuera positiva.



Imagen. 1 Coronel Indio Luciano Willka. Fecha: Ca. 1870⁵

Retomar esta imagen nos permite indagar en dos procesos, por un lado, el intento por parte de las élites gobernantes de la nación boliviana por homogeneizar a sus poblaciones convirtiendo a todos en ciudadanos,⁶ implicando en ello la necesaria conversión de los pueblos indios, ya fuera por medio de la explotación laboral, la educación o por medio de la discipli-

³ “Luciano Willka, quien el 21 de noviembre de 1870, se presentó en Ayo Ayo ante el coronel Agustín Morales identificándose como ‘general en jefe de los indígenas comunarios de las provincias del Norte’. Seguramente, el mismo coronel Morales le otorgó al principio el grado de Sargento Mayor del Ejército boliviano, permitiéndole el uso del uniforme correspondiente a su jerarquía militar”. Roberto Choque Canqui (2012), *Historia de una lucha desigual*, Unidad de Investigaciones Históricas, La Paz Bolivia, p. 40.

⁴ Pilar Mendieta Parada, (2006), “Caminantes entre dos mundos: los apoderados indígenas en Bolivia (siglo XIX)”, *Revista de Indias*, vol. LXVI, núm. 238, p. 767-768.

⁵ Arthur Chervin (1908), *Anthropologie bolivienne. Ethnologie, Démographie, Photographie Métrique, Imprimerie Nationale*, tomo 1, Paris, p. 199. En este texto hay varias fotos realizadas y recolectadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por una misión de científicos parisinos encargados de hacer un estudio antropológico y antropométrico de las poblaciones indígenas en Bolivia.

⁶ Bolívar Echeverría (1995), *Las ilusiones de la modernidad*, UNAM-Editorial El Equilibrista, México, D. F., p. 44. Y otro autor afirma: “Uno de los aspectos involucrados en esa ideología política, social y económica será el

na, de “indios salvajes” a hombres “civilizados” capaces de respetar y asumir los ritmos de trabajo y productividad que impulsaba la nueva vida moderna de la nación.⁷ Bajo esta lógica el mito de la nación (en el sentido que le da Bolívar Echeverría⁸) se impone bajo la identificación inmediata entre un pueblo o comunidad específica y su figura estatal, cuya empresa histórico-económica parecía surgir espontáneamente de la convivencia y organización de los pobladores, casi siempre pensados desde sus características raciales. Pero la realidad de su población distaba mucho de una configuración social y racial homogénea; más bien, sus características lo vinculaban, en unos lugares más que en otros, con la experiencia del mestizaje o, si no, con la necesaria convivencia entre ‘etnias’ y hasta ‘naciones’ distintas.

Por otro lado, el intento de conversión del indio salvaje a hombre civilizado paso por otro proceso contradictorio vinculado a la idea que Bolívar Echeverría formula al respecto de que en el mundo capitalista se vuelve necesario no sólo la afirmación de un determinado comportamiento moderno de tipo capitalista sino que resulta crucial construir una imagen racial que represente con indicios más sutiles un orden ético o civilizatorio determinado y que no tiene nada que ver con la blanquitud de la piel, sino más bien exige la conformación de una identidad que debe ser visible y perceptible a través de una imagen exterior que permita distinguirla a través de toda una serie de rasgos “desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, o la positividad discreta de su actitud y su mirada, y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos”.⁹ Es en estos dos procesos en el que situamos la primera foto.

Para que el Estado ejerciera un control sobre estos pueblos se tuvo que construir primero una visión excluyente y racista sobre estos grupos, porque la mayor parte de sus elementos materiales, de sus formas de organizar el mundo de la vida, de sus conocimientos, costumbres o valores simbólicos se consideraron atrasados, anti-modernos e ineficientes para la vida propuesta por las naciones modernas del sistema mundo capitalista.

de “blanquear”, es decir que Bolivia debe aparecer como un país homogéneo compuesto de ciudadanos”. Xabier Albó y Josep Barnadas(1990), *La cara India y campesina de nuestra historia*, CIPCA, Bolivia, p.134.

⁷ De algún modo las misiones religiosas durante la colonia llevaron a cabo labores de conversión del indio “pagano y rebelde”, en un hombre cristiano y dedicado a las labores de la vida moderna ‘barroca’, situación que indica que los propios pueblos indígenas no son tan otros, sino que comparten ciertos rasgos de la modernidad ‘barroca’, aunque cabe señalar que dentro de dichos pueblos hubo también una reinterpretación de lo moderno que logró transformar sus vivencias en otro proyecto histórico-particular.

⁸ “La nación moderna se constituye a partir tanto de las ‘naciones naturales’ del pasado como de las comunidades espontáneas del presente, que son reprimidas y refuncionalizadas por la empresa estatal; es decir, se constituye como una peculiar aglomeración o masificación de los miembros de la sociedad civil ‘individuos perfectamente libres o desligados de cualquier comunidad no económica’ que está en capacidad de *re-nominarlos* como compatriotas o connacionales (en el extremo, *volksgenosse*), otorgándoles así una identidad o una personalidad que por ser circunstancial deja de tener una validez universal indiscutible”. Bolívar Echeverría, 1995, p. 45.

⁹ Bolívar Echeverría (2011), *Antología Crítica de la modernidad capitalista*, Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Bolivia, p. 147.

Pero ¿en qué sentido eran los pueblos indígenas ineficaces para la vida moderna? En el sentido en que ésta exige un comportamiento social que impulse un proceso ideal de conversión de la patria boliviana, en un país encaminado a reproducir la forma social del progreso moderno. En ese contexto, fue la oligarquía boliviana la que afirmó reiteradas veces la inviabilidad de la autodeterminación de los pueblos indígenas, durante largos periodos y por diferentes métodos, con la firme esperanza de afirmar el proyecto capitalista que ellos detentaban. Así la aserción de este tipo de comportamiento conllevó a que la identidad nacional-ciudadana se estableciera con mayor rigor sobre aquellos colectivos que fueran realmente ‘productivos y trabajadores’, por lo que aquellas colectividades que entorpecieran el progreso de la nación serían violentamente transformadas o eliminadas.

En ese sentido, para justificar la idea de que el indio era anti o pre moderno se tuvo que construir una imagen de él como ser primitivo y atrasado, al mismo tiempo que se le contrastaba con la visión, construida desde el occidente capitalista, de lo que era ser un hombre civilizado. Impulsando con ello la implantación, sobre las comunidades indígenas, de un control no sólo cultural, sino también político y económico.¹⁰

Las implicaciones sociales que esto trajo, sobre todo al momento de construir un determinado tipo de mirada sobre lo indígena, fueron, en primer lugar, prácticas, al intentar transformar el orden comunitario mediante una serie de reformas agrarias que ‘transformarían’ las zonas rurales de ‘primitivas e improductivas’ a generadoras de un despegue económico. Por ello desde finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX, se discutieron los modos, los mecanismos y las maniobras más extremas para lograr la desaparición paulatina de las comunidades indias.¹¹

En consecuencia el primer periodo que examinamos es cuando se ponen en vigor a partir de 1866 una serie de leyes que permitían tanto la venta de tierras de las comunidades como la fragmentación de las mismas, impidiendo con ello el funcionamiento comunitario de la tierra. La idea era transformar el uso del suelo que habían practicado las comunidades originarias desde finales de la colonia, a un uso de suelo que estuviera más acorde con las esperanzas de progreso:

¹⁰ Cfr. Marta Irurozqui (2005), “Los hombres chacales en armas. Militarización y criminalización indígena en la Revolución Federal de 1899”, en *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes*, Editorial Siglo XXI-CSIC, Madrid, España.

¹¹ Hasta finales del siglo XIX los pueblos originarios habían mantenido ciertos ‘privilegios’ en lo relativo a la tierra y a su jurisdicción, bajo esta rubrica eran considerados como parte de la naciente nación en la medida en que pagaran tributos y se encargaran de generar la modernización de la agricultura. Desde la visión conservadora y liberal de las clases en el poder, los indígenas prolongaban más bien una estructura arcaica que impedía que la riqueza de la nación saliera a flote. De este modo la visión del indio como un conjunto de hombres pre-modernos, justificó cualquier acción de las elites gobernantes contra estos pueblos, pues el objetivo ‘verdadero’ de la nación boliviana era crear sistemas productivos y políticos, que dieran fuerza a lógica productivistas de las naciones modernas y por tanto llevaran a ésta a la senda del progreso.

La aparición de Melgarejo en el escenario político, marcó el punto de partida para el ataque oficial a la comunidad indígena, que a través del decreto del 20 de marzo de 1866, permitió la venta de tierras comunitarias; convirtiéndolas en propiedad privada de algunos individuos o hacendados (...) sobre todo en las zonas productivas (...) Este hecho provocó un levantamiento indígena, a lo cual el gobierno respondió mediante expediciones punitivas o con el uso del ejército.¹²

Ya desde 1825, con las reformas liberales propuestas por Simón Bolívar, se pensaba que era necesaria la desaparición de la tierra comunal, dándole a la propiedad individualizada de la tierra, mayor peso. Con ello se tenía el objetivo de convertir a los indígenas en ciudadanos propietarios individuales de sus tierras, y aunque dicho objetivo no se logró, se mantuvo a las comunidades activas frente al Estado al proporcionarle una contribución indígena o tributo constante.¹³ En cierto sentido, mantuvieron un acuerdo con el Estado al ser unos de los principales contribuyentes del erario público, ya que se estima que para esa época, el 50% de la tierra cultivable¹⁴ estaba en manos de los pueblos originarios.

Sin embargo, el panorama cambiaría la situación de los pueblos y sus tierras, con un decreto impulsado en marzo de 1866 por el presidente Mariano Melgarejo, estableció que: “el indígena que dentro del término de 60 días, después de notificado, no recabe su título de propiedad abonando la suma de 25 a 100 pesos queda privado de la propiedad sobre su fundo rústico pudiendo el gobierno subastar las tierras”.¹⁵

El objetivo principal de las élites gobernantes era en gran medida económico, ya que al pretender quebrar definitivamente la estructura comunitaria del uso de la tierra se lograría la expropiación de los medios de trabajo de la población mayoritaria de Bolivia provocando su incorporación de forma permanente como colonos de las haciendas o como trabajadores mineros. Dentro de este contexto histórico se generó también un discurso ideológico con visiones excluyentes en contra de los pueblos indígenas. Desde el punto de vista de las

¹² “El 28 de junio de 1869, el Gral. Antezana ‘asesinó’ en San Pedro de Tiquina alrededor de 600 indígenas”. Roberto Choque Canqui (2012), *Historia de una lucha desigual*, Unidad de Investigaciones Históricas, UNIH-PAKAXA, Bolivia, p. 35.

¹³ Erwin Greishaber (1991), “Resistencia indígena a la venta de tierras comunales en el departamento de La Paz, 1881-1920”, *Data*, núm. 1, La Paz Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos.

¹⁴ Resulta importante este punto si pensamos que para esa época la población boliviana era en su mayoría indígena. “Para el año de 1826, se estima que el país contaba con una población total de 1 100 000 habitantes, de los cuales 800 000 eran indígenas y 90% de ellos vivían en el campo, concentrada principalmente en la región andina (...) Se estima que para el año de 1850 la estructura poblacional no cambió significativamente. Se mantuvo la proporción de la población entre campo y ciudad. Las ciudades más habitadas eran la Paz y Cochabamba, con una población de 44 mil y 30 mil habitantes respectivamente. Mientras en el campo 620 mil personas vivían en comunidades, 400 mil eran peones de hacienda y 200 mil eran agricultores individuales”. Salazar Lohman, Huascar (2013), *La formación histórica del movimiento indígena campesino boliviano. Los vericuetos de una clase construida desde la etnicidad*, CLASCO, Buenos Aires, Argentina, p. 21.

¹⁵ Pilar Mendieta Parada (2006), p. 764.

elites bolivianas el uso comunal del suelo era arcaico y pertenecía a un pasado colonial, era una estructura que debía desaparecer para que surgiera una nueva sociedad controlada por nuevos ciudadanos emprendedores que lograran impulsar el desarrollo de Bolivia.¹⁶ Uno de los ideólogos de la época expresa bien estas visiones racistas en un folleto titulado “Proyecto de repartición de tierras y venta de ellas entre los indígenas” de José Vicente Dorado, el cual señalaba que era necesaria la usurpación de las tierras comunales para que pasaran a ser de uso exclusivo de los grandes hacendados: “Arrancar esos terrenos de manos del indígena ignorante y atrasado sin medios, capacidad ni voluntad para cultivarlos; y pasarlos a la emprendedora, activa e inteligente raza blanca, es efectuar la conversión más saludable en el orden social y económico de Bolivia”.¹⁷

En consecuencia, desde las modificaciones a las leyes sobre la tenencia de la tierra, surgieron movimientos indígenas en varias zonas de Bolivia. Se organizaron y lucharon principalmente en contra del abuso que los hacendados cometían al momento de delimitar sus tierras, robándoles terreno a los propietarios comuneros. En estos movimientos tuvo mucha importancia la figura del indígena apoderado, que era un representante legal de las comunidades ante el Estado, y cuyas funciones se expandieron durante las revueltas nacionales que se llevaron a cabo en 1870 y 1899 comandas por Agustín Morales y Manuel Pando respectivamente, al vincular al movimiento indígena, que en esos momentos permanecía en un ámbito local, a un ámbito de lucha nacional.

Este hecho implicaba, en teoría, un cierto acercamiento por parte de los indígenas al nuevo proyecto general del Estado-nación propuesto por los generales arriba mencionados, es decir, basándose en una relación de unidad entre los diferentes grupos que integraban a la nación para luchar contra la tiranía del conservador Manuel Mariano Melgarejo (militar que tomó el poder dándole un golpe de estado a José María de Achá). Los indígenas abogaron porque dentro del nuevo proyecto fueran incluidas sus demandas principales: conservar las tierras comunales y lograr consolidar su poder jurisdiccional sobre las mismas. A cambio, se incluirían voluntariamente como combatientes dentro del nuevo proyecto de Estado. Así fue como Luciano Willka tuvo un acercamiento con las elites gobernantes aceptando incluso ‘blanquear’ su imagen como lo muestra la foto 1.

¹⁶ “La saña empleada para destruir las comunidades es extraordinaria; durante más de cuarenta años, las fuerzas militares acantonadas en el altiplano no tienen otra actividad que reprimir los levantamientos de los comunarios. Cuando una rebelión amenazaba con tomar mucha amplitud, se ponía freno a las ventas. Pero eso no era más que una tregua antes de la reactivación del movimiento” Marie-Danielle, Demelas (1981), “Darwinismo a la criolla: El Darwinismo social en Bolivia, 1880-1910”, en *Historia Boliviana*, tomos I y II, Bolivia, p. 70.

¹⁷ Este hecho nos permite entender el vínculo que hay entre las prácticas políticas del Estado y la construcción de un determinado tipo de imagen hacia dichos pueblos, establecido por el modo clasista y jerárquico en que funcionaba esta sociedad. Antezana Salvatierra, Alejandro Vladimir (1992), *Estructura agraria en el Siglo XIX. Legislación agraria y la transformación de la realidad rural de Bolivia*. Centro de Información para el Desarrollo (CID), La Paz, Bolivia, p. 79.

Dada la dimensión y la capacidad organizativa de estos pueblos el gobierno cedé durante un tiempo a sus demandas, en parte para contenerlos y en parte para intentar integrarlos al nuevo discurso de ciudadanización del indio. En suma, el ejercicio indígena de la violencia revolucionaria en favor de ‘la causa de los pueblos’ les tornaba en sujetos nacionales y, por tanto, en delegadores de soberanía: primero como ‘pueblos en armas’ y luego como miembros de ‘pueblo nacional’.¹⁸ Ante los ojos de los dirigentes del nuevo proyecto estatal, algunos miembros de los pueblos indios parecían estar reivindicándose como miembros de la nación boliviana en tanto fueran cooperativos con las causas nacionales y delegaran sus revueltas locales a un interés más general. El indígena era reconocido como miembro del Estado-nación en la medida en que se disciplinara y sacrificara sus demandas y reivindicaciones ‘comunales’ por el supuesto bien de su país, es decir por la construcción de la ‘nación boliviana’. Dicho discurso reconocía entonces la contribución de los comuneros a la nación por lo que se refirieron a ellos como indios patriotas.

Durante este periodo, la visión hacia los pueblos originarios pretendía capturar una imagen de los mismos suave y sin implicaciones excluyentes, tomarlos simplemente en lejanía y hacer de ellos representaciones típicas en su deambular cotidiano por el país. Entre los años 70, Ricardo Villaalba, fotógrafo boliviano, realizó una serie de fotografías de los indígenas en Bolivia. El principal interés de éste fue retratar los trajes y los tipos típicos de la población popular boliviana, creando un álbum de doscientas fotos¹⁹ en las que se pueden apreciar retratos aislados de hombres, mujeres y niños, portando los trajes que el fotógrafo creyó que representaban o caracterizaban a determinados grupos sociales. Las imágenes mismas lograron sintetizar varios elementos que han estereotipado a los nativos durante muchos años. Esta *mirada lejana* del sujeto popular intenta convertir el mundo de *lo Otro* en un lenguaje un tanto más familiar, todo ello mediante fórmulas visuales tomadas en préstamo de las representaciones iconográficas de los tipos populares surgidos en Europa durante el siglo XIX, las cuales retratan a personajes cotidianos del mundo europeo y los difunden en tarjetas de visita en diferentes lugares del mundo para identificar las ‘características’ típicas de cada región. Así se transforma lo popular boliviano en algo más asequible al mundo occidental. El retrato de diferentes tipos de indígenas en tarjetas de visita no se interesa por mostrar al sujeto concreto sino mostrar la función que puede representar en la vida cotidiana de la nación boliviana.

¹⁸ Marta Irurozqui (2006), p. 40.

¹⁹ El álbum completo se encuentra en la Universidad de Bremen en Alemania. En este artículo recuperamos sólo algunas fotografías de carácter costumbrista que se encuentran en el libro de Antropología Boliviana, escrito en 1908 por el antropólogo Arthur Chervin.

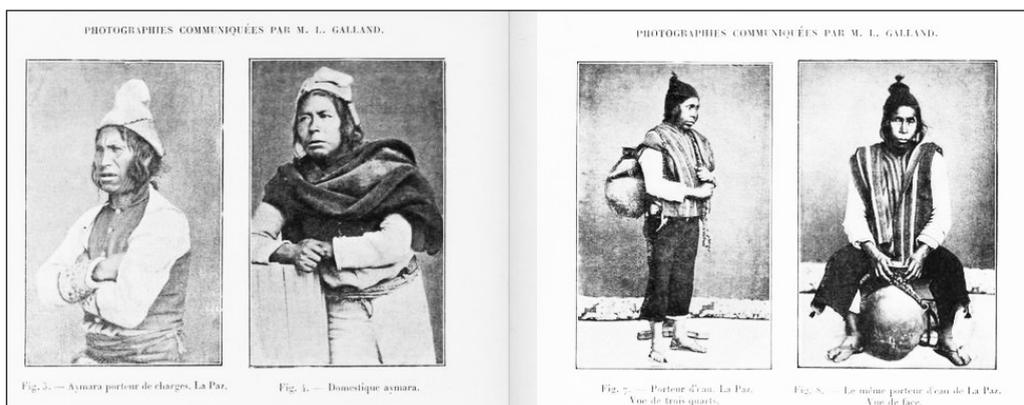


Imagen 2. Recuadro de fotos Tipos populares Ca. 1870.²⁰

En ese sentido, según se ve en las fotos del recuadro, los personajes quedan congelados, por medio de la cámara, en pequeños retratos descontextualizados, que muestran una cierta ‘objetividad’, propia del uso que se le daba en ese siglo a la fotografía. Diríamos que los hombres representados no se mueven “están anestesiados y clavados, como las mariposas”, como verdaderas piezas de museo, disponibles para ser vendidas como elementos que hacen posible establecer las características raciales del ‘buen salvaje’, o como un pueblo singular y curioso, que distinguen a un país, en este caso Bolivia, del resto del mundo.

No importaba tanto el sujeto retratado, ya que en muchas de estas fotografías aparece el mismo individuo portando diferentes vestimentas. La identidad no importaba, importaba más bien formar estereotipos que representaran en sus tareas cotidianas y con sus diferentes vestimentas a la pulcritud de las clases populares bolivianas. Es decir importaba reforzar la idea de que las clases populares en Bolivia eran de buenos ciudadanos que realizaban sus labores cotidianas en beneficio de su país.

Lo cierto es que tanto estas imágenes como el supuesto acercamientos entre los indígenas y el gobierno fracasaron, pues el hecho de que se intentará incluir dentro de la nación a los pueblos originarios por la vía de su participación como combatientes en la guerra civil antes mencionadas y mediante representaciones visuales que más que otra cosa lo que intentaban era blanquear a estas comunidades por lo que no cesaron los ataques del gobierno hacia estos pueblos. Estos querían eliminar todo rastro de uso comunitario de la tierra, y ello traía aparejado la desaparición de la imagen de lo que era ser indio, por lo que continuaron los abusos de las elites hacia este sector de la población, principalmente en lo que concierne al robo de tierras y a los discursos ofensivos que intentaban denigrar el mundo indígena. Sus órganos locales,

²⁰Fuente: *Anthropologie bolivienne*, Arthur Chervin. Chervin (1908), pp. 25 y 205.

sus usos y costumbres, sus formas de vestir, etc., debían someterse al control territorial y gubernativo que el Estado imponía, de otro modo no podrían ser parte del proyecto nacional.

II

El contraste entre las imágenes 3 y 4 nos muestra claramente que “la luna de miel entre las comunidades y el Estado duró poco”.²¹ Pasada la coyuntura de la guerra y a los pocos años de la victoria de Morales, varios líderes indígenas, entre ellos Luciano Willka (como se puede ver en la imagen 3), fueron aprendidos y sometidos a juicio por supuestos crímenes e incitaciones a una pretendida lucha contra del nuevo gobierno. La fotografía 3 muestra a un grupo de indígenas sentados, atados de pies y manos con cepos; sus ropas exhiben un claro desgaste; todos miran a la cámara, aunque no de manera fija, lo que anuncia cierto desinterés. El retrato fue realizado cerca de 1873 en una cárcel cercana a la Paz. Los sujetos retratados son parte de los indígenas detenidos después de que sus demandas no se cumplieron en su totalidad. Habían participado como soldados, pero el terror que les causó a las élites dominantes la capacidad organizativa de las comunidades era muy grande, por lo que después de utilizarlos durante la revuelta buscaron cualquier pretexto para detener su gran fuerza social y con ello el proyecto político de sus pueblos.



Imagen 3. Título: *Indígenas en Cepos* Ca. 1873 ²²

²¹ Pilar Mendieta Parada, (2006), p. 769

²² Fuente: Anónima. *Indígenas en Cepos* Ca. 1873. En el archivo de la Paz la foto tiene la fecha de 1900. Fuente: Archivo Julio Cordero. Colección: Roberto Choque “Tanto Agustín Morales como Luciano Willka, murieron en 1873. La foto de Willka con uniforme militar publicada por Ondarco Morales y otra foto junto a los presos en cepos de la misma época es idéntica”. Roberto Choque Canqui (2012), cita 3, p. 40. “También, una



Imagen 4. Luciano Willka, ca. 1871²³

En octubre de 1874 el gobierno aprobó una nueva Ley de Exvinculación “a través de la cual se decide acabar con las comunidades por ser comunidades contrarias a los ideales de ‘progreso y civilización’”.²⁴ Su interés era individualizar la propiedad colectiva, con la intención de crear un mercado de tierras que permitiera promover el proceso de “ciudadanización” de los indígenas.

Tras esta separación, que culminó radicalmente en 1880 con la puesta en marcha de la Ley de Exvinculación,²⁵ las elites gobernantes siguieron insistiendo en imponer sus visiones excluyentes, señalando que un verdadero Estado Nación se edificaría únicamente con la modernización del país, palabras que implicaban, por un lado, la intención de abolir la comunidad indígena (lo que abriría paso a la “progresista e inteligente raza blanca” a la ocupación de las tierras) y, por otro, el interés de incorporar la población originaria a las haciendas, ‘ganando’ así la ‘protección’ del hacendado. En el fondo, lo que se abalaba legalmente era la venta de tierras y su ocupación por parte de la oligarquía agraria. De esta manera, la supuesta integración del in-

imagen visual interesante es la de los “Caciques Apoderados”, que lucharon junto a Luciano Willka (1871-1873). Posaron con sus grilletes y atuendos de lucha, antes de ir a la cárcel de San Pedro, de La Paz”. Mary Money (junio-2016), “Historia socio-económica y cultural a través de las imágenes fotográficas del archivo de la paz (fines del siglo XIX e inicios del XX)”, en *Revista de la biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional*, vol. 10, núm. 44, La Paz, Bolivia, p. 28.

²³ Fuente: “Zárate *El temible Willka* de Ramiro Condarco M. Foto: Anónima.

²⁴ Pilar Mendieta Parada (2006), p. 770.

²⁵ Cfr. Marta Irurozqui (2003), *Elites en litigio. La venta de tierras de comunidad en Bolivia 1880-1899*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Perú.

dio a la vida ciudadana quedó marcada por su incorporación como mano de obra para las minas y las haciendas.

Uno de los mayores temores de las clases dominantes era la capacidad política y organizativa de ciertas comunidades (sobre todo de las poblaciones del altiplano boliviano, las más cercanas a las ciudades) pues durante la guerra civil de los años setenta del siglo XIX más de 20 mil indígenas se organizaron para luchar en contra del gobierno.²⁶ Esta capacidad deviene de una larga tradición de lucha en dos sentidos: una legal y la otra política, ambas creadas mediante lazos sociales interregionales entre las diferentes comunidades. La figura central en torno a la cual se organizaban estas comunidades era la del indígena apoderado, que para los años ochenta del siglo XIX continuaba siendo el defensor legal de los pueblos comunitarios ante el Estado, sólo que en esta ocasión se incluyeron en la lucha no sólo los líderes del altiplano paceño, sino también a los apoderados de las zonas de Oruro y Potosí.²⁷ Dicha articulación unió a 55²⁸ apoderados en torno al problema de la expropiación de tierras, lo que permitió que la lucha agraria se volviera una realidad constante y organizada en varias partes de la nación.²⁹

Tal situación permitió también continuar el vínculo o, por lo menos, mantener el contacto con algunos miembros del partido liberal, muchas veces a través de los abogados ‘tinterillos’ o mediante compadrazgos, o simplemente en enfrentamientos y movilizaciones locales en contra de las autoridades. Por su parte ciertos segmentos del partido liberal veían a los indígenas “como seres indefensos, presos de la ignorancia, necesitados de educación y de acceso a la ciudadanía”,³⁰ e implementaron en algunas ocasiones alianzas con estos sectores.

Junto a todo ello, resulta importante señalar que si bien durante la coyuntura de la guerra civil (diciembre de 1898-abril de 1899), coincidieron dos procesos históricos, por un lado,

²⁶ Cfr. Pilar Mendieta (2010), *Entre la alianza y la confrontación. Pablo Zárate Willka y la rebelión indígena de 1899 en Bolivia*, IFEA/PLURAL, La Paz Bolivia.

²⁷ Cfr. Marie Demélas (1985), “Sobre jefes legítimos y ‘vagos’”, en *Historia y cultura*, núm. 8, Sociedad Boliviana de la Historia, La Paz, Bolivia.

²⁸ Pilar Mendieta (2010), p. 103.

²⁹ En cuanto los liberales toman el poder, muchas comunidades consideraron la restitución de sus tierras como un “hecho: no había que pedir permiso ni había que esperar a que el nuevo gobierno se las entregase, así que mientras en Oruro Pando informaba a Willka que los servicios de la ‘raza’ indígena ya no eran necesarios, los indígenas en el campo empezaron a sublevarse y a tomar las que ellos consideraban sus tierras, lo que conllevaba implícita una forma propia de gobierno. El caso más ilustrativo de esto fue el de Penas, en la provincia de Inquisivi. El apoderado Juan Lero –que bajo el mando de Willka había coordinado acciones en su región– y sus hombres ‘decidieron, en un cabildo realizado en su casa, constituir una especie de gobierno indio en la zona’. No se sabe bien si se autoproclamó “presidente” o “ministro”, pero lo cierto es que Juan Lero conformó un gobierno indígena en la región, y junto a las bases indígenas victimaron a varios hacendados y autoridades, acusándolos de alonsistas y profiriendo: ‘ahora han de ver se les ha acabado su ley, que este mis llamas y mis costales, has comido mi ganado’. Bajo estas circunstancias Pando envió tropas para reprimir a sus antiguos aliados y para restituir las autoridades locales. Si bien este fue el caso más sobresaliente de los levantamientos de la posguerra civil, esta efervescencia se generalizó en el altiplano durante todo el primer semestre de 1899”. Salazar Lohman, Huascar (2013), p. 30.

³⁰ Pilar Mendieta (2006), p. 774.

la constante explotación y abuso de las elites hacia las comunidades y, por el otro, la formación de un Estado oligárquico disputado por liberales y conservadores, también es cierto que durante esta misma coyuntura los indígenas comprendieron que una posible alianza con el General Pando, líder del partido liberal, les permitiría recuperar sus tierras, así como obtener el respeto del Estado a sus formas de organización socioeconómica y cultural. Por su parte, los liberales, pese a los discursos racistas en contra del indígena boliviano, consolidaron una alianza con Zárate Willka³¹ y con el movimiento de los apoderados, hecho que les permitió, nuevamente, combatir y derrotar al ejército conservador.

La forma de mirar a los pueblos aimaras fue, principalmente, coyuntural y se apegaba al proceso histórico arriba mencionado. En la siguiente imagen podemos observar a Pablo Zárate Willka y a algunos indígenas miembros de su tropa con los que participó en la guerra civil de 1898-1899. En la fotografía se puede apreciar que las vestimentas y las armas que portan no dan cuenta de un ejército ‘formal’. Ello fue así, porque, a pesar de que los federalistas comandados por Pando los admitieron como aliados en su lucha, esto no implicó que fueran dotados de armamento.³² En la imagen, sin embargo, parecen estar dispuestos a luchar con cualquier tipo de armas.³³

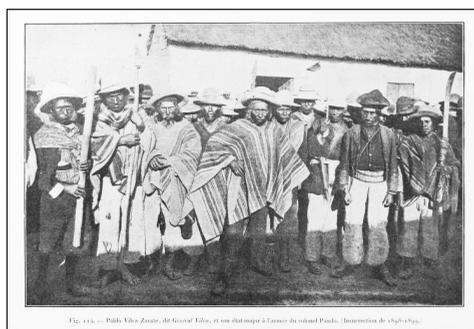


Imagen 5. Pablo Willka y su escuadrón³⁴

³¹ Cfr. Ramiro Condarco (1983), *Zárate, el “temible” Willka. Historia de la rebelión indígena de 1899 en la República de Bolivia*, Renovacion, La Paz, Bolivia.

³² Salazar Lohman, Huascar (2013), p.28.

³³ “La información brindada por los indígenas a las fuerzas liberales fue central para la victoria, mientras que las fuerzas constitucionales no tenían un conocimiento profundo del terreno y se movían prácticamente a ciegas con respecto a la estrategia enemiga, los liberales eran guiados por indígenas y tenían conocimiento exacto de los movimientos del ejército de Alonso (...) Es importante recalcar las formas de lucha frontal a las que recurrieron los indígenas, porque algunas de estas han sido recurrentes en la historia posterior: 1) ataques a las compañías dispersas y de aprovisionamiento, 2) movimientos envolventes que rodeaban a ambos bandos, secundando a unos y hostigando a otros, 3) densas filas indígenas que asaltaban por sorpresa a las tropas enemigas para lograr el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, 4) ataque a los sectores menos firmes o desmoralizados de las filas enemigas, 5) lucha continua y el asedio incesante.” Salazar Lohman, Huascar (2013), p.28, cita 25 y 26.

³⁴ Fuente: *Anthropologie bolivienne*, Arthur Chervin. Chervin (1908), p. 200.

En la siguiente imagen se muestra un grupo de líderes indígenas llamados “los Willkas”. Estos personajes lucen atuendos que los cubren completamente, los cuales, aunque presentan cierto desgaste, no representan la indumentaria indígena típica. El que uno de ellos lleve puesto un sombrero de copa, parece indicar que los atuendos fueron seleccionados por el fotógrafo. Otro detalle importante es que ninguno está mirando a la cámara. Obviamente, la fotografía fue realizada en estudio, ya que en el fondo se observa solamente una pared blanca y, en el piso, lo que probablemente haya sido un montón de paja artificial.



Imagen 6. Foto de Estudio del Estado mayor de Zarate Willka³⁵

Por la fecha asentada al pie de la imagen, se puede suponer que fue tomada antes de la Revolución Federal en la que participaron varios líderes indígenas. Esto indicaría que el fotógrafo tenía la intención de tomar la imagen de los líderes en sus mejores posturas sin presentarlos como hombres de baja categoría. Al contrario, el modo en el que se incorporan en la imagen los hace lucir como “hombres civilizados”, integrables a la vida moderna.

Esto resulta importante señalarlo, justo porque es en este momento en el que se vuelve a poner la mirada en los indígenas presentándolos como individuos salvajes, interesados exclusivamente en sus causas particulares, por lo que no pueden ser incorporados como sujetos colectivos en la vida material y social del país. Este señalamiento se fortaleció después de la revisión de un caso analizado por varios historiadores, oficiales y no oficiales, ocurrido durante los levantamientos de finales del siglo XIX y que ha sido denominado la masacre de Mohoza. El autor de *Anthropologie bolivienne* (libro del cual hemos reproducido varias imágenes en el presente artículo) comenta que durante su misión científica le resultaba difícil que los miem-

³⁵ Fuente: Archivo de la Paz. Fecha: 1898. Estado Mayor Indígena, conformado por varios comandantes: El Willka, Feliciano Willka, Luciano Willka Espinoza, Juan Lero, Lorenzo Ramírez.

bros de las comunidades indígenas posaran voluntariamente para los estudio antropométricos que realizaba a, por lo que tenía que pagarles, mientras que otros simplemente fueron retratados en la cárcel de la Paz. El autor escribió una nota en la introducción del libro, donde aclara que de 110 indios aimaras encarcelados en el presidio de la Paz que habían sido seleccionados para el estudio, 41 eran procedentes del pueblo de Mohoza. Allí mismo explica que éstos habían tomado parte en la matanza de un escuadrón del ejército federalista en febrero de 1899, por considerar que los miembros de éste último habían traicionado la causa de la revolución. En total, 120 hombres del batallón de Pando murieron en manos de un grupo de indios liderados por Lorenzo Ramírez, lugarteniente de Zárate Willka. De esta manera, de ser miembros del ejército liberal, pasaron a ser prisioneros una vez que los liberales tomaron el poder y dieron la espalda a los pueblos que los habían apoyado en la lucha contra el gobierno conservador.

A la par de estos hechos surge o se reactualiza la mirada que comprendía al indígena como criminal, tal como lo muestra la imagen de los indígenas con cepos. La visión oficial reactualizó un discurso donde se insistió en que los comunarios eran hombres brutales, irracionales y salvajes, y que como raza inferior no podían más que ser sometidos y conducidos por las autoridades gobernantes, dejando a sus pueblos en el último rango de la escala social.

Pilar Mendieta realizó un estudio sobre los indígenas de la región de Mohoza, en el cual se señala que éstos habían sido algunos de los más afectados por la usurpación de tierras por parte de los gobernantes locales, hecho que había provocado su conversión de propietarios a colonos de las haciendas. Al arribar las tropas de Pando, éstas cometieron una serie de abusos contra la población, hecho respaldado por las mismas autoridades locales, lo que provocó que los comunarios terminaran por considerarlos fuerzas enemigas, arremetiendo finalmente contra ellos.³⁶ Mendieta demuestra que la persona que traicionó a los pueblos indígenas fue el mismo líder del partido liberal, el general Pando, el cual, reconociendo su fuerza organizativa y política, se aprovechó de ella para tomar el poder. Una vez allí, incumplió sus promesas y terminó apresando a los principales indígenas apoderados como lo muestra la siguiente fotografía.

La fotografía 6, nos muestra a varios indígenas que participaron en la lucha armada al lado de Pablo Zarate Willka. Ésta fue tomada “en la puerta de la Capilla de la cárcel de San Pedro (La Paz) después de su condena a cadena perpetua”.³⁷ La misma fue realizada por el fotógrafo Julio Cordero Castillo. Es interesante en este caso que el fotógrafo sea alguien que tuvo muy poco interés por retratar al indígena y que además éste sólo aparezca en sus fotografías como un personaje marginal y borroso del contexto de la mayoría de sus imágenes en las que se

³⁶ Pilar Mendieta (2010), p. 180-183.

³⁷ “Testimonio de los levantamientos indígenas se encuentran en el repositorio del Archivo de La Paz. Cómo no admirarse al ver las fotografías tomadas por Julio Cordero en 1899-1911, de Pablo Zarate el “Temible Willka”, con su “Estado Mayor” de Caciques Apoderados, posando ante las cámaras con sus rostros compungidos, con su indumentaria de lucha: ponchos, sombreros, ll’uchus (gorros), vinchas, armados de fusiles y hondas”. Mary Mone (2016), p. 28.

interesó por retratar a la sociedad boliviana de la época. “Su presencia es más colectiva que individual, ocupa lugares poco valorados, como la prisión. En algunas fotos los indígenas están notoriamente fuera de foco o en segundo plano, tanto con respecto a la elite como con respecto al cholo. Muchos de ellos salen en los retratos policiales completamente despersonalizados”.³⁸

En ese sentido esta mirada fría que vuelve a colocar al indígena como el inadaptado social, como el salvaje, como el antinacionalista, etc., muestra al espacio carcelario como el único sistema capaz de ordenar, reformar y someter a los pueblos rebeldes que no son capaces de adaptarse a las normas sociales y demandas económicas propias de la modernidad. Así la foto 6 nos muestra a un grupo de indígenas ordenados, sometidos y acoplados ante la mirada del fotógrafo que los retrata ante la pasividad de la reclusión.



Imagen 7. Indígenas en la puerta de la Capilla de la cárcel de San Pedro (La Paz, Bolivia)³⁹

III

En el trascurso de este proceso, las miradas despectivas contra del indígena se fueron radicalizando. Las visiones más burdas sostenían que la insuficiencia de masa cerebral del indio y la imperfección de su sangre, mostraban limitaciones psíquicas que daban cuenta de su ineptitud para impulsar el progreso de la civilización.⁴⁰ Algunos “intelectuales”, como Antelo Nicomades, sostenían junto a estos planteamientos que:

³⁸ Hugo José Suárez (2005), “Archivo Julio Cordero (1900-1961): Fotografía del progreso en Bolivia”, en *Relaciones 104*, otoño, vol. XXVI, El Colegio de Michoacán, México, pp. 117-118.

³⁹ Fuente: Archivo de La Paz, Bolivia Fecha: 1900. Autor: Julio Cordero

⁴⁰ Sabino Pinilla (1917), *La creación de Bolivia*, Editorial América, Madrid, España (Biblioteca de Ayacucho), p. 56. “Según Antelo (...) en término medio esos cerebros pesan entre cinco, siete y diez onzas menos que el cerebro de un blanco de pura raza. En la evolución de la especie humana tal masa encefálica corresponde, fisiológicamente, a un período psíquico de dicha especie hoy ya decrepito, a un organismo mental raquítico de suyo para resistir al choque de la (...) civilización moderna.” Nos basamos en el escrito que sobre este pensador Boliviano hace Gabriel René Moreno, (1885), *Nicomedes Antelo*, Imp. López, Santa Cruz Bolivia, p.12

la heterogeneidad del suelo, clima, razas y sociabilidad bolivianas, me representa a la imaginación ese contraste curioso que exhiben los tipos arcaicos de Australia al frente de las creaciones modernas ¿Se extinguirá el pobre indio al empuje de nuestra raza, como se extingue el dodo, el dinornis, el ornitorrinco? Si la extinción de los inferiores es una de las condiciones del progreso universal, como dicen nuestros sabios modernos, y como lo creo, la consecuencia, señores, es irrevocable. Que de una vez se acaben los indios y los mestizos en Bolivia, era un tema habitual de Antelo. En ello cifraba consecuencias extraordinarias de engrandecimiento y prosperidad para la raza blanca predominante y para la nación.⁴¹

Por otro lado, algunos sociólogos que tuvieron el interés de estudiar el funcionamiento del ayllu de las comunidades indígenas en Bolivia, concluyeron que dicho sistema de organización de la tierra resultaba sumamente arcaico y que su forma de funcionamiento en la sociedad boliviana de la época no era conveniente para la naciente república. Su conclusión fue que debía ser eliminado cualquier rasgo anacrónico de la actividad social si se quería que Bolivia pudiera progresar.⁴²

Otros pensaron que era posible sostener un Estado y darle un carácter nacional sin la necesidad de eliminar a la raza indígena, pues siendo mayoría numérica, podrían ser considerados como una población cuyas capacidades funcionarían perfectamente dentro de la categoría de mano de obra disponible para las labores de explotación de centros mineros, plantaciones, campos, etc. “Sabino Pinilla quería que se los instruyera y pensaba que gracias a la herencia de caracteres adquiridos, la capacidad de su cerebro se desarrollaría al punto de hacerlos aptos para la civilización”⁴³

Poco a poco se crearon nuevas variantes racistas heredadas de los primeros grupos europeos⁴⁴ encargados de los estudios etnológicos dentro de los países latinoamericanos. Estos grupos, aparte de sostener que existían razas aptas e ineptas, sostenían también que podían existir factores, no sólo físicos, que hicieran de determinada raza una raza degenerada. Este término perduró hasta finales del siglo XX en varios sectores de la sociedad boliviana debido a que la idea de degeneración permitía ‘corregir’ la existencia de ‘los otros’ bajo el argumento de que su degeneración no sólo provenía de los ya estudiados rasgos físicos y psicológicos,

⁴¹ Gabriel René Moreno (1960), pp.10-11. Ver Leopoldo Zea (1976), “Positivismo y regeneración social”, *El pensamiento latinoamericano*, Editorial Aries, México, p. 77-88.

⁴² Ver Marie-Daniele, Demelas (1981), “Darwinismo a la criolla: el Darwinismo Social en Bolivia 1880-1910”, en *Historia Boliviana*, 1-2, Cochabamba, Bolivia, pp. 5-6.

⁴³ *Ibíd.* p. 7.

⁴⁴ “En 1903 llegó una primera expedición, francesa, bajo la dirección de Georges de Créqui-Montfort y de E. Sénéchal de la Grange. La parte antropométrica de la misión debía estudiar las diferencias existentes entre los aimaras, quechuas y mestizos gracias a mediciones precisas, practicadas siguiendo los consejos de Alphonse Bertillon, jefe del servicio de identidad judiciaria en París”. *Ibíd.*, p. 9.

sino que estaba también relacionada con elementos socio-culturales corruptos, relacionados con la supuesta pérdida de las razas puras.⁴⁵

Todo esto fue resultado de las concepciones antropométricas⁴⁶ que se introdujeron en Bolivia a finales del siglo XIX, cuya finalidad consistió clasificar a las poblaciones indígenas. Estas concepciones fueron asumidas por parte de los científicos de la época como pruebas irrefutables de la realidad. De ahí que los antropólogos, para identificar las características craneales, los rasgos físicos y las medidas exactas de diferentes cuerpos humanos, se valieran del uso de imágenes, cuyas características ayudaran a establecer los rasgos específicos que distinguían una raza de otra. La fotografía antropométrica fue fundamental para esta labor.⁴⁷ Una muestra de este tipo de fotografía se puede apreciar en el segundo recuadro, en el que se presentan los rostros de frente y perfil de un grupo de hombres aimaras. Son retratos que aparentan ser una fiel expresión de la “objetividad” del trabajo científico fundado por la fotografía antropométrica.



Imagen 8. Recuadro de fotos 2, población Aimara.⁴⁸

⁴⁵ Cabe mencionar que, junto a estas propuestas burdas, existieron algunos que se interesaron por conocer el mundo indígena y tuvieron propuestas encaminadas a conocer la gramática de sus lenguas, así como las diferentes tradiciones y actividades que realizaban dichos pueblos.

⁴⁶ Falta escribir el origen de la “antropométrica”.

⁴⁷ Susana Dobal, “la fotografía sería [...] asimilada como prueba de verdad en diversos campos de la ciencia (antropología, medicina, astronomía, arqueología), además de su uso en el contexto jurídico y criminal”. Dobal, S. 2001, “*Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX*”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Río de Janeiro, Brasil, 12 (1), p. 69.

⁴⁸ Fuente: *Anthropologie bolivienne*, Arthur Chervin. Chervin (1908), p. 338.

En este caso, las fotografías no son sólo el resultado de una determinada estética que intenta construir una imagen que acople la identidad del personaje retratado a ciertos objetos (naturales, sociales, materiales), sino que funcionan como sustento y demostración de un texto científico. En ese sentido, no sólo son personajes que pierden el contenido que los identifica con un determinado modo de reproducir y cultivar su vida, sino que se vuelven corporal y físicamente *objetos* representativos de ‘lo incivilizado’.

Finalmente, resulta necesario señalar que estas imágenes retrataban a los individuos fuera de todo contexto (como lo muestra la siguiente fotografía), y gracias a lo cual sirvieron para fundamentar diversos estudios científicos de la época. Dichos estudios, tuvieron repercusiones en el pensamiento de algunos grupos de poder en Bolivia al ser considerados un sustento científico desde el cual se podía argumentar que algunos grupos indígenas eran incapaces de adaptarse a la civilización moderna.⁴⁹ De esta manera, no sólo se ‘demostraba’ quiénes eran los bárbaros y quiénes los civilizados, sino que además se introducía la idea de que las limitaciones físicas y psicológicas del indígena lo hacían incapaz de asumir la civilización moderna.

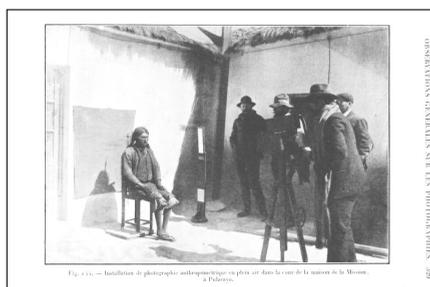


Imagen 9. Toma de una fotografía de rasgos físicos.⁵⁰

En la siguiente fotografía antropométrica, tomada por M. Guillaume, aparece uno de los hombres que fue apresado tras la matanza de Mohoza. Por sus características, la imagen nos remite de nuevo al discurso pseudocientífico de la antropometría, gracias al cual se vuelve a insistir, gráficamente, que el progreso nacional está amenazado por las actitudes de barbarie y salvajismo de las comunidades indias. Para las elites del poder, ésta era una clara prueba de su falta de civilización. Nuevamente, lo indio dejó de ser considerado como boliviano, juzgán-

⁴⁹ “No es exactamente el lente que convierte a los sujetos humanos en objetos, sino muy por el contrario, son los propios seres humanos los que convierten a otros seres humanos en objetos”. Alvarado, Margarita y Peter Mason, 2001. “La desfiguración del otro. Sobre una estética y una técnica de producción del retrato etnográfico”, *Revista Aisthesis*, n° 34, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, p. 252.

⁵⁰ Fuente: *Anthropologie bolivienne*, Arthur Chervin. Chervin (1908), p. 338.

Convertidos discursivamente en un colectivo bárbaro, sangriento, inasimilable por la civilización occidental y, por tanto, necesitado de una tutela disciplinadora de su potencial arcaico, los indios fueron objeto de una política de invisibilización pública a través tanto de condenarles a una criminalidad innata, explicitada en su deseo de una guerra de razas, como de convertirles en una población eternamente infantil incapaz de comprender el juego político. Ambas posturas, al acusar a la población india de pecado de heterogeneidad cultural y responsabilizarla de la ausencia de cohesión social y tradición cultural, le negaban un papel activo en la confección de la nación y la dejaban reclusa en una imagen esencialista y apolítica que la tornaba en objeto de políticas públicas.⁵⁵

miento demográfico experimentado por la población indígena durante el siglo XIX, pudo mantenerse el patrón indígena en la sociedad boliviana.

⁵⁵Rivera Cusicaqui (2010), *Oprimidos pero no vencidos. Las luchas campesinas de los aymaras y quechwa, (1900-1980)*, La mirada Salvaje, La Paz, Bolivia, p. 86.

**Leer la imagen, mirar el texto:
un comentario de dos fotografías
sobre el neozapatismo mexicano¹**

¹ Una versión ligeramente modificada de este artículo apareció originalmente en la revista *CONTRAHISTORIAS, La Otra Mirada de Clio*, núm.21, septiembre, 2013-febrero, 2014 México. ISSN: 1665-8965.

*Todo lo que vemos esconde otra cosa,
siempre queremos ver lo que está
escondido detrás de lo que vemos.*

René Magritte

Pensada como una tarea colectiva, cuya compleción no puede considerarse nunca como definitiva y cuya efectividad depende de la constante discusión y renovación de sus postulados, fue a Marx, sin duda, a quien le correspondió, en el siglo XIX, establecer los *horizontes generales del pensamiento crítico* en la larga etapa del desarrollo capitalista que aún vivimos.² Al siglo XX, en cambio, le correspondió la ardua labor de explorar con mayor cuidado las diversas áreas de los territorios del pensar crítico, afinando algunos conceptos, precisando ciertos métodos y paradigmas, descubriendo y recuperando diversas técnicas, y acotando ramas, campos, áreas y espacios particulares de esos mismos horizontes generales.

En este sentido, los trabajos de intelectuales críticos como Michel Foucault, E. P. Thompson, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Carlo Ginzburg o Immanuel Wallerstein forman parte de una serie de propuestas fundamentales que han logrado innovar de manera importante en el estudio de lo social-humano, profundizando, ensanchando y concretizando por diversos caminos el vasto horizonte general definido hace siglo y medio por el propio Marx.³

Dentro de este marco general, el pensamiento histórico del siglo XX y de los años transcurridos en el siglo XXI ha experimentado, en lo particular, múltiples cambios teóricos y metodológicos, gracias a los cuales el historiador ha logrado incursionar de manera novedosa

² Como la ha planteado Jean-Paul Sartre, en su brillante *Crítica de la Razón Dialéctica*, tomo 1, Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, , 2004.

³ Sin olvidar que antes de ellos hubo varias generaciones de pensadores que, con su riqueza intelectual, lograron abrir muchas puertas para el estudio crítico de la sociedad capitalista como una totalidad compleja que incluía diversas particularidades y dimensiones. Me refiero sobre todo a autores como Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Rosa Luxemburgo, Marc Bloch, Theodor Adorno, Fernand Braudel, Ernst Bloch, Jean-Paul Sartre, Claude Levi-Strauss o Norbert Elias, entre otros.

en éste o aquel objeto de análisis, “de suerte que las descripciones históricas se ordenan necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican con sus transformaciones, y no cesan a su vez de romper con ellas mismas”.⁴ Esta situación es el resultado de la perspectiva adoptada en muchas de estas empresas intelectuales, cuyo propósito ha consistido en develar el modo en el que se van desarrollando las interrogantes del propio objeto de estudio al momento de intentar darle una coherencia explicativa en términos históricos, más que el de establecer, de una vez por todas, una vía definitiva de acceso al objeto mismo.

De este modo, mientras que algunos autores comenzaron a concebir temporalidades diferenciales y a resaltar los tiempos más largos y abarcadores, otros se dedicaron a descubrir diferentes tipos de fuentes y materiales para interrogar el pasado, así como a acotar o desbrozar nuevos campos o ramas de la investigación histórica en particular. Éste es el caso de la llamada ‘historia social’, cuyos ejes principales habían sido ya tematizados por el propio Marx, al reivindicar el protagonismo central y determinante de las clases, los grupos y los sectores populares y subalternos en el proceso global de *hacer y construir la historia general*, recuperando, al mismo tiempo, el rol de la lucha de clases y del conflicto social como uno de los principales ‘motores de la historia’ y, en consecuencia, la importancia mayúscula de la acción de los movimientos sociales en la definición de los derroteros concretos dentro de la historia global del capitalismo.

Esta misma línea de pensamiento e investigación abrió, posteriormente, el camino para toda una serie de autores que, en el siglo XX, se preocuparon por reconstruir y enriquecer el análisis de nuevos sujetos sociales. Éste es el caso, por ejemplo, de la perspectiva que se ha centrado en la recuperación de la historia de los trabajadores y del mundo del trabajo, investigando sus modos de inserción en los procesos laborales, así como en las condiciones materiales de su vida, en sus formas de organización familiar, barrial o social en general, pero también en sus movimientos sociales y en sus organizaciones políticas, igual que en sus cosmovisiones, sus creencias culturales o sus diversas formas de aprehender intelectual y emotivamente el mundo circundante. Estos estudios han dotado al oficio del historiador de innovadoras herramientas para pensar más a fondo, y desde otros miradores, la historia de los grandes grupos y clases sociales muy poco atendidos por la historiografía tradicional.⁵

La creciente complejidad de los estudios socio-históricos condujo no solamente a la exploración detenida y detallada de nuevos temas de investigación, sino que también permitió poner atención en las complicadas y sutiles fases que comprende todo el proceso de la inves-

⁴ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, México, 1983, p. 6.

⁵ Con lo cual, prácticamente todas las corrientes historiográficas importantes del siglo XX pueden ser consideradas como variantes diversas de la vasta rama de la historia *social*. Sobre la evolución de esta historia social, desde Marx hasta hoy, véase Carlos Antonio Aguirre Rojas, *La historiografía en el Siglo XX. Historia e historiadores entre 1848 y ¿2025?*, Ed. Instituto de Arte e Industria Cinematográficos, La Habana, 2011, y Eric Hobsbawm, “De la historia social a la historia de la sociedad”, en *Problemas de la historiografía contemporánea*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 1984, pp. 147-180.

tigación histórica: la definición del estatuto y particular naturaleza de los datos empíricos, la construcción y utilización de los conceptos apropiados, la definición del *objeto* de conocimiento propiamente histórico, así como el uso de nuevas técnicas, métodos y herramientas utilizadas como soportes de la propia investigación histórica. Se trata, sin duda, de un extenso universo de aportes realizados por los historiadores sociales del siglo XX. En este breve ensayo, sin embargo, nos interesa tan sólo recuperar aquella interpretación histórica de los grupos subalternos que los concibe no sólo como simples ‘objetos’ de estudio, sino, fundamentalmente, como sujetos creadores de su propia historia,⁶ los cuales, desde las profundas contradicciones históricas en las que viven cotidianamente, van gestando una serie de realidades transformadoras y afirmativas de esa misma condición subjetiva que les es negada y expropiada reiteradamente por las clases y los grupos dominantes. Ahora bien, el objetivo es recuperar esta vertiente de la historia social desde el particular mirador que nos aporta el rescate del uso de las imágenes como documento histórico. Esta última tarea nos parece hoy más urgente que nunca, en gran medida porque, a pesar de los ricos trabajos que se han escrito en torno al potencialmente fructífero rescate de la imagen como fuente histórica, no se ha llegado a reconstruir, de manera integral y sistemática, una verdadera *historia de la mirada*, no digamos en términos generales, sino ni siquiera en lo que corresponde a la modernidad capitalista o, por lo menos, en lo que atañe a los siglos XIX y XX, cuando la fotografía toma presencia significativa en el proceso de representación y configuración de la realidad histórica. La tarea es sin duda enorme, y de una necesidad, riqueza y utilidad para los estudios históricos innegable. Como un aporte en esta dirección, presentamos este ensayo como un breve comentario acerca dos notables fotografías del movimiento neozapatista mexicano.⁷

La imagen, al ser reivindicada como herramienta o palanca cognoscitiva, ha sido abordada desde diferentes disciplinas, como la filosofía, la antropología visual, la historia del arte, los estudios culturales, la semiótica o la historia general, entre otras, en un proceso en el que cada uno de estos acercamientos ha brindado elementos relevantes tanto metodológicos como teóricos para su estudio. Así, una de las varias lecciones de estos acercamientos, nos dice que, como *representaciones*, esto es, como construcciones codificadas de aquello que aparentemente reproducen, las imágenes pueden ser usadas como fuente histórica en

⁶ Una perspectiva entonces que, por caminos complejos y difíciles, emparenta la clara idea de Marx de que son ‘los hombres lo que hacen su propia historia’, o la benjaminiana ‘historia a contrapelo’, con la historia concebida desde ‘el punto de vista de las víctimas’, reivindicada por Carlo Ginzburg, y, a la vez, con la perspectiva thompsoniana que propone eliminar ‘toda condescendencia prepotente’ hacia los grandes grupos sociales del pasado.

⁷ De hecho, hemos intentado ya en otro lugar una aproximación más general y detallada sobre el tema de la mirada fotográfica. Para más detalles, cfr. *Historias del trabajo a través de la fotografía mexicana, 1858-1919. El uso de la fotografía como documento histórico*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2013.

la medida en que podamos comprender su *discurso visual*, lo que nos obliga a establecer las pautas para descifrarlo.

Lo primero, entonces, es asumir que, del mismo modo que un texto, las imágenes se transforman en *fuentes* mediante preguntas, sin que ello signifique que sean poseedoras de un carácter exclusivamente explicativo de la realidad. Más bien son, en gran medida, elementos *indicativos* que apoyan el trabajo general de investigación del historiador o del científico social, dado que tematizan elementos extratextuales, gracias a lo cual pueden ayudar a averiguar una realidad que las trasciende y supera en tanto imágenes. Esto, claro, a condición de que nos preguntemos también el porqué de la existencia de esa imagen y, sobre todo, el modo en el que se produce como creación, además de indagar dentro de qué tipos de circuitos es puesta en circulación, el servicio que presta y el modo en el que es recibida dentro de un contexto histórico determinado.⁸ Es decir, la manera en que produce sentido.

Mientras que las palabras pueden ser afirmativas o negativas, las imágenes son siempre, ineludiblemente, afirmativas.⁹ Por ello, su 'lectura' o interpretación no puede ser unívoca ni excluyente de cualquier otra interpretación, sino que debe estar siempre abierta y ser susceptible de agregar otros significados, aunque nunca de un modo ilimitado ni tampoco relativista.¹⁰

*¿Cómo concebimos, entonces, el proceso de 'leer la imagen'? Como el hecho de ubicarla en su contexto,*¹¹ de datarla y de revelar o recuperar sus intenciones ocultas o manifiestas, cons-

⁸ "Nunca está de más enfatizar que este contenido es el resultado final de una selección de posibilidades de ver, optar y fijar un cierto aspecto de «espacio y tiempo», cuya decisión cabe exclusivamente al fotógrafo, ya sea que esté registrando el mundo para sí mismo, o al servicio de un comitente [...] En esa selección, reside una primera manipulación/interpretación de «espacio y tiempo»; sea consciente o inconsciente, premeditada o ingenua, esté al servicio de una o de otra ideología política". Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Editorial Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, Argentina, 1997, p. 83.

⁹ Por eso dice Ginzburg que "las imágenes, tanto si representan objetos existentes como objetos inexistentes o ningún objeto, son siempre afirmativas. Para decir, *Ceci n'est pas una pipe* necesitamos palabras. En cambio las imágenes son lo que son", en Carlo Ginzburg, *Ojazos de Madera*, Editorial Península, Barcelona, España, p. 143.

¹⁰ Jacques Aumont se cuestiona, en este sentido, para qué se utiliza la imagen, respondiendo que se crea para ser vista por nosotros. Por eso, no es ilógico representar un objeto paradójico de dos dimensiones que se refiere a una realidad de tres dimensiones. Pues las imágenes no sólo representan un aplanamiento de la realidad, sino también la segmentación de un momento histórico en el cual fueron realizadas. Pero el autor nos advierte que, al observar una imagen, el receptor se ve afectado por un efecto psicológico, al que llama "doble realidad". La primera realidad se relaciona con la imagen, que se percibe como fragmento de la realidad plana (la cual se puede desplazar y mover); mientras que la segunda realidad se relaciona con el hecho de que el ser humano intuye por lógica que la imagen en sí pertenece a un mundo de tres dimensiones y, consecuentemente, es una *parte de su propio mundo*. Lo que, entonces (agregamos nosotros), fija claramente los 'límites' de las posibles lecturas o interpretaciones de esa imagen, atajando así cualquier irracional postura posmoderna o relativista. Cfr. Jacques Aumont, *La imagen*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1990, p. 65 y 67.

¹¹ Pues no debemos olvidar que: "Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto, y por tanto no pertenecen a un código. Fuera de contexto, los signos icónicos no son signos verdaderamente, como no están codificados ni se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan. Y, sin embargo, significan. Así,

cientes e inconscientes, explícitas o implícitas, situándola en su momento, su lugar o espacio propio, para desde allí derivar su significación, su sentido y sus mensajes principales. Es decir, ubicar los significados originales e iniciales de la imagen, aunque avanzando más allá de su propio autor, para revisar igualmente su impacto y sus múltiples efectos, sus consecuencias, sus diversas lecturas e interpretaciones por parte de sus diferentes receptores. Y todo esto sin olvidar que la imagen no es un objeto, sino *un acto*, un algo que siempre está por descubrirse y que nos invita a pensar más allá de lo que aparentemente nos muestra. Porque la imagen es un intrigante documento visual, cuyo contenido es al mismo tiempo un conjunto de significaciones e informaciones, pero también y, simultáneamente, un claro detonador de emociones.¹²

Por todo esto, podemos distinguir entre las posibles significaciones originales de una imagen y sus distintas 'lecturas' ulteriores, incluida la nuestra, de suerte que no existe contradicción entre investigar esos significados de origen y plantearle, al mismo tiempo, nuevas preguntas e interpretaciones desde inéditos y renovados horizontes o emplazamientos intelectuales.

Si analizamos desde estas premisas teóricas la historia de la fotografía en México, podremos comprobar que prácticamente desde sus inicios, en el siglo XIX y hasta casi finales del siglo XX, uno de los sujetos sociales que reiteradamente atrajeron el interés de los fotógrafos, tanto extranjeros como mexicanos, fue el del sector de los distintos pueblos indígenas de nuestro país (aunque, si recordamos que en vísperas de la Revolución Mexicana de 1910 esos pueblos indígenas eran aproximadamente la tercera parte de la población mexicana total, y que hoy, en pleno siglo XXI, siguen representando entre un séptimo y un sexto de esa misma población, el interés de los fotógrafos por dichos pueblos indígenas no tendría por qué parecer algo tan extraordinario).

Más interesante que la atracción de los fotógrafos por las poblaciones indígenas mexicanas es el conjunto de modos de aproximación a este amplio sector social desde la mirada fotográfica. Dichos modos arrancan en la segunda mitad del siglo XIX con una preocupación *costumbrista* que, desde las enormes y marcadas diferencias sociales del México decimonónico, intenta, primero, retratar al indígena desde un discurso visual ideológico, propio de las clases dominantes de la época; un discurso racista y prepotente, pero también condescendiente hacia los 'de abajo', que subraya sobre todo, dentro de la sociedad mexicana, aquellos elementos que en la cosmovisión de esos grupos hegemónicos representan a ciertos sectores y

un texto icónico más que algo que depende de un código, es algo que instituye un código". Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, Editorial De Bolsillo, México, 2005, p. 316.

¹² Porque las imágenes están cargadas "con contenidos que despiertan sentimientos profundos de afecto, odio y nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimiento e información para otros, que los observan libres de pasiones, estén próximos o apartados del lugar y de la época en que aquellas imágenes tuvieron su origen. Desaparecidos los escenarios, los personajes y los monumentos, a veces sobreviven las imágenes". En Boris Kossov, *Op. Cit.*, p. 23.

clases sociales en todo su supuesto exotismo marginal y curioso, como encarnación folclórica de lo diferente, salvaje y extravagante.

En un segundo momento, a finales del siglo XIX y principios del XX, se despliega una segunda ‘mirada’ de los pueblos indígenas, representada, parcialmente, en las fotografías de los antropólogos europeos y norteamericanos que visitan a México durante, antes de la Revolución Mexicana. Su mirada hacia los indígenas estaba enmarcada por la idea (muy difundida durante el siglo XIX, pero que las dos guerras mundiales del siglo XX hizo pedazos) de que el hombre moderno y la civilización occidental, en especial los pueblos europeos, representaban el pináculo del desarrollo humano. De hecho, la propia ciencia antropológica se construyó desde una visión eurocéntrica del mundo, la cual postulaba que sólo en las sociedades europeas eran aplicables la sociología, la economía y la ciencia política modernas, mientras que los demás pueblos del orbe debían ser estudiados, precisamente, a partir de esta nueva disciplina o ciencia.¹³ De esta manera, su discurso giraba en torno a la creencia de que no todos los grupos humanos se encontraban en el mismo nivel evolutivo al de las civilizaciones europeas y que, por lo mismo, existían lugares fuera de Occidente donde podrían descubrirse características ‘primitivas’ que ayudarían a entender el pasado del hombre y la evolución humana hacia su forma moderna. Desde esta postura, supuestamente ‘científica’ y rigurosa, es como fueron creadas también las imágenes de los indígenas mexicanos en un segundo momento histórico.¹⁴

Lógicamente, la Revolución Mexicana, que actualizó una vez más el protagonismo central y el carácter rebelde de larga duración de los pueblos indígenas de México, vino a quebrar y a poner radicalmente en cuestión los estereotipos de la visión racista y costumbrista, así como el modo eurocéntrico y racista de mirar las poblaciones indígenas originales. Ahora bien, dado que la Revolución de 1910 fue derrotada, aunque sin lograr atenuar demasiado los profundos efectos de la ‘irrupción del subsuelo’ que ella representó,¹⁵ una tercera forma de acercamiento a los pueblos indígenas de México se estableció a partir de una suerte de compromiso entre una visión todavía jerárquica y despreciativa, pero al mismo tiempo temerosa frente a ellos, marcada por el aún vivo recuerdo de su papel central en la rebelión popular de 1910.

¹³ Sobre este punto, cfr. Immanuel Wallerstein, *Abrir las Ciencias Sociales*, Editorial Siglo XXI, México, 1998.

¹⁴ Sobre esta visión de los antropólogos extranjeros sobre los indígenas mexicanos, véase Karina Sámano Verdura, *Hacia la construcción de un estereotipo del indígena mexicano, 1890-1920. La fotografía y las investigaciones etnográficas de Aleš Hrdlička, Frederick Starr, Carl Lumholtz, León Diguët, Nicolás León y Manuel Gamio*, Tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, México 2010.

¹⁵ Sobre este punto, cfr. Carlos Monsiváis, “La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución Mexicana” en *Historias*, núm. 8-9, INAH, 1985 y *Amor perdido*, Editorial Era, México, 1999, y Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Contrahistoria de la Revolución Mexicana*, 2ª edición, Universidad Michoacana, Morelia, 2011.

Esta visión será, entonces, más bien ‘paternalista’, y girará en torno a la constante preocupación de cómo ‘civilizar’ y ‘modernizar’ a los indígenas, para ‘elevarlos’ y equipararlos al nivel de desarrollo del resto de la sociedad mexicana, integrándolos así de pleno derecho a la ‘civilización occidental’ y al desarrollo nacional en general. Se tratará, de esta manera de un discurso hegemónico basado todavía en la total ignorancia de la sabiduría profunda y de la riqueza enorme de las culturas y las civilizaciones indígenas. Un discurso nacido de la victoria de los grupos terratenientes del norte, en especial del llamado ‘grupo Sonora’, sobre las clases y sectores populares del proceso de la Revolución Mexicana, que entre muchas otras cosas, implicó también la marginación y sometimiento de los pueblos indígenas y de sus demandas históricas principales.

A la par de esta postura paternalista y “asimilacionista”, se impulsó una importante reflexión, tanto académica como política, acerca de la relación que debería existir entre los pueblos indígenas, el Estado y el resto de la sociedad mexicana, partiendo de la extraña idea de que la nación no estaba formada como tal debido a que los pueblos indígenas no compartían con el resto de los mexicanos ni idioma, ni historia, ni creencias y, mucho menos, comportamientos económicos similares, por lo que era necesario enfocar todos los esfuerzos hacia el claro objetivo de ‘homogeneizar y asimilar al indígena’, mediante políticas concretas, al proyecto del desarrollo nacional.¹⁶ Ello significaba en los hechos eliminar la cosmovisión, el mundo y todo el conjunto rico y diverso de las múltiples herencias indígenas, para edificar un país homogéneo y negador de su diversidad real bajo el único modelo del Estado-nación de tipo occidental.

A pesar de que hubo voces, desde el mundo académico, que reconocían que “el México indio permanece aún incógnito en su esencia misma”,¹⁷ ello no impidió que continuara vigente la posición despreciativa, paternalista e integracionista recién mencionada, la que con altibajos y matices diversos se mantendrá a lo largo de casi todo el siglo XX, desde los tiempos finales de la Revolución mexicana hasta el estallido de la rebelión indígena neozapatista del 1 de enero de 1994.

* * *

No hay duda alguna de que la irrupción pública del neozapatismo mexicano en 1994 cambió radicalmente el papel histórico y el protagonismo social de los pueblos indios no sólo de México, sino de toda América Latina. Ello fue así porque sustituyó las diversas imágenes ‘tra-

¹⁶ A título de simple ejemplo de los debates y posturas derivados de esta visión paternalista de los pueblos indígenas, véase Lucio Mendieta y Núñez, *Valor económico y social de las razas indígenas de México*, Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda, México, 1938.

¹⁷ Cfr. Lucio Mendieta y Núñez, “La exposición etnográfica de la Universidad Nacional”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1, vol. 1, núm. 1, marzo-abril de 1939, p. 63.

dicionales' del indígena, tanto en México como en las demás naciones latinoamericanas, con la radical reaparición y relanzamiento de la imagen del indígena rebelde e insurrecto, imagen que retorna reiteradamente a lo largo de los cinco siglos de vida de nuestra civilización latinoamericana.¹⁸ El levantamiento de enero de 1994 no sólo condujo a los pueblos indígenas al centro de la escena en muchas de las naciones latinoamericanas, sino que también abrió el espacio histórico que les permitió pasar de una postura esencialmente defensiva, de un proyecto singular pero marginado de modernidad indígena, cultivado y mantenido durante cinco siglos, a una posición retadora y ofensiva, que reivindica, desde su identidad y cosmovisión particulares, todo un proyecto de modernidad alternativa¹⁹ a la modernidad capitalista, que hoy se encuentra totalmente en crisis y en decadencia general, pero viva, dominante y hegemónica. Modificación radical de la función y el papel de los indios dentro de toda Latinoamérica, que lógicamente impacta también en la representación y los discursos visuales sobre ese mundo dentro de nuestro semicontinente, incluido México.

Esta mutación radical del *status* de los pueblos indios mexicanos y latinoamericanos, derivada del surgimiento público del neozapatismo, no emergió de la nada, sino que fue preparada lentamente por toda una serie de procesos que arrancan con la revolución cultural de 1968 y que van abonando poco a poco a la construcción del contexto que acogerá y proyectará ampliamente esa mutación radical. La revolución mundial de 1968, que tuvo en México uno de sus epicentros principales, abrió en nuestro país un espacio muy importante para que florecieran en la cultura diversas expresiones del pensamiento crítico, así como un arte subversivo y contestatario, acompañado de tomas de posición igualmente marcadas por ese sesgo crítico del injusto orden dominante.

Todo ello se proyectó, sin duda, en el ámbito de la fotografía, multiplicando la función de denuncia y cuestionamiento que ella podía cumplir, y transformando el tipo y el contenido de las imágenes captadas y producidas por las nuevas generaciones de fotógrafos mexicanos. Ahora bien, si en términos de contenido las fotografías del periodo post-1968 impulsaron conscientemente una ruptura con las visiones complacientes del poder y de los poderosos, y comenzaron a asumirse como posibles armas de solidaridad con las luchas sociales y como mecanismo de denuncia de las injusticias de todo tipo, en términos de la forma, dichas imágenes fueron también concebidas como una clara liberación de los límites autoimpuestos por la

¹⁸ Sobre este punto, cfr. el ensayo de Carlos Antonio Aguirre Rojas, "La construcción étnica de América Latina" en *La Jornada Semanal*, núm. 143, México, 8 de marzo de 1992.

¹⁹ Sobre la idea general de *otras* modernidades, distintas a la modernidad capitalista y alternativas a ella, vale la pena releer los sutiles textos de Bolívar Echeverría, incluidos en sus libros *Las ilusiones de la modernidad*, Coedición UNAM-Editorial El Equilibrista, México, 1995, *Crítica de la modernidad capitalista*, Gobierno de Bolivia, La Paz, 2011, y *Discurso Crítico y Modernidad*, Editorial Desde Abajo, Bogotá, 2011. Sobre la modernidad alternativa de los pueblos indígenas neozapatistas, cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Mandar Obedeciendo. Las lecciones políticas del neozapatismo mexicano*, 5ª edición, Editorial Contrahistorias, México, 2010.

fotografía anterior a esa época. De este modo, a partir de dicho momento, se asume de manera más explícita el que, lejos de que la producción de la imagen sea ingenuamente adjudicada al mero automatismo de la máquina, la toma no puede dejar de ser también y siempre una *elección* particular del fotógrafo, que involucra sus jerarquías y valores sociales, culturales, estéticos y éticos, lo mismo que los sesgos e influencias del contexto en el que se lleva a cabo su acto, con la finalidad de producir ciertos significados y significantes dentro de la imagen.²⁰

Como elemento suplementario de aclaración del contexto posterior a década de los años sesenta (que prepara el impacto singular que tendrá después el alzamiento neozapatista), hay que mencionar la lenta emergencia del ‘actor indígena’, el cual, durante los años setenta y ochenta, abandona su subsunción ‘invisibilizadora’ dentro de la categoría de campesino, para comenzar a reafirmar su específica *identidad indígena*, y desde ella, sus demandas particulares. En este mismo camino, resulta de especial importancia la celebración, en 1974, del Primer Congreso Indígena en San Cristóbal de Las Casas, organizado por el obispo Samuel Ruíz, en el cual 1,230 delegados indígenas se pronunciaron, a través de testimonios eloquentes, sobre temas centrales concernientes a sus problemas más vitales, definiendo así un programa o agenda de problemas que habría de orientar sus luchas, sus protestas, sus formas de organización y su peculiar evolución política durante las siguientes dos décadas. Éste será, sin duda, el caldo de cultivo propicio para el nacimiento y desarrollo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, matriz central del actual neozapatismo mexicano.²¹

Finalmente, como tercer elemento contextual de las dos décadas anteriores a 1994, resulta indispensable señalar la progresiva crisis de la hegemonía política del PRI, sacudida y puesta en entredicho seriamente por la condena unánime del pueblo mexicano a la masacre del 2 de octubre de 1968, la cual no sólo vació de contenido y agotó los efectos positivos de la Revolución Mexicana, sino que también desencadenó un profundo proceso de *politización* en los sectores subalternos mexicanos. Éstos últimos, al volver a la política un tema de las mesas y de las conversaciones cotidianas, desarrollaron una *conciencia crítica*, volviéndose así un público adecuadamente receptivo para el nuevo pensamiento, el nuevo arte, la nueva cultura y la nueva fotografía. Este público, si bien de forma restringida por el influjo nocivo de los medios de comunicación y el deterioro creciente de la educación y las condiciones de vida,

²⁰ En el momento anterior a la imagen, “el fotógrafo decide qué fotografiar” inmiscuido en un determinado fragmento de espacio-tiempo. Cfr. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Editorial Paidós, Barcelona, España, 1986, p. 81. No obstante, cabe añadir que, al tomar la decisión de qué fotografiar, el mismo fotógrafo será influido por un contexto específico, tal como lo señala Bourdieu: “de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo”. Pierre Bourdieu, “Introducción”, en *La fotografía: un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979, p. 22.

²¹ Para ubicar de mejor forma el contexto chiapaneco posterior a 1968, así como su conexión con el impulso y crecimiento del movimiento indígena en Chiapas y, a la par, con el nacimiento y desarrollo del EZLN, recomendamos revisar el conjunto de materiales incluidos en el número 20 de la revista *ContraHistorias*, México, 2013, cuyo tema del dossier central es *Historia del EZLN: Raíces de la Dignidad Rebelde*.

vio resquebrajarse el conjunto de las antiguas imágenes del indígena, invisibilizadoras, paternalistas, folclorizantes, racistas y despreciativas, para abrir en el lugar de ellas una gran interrogante que habría de responderse el 1 de enero de 1994, con la nueva imagen del indio rebelde neozapatista.

* * *

Las dos fotografías que comentaremos en este ensayo fueron tomadas en enero de 1998. La primera, por el fotógrafo Pedro Valtierra; la segunda, por el fotógrafo José Carlo González. Ambas fueron publicadas en el diario *La Jornada* el domingo 4 de enero de 1998, acompañadas de un 'Editorial' escrito por Adolfo Gilly, titulado simplemente 'Mujeres'. La fecha de su toma es ya un primer *indicio* para poder 'leer' dichas fotos. En ambos casos, se trata de hechos que están directamente marcados por la injusta, artera y atroz masacre de Acteal, perpetrada por paramilitares con la connivencia y complicidad total de los gobiernos estatal y federal, el 22 de diciembre de 1997.

Los acontecimientos plasmados en las dos fotografías se desarrollaron menos de dos semanas después de la masacre de Acteal, la cual constituyó, sin duda, un agravio mayúsculo para todo México, aunque especialmente para los indígenas chiapanecos, tanto neozapatistas como no zapatistas. Después de las múltiples derrotas, reales, materiales, sociales y hasta simbólicas que los gobiernos de Salinas de Gortari y de Zedillo sufrieron sucesivamente frente al neozapatismo (el fracaso de los Diálogos de Catedral, el intento fallido de 'encerrar' y reducir al movimiento a una zona limitada del Estado de Chiapas, la artera embestida militar y policiaca de febrero de 1995 y, finalmente, el vergonzoso manejo político de los Acuerdos de San Andrés), el gobierno de éste último estaba totalmente desesperado y fuera de control, por lo que permitió y propició de manera cómplice esa infamia o verdadero crimen de Estado.²²

Como consecuencia, se desató una respuesta generalizada de repudio y condena, tanto nacional como internacional. Frente a la ruptura violenta y artera del pacto social por parte de los gobiernos federal y estatal, los neozapatistas desplegaron una respuesta similar a la que años atrás provocaron el fraude electoral de 1988 y, más tarde, los cambios al artículo 27 de la Constitución mexicana, desarrollándose la profunda certeza de que el Estado es uno de los enemigos principales de los indígenas y del movimiento neozapatista, y de que para ese momento había ya optado por el camino de la guerra y la aniquilación física de sus adversarios.

Ahora bien, no debemos olvidar que una parte importante de las víctimas de Acteal fueron mujeres y niños, e incluso mujeres embarazadas, lo que al monumental agravio de la masacre misma agregó esta ofensa adicional, especialmente dirigida contra las mujeres indígenas chia-

²² Sobre esta tragedia aún impune, el libro de Martín Álvarez Fabela, *Acteal de los Mártires. Infamia para no olvidar*, Ed. Plaza y Valdés, México, 2000 y su ensayo "Acteal: crimen de Estado" en *Contrahistorias*, núm. 10, México, 2008, y Hermann Bellinghausen, *Acteal, Crimen de Estado*, La Jornada, México, 2008.

panecas y neozapatistas, las cuales fueron llevadas al verdadero límite de su capacidad de tolerancia. Y es así, en este contexto de clara ruptura de la ‘normalidad’, marcado por el desbordamiento de la ira popular que van a suceder los hechos registrados en las dos fotos emblemáticas.

Observemos con cuidado la primera de ellas, tomada por Pedro Valtierra el 3 de enero de 1998 y titulada ‘Las mujeres de X’oyep’.



Imagen 1. Mujeres de X’oyep

Esta foto, la más difundida nacional e internacionalmente, considerada como la más importante dentro de la obra de Pedro Valtierra, ha sido, justificadamente, exaltada, premiada, explicada, discutida, debatida, interpretada y utilizada de muchas y muy diversas maneras. Inicialmente, como foto de portada del diario *La Jornada*, del 4 de enero de 1998, lo que la proyectó a una súbita y muy veloz difusión y celebridad.²³ En ella podemos observar, en primer plano, la figura de una mujer indígena (en realidad de dos), empujando y acosando a un soldado. La toma se hizo de forma vertical, lo que permite ver como trasfondo de la imagen central toda una serie de cabezas, brazos y cuerpos, tanto de mujeres indígenas como también de militares. Dado el ángulo de la imagen, no nos es posible observar el rostro de las mujeres indígenas que acometen al soldado, pero sí en cambio el rostro de este último, marcado por la sorpresa, la angustia y hasta por la desesperación. Así, antes de saber nada más del contexto de generación de la imagen, y a partir de su pura contemplación, podemos reconocer que ella nos muestra a dos mujeres indígenas, pequeñas pero firmes y decididas, enfrentando a un soldado grande y armado, cuyo rostro expresa sorpresa, ago-

²³ Cfr. diario *La Jornada*, 4 de enero de 1998, p. 1. En esta conversión de la foto para ser la ilustración de la primera página de este diario, la imagen fue agrandada y recortada, convirtiéndola de horizontal en vertical, y acompañándola de un comentario que no era totalmente correcto, como veremos más adelante.

bio e inquietud. El usualmente temible y prepotente poder militar mexicano está aquí siendo confrontado por dos mujeres indígenas desarmadas.



Imagen 2. Portada de *La Jornada*, 4 de enero 1998

Dado que nuestro objetivo no es sólo mirar con cuidado y analizar la imagen en sí misma, sino ‘leerla’ integralmente, nos enteramos, gracias a las explicaciones de su autor y a la entrevista de una persona que lo acompañaba, del contexto global que la enmarca, y que la dota de nuevos y diversos sentidos.²⁴ Por ello sabemos que fueron más bien las mujeres las que, después de una Asamblea comunitaria del campamento de desplazados de X’oyep, y como consecuencia de lo allí discutido y resuelto, decidieron ir a enfrentar a los soldados para expulsarlos del ojo de agua del que se habían apoderado y que alimentaba precisamente a su campamento. Así, lo que la foto muestra *no* es la ‘defensa’ de las mujeres indígenas frente a un ataque del ejército mexicano, ni el hecho de que ellas ‘detengan’ a los soldados en su avance, sino más bien una acción proactiva y ‘ofensiva’ de dichas mujeres, las que a

²⁴ Nos referimos a la entrevista de Mónica Mateos-Vega a Pedro Valtierra, “Pedro Valtierra, Premio Rey de España de fotografía”, en *La Jornada*, 31 de octubre de 1998, y a la de Blanche Petrich, “Los jóvenes buscan luz, expresión, estado de ánimo: Pedro Valtierra”, en *La Jornada*, 9 de noviembre de 1998. Y también al texto explicativo de esta fotografía, “Mujeres de X’oyep”, texto cuyo autor parecería ser Alberto del Castillo, y que incorpora citas de otras entrevistas, al propio Pedro Valtierra y a otras personas que lo acompañaban, y que está incluido en el libro *Pedro Valtierra. Mirada y Testimonio*, Coedición UNAM-Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 223-239.

partir de un acuerdo comunitario de asamblea intentan expulsar a los soldados y a su campamento militar de los territorios del ojo de agua de los que se habían apoderado, injusta y arbitrariamente, unos pocos días antes.²⁵

Estos datos del contexto específico nos permiten entender mejor su significado. Es de resaltar la enorme valentía, firmeza y convicción que muestran las indígenas neozapatistas, que únicamente con su pequeño cuerpo enfrentan a soldados armados que miden medio metro más. Su actitud brota principalmente de dos fuentes importantes: primero, del hecho de que ellas, en esta acción, son la encarnación directa del *nosotros* comunitario que en asamblea ha decidido el repudio y expulsión de los soldados; segundo, de la actitud radicalmente rebelde que han decidido asumir los pueblos neozapatistas desde varios lustros atrás en pos de la conquista de sus principales demandas.

Carlos Lenkersdorf ha comentado que los indígenas mayas de Chiapas han sabido modernizarse y desarrollar los procesos de individualización que implica esa asunción de la modernidad, sin eliminar ni suprimir el vínculo *comunitario profundo* que conlleva el hecho de que para ellos, el ‘nosotros’ es siempre más importante y determinante de cualquier relación social o cualquier proceso práctico que el *yo*. Cosmovisión *nóstrica* del mundo que se refleja lo mismo en el lenguaje que en la educación, pero también en la organización de la vida social, de la dinámica familiar y de la vida cotidiana, en general.²⁶ Es esta misma cosmovisión la que explica que las mujeres neozapatistas de la foto se asuman en una acción ofensiva contra el ejército mexicano, no sólo como seres individuales, sino igualmente como encarnación de su *colectivo*, como ‘representantes’ del todo mayor que es la asamblea comunitaria y a la que ellas materializan en ese momento, siendo las portadoras y ejecutantes de la voluntad comunitaria y supraindividual.

Los indígenas permanecieron durante cuatro horas increpando y forcejeando con la fila de soldados hasta que, en un cierto momento, alrededor de 100 mujeres, apoyadas por todo el resto de la comunidad de desplazados, pasaron, con determinación, firmeza y convicción, a la ofensiva, incluso física, rodeando el círculo de soldados (alrededor de 200 efectivos), empujándolo y reduciéndolo a un círculo muy estrecho y obligándolos, finalmente, a levantar de

²⁵ Lo que contradice totalmente al texto de pie de foto con el que *La Jornada* acompañó a esta imagen, y que decía: “Ellas, pequeñas, diminutas, armadas con esos brazos, con esas manos, los detuvieron en X’oyep”. Esto convierte a una digna y afirmativa acción ofensiva de las mujeres neozapatistas en una acción puramente defensiva.

²⁶ Véase Carlos Lenkersdorf, *Los Hombres Verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, Editorial Siglo XXI, México, 2005, y *Filosofar en clave tojolabal*, Editorial Miguel Angel Porrúa, México, 2002, y también Martín Alavarez Fabela, “La cosmovisión maya y el modo de ser-ver neozapatista” en *Contrahistorias*, núm. 18, México, 2012.

prisa sus pertenencias y sus alimentos. Así, se puede afirmar que, tanto en términos reales como simbólicos, los soldados fueron claramente derrotados.²⁷

Esta derrota se anticipa ya en la foto de Pedro Valtierra, en la que se puede apreciar la forma en la que brota la inmensa fuerza del *nosotros* colectivo que los indígenas han sabido preservar, cultivar y enriquecer a lo largo de cinco siglos de resistencia. Así, lo que la foto de Valtierra muestra, entre otras muchas cosas, es cómo el poder popular de las comunidades rebeldes neozapatistas, que se retroalimenta y reproduce desde su principio *nóstrico*, todavía vivo y vigente, es capaz de sorprender, desequilibrar e incluso derrotar al decadente poder político y militar del Estado mexicano actual. Ésta es, sin duda, una de las razones profundas del impacto general y de la enorme recepción favorable de esta fotografía, tanto en México como en el mundo.

Los neozapatistas han reiterado en múltiples ocasiones que ellos no se venden ni se rinden, sino que luchan y resisten, demostrando en los hechos que por cumplir estos principios éticos están dispuestos, incluso, a ofrendar su propia vida. Las mujeres de la foto de Valtierra no sólo están firmemente apoyadas en el *nosotros* comunitario de la asamblea, real, simbólico y densamente histórico, sino también en esa rebeldía anclada en la moral y asumida con plena conciencia hasta sus últimas consecuencias. Lo que se plasma en la actitud intransigente, contundente y de una sola pieza de estas mujeres, que les da la valentía y el coraje necesarios para oponer sus cuerpos desarmados, pero resueltos, a los torpes, mayores y bien armados cuerpos de los soldados mexicanos que tienen enfrente, y que no representan más que al cada vez más vacío, degradado e indefendible poder de las clases dominantes de nuestro país.

Naturalmente, más allá de estos elementos contextuales fundamentales, juega también un papel esencial el fotógrafo, quien tiene que estar preparado para ‘entender’ lo que pasa frente a su mirada, y para elegir el mejor momento, el mejor emplazamiento y la mejor composición de la imagen que intenta crear y recrear. Éste fue el caso aquí, ya que se trata de Pedro Valtierra, discípulo directo de Nacho López y de Héctor García, fogueado y preparado para ‘retratar’ los movimientos y las luchas sociales a partir de las estancias realizadas en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Haití, la República Árabe Saharaí y de toda su experiencia retratando lugares, movimientos y procesos de la compleja realidad mexicana. Se trata, pues, de un fotógrafo comprometido con su propio presente, que declara explícitamente que “uno, antes de ser fotógrafo es parte de la sociedad que vive las carencias, las preocupaciones, que

²⁷ Toda la información contenida en este párrafo, y también la serie de fotografías (llamada ‘hoja de contacto’), dentro de la que se inserta la que aquí comentamos, se encuentra en el ensayo “Mujeres de X’oyep”, del libro *Pedro Valtierra. Mirada y Testimonio*, citado anteriormente. Que los soldados fueron derrotados en esta específica confrontación, se demuestra, adicionalmente, en el hecho de que el ejército tuvo que llamar en su auxilio a la Policía Militar Antimotines, la que a partir de esta situación llegó con caretas de acrílico, escudos eléctricos y gases lacrimógenos, y con una posición mucho más agresiva hacia los indígenas.

quiere ver un país diferente y que para nada está desligado de lo que pasa en la calle. Por eso tenemos algo que aportar, porque estamos involucrados”²⁸

Ahora bien, como toda imagen, la fotografía que analizamos ha tenido una vida después de su creación inicial, comenzando a circular y difundirse en distintos circuitos sociales y culturales, de tal manera que cada lugar que la ha adoptado o recuperado le ha dado una interpretación simbólica diferente. Las imágenes pueden ser estudiadas, entonces, según los circuitos y redes culturales en que se insertan y proyectan en los sucesivos momentos de su propia historia. Y es el conjunto de las diferentes ‘recepciones’ de la imagen por parte de los diversos ‘públicos’ o receptores culturales, el que descubre, redefine y completa la lectura más integral posible que, en cada momento, puede irse construyendo sobre ella.²⁹

Uno de los primeros ‘lectores’ o intérpretes de esta imagen (y también de la segunda foto, que a continuación comentaremos), fue el propio Subcomandante Insurgente Marcos, el cual, el 5 de enero de 1998, escribió un comunicado titulado “¿Mienten las fotos?”, donde, a partir de estos testimonios gráficos publicados por *La Jornada*, ironizaba sobre la tesis del gobierno federal de que en esos momentos no había ‘persecución de zapatistas’ en Chiapas, y decía que “Alguien miente. O las fotos o el gobierno mienten. Porque nosotros sólo vemos en esas imágenes a un pueblo agredido, sí, pero digno y rebelde. Vemos un pueblo que no dejará que en su sangre se repita la ignominia de Acteal”.³⁰

Después de su publicación inicial, la foto dio la vuelta al mundo y comenzó a ser interpretada y recuperada de múltiples maneras. A los pocos meses, ganó el Premio Rey de España que otorgan la agencia de noticias española Efe y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, y, posteriormente, el primer lugar (junto con la segunda foto que comentaremos) de la Tercera Bial de Fotoperiodismo 1998 de México. También fue utilizada en posters, como portada de libros, de DVD, en camisetas, y en muchos otros medios que se la han apropiado para resignificarla. Todos los diversos ‘usos’ de la imagen son los que nos permiten inscri-

²⁸ En la entrevista de Blanche Petrich, “Los jóvenes buscan luz, expresión, estado de ánimo: Pedro Valtierra”, antes citada.

²⁹ Por eso, una verdadera historia crítica de la mirada no puede ignorar la consideración de los procesos sociales globales, que son los únicos que nos permiten restablecer el específico contexto en el que surgen y se crean las imágenes que nosotros queremos ‘leer’ e interpretar. Ello recuerda, como afirmaba Fernand Braudel, que historia de la mirada sólo es concebible en tanto variante particular de la universal y comprensiva *historia global o total*. Es obvio que, frente a una imagen, resulta difícil decidir si la representación que ella muestra significa esto o lo otro, a partir de su simple inspección. Para eso es obligado, como intentamos en este ejercicio, situarla en los contextos particulares en los que se le produjo, se le distribuyó y luego se le reutilizó y recuperó. Ya que la fotografía por sí misma no puede responder a los qué, quién, cómo, dónde, cuándo y por qué fue creada y dotada de tal o cual contenido. “Para encontrar su significado histórico, la foto tendría que estar acompañada de un discurso. Por sí solo, lo visual de la imagen no basta para transmitir un conocimiento del acontecer histórico: se requiere de material adicional que la situé en un contexto”, en el libro de Philippe Dubois, *El acto fotográfico...*, *Op. Cit.*, pp. 91-92.

³⁰ Véase este texto en el libro *EZLN. Documentos y Comunicados*, tomo 4, Editorial Era, México, 2003, pp. 134-135.

birla dentro de diferentes códigos, recordándonos la tesis de Roland Barthes, en su texto *La cámara lúcida*,³¹ de que este hecho modifica sucesivamente la ‘lectura’ de la foto y nos dota de nuevas herramientas para que en nuestra situación de espectadores, estemos en mejores y más ricas condiciones de interpretarla.

La segunda imagen que queremos comentar en este ensayo es de la autoría de José Carlo González, quien la tomó siendo una joven fotógrafo de apenas 24 años. El título de ella es ‘Mujeres de Yaltchilpic’. La foto muestra a algunas mujeres de la comunidad tzeltal neozapatista del municipio de Altamirano, la cual fue atacada por soldados del ejército mexicano el 1 de enero de 1998, quienes destruyeron y robaron las pertenencias de los indígenas, para luego ‘sembrar’ un supuesto arsenal que falsa y mañosamente fue atribuido al EZLN.³² *La Jornada* publicó esta imagen con un pie de foto más bien ingenuo, que decía “Mujeres de la comunidad recuperan algunas gallinas”, con lo cual se prestaba además a generar la confusión de que se pensara que las mujeres pertenecían a la comunidad de desplazados de X’oyep. Observemos con cuidado la foto:



Imagen número 3. Mujeres de Yaltchilpic

De la simple observación directa de esta excepcional imagen, y aún antes de saber nada del contexto en el que fue tomada, llama poderosamente la atención la fuerza singular de la *mirada* de la mujer indígena que ocupa el centro de la foto. Su mirar es lo primero que atrapa la atención del observador, pues es un mirar fuerte, decidido y firme, un mirar que al mismo

³¹ Cfr. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2009.

³² El Subcomandante Marcos da cuenta de este ataque del ejército, que es el contexto *inmediato* de esta imagen fotográfica, en su Comunicado “Sobre las ofensivas contra las comunidades zapatistas” del 5 de enero de 1998, en el libro *EZLN. Documentos y Comunicados*, tomo 4, *Op. Cit.*, pp. 135 – 139.

tiempo que rechaza y condena sin concesiones lo que observa, se subleva e indigna profundamente frente a eso mismo que ve. Un mirar enojado y resuelto, nacido de la acumulación de los agravios de los poderosos y de los dominantes, acumulados durante lustros, décadas y hasta siglos, que siendo además un mirar rebelde, se atreve retadoramente a desafiar a aquellos mismos a los que observa, increpándolos con esa forma de ver, condenándolos con la actitud toda de su cuerpo, de su rostro y de sus ojos, y plantándose frente a ellos sin miedo ni temor alguno, segura de la verdad y de la razón profunda de su actuar y de su *mirar*. Esta impresión se refuerza de modo impactante al darnos cuenta de que ese mismo mirar se repite, prácticamente idéntico, en el bebé que la indígena lleva cargado en la espalda.

Por eso mismo no es casual que, desde los primeros comentarios que suscitó la imagen, se haya puesto un énfasis particular en caracterizar y descifrar la mirada excepcional de la mujer indígena.³³ Incluso fue pronto retomada por muchos de los manifestantes de la marcha que se realizó en la ciudad de México, el lunes 12 de enero de 1998, como parte de una campaña nacional e internacional. En ella se movilizaron cientos de miles pidiendo el alto a la guerra contra las comunidades zapatistas el castigo a los responsables de la masacre de Acteal y el cumplimiento de los Acuerdos de San Andrés.³⁴ Algunos meses después, la imagen ganó el primer lugar de la Tercera Bienal de Fotoperiodismo 1998, y, más tarde, fue recuperada como ilustración de la portada de algunos libros publicados, tanto en México como en el extranjero.

Tomada en su contexto (la nueva y desesperada ofensiva militar lanzada por el gobierno de Ernesto Zedillo), la foto refleja el enojo y el hartazgo de las mujeres neozapatistas, que no están ya dispuestas a aceptar ni a tolerar, de ningún modo, las nuevas agresiones del gobierno, por lo que se le plantan y confrontan de manera abierta, ya sea directamente poniendo el cuerpo, como en la primera foto, o bien con la simple mirada, como se muestra aquí. Porque estas dignas y rebeldes mujeres zapatistas, tienen conciencia de la asimetría histórica y social de la lucha en la que ellas están involucradas.

Pues es claro que los ricos y los poderosos tienen, en esta lucha de clases que aún está viva y vigente, y que sigue sin duda siendo uno de los principales ‘motores de la historia’, muchas cosas de su lado. Tienen soldados, tanques, armas, municiones, pero también tienen dinero, cuarteles, edificios, aviones, reporteros, cámaras, periódicos, televisoras y radios que mienten según ellos se lo ordenan, junto a políticos serviles e intelectuales a sueldo que justifican y legitiman cual-

³³ Sobre esta mirada, Adolfo Gilly, citando el verso de ‘Piedra de Sol’ de Octavio Paz, escribe: “Su mirada repite un verso de otro tiempo: “*y por todos los siglos de los siglos/ cierra el paso al futuro un par de ojos*”, en su texto “Mujeres”, *La Jornada* del 4 de enero de 1998. Por su lado, el Subcomandante Marcos pregunta: “Esas fotos ¿mienten al retratar esas miradas de las mujeres zapatistas? ¿Ve usted servilismo o humildad en esas miradas? (...) ¿Ve usted agradecimiento en esas miradas indígenas?”; y, unos renglones más abajo, concluye: “Vale. Salud y ojalá alcance usted a mirar el mañana que esas miradas, a través de esas fotos, prometen”, en su Comunicado “¿Mienten las fotos?”, *Op. Cit.*, p. 135.

³⁴ Tal y como lo narra Fabrizio Mejía Madrid, en su texto “La hora de los fugitivos”, publicado en *La Jornada Semanal*, del 18 de enero de 1998.

quier cosa o acción o postura necesaria y útil para los intereses de esos poderosos. En cambio, una cosa que es importante resaltar, es que las dos fotos comentadas muestran la pobreza del pueblo rebelde. Como se ve, la mujeres poseen tan sólo unos cuantos bienes materiales (guajolotes, gallinas, pequeñas casas y diminutas parcelas de tierra) y su propio cuerpo, su ser mismo, que, sin embargo, están dispuestas a arriesgar y a poner en juego en la balanza de la guerra contra su enemigo y sus enviados. Junto a ese cuerpo y a esos pocos bienes materiales, el pueblo rebelde tiene también otras cuantas cosas, invisibles pero fundamentales, como su conciencia crítica, su espíritu de lucha, su capacidad de organización y movilización, su dignidad rebelde, su pertenencia al mundo colectivo del ‘nosotros’, así como sus tradiciones y experiencias de luchas, de movimientos y de combates anteriores. Conjunto de elementos que alimentan y sostienen la singular mirada de la indígena.

La fuerza de esa *mirada* brota de todo este conjunto de cosas, pero también del hecho de que la indígena de Yaltchilpic encarna, igual que las indígenas de la primera foto, el *nosotros* colectivo de las comunidades neozapatistas, lo que le da una fuerza que la trasciende en tanto persona individual, y la sostiene en un nivel profundo y esencial.

Finalmente, si intentamos ir un poco más allá de lo que la imagen nos dice directamente, e incluso de lo que derivamos y proponemos a partir de los elementos de su contexto de creación, podemos también asumir que ella misma puede ampliar nuestra visión y percepción del contexto, siempre y cuando la tomemos como un indicio y, por ende, como una pista abierta que nos proporciona el acceso a realidades más profundas, aunque no evidentes para las miradas poco entrenadas en el desciframiento y lectura de los mismos indicios. Al mostrarnos diferentes elementos visuales como si fuesen trazos o huellas de otras realidades más sutiles, la fotografía es capaz de alterar y ampliar nuestras nociones de qué vale la pena mirar, pero también de lo que nos es accesible o posible mirar, dándonos así la oportunidad de ensanchar nuestro horizontes y nuestro campo de elementos o premisas para ‘leer’ o interpretar la imagen en cuestión.³⁵

Comprendida como un posible *indicio*, la imponente mirada de la mujer indígena representa el *modo específico de mirar al poder* desde el ‘*abajo*’ social que ha asumido y construido su ¡Ya Basta!, y que se ha decidido a marchar y a avanzar en términos rebeldes, anticapitalis-

³⁵ Como lo plantea Carlos Ríos: “El problema de ver cándidamente, tanto en el arte como en la historia, lleva a percibir todo de forma natural. La familiaridad de la que habla Gombrich, refiriéndose a la percepción visual totalmente selectiva, impide ver bien. Y en la Historia ocurre lo mismo: ‘La familiaridad lleva casi forzosamente a la indiferencia’, señala Bloch. Y esta forma de percibir todo tan natural ha llevado a Carlo Ginzburg a desarrollar el método del “extrañamiento”, o la toma de distancia crítica respecto de lo que se conoce mejor, lo más próximo o familiar. Al extrañarse y alejarse de la normalidad, de lo cotidiano, de los lugares comunes, resaltan nuevas miradas sobre el mundo que nos rodea y del que está lejos de nosotros”. Cfr. Carlos Alberto Ríos Gordillo, “La imagen y el ojo, la letra y el habla. Reflexiones epistemológicas sobre el uso de las imágenes en la Historia”, en *Babel. Historias y Metahistorias*, núm. 1, enero-abril de 2006, p. 41. Véase también Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Editorial Edhasa, Barcelona, España, 1981, p. 13.

tas y antisistémicos.³⁶ El abajo que mira el mundo desde la izquierda, como lo han propuesto los compañeros neozapatistas, *no* puede mirar al poder y a sus emisarios más que de un único modo: retándolo y, al mismo tiempo, vencéndolo moralmente.

Es este modo de mirar, seguro, retador y victorioso que la mujer neozapatista dirige a los soldados y a los poderes que ellos representan, lo que parece acrecentar su figura, trayéndonos a la memoria el osado y fantástico gesto de David. Metafóricamente, la indígena mira como si estuviese a punto de lanzar la piedra en contra de Goliat. Por ello mismo, esta fotografía bien pueda ser concebida como un posible y muy logrado retrato de una profunda y admirable realidad: *la de la dignidad indígena*.

Las dos imágenes que aquí hemos comentado son motivos para celebrar los múltiples y saludables ecos del neozapatismo mexicano, entre los que se encuentran el cambio de rol social que juegan hoy los pueblos indios de nuestro semicontinente, así como la concomitante transformación de la imagen del indio dentro de nuestro país (y posiblemente más allá de él). Se trata de imágenes que hacen pedazos las anteriores formas de ‘mirar’ al indio desde posiciones racistas, despreciativas, paternalistas o condescendientes, proponiendo en su lugar una nueva y a la vez vieja imagen: la del fuerte e imponente *indígena rebelde*. O para decirlo en términos del Subcomandante Marcos:

Son indígenas rebeldes. Rompen así con el esquema tradicional que, primero de Europa y después de todos aquellos que visten el color del dinero, les fue impuesto para mirar y ser mirados. Así que no les acomodan ni la imagen diabólica de los sacrificadores de humanos para mal contentar a los dioses, ni la del indígena menesteroso con la mano tendida esperando la limosna o la caridad de quien todo lo tiene, ni la del buen salvaje que es pervertido por la modernidad, ni la del infante que divierte a los mayores con sus balbuceos, ni la del sumiso peón de todas las haciendas que hieren la historia de México, ni la del hábil artesano cuyo producto adornará las paredes de quien lo desprecia, ni la del ignorante que no debe opinar sobre lo que está más allá del reducido horizonte de su geografía, ni la del temeroso de dioses celestiales o terrenos.³⁷

³⁶ Sobre esta peculiar mirada neozapatista, vale la pena revisar con cuidado los seis Comunicados del Subcomandante Insurgente Marcos, dedicados al tema de ‘Las miradas’ y publicados en febrero de 2013, consultado en: <http://www.ezln.org.mx>. Véase también Carlos Antonio Aguirre Rojas, “La mirada neozapatista: mirar (hacia y desde) abajo y a la izquierda”, en *Rebeldía*, núm. 68, México, 2009.

³⁷ Véase, Subcomandante Insurgente Marcos, *Chiapas: la Treceava Estela*, Frente Zapatista de Liberación Nacional, México, julio de 2003, p. 6.





HISTORIA Y REPRESENTACIÓN SOCIAL

Hacia una historia crítica de la mirada.

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2019.

Impreso por Fides Ediciones.

fides.ediciones@gmail.com