

## ENTRE EL ‘IDEAL’ DE LA NACIÓN MODERNA Y ‘CIVILIZADA’ Y LA DURA REALIDAD. LA MIRADA SOBRE EL TRABAJADOR CALLEJERO EN EL MÉXICO DEL SIGLO XIX\*

*Dra. Fabiola Jesavel Flores Nava\*\**

**Resumen:** El objetivo de este artículo es hacer un análisis de ciertas imágenes litográficas y fotográficas del trabajador callejero mexicano realizadas en la segunda mitad del siglo XIX como “representaciones costumbristas” de lo propiamente “nacional”. Lo que se intenta es hacer un balance sobre la forma en la que el poder establecido construye el imaginario social desde las representaciones visuales en un contexto determinado, partiendo de las herramientas que ofrece lo que aquí se llama la *historia crítica de la mirada*. En concreto, el artículo sostiene que las representaciones mencionadas proponen visualmente un tipo de trabajador domesticado y “civilizado” que corresponde a plenitud con la categoría liberal de lo que debe ser el “buen ciudadano”, una imagen funcional al proyecto de construcción nacional impulsado por las clases dominantes del país durante el siglo XIX.

**Palabras clave:** mirada, trabajador callejero, imagen, costumbrismo, nación, fotografía, historia.

---

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

\*\* Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita al Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é fazer uma análise de certas imagens litográficas e fotográficas de trabalhador guia de ruas mexicano na segunda metade do século XIX como “representações costumbristas” de si mesmo “nacional”. Intenção é fazer uma avaliação sobre a maneira em que o poder estabelecido constrói o imaginário social desde representações visuais em um determinado contexto, começando com as ferramentas oferecidas aqui chamado a história crítica do olhar. Em particular, o artigo argumenta que mencionou representações visualmente propõem um tipo de trabalhador domesticado e “civilizado”, que corresponde totalmente com a categoria liberal do que deveria ser “bom cidadão”, uma imagem funcional para o projeto de construção Nacional promovido pelas classes dirigentes do país durante o século XIX.

**Palavras-chave:** Olha, trabalhador de rua, imagem, costumbrismo-imagery, nação, fotografia, história.

**Abstract:** The main purpose of this paper is to analyze some lithographic and photographic pictures of the Mexican Street-Workers during the second half of the nineteenth century, that were used as “*costumbrista* imagery” for the representation of the “real national character”. Starting from the so-called *Critical History of the Gaze*, this article studies the way in which the established power succeed in the construction of a social imaginary through the use of visual representations of the reality. In concrete terms, the paper maintains that the nineteenth century representations of the Mexican Street-Workers visually offered a kind of “domesticated” and “civilized” workers that actually fitted with the liberal category of the “good citizen”, a category that was used by the dominant classes for the purpose of the imposition of their own project of national integration.

**Key words:** gaze, street-workers, image, costumbrismo-imagery, nation, photography, History.

## Introducción

Desde hace unos pocos años, tanto los estudios historiográficos como los análisis sociológicos desarrollados en México, han 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 en este ensayo es profundizar en ese 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 estos últimos como instrumentos fundamentales para 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 trabajo, como los instrumentos centrales de la investigación y del 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. Pues 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 univocas 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.<sup>1</sup>

Entonces y 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.<sup>2</sup> 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.

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.

---

<sup>1</sup> Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidós Comunicación, México, 1994, p. 38-39.

<sup>2</sup> 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.

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,<sup>3</sup> 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 “fidel”, 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.

---

<sup>3</sup> Sobre este punto, remitimos a los brillantes ensayos de Walter Benjamin, contenidos en su libro *Sobre la Fotografía*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.

### 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.<sup>4</sup>

Durante la primera mitad del siglo XIX se construye un vínculo muy estrecho entre periodismo y artículo costumbrista<sup>5</sup>, 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.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Sobre este punto, afirma Carlos Illades, en su libro *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, Ed. CONACULTA, México, 2005, p. 84, 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”. 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.

<sup>5</sup> “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.

<sup>6</sup> 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*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 282. Por su parte, Roberto Mendoza Farías 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*,<sup>7</sup> 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".<sup>8</sup>

Veamos entonces algunas imágenes litográficas de los trabajadores callejeros mexicanos del siglo XIX:



Imagen 1. El aguador<sup>9</sup>



Imagen 2. El Tocinero<sup>10</sup>

<sup>7</sup> 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*, Ed. 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*, Ed. Museo Nacional de Arte, México, 1994, p. 19.

<sup>8</sup> Ma. Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 2005, p.18.

<sup>9</sup> Hesiquio Hiriarte, 'El aguador', en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Ed. Casa de M. Murguía, México, 1854 - 1855.

<sup>10</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, cit.

La intención de estas imágenes 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 tocinero, 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 litografistas, 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.

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.<sup>11</sup> 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 nacionales 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

---

<sup>11</sup> “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.

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 Agua<sup>12</sup>



Imagen 4. Vida Cotidiana<sup>13</sup>

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'.<sup>14</sup> 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 abiertamente coercitivos

<sup>12</sup> Casimiro Castro, 'La fuente de Salto del Agua', en *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*, Ed. Decaen Editor, México, 1855 – 1856.

<sup>13</sup> Casimiro Castro y Juan Campillo, 'Vida Cotidiana', en *México y sus alrededores. Colección de vistas, trajes y monumentos*, cit.

<sup>14</sup> 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, Ed. Siglo XXI, México, 2011. También, para una crítica radical del proyecto de la 'civilización' capitalista, cfr. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Coedición Ed. UNAM – Ed. El Equilibrista, México, 1995, y en particular su ensayo "Modernidad y Capitalismo (15 Tesis)".

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.<sup>15</sup>

### **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.<sup>16</sup> Lo que puede constatare, por ejemplo, al observar las imágenes del “Vendedor de canastas” y del “Aguador”, la primera realizada en 1858 y la segunda en 1860,

---

<sup>15</sup> 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 Ed. UAM-Iztapalapa y Ed. 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 Ed. UAM-Iztapalapa y Ed. 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.

<sup>16</sup> 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)*, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

por el fotógrafo Claude Desirée Charnay.<sup>17</sup> Se trata de las primeras fotografías de grupos populares que se tomaron en México.



Imagen 5. Vendedor de canastas<sup>18</sup>



Imagen 6. Aguador<sup>19</sup>

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.

<sup>17</sup> "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 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, en el sitio en internet: [http://primo.getty.edu/primo\\_library/libweb/action/d1Display.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY\\_ALMA51147157020001551](http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/d1Display.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY_ALMA51147157020001551).

<sup>18</sup> Claude Desirée, 'Vendedor de canastas', México 1858, SINAFO-FOTOTECA-INAH Inventario 426343.

<sup>19</sup> Claude Desirée (1860), 'Aguador', Tarjeta de visita. SINAFO-INAH. Inventario 426344.

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.

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 víscera 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, rememorando 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 fotografía 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 sociedades de su época en el planeta entero, 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.<sup>20</sup>

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 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<sup>21</sup>



Imagen 8. Pareja de indígenas con jaula para pájaros

<sup>20</sup> 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*, Ed. Hermes, México, 1985.

<sup>21</sup> Atribuida a F. Aubert, ‘Madre e hija con canasto de pan’, SINAFO-FOTOTECA-INAH, Inventario 426336.



Imagen 9. Anciana mexicana cargando leña.<sup>22</sup>



Imagen 10. Vendedor de verduras.

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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> F. Aubert, 'Anciana mexicana cargando leña', 1868. Sacada del libro de José Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1996.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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 *Imaginario y fotografía en México*, Ed. CONACULTA – INAH – SINAFO – Lunwerg Editores, México, 2005, p. 46.

<sup>25</sup> 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.

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

### **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.<sup>26</sup>

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

---

<sup>26</sup> Que nos sea permitido remitir al lector aquí, a otro ejercicio similar a éste, pero referido a la situación actual de México, y enfocado en dos fotografías de mujeres indígenas rebeldes y neozapatistas, contenido en nuestro ensayo, 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.

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 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".<sup>27</sup>

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

---

<sup>27</sup> Nos referimos al rico y sutil argumento de Bolívar Echeverría desarrollado en su brillante ensayo, "Imágenes de la *blanquitud*", en su libro *Modernidad y Blanquitud*, Ed. Era, México, 2010, pág. 59.

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.<sup>28</sup>

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 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

---

<sup>28</sup> 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*, Ed. Siglo XXI, 8 volúmenes, México, 1975 – 1981, como Edward P. Thompson, en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Ed. Crítica, 2 volúmenes, Barcelona, 1989.

literarios a esos trabajadores callejeros.<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> el que insistió en la necesidad de generar una supuesta ‘regeneración moral 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”.<sup>31</sup> 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 la 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”.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> “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*, Ed. 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*, Ed. 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 *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. 33, núm. 2, noviembre de 2004, p. 75.

<sup>30</sup> 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*, Ed. de la Viuda de C. Bouret, Paris, 1906, p. 72. Y también plantea que “Si el verdadero espíritu de una revolución verdaderamente 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.

<sup>31</sup> “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”, ya citado, p. 1168.

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, se elimina de un golpe, dentro del imaginario social de la nación mexicana en construcción, 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.

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

---

<sup>32</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Cuentos de Invierno, Clemencia”, en *El Renacimiento. Periódico Literario*, Tomo II, México, 1869, p. 106.

concepción moralizante de lo que eran los “buenos” mexicanos.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> Entonces lo mismo la herramienta de un oficio determinado, la vestimenta

<sup>33</sup> 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*, Ed. Crítica, Barcelona, 2000, Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005 y Norbert Elías, “Los procesos de la formación del Estado y de la construcción de la nación”, en *Contrahistorias*, núm. 3, México, 2004.

<sup>34</sup> Guillermo Prieto en *El Museo Mexicano*, Ed. Ignacio Cumplido, México, Tomo II, pp. 428-430.

<sup>35</sup> “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.

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.<sup>36</sup>

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 feroz 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.

---

<sup>36</sup> “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 Ed. Miguel Ángel Castro – Ed. Instituto Mora, México, 2001, p. 395-408.