

Subalternidad desentendida ¿despreocupación o disimulo fotográfico?

Patricia Massé*

Resumen: Cuatro fotografías de sirvientes, retratados hacia 1857 en el interior de la casa donde laboran (propiedad de una familia acomodada de la ciudad de México), sirve de referencia para reflexionar sobre el sentido específico que la fotografía puede desempeñar en el análisis de los llamados grupos «subalternos».

El detallado registro visual del espacio doméstico desempeña un papel importante en la definición de la identidad fotográfica que adquieren los sirvientes.

Abstract: Four photographs of servants, —taken around 1857 in a Mexico City wealthy family's mansion— are used to understand the specific role that photography can play in the analysis of «subaltern» groups.

The detailed visual record of house space is meaningful for the definition of the photographic identity that servants acquired.

Para la ensimismada percepción burguesa mexicana del siglo XIX, la condición de vida de los grupos subordinados es objeto de una denominación desdeñosa. La élite política porfiriana concebía que la sociedad mexicana estaba compuesta por una aristocracia honrada y un pueblo delincuente. «El desorden, el caos y la anarquía constituían los elementos fundamentales de la vida social de las clases pobres...»¹ Su condición de inferioridad caracterizaba su existencia. La realidad social de esa clase subordinada resultaba, por lo común, moralmente condenable, socialmente peligrosa y hasta visualmente desagradable.

¹ Antonio Padilla Arroyo, *Criminalidad, cárceles y sistema penitenciario en México, 1876-1910*, tesis de doctorado por el Colegio de México, 1995, p. 145.

* Fototeca Nacional del INAH

La mirada fotográfica, en esa misma época, no fue ajena a esa percepción, aunque la manera de resolver la imagen de esos grupos sociales fuera diversa. En los circuitos comerciales de la fotografía se divulgó y multiplicó la imagen de artesanos de oficios tradicionales, comerciantes al menudeo de productos locales y personajes ocupados en servicios tradicionales, siguiendo el estereotipo de figuras costumbristas o de escenas pintorescas. En las instituciones de control social se propagó la imagen del delincuente. En esos ámbitos circularon fotografías de sirvientes domésticos, además de que figuraron, como objetos contingentes, en los álbumes familiares. La representación fotográfica marca en todos ellos la condición de una existencia social subordinada.

El término *subalternidad* puede funcionar como una categoría aplicable a esa condición social localizable en ese conjunto fotográfico aparentemente diverso. Los estudios de subalternidad constituyen una propuesta alternativa de investigación social e histórica, surgida en los años ochenta, como parte del criticismo poscolonial. La propuesta ha generado un campo de investigación no solamente en los países con pasado colonial (en América Latina, África o Asia), sino también en las antiguas metrópolis que actualmente enfrentan una incontrolable diversidad social, cultural y étnica.

Desde la perspectiva poscolonial, los estudios de subalternidad proponen un replanteamiento radical del conocimiento y las identidades sociales autenticadas y autorizadas por la dominación colonial y occidental.² Los especialistas en la materia retoman el concepto de 'subalternidad' de Antonio Gramsci para referirse a la «subordinación en términos de clase, casta, género, raza, lengua y cultura».³ Es decir, el concepto se plantea como vía alternativa para discutir el lugar privilegiado que la relación entre dominantes y dominados tiene en la historia de las relaciones sociales.

Los estudios de subalternidad han debatido con las metodologías marxista, nacionalista y posestructuralista, con el propósito de postular una propuesta crítica para elaborar una historia que siga el punto de vista de los grupos sociales subordinados, contrapuesta al discurso generado en la metrópoli. Se cuestiona así el discurso dominante, ese planteamiento elitista engendrado en Occidente, relacionado con la historia social de los países colonizados.

La categoría 'subalternidad' ofrece la posibilidad de nombrar a un sector social que participa subordinadamente en toda la acción que se despliega en tor-

² Gyan Prakash, «Subaltern Studies as Postcolonial Criticism», *American Historical Review*, 99, 5, diciembre de 1994, pp. 1475 y 1490. (Agradezco a John Mraz el haberme facilitado este artículo.)

³ *Ibidem*, p. 1477.

no del acto fotográfico. Me refiero a aquellos que han posado pasivamente ante la cámara; aquellos que, contando con la posibilidad de expresar su voluntad de ser fotografiados, ven anulada esa opción; tampoco pueden elegir su posición ante el fotógrafo ni pueden intervenir en las vías de circulación y consumo de la imagen.

En el terreno antropológico se ha reconocido esa relación de dominación y opresión que se ejerce cuando se fotografía a seres humanos como objetos de curiosidad científica. También se ha denunciado la acción de la cámara como arma que ejerce un poder de dominación hacia lo fotografiado en aquellas situaciones en que el fotógrafo sale a buscar lo «fotografiable». Precisamente son éstos los casos que quieren estudiarse a la luz del concepto de subalternidad.

Este concepto responde a la necesidad de analizar esa producción fotográfica que por lo general estuvo al margen del retrato en estudio (objeto, este último, de la mayoría de las reflexiones cuando se habla del retrato fotográfico del siglo XIX). Se trata de imágenes que muestran la faceta de diversos sectores sociales con una condición de subordinación, de rezago o de marginalidad respecto de la modernidad.

En el siglo XIX dominó una visión fotográfica tamizada por el filtro de la modernidad. El uso y la aplicación de la nueva técnica estuvieron determinados por una percepción predominantemente burguesa. La técnica fotográfica resultaba accesible para la élite. Este hecho, unido al sentido comercial e instrumental que vinculó a la fotografía con intereses mercantiles e institucionales, parcializaron su visión, su uso y sus canales de distribución. Todo ello tuvo sus efectos en la percepción fotográfica del entorno social propio y ajeno.

En sus inicios la fotografía desplegó un campo de percepción surgido en la sociedad burguesa y vinculado con una nueva noción del tiempo. La idea del cambio acumulativo desplazó la vieja noción de lo estacional o lo cíclico. Ese nuevo sentido del tiempo introdujo la idea de 'desarrollo', sustentada en las nociones de 'evolución' y 'progreso'. A partir de esa noción de 'progreso' surgió, desde el punto de vista fotográfico, el estereotipo social del rezagado y de los grupos subordinados, localizados en la imagen de lo primitivo, lo tradicional o lo exótico.

En el terreno de la fotografía antropológica ha pretendido elaborarse un discurso que tiene que ver con el conocimiento de otras sociedades, diferentes a la moderna o a la occidental. En el entendido de que se trata de la otra gente del planeta, se han denominado genéricamente como «el otro».

Sin embargo, esa misma mirada ajena parece reproducirse cuando la percepción burguesa es dirigida hacia otros sectores sociales. Esa otra realidad, en el México urbano del siglo XIX estuvo conformada fundamentalmente por artesanos,⁴ sirvientes y trabajadores de antiguos oficios y servicios. En aquella época recibieron la denominación de menesterosos, clase pobre, clases infelices o clase miserable.

La fotografía de sirvientes en el siglo XIX mexicano, se vinculó, por lo general, a la práctica social del control y la vigilancia.⁵ El trabajador doméstico era registrado por los riesgos potenciales a que estaba expuesta la familia que lo empleaba. Sin embargo, puede comprobarse que los testimonios fotográficos de la servidumbre en la ciudad de México se diversificaron en la medida en que el acto de fotografiar amplió su espectro, rebasando el ámbito de las instituciones públicas, hasta penetrar en el espacio doméstico. En ese contexto doméstico se sitúan las fotografías objeto de este artículo, en el que reflexionaré sobre las condiciones de representación de un grupo de sirvientes fotografiados en 1897.

Muy pronto la fotografía tuvo entre sus funciones el registro de la servidumbre. Se sabe que en 1871 era obligatorio que los sirvientes, en la ciudad de México, se fotografiasen.⁶ Tal vez este requisito se agregó al reglamento para criados expedido en 1852, el cual estipuló una libreta de control que la policía expedía a todos los que prestaban servicios domésticos.⁷ La libreta contenía el nombre, el apellido, la edad, el domicilio, el lugar de nacimiento y la filiación de cada sirviente, además de que incluía la certificación de su último amo. De hecho, el reglamento para criados promulgado en 1879 ya consignaba la necesidad de incluir en la libreta de control un retrato del interesado.⁸

⁴ François Xavier Guerra considera que los artesanos o los pequeños talleres parecen predominar durante el porfiriato. Véase, de este autor, *México, del Antiguo Régimen a la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 2 tomos.

⁵ El sistema de registro, en las instituciones policiales, funciona como aparato documental que hace visibles a los individuos y los sitúa en un campo de vigilancia. Formaliza un código que transcribe los rasgos de los individuos, convirtiéndolos en objetos describibles y analizables. El expediente opera como instrumento de dominación que individualiza y establece diferencias. Así, estas instituciones parecen regirse por el principio de «examen», entendido por Foucault como una «mirada normatizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar» y que «establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona» (Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 18ª edición, 1990, p. 189).

⁶ Rosa Casanova, «Usos y abusos de la fotografía liberal. Ciudadanos, reos y sirvientes. 1851-1880», *La Cultura en México*, México, 21 de noviembre de 1984, pp. 36-38.

⁷ Véase Flora Salazar, «Los sirvientes domésticos», en Alejandra Moreno Toscano (coordinadora), *La ciudad de México, ensayo de construcción de una historia*, INAH, México, 1978 (Col. Científica número 68), pp. 124-132.

⁸ *Ibidem*.

Para las instituciones encargadas de la vigilancia y el control policial en la ciudad de México del siglo XIX, los sirvientes, los vagos, las prostitutas y los mendigos eran todos de la misma especie: la «clase peligrosa de la sociedad». Esa misma apreciación tenían los capitalinos acomodados. En consecuencia, los mecanismos de control social que se aplicaban a unos, funcionaban también para los otros. Era preciso tener a los sirvientes domésticos bajo vigilancia, con el fin de «proteger la moral y los intereses de muchas familias de la capital mexicana».⁹ Los delitos de abuso de confianza y la seducción eran los «males» que la policía debía evitar.

Fuera del ámbito del control social, los testimonios más comunes de fotografías de sirvientes son aquellos donde aparecen las niñeras con el niño o la niña que cuidaban. Algunos casos ya referidos en publicaciones son el ambrotipo anónimo que publicaron Casanova y Debroise, de la nana con niño, de colección particular;¹⁰ o la tarjeta de visita que Cruces y Campa hicieron del niño Javier Méndez, en brazos de la niñera (foto 1). En ambos casos es similar la condición de representación de la sirvienta. La niñera participa pasivamente, es un mero objeto contingente; es decir, accede a la toma del retrato del pequeño tan sólo para sostenerlo; pues lo más seguro es que el propósito fuera retratar al niño, no a ella. Pero al menos no se llegaba a la situación extrema de eliminar la presencia indeseable de la niñera, ocultándola bajo una sábana, como se ha visto en una fotografía venezolana de finales del siglo XIX.¹¹

Pero, volviendo a los testimonios mexicanos publicados, están las fotografías de los sirvientes que el emperador Maximiliano incluyó en su solicitud de retratar a todo el personal de su corte, de las cuales —por cierto— solamente se conoce la fotografía-tarjeta de visita del cochero con sus dos hijas.¹² Se sabe que se trata de un cochero tan sólo porque la imagen ha sido identificada, pues no hay referencias visuales que indiquen la identidad ocupacional de la persona.

Algunas de las modalidades de la fotografía de sirvientes en México, en el siglo XIX, nos sitúan frente a prácticas fotográficas que no siempre remiten al acto de fotografiar a un sujeto potencialmente peligroso. Pero siem-

⁹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰ Véase Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (Col. Río de Luz), p. 108.

¹¹ Se trata del retrato de autor anónimo, de Carmen Pietri con niñera tapada, ca. 1895. Plata en papel salado, 13.8 x 9.7 cm, Colección de la Fundación John Boulton; «El retrato en la fotografía venezolana», exposición realizada en la Galería de Arte Nacional, Caracas, enero de 1993-abril de 1994. Consúltese en el catálogo de esta exposición, en la lista de la obra exhibida, la fotografía 139.

¹² Véase Arturo Aguilar, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano (1864-1867)*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1996, foto 30, p. 78.



pre el sirviente que circunstancialmente acompaña a otra persona figura como un ser pasivo, es decir, como objeto contingente, cuya modalidad de representación es transitoria. En otros casos se trata de un retrato convencional de la época.

Me interesa abordar en este artículo una situación fotográfica en la cual los sirvientes aparecen como una modalidad figurativa¹³ específica. Se trata fundamentalmente de cuatro fotografías de la servidumbre de la

¹³ *Modalidad figurativa y representación transitiva* son términos que propone André Rouillé para distinguir las distintas condiciones de representación fotográfica del trabajador, en su artícu-

residencia del señor Juan Arzumendi, que datan de 1897 aproximadamente. Esas cuatro fotografías forman parte del registro pormenorizado de la opulenta y flamante mansión porfiriana de la joven familia Arzumendi, situada en la calle de Sadi Carnot, en la colonia San Rafael.¹⁴ Lo interesante del caso está, precisamente, en el significado que adquieren las fotos de los sirvientes en el paulatino y detallado registro de la mansión, constituido por poco menos de 200 placas, del cual, por cierto, no se excluye el retrato del conjunto familiar. Más aún, el sentido de las imágenes termina de matizarse al haber sido remitidas al resto de las fotografías que conforman el Fondo Juan Arzumendi, de la Fototeca Nacional del INAH.

Se trata de un pequeño fondo fotográfico que la Fototeca Nacional del INAH recibió de la familia Hurcasitas Arzumendi en 1981 (véase el expediente inscrito en la Fototeca Nacional del INAH, del 6 de abril de 1981, que da constancia de la recepción de la primera parte del Fondo). Éste consta de 375 placas negativas de cuatro formatos distintos: $2\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{2}$ ", $9\frac{1}{2} \times 7$ ", $11\frac{3}{4} \times 15\frac{3}{4}$ " y estereoscópicas. El conjunto más nutrido (aproximadamente 200 placas) registra principalmente la estructura física de la finca: cuenta con varias tomas dedicadas al proceso de construcción; abundan las tomas de detalles de la casona ya terminada (vistas generales, accesos, interiores, jardines, espacios de diversión y oración); hay varias tomas de las dos hijas de Juan Arzumendi entre los andadores de los jardines, paseando o jugando, así como de otros individuos que posan, simulando espontaneidad. Incluye dos retratos de la familia que tienen como escenario los andadores del jardín, y las cuatro fotografías dedicadas especialmente a los sirvientes, retratados en algún rincón de la casa.

Además de la finca de Sadi Carnot, este Fondo cuenta con varias tomas abiertas y algunas vistas parciales del exterior la fábrica La Colmena,¹⁵ diversas tomas en el bosque, algunas casas rústicas con alguna persona posan-

lo: «Les images photographiques du monde du travail sous le Seconde Empire», *Les Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, número 54, septiembre de 1984, pp. 31-43.

¹⁴ Se trata de una incipiente colonia en los alrededores de la ciudad de México, que se desarrolló en la última década del siglo XIX, cuyas principales calles fueron habitadas por familias de la alta burguesía. Véase Vicente Martín Hernández, *Arquitectura doméstica en la ciudad de México (1890-1925)*, UNAM, México, 1981, p. 53.

¹⁵ Desde 1877 la fábrica de textiles La Colmena, propiedad de Francisco Arzumendi, era una de las más prósperas del Estado de México. Estaba ubicada en el distrito de Tlalnepantla, y operaba con 300 telares y 625 obreros. En 1896 cambió de propietario. Véase Margarita García Luna, *El movimiento obrero en el Estado de México. Primeras fábricas, obreros y huelgas (1830-1910)*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1984.



do, y una serie de estereoscópicas¹⁶ de diversos parajes europeos. Todas son placas fotográficas técnicamente bien resueltas e impecablemente tomadas, que al parecer forman parte del registro fotográfico personal de Juan Arzumendi.¹⁷

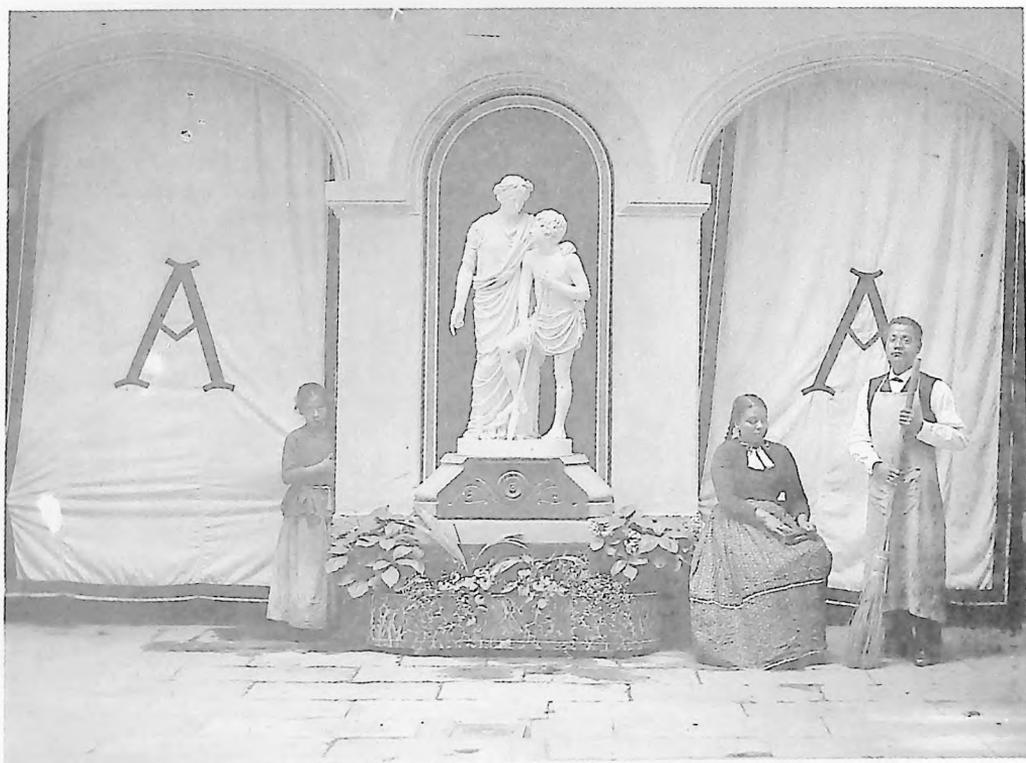
Hay más de dos imágenes de fotógrafos acompañados de su cámara de cajón que hacen pensar en la estima de Arzumendi hacia ellos, así como en la posibilidad de que hayan sido tomadas por el propio Juan Arzumendi. Probablemente la variedad de formatos de las placas que conforman el fondo tenga que ver con la acción de más de un ojo fotográfico. Considerar la posibilidad de que el mismo Arzumendi haya sido fotógrafo o aficionado a

¹⁶ La fotografía estereoscópica, inventada en 1849, consiste en un par de imágenes tomadas con una cámara de lentes gemelos, produciendo un efecto ilusorio de tridimensionalidad (es decir, una visión binocular) cuando se le ve a través de un estereóscopo.

¹⁷ Hasta la fecha de publicación de este artículo, no se logró obtener información sobre la identidad de Juan Arzumendi.

la fotografía y, por lo tanto, autor de muchas de las placas (al menos de una buena porción de ellas, como las de los fotógrafos y los sirvientes) agregaría una pista muy importante para ubicar el conjunto fotográfico de los sirvientes, pues se podría hablar de testimonios de sirvientes vistos por su patrón. Asumiré tal supuesto; así, las imágenes ofrecen la posibilidad de reconocer un peculiar testimonio fotográfico de subalternidad del México de fines del siglo XIX.

Esas cuatro fotografías de la servidumbre están cuidadosamente preparadas. Lo que más llama la atención en dos de ellas es la deliberada puesta en escena. En una (foto 2) la sirvienta parece haber sido fotografiada en uno de los corredores de la casa, simulando que reposa momentáneamente de sus quehaceres. En otra imagen (foto 3) hay tres personas en una curiosa escena, no desprovista de candor. En uno de los extremos de la escena —otro rincón de la finca, cuidadosamente elegido y preparado con dos cortinajes



que cubren dos accesos— posan dos adultos; en el otro está una niña (que parece pertenecer también a la servidumbre) como espectadora curiosa, mirando de reojo a los otros, que actúan tímidamente ante el fotógrafo.

En las dos fotografías descritas, los sirvientes llevan sus ropas de servicio, por ejemplo, se puede ver la escoba o el delantal. Seguramente el patrón decidió fotografiarlos de ese modo. Es evidente además que actuaron ante la cámara, aunque sin dejar de representar su propio papel dentro de la casa. El simple hecho de que hayan actuado atendiendo a la voluntad y los deseos de su patrón es un claro signo de subordinación, pero que no se traduce en una escena de avasallamiento, pues la candidez de las tomas disimula la acción. Pero vayamos a las otras fotos.

La fotografía 4 es un retrato de toda la servidumbre. Integrado por 20 miembros, el grupo está acomodado en semicírculo ante la cámara, que hace una toma lo suficientemente amplia, solamente para abarcar al nutri-





Y, en la fotografía 5, parte de la servidumbre está repartida entre las butacas de descanso dispuestas en el corredor de la casona. Los sirvientes están cuidadosamente distribuidos conforme a una esmerada composición, en cuyo extremo izquierdo están sentadas las dos hijas de Juan Arzumendi. Una de ellas sostiene juntas sus manos, a la altura del pecho; quizás era el momento de las lecciones de oración. Si la toma corresponde a ese momento, entonces la joven de la derecha (que no lleva delantal) podría ser la preceptora o institutriz en torno a la cual se juntan los que probablemente sean el mayordomo, el ama de llaves y el chofer.

Estas dos últimas fotos parecen muy diferentes entre sí. La foto 4 resulta una directa y clarísima muestra de la intención de demostrar la elevada posición social de los Arzumendi; el retrato de todo el séquito funciona como un símbolo de los privilegios de sus patrones. En la foto 5 esa intención se resuelve en una composición a la manera de algunas pinturas de familias

burguesas. La imagen es de una impecable sencillez y dignidad. Todos posan con discreción. Es casi imperceptible la distancia social entre las niñas y los sirvientes, pues ellas no figuran como el centro de atención de la imagen. Por lo demás, la escena simula un momento de cotidianidad.

¿Por qué eligió Arzumendi fotografiar de ese modo a sus sirvientes? ¿Son imágenes de ostentación esas cuatro fotografías? ¿Son testimonios fotográficos de subalternidad? Las respuestas requieren la contextualización de las cuatro imágenes. Lo que se puede asegurar es que éstas dan una visión de la familia igual que como lo hacen las de los espacios interiores y exteriores de su mansión y los retratos de la misma familia. Sin embargo, lo que atrae en tres de las fotografías de los sirvientes es la escenificación; esto las distingue además del resto (aunque habría que tener en cuenta una más, en la que dos personas se saludan efusivamente en el porche de la casa). La mayor parte tiende a ser un registro directamente atento al asunto, sin mayores recovecos que los del ángulo de toma escrupulosamente elegido para lograr una buena composición de la imagen.

Parece que tan abundante y detallado registro fotográfico de la mansión de los Arzumendi es un eficaz recurso —no desprovisto de exclusividad— para hacer notar su descolante opulencia. Además, tienden a dominar los registros fotográficos de gran formato, que requieren un conocimiento especializado del fotógrafo, así como un trabajo más lento y, por supuesto, más costoso. Podría decirse que se trata de un testimonio del consumo ostensible, relacionado con la promoción de la prosperidad burguesa decimonónica.

Probablemente esa cualidad técnica de las fotografías tenga que ver con el uso que se les dio. Pero ¿por quiénes debían ser vistas esas imágenes?, ¿a quiénes estaban «destinadas»? Tomando como referencia el conjunto de placas de mayor formato, dedicadas casi exclusivamente a los espacios interiores de la casa, podría sospecharse que existía la intención de dar a conocer públicamente, pero con cierta exclusividad, algunas de las tomas fotográficas.¹⁸ La nueva arquitectura porfiriana fue uno de los símbolos de la modernidad y el progreso capitalino celebrados por la prensa. La revista ilustrada *Artes y Letras* (1904-1914) dedicó un par de páginas a dar a conocer fotográficamente las «residencias elegantes». *El Mundo Ilustrado* (1895-1914) inició en 1898 una

¹⁸ En 1910 se publicó, por ejemplo, un libro que dio a conocer los interiores de las casas de distinguidos capitalinos, que alojaron a los embajadores extraordinarios que asistieron a los actos y festejos del centenario de la Independencia de México. Este dato lo proporciona Martín Hernández, *Arquitectura doméstica...*, p. 173.

sección llamada «México Moderno» que publicó fotografías de «las nuevas fincas» en la ciudad de México, tomadas por los fotógrafos del periódico, con el fin de dar a conocer «un aspecto interesante de los progresos materiales realizados últimamente en la capital». Precisamente en esa sección apareció una fotografía de la casa de la calle Sadi Carnot, que por esas fechas había construido Juan Arzumendi.¹⁹

No era su propósito mostrar burdamente en las fotos la condición de subordinación de los sirvientes. Ellos no posan asistiendo a sus patrones ni en una condición de servil sumisión. Ofrecen una imagen particularmente tramada, en lo que podría verse como un momento de respiro de su jornada laboral. Esta ficción bien podría corresponder a una intención fotográfica narrativa, que ya se conocía en las fotografías estereoscópicas. Éstas narraban visualmente una pequeña historia, generalmente chusca o cómica, en series conformadas especialmente. Podría presuponerse entonces que se trata de testimonios de uno de los pasatiempos de Juan Arzumendi, lo cual no le resta calidad técnica a las fotografías. Pudo en ese caso tratarse de un proyecto que no terminó de realizarse.

Por cierto, hay una fotografía que refleja una inquietud sobre el acto fotográfico mismo, y una especial afición a la propia fotografía. En ella el fotógrafo parece haberse sorprendido espontáneamente preparando la toma de un retrato de la señora de la casa.

Es clara la intención de registrar detalladamente el suntuoso patrimonio reunido en la finca de Sadi Carnot: los salones, dormitorios, cocina, escalinatas, jardines, pabellón, oratorio; algunos objetos, como esculturas, pinturas y, además, los sirvientes. Estos últimos adquieren dignidad en la atenta composición y en la cuidadosa puesta en escena donde aparecen algunos de ellos, tal vez los de mayor estima.

El vasto conjunto fotográfico permite observar, además, la interrelación entre subalternos y patrones. Esto añade matices a la apreciación que pueda tenerse de las cuatro fotografías comentadas.

Diversas imágenes muestran que el mundo de la servidumbre no es ajeno ni transcurre fuera de la vista de los patrones. Esta observación tiene que ver con el *status* de los criados, quienes mantienen una situación de ambigua integración a la familia, pero excluidos de ella.²⁰ Observando detalladamente

¹⁹ *El Mundo Ilustrado*, tomo II, número 21, 11 de diciembre de 1898. La foto es diferente a las del Fondo Arzumendi de la Fototeca Nacional del INAH.

²⁰ Véase Michel Perrot, «Vecinos y criados», en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, tomo 4: *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 181-191.



varias fotografías, no puede dejar de percibirse la cercanía física. En varias tomas abiertas se advierte, en el fondo del plano, la presencia casual de algún sirviente, ya sea haciendo sus quehaceres o bien observando la rutina del fotógrafo. Por ejemplo, en la toma abierta donde aparece completa la familia, posando en el columpio que está en uno de los andadores de los jardines, aparece, a un costado del conjunto familiar —en un plano posterior—, una persona del servicio doméstico, que, confundida entre el prado y la pared de la finca, observa a la familia (foto 6). Esa presencia casual y a la vez discreta resulta recurrente en las tomas que tienen como fondo el jardín. Pone de manifiesto una visión ni excluyente ni discriminatoria respecto de los empleados de la casa.

Las fotografías de los sirvientes se integran a una percepción del espacio doméstico y de la familia, añadiendo un matiz peculiar que pone de manifiesto cierta mirada a lo que es la intimidad y la propia domesticidad. La servidumbre, además de perdurar en la memoria de lo que es

propiedad de la familia, figura también en la privacidad de sus jardines. Parece no estar del todo marcada por una barrera de clase que los anule ante sus patrones. Tampoco están insinuados, como una presencia indeseable en el vaivén de sus señores. Ni figuran como accesorios en el campo visual de la cámara, aun cuando su presencia sea casual.

Pese a que se ha hablado de una equiparación de los sirvientes con lo relativo a la propiedad de los Arzumendi, podría tratarse también de la demostración visual del aprecio de Juan Arzumendi por todo lo que es suyo. Aunque resulta más convincente pensar en el placer de contar con testimonios visuales donde Arzumendi pueda verse a sí mismo como propietario de una lujosa mansión, que figura y funciona con todo lo que la alta sociedad requiere para procurarse confort y bienestar. En esencia, ésta es una actitud que ya ha sido reconocida en la estrecha relación entre la burguesía y su imagen, representada mediante la pintura al óleo.²¹

La serie fotográfica de la casona de Sadi Carnot, perteneciente al Fondo Arzumendi de la Fototeca Nacional del INAH, sin embargo, no es un álbum familiar. En éste tendría que poder reconocerse, en gran medida, la mirada de la propia familia sobre sí misma y su espacio, así como su cotidianidad y los sucesos relevantes de su vida doméstica. Pero en la serie que nos ocupa no existe del todo una mirada íntima ni privada, pues en gran parte de las imágenes domina un punto de vista interesado en la arquitectura, que busca registrar los espacios interiores y diversas vistas para ofrecer una apreciación amplia de la finca.

Pero ya se ha dicho que parece haber más de un ojo fotográfico, y el que se dirige a los sirvientes, lo mismo que a las niñas, bien pudiera ser el mismo que retrata a los fotógrafos, que realiza las tomas de las casas campesinas, que carga con su cámara entre los árboles para fotografiar algunas escenas del paseo y que viaja a Europa con su cámara estereoscópica para tomar fotos de recuerdo. Estoy refiriéndome a Juan Arzumendi como aficionado y, además, conocedor de la fotografía.

Me atrevería a decir que las cuatro fotografías analizadas son testimonio de una peculiar práctica fotográfica de aficionado. Pero se trata de un aficionado con una aguda sensibilidad fotográfica. El diestro y sutil sentido de la representación prevaleciente en las fotografías de los sirvientes está a la altura de un fotógrafo con experiencia, que lo mismo hace paisaje, vistas de ciudad o escenas familiares.

²¹ Véase John Berger *et al.*, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975 (Ensayo 5), pp. 93-124.

En las imágenes de los sirvientes predomina un modo de representación que parece intencionalmente apartado del espectáculo de la subalternidad, tanto porque tienen poco que ver con la imagen de lo exótico como porque tampoco muestran el estado de subordinación ocupacional de los fotografiados.

Viene al caso preguntarse si realmente el patrón estuvo interesado en testimoniar fotográficamente, con crudeza, la condición de subordinación de sus criados, la posición de inferioridad que éstos mantenían en la casa. A lo cual yo respondería que, para un burgués interesado en la fotografía, muy probablemente la trivialidad, la inobjetabilidad y lo vulgar de tal posición la convertían en algo no fotografiable o al menos no protagónico en una fotografía (poner al margen la condición de subalternidad podría ser también una forma de poner al margen a los subalternos). La subalternidad de los sirvientes se daba por sobreentendida en la mirada del fotógrafo. Precisamente eso marca la posición del fotógrafo como una posición de poder,



una actitud que no tiene miramientos en poner a la servidumbre en el mismo rango que el resto de los objetos de la casa o que la arquitectura misma: cosas, signos de *status*, propiedades a fin de cuentas.

En el contexto visual del Fondo Arzumendi esas fotografías de sirvientes son testimonios de la floreciente finca, al igual que el resto de las imágenes de la mansión, propiedad de la familia Arzumendi. La subalternidad aparece matizada, es sutil, pero no insignificante. El significado de esas fotografías se deriva precisamente de la subalternidad atenuada. Aunque prefiero hacer referencia a una subalternidad desentendida, tanto en el sentido de que las fotos revelan una despreocupación, como en que pudieron haber pretendido disimular o fingir la condición de subordinación de los sirvientes. En todo caso, la subalternidad desentendida nos sitúa ante una simulación, cuya representación fotográfica la convierte en espectáculo.

Y con esta afirmación no pretendo desacreditar el asunto. En este caso el soporte del espectáculo es el artificio, el desentendimiento. Y hablo de espectáculo en tanto que las imágenes fueron hechas para ser vistas; ofrecen y presentan una situación que desea darse a conocer ante un público. Para tal propósito se tramó la situación artificial (ya sea que se tratara de dignificar a los personajes o de degradarlos, o incluso de buscarles el aspecto pintoresco): para captar la atención del espectador.

La trama artificialmente creada para fotografiar a los sirvientes fue decidida por quien les otorga presencia (visual) y sentido (también visual) a los fotografiados, o sea, por su patrón. Su posición de superioridad lo sitúa como autor de la identidad de sus sirvientes. El patrón (fotógrafo o no) ha decidido la identidad fotográfica de sus sirvientes. En la serie fotográfica de la mansión de la calle Sadi Carnot, los individuos que se ocupan del servicio doméstico adquieren una presencia de sirvientes privilegiados, empleados en una lujosa casa, que mantienen una proximidad física con sus patrones, además de una fiel subordinación. Así es como puede interpretarse la relación de subalternidad que se reconoce en las fotografías.

Esa trama artificial en la que es representada fotográficamente la servidumbre, muestra una especie de narcisismo puesto en práctica por Juan Arzumendi. En general, el conjunto fotográfico de la finca Arzumendi es un testimonio de la manera en que la fotografía sirve para satisfacer los deseos de un burgués. Esa técnica moderna, que ofrece la fantasía de reproducir fielmente la realidad, es utilizada como demostración de la po-

sesión de los bienes, al igual que poco antes lo hacía la pintura al óleo. Las fotos confirman las posesiones de este burgués porfiriano, lo que ejemplifica la visión que Juan Arzumendi tenía de sí mismo. Éste es el sentido específico que la fotografía le da a la subalternidad.

Agradecimientos

Agradezco el apoyo de Mercedes Cruz como asistente de investigación, la orientación y referencias de Dolores Morales, Mario Camarena y Antonio Padilla, así como las críticas y comentarios al texto en el seminario de discusión de textos de fotografía al que asisten John Mraz, Ignacio Gutiérrez, Rosa Casanova, Juan Antonio Molina, Eleazar López Zamora, Margarita Morfín, Juan Carlos Valdez, Paula Barra y Ariel Arnal. Gracias también a Juan Antonio Molina por su ayuda en la transcripción y corrección final de este artículo.