

La construcción de un autor. Fotografías de la vida privada y la propiedad

Patricia Massé*

*que le soi puis s'être perçu dans une réplique
qui permet au sujet de se saisir lui même*

Clément Rosset

En la Fototeca Nacional del INAH existe un fondo denominado Juan Arzumendi, conformado por placas de cristal que dan a conocer parte de la vida privada de la familia Arzumendi. Se trata de negativos originales que datan del periodo comprendido entre 1890 y 1915 y suman 375 registros de diversos formatos, provenientes de la familia Horcasitas Arzumendi. El acta de registro de ingreso de ese material inscribe el nombre de Juan Arzumendi para referirse a la procedencia de las imágenes, pero sin hacer mención expresa del autor de las mismas.¹

La peculiaridad de algunos retratos de sirvientes y del espacio doméstico como temas de singular interés, registrados en imágenes de incuestionable calidad fotográfica, han llamado mi atención recientemente.² Hasta hace poco yo misma había dado por sentado que el nombre del fondo era equivalente al nombre de autor. Actualmente considero necesario problematizar esa relación, por cuanto la autoría de las imágenes introduce la posibilidad de reflexionar alrededor de los ele-

mentos cohesionadores subyacentes en las imágenes que conforman el fondo. Como "fondo fotográfico", Juan Arzumendi revela la privacidad de una familia burguesa de finales del siglo XIX y principios del XX en México; como nombre de autor, nos sitúa ante una fuente única de expresión y, por tanto, avala la unidad de la serie de imágenes que conforma el fondo.

La revisión pormenorizada del material me ha llevado a incidir en preguntas sobre el autor de las fotografías, que han hecho más patente la importancia del mismo. A ello ha contribuido una serie de lecturas, entre las que destaca el texto de Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Desde la perspectiva de esta obra, designar o identificar a un autor significa revelar y dar relevancia a la fuente de enunciación de un discurso. Lo que Foucault denomina función-autor constituye un elemento fundamental en el conocimiento de una obra: "...un nombre de autor no es simplemente un elemento en el discurso [...] ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitar, excluir algunos, oponerlos a otros".³

En su glosa sobre este texto de Foucault, Roger Chartier plantea en términos concretos la apuesta metodológica implicada: "La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la

* Fototeca Nacional, Sinafo, INAH.

identidad de un sujeto construido.”⁴ Dicha operación involucra dos aspectos generales a considerar: el primero tiene que ver con el reconocimiento de los elementos temáticos y expresivos de estas imágenes, mientras el segundo se deriva de la relación entre la obra y el “sujeto construido”. Por lo que se refiere a esto último, es necesario aclarar que la fotografía testifica una singular adherencia del referente,⁵ es una huella de algo real, por la conexión física con ese referente. Esto le confiere a la imagen un valor indicial, como objeto que afirma la existencia de lo fotografiado.⁶ Construir la identidad de un sujeto no tiene que ver simplemente con el fotografiado, o lo fotografiado, sino también con el propio sujeto-autor de la fotografía. Por lo que, si bien se pretende trabajar en torno a la idea del autor como sujeto construido, éste no puede disociarse del todo de un sujeto real que aparece ocasionalmente en las imágenes, y que acusa ineludiblemente el posible perfil del autor.

Ese sujeto real se manifiesta en tres situaciones de enunciación que promueven el interés por el sujeto-autor como entidad concreta:

a) Dos imágenes del fondo muestran respectivamente a un individuo que opera un equipo fotográfico; se trata de dos personas diferentes y, por cierto, ninguno de los dos es Juan Antonio Arzumendi.

b) En tres retratos de familia aparece Juan Antonio Arzumendi entre su esposa y sus dos hijas; son ellas mismas las que reconocemos en diferentes momentos de su vida, en una parte de las fotografías. La paternidad de Arzumendi empezamos a sospecharla desde que vemos aparecer en una placa una carriola de bebé. Luego las pequeñas aparecen a la edad de uno y dos años aproximadamente, y en adelante resultan una presencia constante en el jardín de su casa, hasta encontrarlas en plena adolescencia.

c) Juan Antonio Arzumendi fue el propietario de la finca que es objetivo de casi un tercio de las fotografías del fondo. Fue inaugurada en 1897 (según reza la placa que actualmente lleva la casa)⁷ y estaba ubicada en la calle Sadi Carnot, en un barrio de la ciudad de México que empezó a habitarse a finales del siglo XIX por familias de la alta burguesía: la colonia San Rafael.

d) También hay elementos textuales que llaman la atención sobre el autor. Entre los positivos originales de la Fototeca se puede reconocer la firma de “Juan Antonio Arzumendi” en un par de positivos montados.⁸ A esas dos referencias se añade otra, identificada en más de una placa negativa del fondo, en cuyo extremo inferior izquierdo están inscritas con tinta las iniciales “JA”.⁹ Aunque contamos con ese elemento de certidumbre sobre el autor de esas placas fotográficas identificadas, no por ello podemos asegurar la autoría del resto del material. Hay que señalar que los temas de esas imágenes firmadas no predominan en el fondo (dos bañistas en el río y dos mujeres rezando frente al altar de un templo). Aunque sí puede reconocerse un elemento común de orden técnico en esas placas marcadas y en una parte importante del material: el formato de 18 x 24 centímetros.

En parte, las cuatro referencias tienden a promover a Juan Antonio Arzumendi como individuo real y posible autor de las imágenes. Pero hay que tener presente que el individuo como autor guarda una distancia con respecto del individuo real. Chartier puntualiza la condición metodológica relativa al distanciamiento entre el autor y el individuo real. El autor es una entidad ficticia, una construcción que adquiere perfil únicamente como una función del “discurso”. Por ende, intentar señalar con el dedo a quien pudiera ser el autor de las fotografías, tan sólo lleva a aproximar un sujeto concreto.

El nombre es una referencia. Foucault asegura que el nombre propio es un gesto, un dedo señalando a alguien;¹⁰ pero también aclara que el nombre propio tiene más de una simple significación, un nexa específico con lo que nombra; los problemas que plantea un nombre de autor son complejos, por ello habla de la “singularidad paradójica del nombre de autor”. Lo que caracteriza el nombre de autor es un nexa de designación en atención a lo que Foucault llama modo de ser de un discurso (aludiendo a un autor literario): “...el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso”;¹¹ es un referente de algo exclusivo, fuera de lo común y ordinario; la función del nombre de autor es la de establecer los límites de un discurso.

Los rasgos que apuntan hacia una fuente de expresión individual en las placas fotográficas del Fondo Arzumendi, se pueden reconocer en ciertos aspectos fundamentales de contenido y de forma que, de primera intención, promoverían la unidad del conjunto fotográfico en cuestión. En seguida presentaré el plano del contenido, para posteriormente pasar a señalar con detenimiento los aspectos formales.

La casa de la calle Sadi Carnot, en particular sus ambientes y atmósferas a cielo abierto, sobresale como asunto de interés fotográfico, concentrado en placas negativas de cristal de 18 x 24 cm, que suman poco más de un centenar. Se trata del universo temático más nutrido del fondo. Entre los asuntos particulares pueden reconocerse los retratos tomados a la familia que habitó la casa, aquellos dedicados a los sirvientes y diversos momentos del vaivén doméstico. En cerca de medio centenar de placas de 6.5 x 9 cm (negativos cuyo formato es exactamente la mitad de la placa 5 x 7'), se aprecia el ambiente doméstico y gran parte de las escenas protagonizadas principalmente por las niñas de la casa. Así también, parte de los interiores de la misma finca fueron objeto de interés fotográfico, en placas de 18 x 24 cm, así como en una serie de 19 placas de 30 x 40 cm. Este último aspecto parece haber sido objeto de menor interés, a juzgar por la cantidad de placas y por los resultados —de menor calidad visual— en la mayoría de los casos.

Cerca de un centenar y medio de placas (entre estereoscópicas positivas de 13 x 6 cm y negativas de 12 x 9 cm) reúne imágenes de ciudades del norte y centro de Europa, entre las que abundan escenas españolas. En parte de ellas aparecen las dos niñas, en otras se reconoce a la esposa de Juan Arzumendi y a otros acompañantes; otras tantas son exclusivamente vistas generales de panoramas urbanos y naturales, y de diversa índole.

Asimismo, fuera de esa temática general, los asuntos en los que parece dispersarse el trabajo acusan un potencial documental que no puede dejarse de lado al reflexionar sobre la *función-autor*. Situados en los bordes o en las márgenes temáticas, se reconocen parajes arbolados donde a veces aparecen personas; las inmediaciones

de la finca de la calle Sadi Carnot; algunas escenas de acrobacia; dos retratos de estudio (en uno de los cuales se ve el retrato de cuerpo entero de Juan Antonio Arzumendi); dos imágenes donde el punto de atención se vuelve hacia la acción fotográfica (fotografiando al fotógrafo), y uno más donde aparece un asistente con el equipo fotográfico; dos retratos de los sirvientes de la familia; los trabajadores de la obra de construcción de la casa y de su habilitación; algunos registros de casas campesinas; vistas de la fábrica La Colmena, así como del poblado aldeaño. Todos estos asuntos, aunque registrados en pocas placas, ponen de manifiesto rasgos expresivos significativos para llegar a ponderar la autoría de las imágenes.

Los espacios

Puede conocerse la privacidad de los Arzumendi a través de dos esferas de acción, divididas tan sólo por el muro que separa lo doméstico de lo que está fuera de la finca. El ámbito doméstico es fotografiado en varias dimensiones espacio-temporales. La más peculiar e inquietante de ellas está trazada por el encuentro de la luz solar con el exuberante jardín; esa dimensión se ve enriquecida con el vaivén habitual, a cielo abierto, de los elementos de la casa. En ese horizonte también son concebidos una serie de retratos. Quizá la dimensión menos inquietante la ofrece el recorrido de los espacios interiores de la casa terminada. En un momento intermedio, la construcción y habilitación de la finca pone de manifiesto el grado de involucramiento del fotógrafo en el proceso constructivo.

Fuera de casa, la vida privada de los Arzumendi también se encuentra en los sitios aldeaños a la casa, los parajes en los alrededores de la ciudad, hasta las ciudades visitadas.

El ámbito doméstico

El jardín se despliega a través del objetivo de la cámara como el centro vital, como lugar de encuentro privilegiado de la actividad doméstica.

La vida allí desplegada se llena de sorpresas para el fotógrafo, pues el tiempo, en complicidad con los rayos solares, construye un hábitat cambiante. La totalidad de la extensión ocupada por el arbolado espacio abierto de la finca —con un estanque, un acueducto, un pabellón y sus andadores— se ofrece al fotógrafo como un microcosmos ilimitado. Los emplazamientos de una cámara, operada a la voluntad de un obsesionado por los contornos definidos por la luz solar, hacen del lugar un sitio infinito.

La atmósfera doméstica es sensiblemente percibida como una circunstancia transitiva, abierta a cualquier tipo de afluencia vivaz; por muy discreta que sea, ésta es aprehendida como algo peculiar. En esas circunstancias podemos encontrarnos con escenas sin sujetos, así como con sujetos apenas perceptibles en el lugar de la toma. Ese movimiento ordinario, que incluso llega a apreciarse en la atención otorgada a la misma vegetación, alienta al fotógrafo a reincidir en locaciones o a desplazarse hacia otras, redimensionando la finca en términos fotográficos.

La variedad de puntos de vista y ángulos de toma derivan en vistas a nivel del ojo humano, así como en otras realizadas desde puntos elevados del ras del suelo. A veces parecen repetirse tomas que, sin embargo, delatan diferencias temporales. Podemos reconocer el mismo sitio una y otra vez, sin llegar a sentirnos bajo el efecto de la repetición; a veces se trata de encuadres distintos hechos desde un mismo ángulo de toma, o bien de emplazamientos de la cámara hacia la misma locación, pero desde distintos ángulos. La toma abierta predomina como resultado del empleo de un equipo fotográfico con una lente normal, que trabaja con placas de cristal de 18 x 24 cm y requiere para ello, necesariamente, el uso del tripié. En esas condiciones el fotógrafo debió haber invertido largas jornadas a las sesiones de toma. No cabe duda de que en la mayoría de sus placas encontramos una prueba sólida de sus conocimientos técnicos, así como de su capacidad para manejarse en el plano expresivo. Tampoco hay duda de su particular comodidad con ese equipo que dominaba enteramente.

El fotógrafo inventa el espacio familiar desde el momento en que elige como material de tra-

bajo los rayos luminosos en perpetuo desplazamiento, filtrados entre los árboles de gran tamaño, así como entre los arbustos y la arcada del acueducto construido en el interior del jardín. Otorga nuevas dimensiones espaciales al jardín a partir de los planos que descubre, atendiendo tan sólo a las áreas sombreadas en la relación que entablan con las de altas luces. Se entretiene frecuentemente en las perspectivas lineales que logra concertar, ya por efecto de la combinación de luces y sombras, ya explorando la propia arquitectura del jardín. La tradición pictórica se define como principio rector del campo visual dominado por la armonía y el equilibrio.

El estanque, extendido en el centro del jardín (del cual el agua tomaba su curso por un acueducto, así como por un pabellón, como una especie de lugar de reciclado del agua), fue visto como espejo de luz donde el objetivo de la cámara se entretuvo en varias ocasiones con los reflejos, creando a veces la ilusión de una espacialidad expandida y añadiendo de este modo una dimensión luminosa en el área verde de la finca.

Todo confluye en una mirada complacida de sumergirse en un mundo visto desde el objetivo de una cámara fotográfica, y complacida también con los detalles que trascienden en imágenes. La mirada es la de un ser comedido y concentradamente observador, forjada a cielo abierto. Podrían equipararse las mismas habilidades del cazador, atinando con su cámara como quien busca a la presa, esperando pacientemente el instante de dar con el blanco, controlando el instrumento con absoluta seguridad y dirigiendo acertadamente el tino, para disparar en el momento preciso y con la seguridad de haber dado con lo esperado.

Esta relación con el cazador trae a cuenta al sujeto real. El padre de Juan Antonio Arzumendi había sido aficionado al tiro al blanco.¹² Y, al parecer, esa afición explica la existencia de un venado disecado en el jardín de la finca de Sadi Carnot, lo mismo que los dos trofeos que adornaban una de las paredes del salón de boliche. En cierto modo la cohesión que gana la serie de imágenes comentadas se deriva de esa habilidad, desde la cual se aplica la fina atención del fotógrafo que parece nacer del estímulo vital que le procura lo doméstico.

La finca y sus habitaciones

La finca de Sadi Carnot figura, desde el comienzo de su construcción, como un asunto de particular interés fotográfico. La peculiaridad reside en que el fotógrafo se propuso abordar el proceso constructivo, enfrentando directamente la jornada de trabajo; de este modo, los peones y albañiles llegan a reconocerse en un primer plano, mientras pasan a un lado de la señora con sombrilla cuya identidad se pierde al quedar cubierta por la sombra que cae sobre ella. En todo caso, como recurso más común, los trabajadores se integran al plano de fondo, entregados a la faena. Pero si nada es dejado al descuido, entonces todo queda subordinado a un orden visual determinado por el fotógrafo, para quien la edificación de la finca es percibida como una dimensión más en el proceso vital originado por la familia Arzumendi.

Más tarde el fotógrafo se dedicó a registrar los interiores de la casa, donde la animación tiende a desvanecerse. Aquello que existe en la Fototeca relativo a los interiores, puede considerarse como un ejercicio de registro rutinario; se trata de tomas generales de diversas habitaciones de la casa. Si acaso puede interpretarse como una aproximación exploratoria la inquietud en la mirada abarcadora, que en ciertos espacios intenta probar ángulos contrapuestos en la misma habitación, como ocurre en el oratorio, así como también la decisión de introducir el equipo fotográfico en lugares que resultarían de poco interés, como es la cocina. Lo que ocurre, en general, es que los tanteos fotográficos en esos espacios interiores no trascienden hacia el plano expresivo. Quizá el doble intento por trabajar con dos cámaras de formato distinto, repitiendo la misma toma en varios sitios de la casa, una con placa de 18 x 24 cm y otra de 30 x 40 cm, tan sólo pone en evidencia una inquietud de carácter técnico que, por lo demás, escasamente logró resolver con éxito cuando probó el complicado equipo de gran formato.

De hecho, la mirada se torna más distanciada cuando el objetivo de la cámara se dirige a las habitaciones, excepto en una fotografía tomada desde el fondo del salón de boliche (con placa de 30 x 40 cm), donde el fotógrafo resuelve una sor-

prendente composición en perspectiva. Con ésta aumenta la suma de un recurso formal recurrente y detectado ya en otras fotografías comentadas.

Pero no quisiera dejar de enfatizar el giro no convencional en la fotografía de la cocina, presente también en el efecto intencionado que provoca la presencia de una excéntrica figura, quizás una escultura de un negro en tamaño natural, vestido con traje de tres piezas y con sombrero de carrete, sentado a horcajadas mientras sonríe y levanta levemente sus piernas, dejando sus pies con las puntas en el aire. Esta rara figura, que aparece en tres fotografías tomadas en tres habitaciones distintas (una sala de estar, el estudio y un dormitorio), podría estar jugando el papel de elemento sorpresa, introducido en el lugar para dinamizar la mirada del observador. Entendidas en esos términos las excepciones señaladas, podría apostarse por una voluntad lúdica situada detrás de la cámara, apelando al ingenio para tantear al observador.

Fuera del seno doméstico

El recinto de lo privado desborda el hábitat doméstico. El mundo íntimo de los Arzumendi es percibido visualmente como un despliegue de la vivencia de un aquí y ahora, que lo mismo podemos reconocer entre parajes arbolados, entre caseríos campesinos, e incluso en las ciudades europeas. Inevitablemente las imágenes convergen en motivos o temas concretos que van cercando a un sujeto-fotógrafo quien, por momentos, llega a parecernos igualmente concreto.

Los parajes arbolados de las inmediaciones de la ciudad se insinúan a través del objetivo de la cámara como sitios frecuentados por los Arzumendi con asiduidad. No resulta difícil adivinar un apego a la naturaleza, teniendo en cuenta que las mismas imágenes nos sitúan en lo que pudo haber sido el hábitat de la familia antes de mudarse a la colonia San Rafael de la ciudad de México. El vínculo espacial de los Arzumendi con el poblado donde se ubica la fábrica de textiles (el patrimonio de la familia), estaba dado por la resi-

dencia familiar paterna de Juan Antonio Arzumendi, construida cerca de la fábrica como lo indican las fotografías donde alcanza a reconocerse una casa de campo, abierta al sol y al micro-ambiente natural del jardín doméstico. A partir de ellas podemos adivinar que sólo bastaba cruzar el umbral del portón y salir del poblado para encontrarse, no muy lejos de allí, con el bosque y el arroyo que apreciamos en varias fotografías.

La naturaleza es un motivo fotográfico suficientemente importante como para no dudar en prescindir del elemento humano como punto de referencia visual. En todo caso, cuando aparece en escena, éste no llega a alterar la armonía de los elementos de la naturaleza privilegiados por el objetivo de la cámara.

Esas imágenes del bosque y donde se aprecia la casa de campo familiar, incitan a trazar un seguimiento puntual de la vida de Juan Antonio Arzumendi, que comienza a ser motivo de atención fotográfica, en el seno de la casa paterna, durante los primeros años de su vida matrimonial; tal vez los mismos en que se estaba llevando a cabo la edificación de la finca en la calle de Sadi Carnot. Esa relación de proximidad, desde la que podemos considerar la temprana vida matrimonial de Juan Antonio Arzumendi, pone de manifiesto un vínculo de familiaridad a partir del cual nos sentimos tentados a suponer que aquél y el autor de las fotografías son la misma persona.

Las vistas de la fábrica La Colmena delatan en seguida la percepción de un sujeto concreto que, como sabemos, atañe a los bienes de los Arzumendi. Una vez aclarada la relación de propiedad con la fábrica, podemos entender también la apropiación visual de esos lugares como testimonio fehaciente de lo privado. Por lo demás, la mirada insistente del fotógrafo, que vuelve más de una vez a los parajes mencionados —probando con dos equipos fotográficos distintos—, proporciona indicios que acusan la familiaridad con esos lugares. En lo que se refiere al aspecto expresivo de las fotos dedicadas a la fábrica —que no son más de seis— podemos observar claramente, por lo menos en una de ellas, un tratamiento visual arraigado en la tradición pictórica del paisaje, tal y como lo conocemos en la obra mexicana de Rugendas o de José María Velasco.

El acercamiento personalizado que el fotógrafo estrechó con algunos lugareños de un poblado campesino, como lo muestran algunas imágenes, nos lleva a suponer que el trato tuvo lugar con cierta gente vecinada en el poblado donde se localizaba la fábrica. Con ello se completaría un vistazo general a lo que pudo haber sido el ambiente inmediato y en cierto modo familiar a Juan Antonio Arzumendi antes de mudarse a la ciudad de México.

Prosiguiendo el trayecto fotográfico fuera de casa, una de las facetas en la vida del burgués —que perfila las imágenes del fondo en cuestión— es la del viaje. Acompañado de su esposa e hijas, y eventualmente de otras personas más, puede reconocerse a Juan Antonio Arzumendi en su recorrido por diversas ciudades europeas. Al lado de los escenarios nevados, los edificios, las plazas, calles y jardines de soleadas ciudades, nos encontramos con tomas realizadas a bordo de un barco, así como con muelles, embarcaciones y ciudades portuarias. El empeño puesto en esos escenarios, sobre todo marinos, revela un disfrute particular por la vida alrededor del mar y la navegación, donde también se propicia el encuentro entre la cámara y las niñas Arzumendi.

En una parte de esa serie de fotografías estereoscópicas de Europa, tiende a hacerse patente ese modo de fotografiar que ya reconocimos en algunas escenas domésticas donde aparecen las niñas evitando mirar directamente a la cámara, ya sea sirviéndose de la sombra de su sombrero, volteando la cara o dando la espalda completamente al fotógrafo. A veces su figura queda contrarrestada y aparece en el borde del recuadro, casi siempre con gran parte de su cuerpo fuera de cuadro. Con ello se hace evidente que el espacio de representación abierto es el punto de interés principal, en el cual las niñas Arzumendi o alguno otro de los acompañantes en sus paseos tiene una presencia transitiva o, en todo caso, soslayada.

No hay que perder de vista que cuando se trabaja con la cámara estereoscópica, el corte fotográfico se aplica de un modo diferente a lo que se ve en otras imágenes del fondo. Abstraído en la toma de escenas durante los recorridos y visitas a los diferentes lugares de paso, el fotógrafo mu-

chas veces se adapta a maniobrar en un tiempo breve. El corte fotográfico se rige, en esos casos, por el fuera de campo que se advierte comúnmente con los sujetos situados en un primer plano. El objetivo de la cámara desplaza a las personas —que muchas veces son los de la familia— como punto de atención principal, en vista de un interés centrado ya sea en el edificio, ya en el paisaje natural o urbano, elegidos como plano de fondo. Se hace patente así una modificación del plano espacial, que empieza a ser concebido en función de las restricciones del medio fotográfico, adaptándose a la percepción de un espacio parcial donde ciertos elementos de interés aparecen incompletos en la imagen.

Pero además, esa serie de estereoscópicas abre la perspectiva sobre la autoría. Si bien se perfila el propio Juan Arzumendi como sujeto-fotógrafo, también podemos sospechar que no es el único. Desde el punto de vista técnico y práctico, muchas de las fotos tendrían que suponerse como resultado de un prolongado y concienzudo trabajo de quien viajó exento de restricciones de tiempo, tomándose el necesario para empeñarse en la toma. La posible colaboración de otra persona más, con cámara en mano, admitiría la acción coordinada de dos personas entretenidas en la toma de planos diversos y vistas generales, así como de otras tantas parciales. Por lo demás, la relación de placas de dos tipos, tanto por su tamaño como por su proceso —una parte cristales positivos de 13 x 6 cm y otra negativos de 12 x 9 cm— acentúa la duda sobre el autor único de esta serie fotográfica europea.

Si bien parte de esas imágenes hechas fuera de casa y variadas en su formato franquean el cerco del hábitat familiar, podemos reconocer sin embargo en el plano del contenido una línea cohesionadora con todo lo anterior, definida en torno de la vida auténtica, real, natural y privada de una familia burguesa, cuya autoría, en gran parte, parece residir en el miembro fundador de ésta. Todo ello se perfila como un ensayo de autorrepresentación en el que se promueve un imaginario de aquello que el fotógrafo concibe como su vida privada. Paradójicamente, estaríamos reconociendo en las fotografías algo semejante a la imitación, algo así como una sensación de inau-

tenticidad, en la medida en que al mismo tiempo percibimos al propio fotógrafo convertido en otro.

La ficción se fundamentaría en la invención, mediante el dispositivo fotográfico, de los días, de todos los días, de los Arzumendi. No sólo habría que situarse ante la identidad construida del fotógrafo, sino también ante el acto creativo de ese mundo personal percibido por el fotógrafo. En el seno de la ficción se hallaría la elección de lo representado, y el modo como se hace la representación, a manera de reconocimiento de aquello a lo que el autor confiere significación.

Los retratos

En la indagación en torno de la construcción del autor resultan inevitables ciertos cruces con el individuo real, en la medida en que éste se adhiere a las imágenes. En la fracción de espacio tiempo aprehendido en éstas, donde queda de manifiesto la proximidad entre el fotógrafo y lo fotografiado, ocurre que el autor no puede ocultarse como entidad concreta, lo cual se advierte en la manera como enfrenta a otras personas, y a su vez éstas reaccionan ante aquél.

Cuando se trata de hacer retratos o de destacar ciertos sujetos en la escena el fotógrafo define una estrategia orientada a determinar la identidad de esas personas, que generalmente consiste en la relación visual establecida entre el lugar y la persona, además de la posición que ésta mantiene al aparecer junto con otros. Así, podemos pensar que las fotografías nos dan la oportunidad de conocer al arquitecto que diseñó la casa de los Arzumendi, un hombre de mediana estatura, robusto y de edad madura, que solía usar sombrero pequeño y redondo. Éste aparece en tres registros dedicados al proceso constructivo de la casa en la calle de Sadi Carnot; en el campo visual aparece separado de los albañiles, que se encuentran en plena jornada, o posando aisladamente con la casa terminada en el plano de fondo.

En el microcosmos de la casa de Sadi Carnot, las escenas domésticas presentadas como centro de atención en el campo visual aparecen muchas veces como el componente mutable, el más diná-

mico, no obstante que se reconozcan en un segundo plano. En ellas no es menos importante el lugar y la hora del día que los sujetos en acción; o, en todo caso, los sujetos se integran al todo que conforma la escena sin ganar ningún privilegio.

Pero además, ese orden doméstico concluye por determinar un orden jerárquico; las fotografías confirman un modo de representación diferente entre las personas, haciéndose patente una relación desigual entre el fotógrafo y los sirvientes.

Mirando a la familia

Los tres retratos del núcleo familiar Arzu. endi confluyen en el jardín como sitio de encuentro. Como evidencia de la realidad concreta puede advertirse que el fotógrafo dedicó el mismo día para tomar un total de cinco retratos de familia, pues en todos ellos visten las mismas ropas. En esos retratos se hace a un lado el socorrido esquema de representación, que suele subrayar la faceta opulenta de la residencia, como elemento de significación. En dos de ellos la familia es reunida en torno de una banca desplazada a un andador lateral del jardín, como si la elección del lugar hubiera estado supeditada a la suave iluminación que se recibía allí en ese momento. Uno es una variación del otro; por un lado se ensaya la toma abierta, con el grupo familiar en un segundo plano, mientras que en la otra se prueba un primer plano modificándose la colocación de los miembros de la familia.

En un tercer retrato de grupo, el fotógrafo elige como elemento cohesionador del núcleo familiar el tronco de un esbelto árbol y, como vista de fondo, la construcción anexa a la casa, donde al parecer se encontraban algunos salones de esparcimiento, así como el servicio de los coches. La composición es totalmente estable y armoniosa, está decidida bajo el formalismo paisajístico trasladado al retrato, como llegó a ensayarlo Gainsborough en el retrato de Mr. y Mrs. Andrews.

Los sitios de encuentro para el retrato familiar ponen de manifiesto una libertad de elección, en tanto quedan relegados lugares de re-

unión antes recurrentes en el retrato de familia, por su función simbólica; me refiero a los vinculados con la posesión material, como podría ser la puerta de la casa. En los Arzumendi se privilegia el valor significante de un elemento orgánico vital (el árbol), por un lado, y el soporte de descanso al aire libre, por el otro; pero en ambos casos el espacio abierto es un referente común, que resulta de mayor significación para representar una vida familiar volcada hacia lo natural.

Una doble toma del mismo emplazamiento, como podemos advertirlo a partir de las placas negativas, ofrece la certeza de que los retratos comentados han sido el resultado de un proceso de trabajo paulatino, primero para que el fotógrafo determinara, en una toma preliminar, el emplazamiento de la cámara y el ángulo de toma, utilizando a un empleado doméstico para decidir el lugar donde se ubicaría, en una segunda toma, el conjunto familiar. Esta relación bien podría indicar que fue el propio Juan Arzumendi el autor de los tres retratos, al que habría ayudado una persona a activar el obturador de la cámara fotográfica. La asistencia pudo haber provenido de algún sirviente, o tal vez de otro fotógrafo.

La libertad de acción por parte del fotógrafo puede advertirse también en otros dos intentos de retrato. En uno de ellos se experimenta con la farsa. Creemos que se trata de las dos niñas Arzumendi que posan junto a su padre y a otra niña más. La farsa resulta del enmascaramiento de los verdaderos sujetos. Mediante la aplicación sobre el negativo de una tinta azul en caras y manos, la conversión se completa con la esquematización de los ojos y las cejas, dibujados directamente sobre la placa. Por lo demás, se integran otros elementos: los falsos cabellos negros y el impostado con tinta aplicada directamente sobre la superficie del negativo; la escalera inclinada utilizada como asiento de las niñas, así como el velocípedo que utiliza el propio Juan Arzumendi para posar dentro del retrato. Esta imagen vuelve a llamar la atención sobre dos puntos ya advertidos en otras fotografías: uno relativo a la presencia de Juan Arzumendi como sujeto de la imagen fotográfica, y el otro a la intención lúdica del fotógrafo.



En contraste, el retrato de la señora Arzumendi acusa una intención realista. Ella lleva puesto un delantal oscuro y posa con un dejo de informalidad en el interior de la casa, en un lugar que parece haber sido elegido al azar. La imagen resultante pone en evidencia a la señora de la casa en una faceta de las más ordinarias, presentándola como una persona comedida y ocupada en sus quehaceres domésticos.

La complicidad puesta de manifiesto en la interacción entablada entre fotógrafo y fotografiado, daría cuenta de un interés por plasmar, con cierta dosis de espontaneidad, los vínculos familiares. A veces la parte activa recae en la respuesta de las niñas, que reaccionan con el juego de sus manos ante la proximidad del objetivo fotográfico. En otros casos el fotógrafo acredita la naturalidad de su acción con la evidencia de una imagen que parece sorprender a quien se encuentra en el lugar de los "tanteos" fotográficos, envolviendo en ese juego a los sirvientes. Hago referencia a una experiencia fotográfica con mayor libertad de acción, que deja de lado el pesado equipo, y por consiguiente favorecida por una cámara portátil que utilizaba pequeñas placas de 6 x 9 cm. Esas imágenes ponen de manifiesto una mirada fotográfica compenetrada con el ambiente doméstico e interesada en fotografiarlo, procurando no perder de vista esa otra faceta aparentemente natural y auténtica en la casa de los Arzumendi.

Pero el resultado más experimental entre la serie de imágenes del fondo es aquel donde la cámara toma al vuelo el salto de un hombre desde el primer escalón del pórtico, como apresurándose a saludar a otro. La sombra del fotógrafo, proyectada en la escalera, deja ver con mucha claridad que la imagen fue tomada con una cámara de visor deportivo. Se trata de una imagen posterior a 1904.¹³ La comodidad que ofrece el tamaño de la cámara y el ágil manejo se refuerza con la posibilidad de trabajar con velocidades de obturación de 1/100 y quizás de hasta 1/300 de segundo, rango de velocidad dentro del cual pudo haber resuelto esta imagen y otras escenas domésticas más. La escena en sí misma pone en evidencia el factor diversión como incentivo fotográfico, compartido en este caso con los dos

amigos participantes en la toma. Es innegable que el fotógrafo está al día, experimentando con la tecnología fotográfica del nuevo siglo e inducido hacia nuevas posibilidades figurativas, como ocurría con otros tantos fotógrafos que en esa época combinaron la nueva opción de operar una cámara fotográfica con tiempos abreviados de exposición, a la par que abordaron asuntos de la vida privada sumergida en la cotidianidad, como es el celebrado caso de Jacques Henry Lartigue.

Precisamente esa instantánea en casa de los Arzumendi se asemeja a aquella de "La prima Bichonade en vuelo", tomada por Lartigue en 1905. Ella también es fotografiada en el preciso instante en que da el salto en una escalinata y aparece suspendida en el aire, a la mitad de la trayectoria del vuelo. En el caso de la imagen hecha en México, en cambio, el disparador es activado al inicio del vuelo, lo que registra el movimiento de los pies del que salta; el resultado es menos sensacional y plástico que el del fotógrafo francés; sin embargo, no por ello pierde importancia. Ambas experiencias han tenido lugar en el territorio de lo privado y han sido generadas por el amateur que utiliza un equipo fotográfico de novedad. Las coincidencias entonces pueden interpretarse como manifestaciones de un inconsciente colectivo, cuya afluencia y confluencias las facilita la nueva tecnología fotográfica que descubre una fascinación por lo momentáneo. No hay que perder de vista que para ese tiempo la fotografía había conquistado el interés de un mayor número de entusiastas que dirigían el objetivo de su cámara, de una manera más insistente y generalizada, hacia su mundo familiar; todo ello propiciado en gran medida por el potencial que desplegaba la tecnología popularizada con la Kodak.¹⁴

Mirando a los sirvientes

La vida doméstica es perfectamente visualizada por el fotógrafo en un vaivén en el que convive la familia con el personal encargado del servicio doméstico. Cuando coinciden en la escena las dos niñas y alguno de los sirvientes, el fotógrafo concede una posición privilegiada a aquéllas. A ve-

ces puede advertirse que la toma fotográfica se preparó minuciosamente, procurando colocar a las niñas en el centro de la composición (aunque no precisamente en el primer plano), dejando que la sirvienta sea desplazada visualmente por efecto de la sombra que incide sobre ella. Este orden en la composición resulta casual tan sólo en apariencia, pues en más de una ocasión se repite esa relación en la cual queda subordinada la figura del empleado doméstico. Así, el orden visual queda sometido a una apreciación de orden social. Pero además, si se aprecia el conjunto fotográfico concentrado en la casa de Sadi Carnot como un solo campo visual, en tanto que la finca se reconoce como marco de referencia constante en cerca de un centenar de placas con tomas abiertas, los sirvientes se sitúan en una relación jerárquica de dependencia, al igual que otros sujetos abordados por el fotógrafo.¹⁵

Probablemente los sirvientes entraron en las fotografías como huellas de lo que era parte integrante de la residencia de los Arzumendi, como elementos indiscriminados de un memorial visual individualizado fotográficamente. La significación de los sirvientes en las fotografías del Fondo Arzumendi podría desprenderse entonces de su carácter de huella, una más, de entre todo aquello que constituía las riquezas en la residencia. Podría pensarse en una equiparación de las fotografías de los sirvientes que, sumadas al resto de imágenes dedicadas a la privacidad de los Arzumendi, pasan a integrarse al cúmulo de indicios visuales sobre la familia, similar a la profusión de objetos acumulados en el interior de los espacios domésticos (entre ellos retratos, por supuesto) de la burguesía, conformando de este modo la memoria familiar. Con ello estoy refiriéndome a lo que Benjamin expresa (a partir de una frase de Brecht) sobre las “huellas” que deja la persona que habita un cuarto burgués de los años ochenta —del siglo XIX— en todos los objetos que lo saturan.¹⁶ Los sirvientes fotografiados podrían ser interpretados entonces como un elemento más que satura el conjunto de huellas, fotográficamente materializadas, de los Arzumendi.

La fotografía bien pudo haber sido estimada por Juan Antonio Arzumendi como una huella

privilegiada, generada cotidianamente para procurarse un testimonio de cómo eran y lo que habían sido sus días. Nótese que con esta afirmación nos aproximamos a una referencia del autor, con nombre y apellidos. Tratándose de lo que ocurría en la finca, los sirvientes no tenían por qué ser excluidos del objetivo fotográfico, pues además eran parte activa de la casa. Sin embargo, hay que hacer notar las circunstancias bajo las cuales figuran en las fotografías, que delatan un acto de subordinación social. Ello queda de manifiesto en aquellas imágenes en las que aparecen como personajes secundarios, incidentalmente, casi siempre como figuras complementarias, objetos contingentes, presencias pasivas, o bien ocupando una posición transitoria, pero también cuando los sirvientes se convierten en el centro de la atención fotográfica, lo cual prácticamente no modifica su condición subordinada.

El fotógrafo, hay que indicarlo claramente, no dirige espontáneamente el objetivo de su cámara hacia los sirvientes, lo cual, habría que aclarar, no ocurre exclusivamente con ellos, sino que más bien es resultado de un modo general de proceder que dispone de las personas para representarlas. En una escena cuidadosamente preparada, ocurrida en un rincón del interior de la finca (destinado a albergar el vehículo familiar y donde amplias cortinas cubren el acceso y libre tránsito entre las instalaciones y el jardín), se resuelve una puesta en escena totalmente controlada por el fotógrafo, con tres personajes del servicio doméstico. Se decide una composición equilibrada, el campo visual queda dividido en tres áreas en las que se distribuyen los personajes. Quizás fue una experiencia entretenida y divertida para quien estaba detrás de la cámara, pero el gesto de los dos adultos frente a la cámara —escrupulosamente arreglados y peinados—, lo mismo que la rigidez de su pose, delatan tensión. La subordinación no deja de ser patente aun cuando la escena no define un avasallamiento absoluto. Hay un factor que distrae la atención, representado por la niña que parece mirar tímidamente, como si estuviera curioseando casualmente la escena; sin embargo, se advierte que los dos adultos se sienten ajenos.

Está también el retrato del grupo íntegro del

servicio doméstico que evidencia el confort de la vida de los Arzumendi, asistidos por 20 personas encargadas de los quehaceres necesarios para mantener en condiciones óptimas la finca (por los accesorios de su ropa, lo mismo que por la posición ocupada dentro del grupo, se distinguen dos hombres que usan corbata, así como dos mujeres que llevan medalla y crucifijo a la vista, seguramente empleados de mayor jerarquía). La imagen delata una intención demostrativa, al no haber una búsqueda de un escenario de fondo en particular, ni relaciones de luces y sombra que participen en la composición, tan sólo el registro sencillo y directo del servicio doméstico.

Sin embargo, una condición distinta a la anterior se observa en la escena donde las niñas posan en compañía de algunos miembros del servicio; allí la composición es absolutamente estable y plástica. En ella se advierte una referencia a los retratos de familia consagrados en la pintura española del siglo XVIII; entre los acompañantes de las niñas se encuentra probablemente la encargada de su instrucción (la joven que no lleva delantal). La distribución de los empleados proyecta a un grupo cohesionado, todos ellos en un plano de igualdad dentro de la escena.

En esas fotografías de sirvientes puede reconocerse el ejercicio de supeditación empleado por el "patrón" hacia sus empleados domésticos. Esta observación abre una disyuntiva sobre los criterios planteados aquí como soporte de la apropiación autoral. La pretendida tarea de visualizar bajo un criterio de unidad las imágenes del Fondo Arzumendi —con el propósito de emplear cómodamente la palabra "obra"— resulta problemática, aunque en menor medida que la palabra obra y la unidad que designa, así como tampoco deja de serlo la individualidad del autor.¹⁷

¿Es posible hablar del contenido puramente visual de las imágenes, así como del simple placer que se percibe en el acto de fotografiar por parte del fotógrafo, o será necesario matizar esta apreciación general? Considero difícil deslindar los elementos que sustentan el placer puramente visual de aquellos que no lo son. En todo caso, habría que señalar que en las imágenes comentadas del Fondo Arzumendi puede reconocerse

también a un fotógrafo complacido de poder ejercer la observación tan detallada y prolongada sobre algo o alguien a quien termina por otorgarle un sitio y una presencia fotográfica, relacionándose así con un todo, como si se tratara de una omnipresencia en el seno familiar. La interpretación habría que dirigirla entonces a subrayar el poder de creación que sitúa al fotógrafo en la posibilidad de subordinar todo el entorno familiar, desde el bastión que le ofrece el objetivo de su cámara.

El fotógrafo configura así un orden doméstico desentrañado desde una concepción individual del espacio familiar. Pensar a Juan Antonio Arzumendi como fotógrafo aficionado, de extracción social burguesa y autor de las imágenes en cuestión, implica ordenar buena parte de éstas en el fondo en torno de la invención visual de su lugar propio. Sobre la base de esta propuesta podría deducirse que lo más importante de su existencia (como individuo real, digno de trascender visualmente en su paso por el mundo) está comprendido en buena medida en la privacidad familiar.

A través de esa vía recreativa de la intimidad familiar de los Arzumendi puede reconocerse un gesto peculiar en las fotos de los sirvientes. Suponer a Juan Antonio Arzumendi como autor lleva a identificar una relación de supeditación de sus sirvientes ante el objetivo de su cámara fotográfica, decidiendo el modo de otorgarles visibilidad entre el conjunto de imágenes acumuladas sobre la casa de Sadi Carnot. Pero un indicador igualmente trascendente es el hecho de que los sirvientes sean incorporados en la visión del patrón sobre su privacidad, recreada fotográficamente, subvirtiendo así el convencionalismo de la élite porfiriana, más interesada en demostrar su éxito y prosperidad en imágenes de sí mismos y de su vida en el festejo público.¹⁸

Tratándose de Juan Antonio Arzumendi como autor, correspondería destacar esa vía celebratoria de la grandeza de su vida y la de su familia, registrando sus momentos de reservada cotidianidad, de la cual no excluye a sus sirvientes. El ego burgués, en el caso Arzumendi, toma el carácter de una afición estrechada por varios años que adopta, más que como un simple pasatiem-

po, como una actividad altamente vitalizante y creativa, como un modo de estar, vertida en una experiencia de carácter lúdico, experimental y apoyada también en una tradición visual asentada en la pintura.

Arzumendi como nombre de autor en la fotografía mexicana de aficionado

Con todo lo dicho, no puede abandonarse la identidad ficticia de Juan Antonio Arzumendi como nombre de autor, quien sigue resultando un personaje inacabado e incierto. Como se ha indicado, tampoco puede descartarse que el nombre propio denomine realmente a una entidad autoral plural. La apuesta por un nombre, en todo caso, sólo tiene como propósito una función nominal, para dar cabida al reconocimiento de una obra. El propio Foucault está convencido de que: "el nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa en la filiación de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular".¹⁹

Podemos concluir que Arzumendi es el nombre propio de un sujeto construido, que identifica al autor no como entidad individual, sino como entidad plural, de una serie de fotografías de la vida privada —en la ciudad de México, entre la última década del siglo XIX y principios del XX— de un sujeto real llamado Juan Antonio Arzumendi.

En parte, esas fotografías, en lo que atañe al plano expresivo y de contenido, no dejan de mantener un vínculo con Henry Fox Talbot (1800-1877), quien expresó textualmente su predilección por las situaciones familiares y los objetos cotidianos como motivos fotográficos, del mismo modo que lo elegiría cualquier pintor de la escuela holandesa,²⁰ convirtiendo en recurso expresivo fundamental los ambientes y atmósferas creadas por el juego de luces y sombras. Esa relación triangulada de Arzumendi con la pintura también podría abreviarse, destacando sencillamente la plasticidad reconocida en buena parte de las imágenes del fondo. Ello no deja de ser un fundamento de un orden visual compartido por muchos de los primeros fotógrafos de la historia,

quienes eligieron las escenas domésticas y los ambientes naturales como tema de trabajo.

Por otra parte hay que reconocer también que el autor de las imágenes del Fondo Arzumendi se sintió persuadido por la dinámica fotográfica de comienzos del siglo XX, al mantenerse al día con un equipo fotográfico de pequeño formato. Probó velocidades de obturación muy breves en el tratamiento de las escenas domésticas. Al respecto, Jacques Henri Lartigue (1894-1986) vendría a constituir el otro punto de anclaje de las imágenes comentadas. Esa doble filiación le otorga a Arzumendi un perfil dinámico como autor.

Hacia 1890 Arzumendi inició un trabajo fotográfico vinculado con inquietudes manifiestas en la temprana edad de la fotografía, con escenas cotidianas, estudios de la naturaleza y algunos ambientes y atmósferas domésticas; todo ello sustentado en la tradición plástica cifrada en la armonía y el equilibrio, y en el detallismo y la lentitud del proceso fotográfico involucrado en el gran formato. También es cierto que dio el paso hacia el siglo XX, al adoptar con interés la opción de la visión rápida con la cámara, así como lo hicieron muchos interesados en mantenerse al día con el revuelo levantado de la imagen fotográfica resultante de una alta velocidad de obturación.

Tal vez haya que lamentar que sean pocas las placas que revelan esa vitalidad contemporánea de Arzumendi. Probablemente hayan sido lo último de su producción,²¹ al no tener oportunidad de seguir experimentando con las cámaras manuales, con velocidades de obturación abreviadas. De haber contado con una producción más extensa, se hubiera situado entre la generación de fotógrafos imbuidos del espíritu de la velocidad, percibida como una realidad de los tiempos modernos.²²

La experiencia de Arzumendi revela una aproximación a una dimensión concreta de la práctica amateur, que hasta la fecha escasamente se ha conocido en el contexto de la fotografía mexicana.²³ En términos generales podemos considerar a la fotografía amateur de principios del siglo XX (aquella que testifica su expansión al ritual rutinario del registro familiar) como un hecho fotográfico de reciente acreditación en la historia de la fotografía mundial. Al deslindar con sus

imágenes un espacio de intimidad y un modo de expresión fotográfico peculiar, Lartigue se mantuvo en una posición ejemplar dentro de la genealogía de los fotógrafos amateur de cámara portátil, y ha sido reconocido por la historia de la fotografía divulgada hasta hace poco tiempo.

Sin embargo, la más reciente historia de la fotografía mundial, coordinada por Michel Frizot, incorpora un capítulo dedicado a la fotografía amateur que nos introduce en la veta expresiva explorada con el equipo fotográfico portátil, dotado de velocidades de obturación menores a 1/100 de segundo, utilizado por varias personalidades del mundo del arte: Emile Zola, Pierre Bonard, Pierre Loti y Paul Klee, entre otros. El material fotográfico que da motivo a las reflexiones de Elvire Perego —autora de ese capítulo— fue seleccionado con el propósito de dar a conocer el uso de la fotografía como herramienta creativa que ensanchaba las fronteras expresivas en el plano temporal y perceptual. De esta manera la experiencia rescatada y subrayada en este capítulo es la de la “vida emocional” vertida en las fotografías, al resultar éstas vectores de experiencia vivida.²⁴ Los nuevos aires que tocaron a la fotografía con la experiencia amateur se afianzaron con las novedosas posibilidades de probar un orden figurativo absolutamente inusitado, puesto de manifiesto a través del interés por lo efímero, por el movimiento, así como por el desplazamiento del punto de vista para trastocar el orden convencional de los planos.

La producción fotográfica de Arzumendi se mantiene dentro de ese margen de expresividad abierto por la fotografía amateur, encauzada como una manifestación íntima de su ser, lo que genera un espacio de expresión absolutamente personal, probablemente con escasas pretensiones de exhibición o publicación (salvo en algunos casos que pudieron haber tenido que ver con las dos imágenes positivas, montadas y firmadas, mencionadas en la nota 8). Arzumendi no es el caso de otros en la ciudad de México, cuya condición de amateur habría que matizar para identificarla como una faceta más de alguien que quizás dedicaba gran parte de su atención al estudio fotográfico, o como un estadio transitorio o de incipiente inserción en el mercado de trabajo que

empezaba a abrirse en la prensa ilustrada, como pudo haber sido el caso de algunos que llegaron a publicar en las páginas dedicadas a la “fotografía artística” en las revistas ilustradas de la ciudad de México: Antonio Garduño, Muñana, Almagro, J. Hernández, Tovar, Moreno,²⁵ o Antonio Carrillo.²⁶ Las imágenes publicadas por esos fotógrafos en los magazines ilustrados²⁷ dan una leve idea acerca de lo que trabajaban, así como de las preferencias editoriales privilegiadas como “arte fotográfico”, incidiendo en lo que se ha considerado como géneros característicos de la fotografía de esa época: el paisaje, la representación de los llamados tipos populares y el fotorreporterismo.

Al parecer la fotografía amateur empezaba a tener cierta presencia en la ciudad de México a través de los clubes fotográficos que en ocasiones informaban públicamente de su conformación en la prensa, como fue el caso de la Sociedad Fotográfica Mexicana, fundada por José Luis Requena en 1904, la cual sólo alcanzo a citarla como una referencia.²⁸ Por otro lado, el caso de Arzumendi pudo haber sido el de quien perteneció quizás a un club fotográfico de perfil elitista, cohesionado por la afinidad de intereses ligados a una posición social, o a los círculos sociales frecuentados, como pudo haberlo sido el Club Suizo de Tiro o quizás la Sociedad Vasca en México.

Queda por destacar de la serie de imágenes de Arzumendi el hecho de que fueron generadas en el seno de una experiencia privada, pero que las posibilidades de apreciación de la mayor parte de ellas rebasan el vínculo que las liga con la circunstancia específica de la cual provienen. El espacio de intimidad fotográfica descubierto por Arzumendi revela una inquietud que, en el asunto más sobresaliente que es el de la casa de Sadi Carnot, se vuelca en torno de una motivación lúdica y de una mirada regocijada en el filo del encuentro espacio-temporal que posibilita la “construcción” de un espacio infinito, dentro de una línea de tiempo en perpetua transmutación. Esta exploración incesante se constituye en vía de encuentro del fotógrafo consigo mismo, estructurando unas composiciones totalmente equilibradas, a veces dirigidas hacia escenas momentáneas que a través del objetivo de la cámara

culminan en descollantes. Todo ello producto de la confluencia de una retina entrenada para distinguir los cambios atmosféricos brindados por el espacio, de un sentido de la composición y de un espíritu sutil, lúdico y paciente para impregnar las imágenes de tranquilidad.

No hay lugar a dudas de que se trata de una experiencia generada en México, y que como ésta se dieron igualmente otras más en el mundo, en una época fotográfica de cambios tecnológicos que ampliaron el círculo de interesados, una vez introducida en el mercado la cámara portátil, de manejo simplificado, que antecedió la experiencia fotográfica de la instantánea y, con ella, la fotografía al alcance de un mayor número de interesados. La consecuente libertad expresiva involucra lo que Matisse llama el “mundo de sensaciones”, y una confrontación con estados emocionales.

Por lo demás, lo atrayente de las fotografías de Arzumendi, y de quienes abordaron como amateur el ámbito doméstico en la época de la naciente tecnología fotográfica portátil, es que nos enfrenta a lo que después desembocó en una iconografía estandarizada de la representación de la vida familiar, antes de que se afianzaran las premisas ideológicas a partir de las cuales se codificó la fotografía del ámbito doméstico, es decir, bordeando en la línea de la integración y las manifestaciones de recreación y felicidad. En ese terreno el film doméstico, aquel que pertenece a la esfera íntima, a lo inmediato, lo familiar y auténtico, ya había abierto una brecha iniciada en 1895 por Louis Lumière con su película *La comedia del bebé*, que como género devino emblemático en la década de 1950. Desde esa perspectiva, podemos situar el material de Arzumendi como una manifestación cándida de la autoconciencia.

Las fotografías de nuestro autor pueden ser presentadas como resultado de la experiencia de un burgués como fotógrafo aficionado, con una entidad plural que da constancia del cruce de lo que parecen haber sido dos placeres íntimos: la fotografía y la afluencia de lo doméstico. Ese encuentro con lo personal incluye a la familia, aunque las imágenes dedicadas a ésta no son tan abundantes como las dedicadas al paisaje domés-

tico; aquéllas mantienen notoriedad. En todo caso, lo peculiar reside en la significación que gana ese reducido conjunto con respecto al resto, pues de esa relación puede generarse una aproximación a un orden doméstico privilegiado por el fotógrafo.

Durante el periodo comprendido entre 1890 y 1913, el hijo del dueño de una importante fábrica de hilados y tejidos de los alrededores de la ciudad de México —y luego por un corto tiempo copropietario de la misma a la muerte del padre— acumuló, por lo menos, 375 placas de cristal de plata sobre gelatina —de distintos formatos—, que constituyen un sensible testimonio generado por un autor amante de la fotografía, que parece haber hecho de su cámara una discreta y cotidiana acompañante, fácil de llevar consigo cuando se trató de emplear equipo portátil y compacto, pero difícil de portar cuando el equipo era voluminoso y pesado.

A partir de las imágenes puede decirse que, una vez iniciada la afición de Arzumendi por la fotografía, ésta fue absorbiendo poco a poco toda su atención hasta convertirse en algo vital. Puede hablarse de una primera etapa, cuando su relación con la cámara no pasaba de ser eventual, aunque desde entonces había definido sus inclinaciones por el entorno familiar. Pero, teniendo en cuenta exclusivamente el conjunto fotográfico del fondo, resulta evidente que la afición por la fotografía se intensificó a partir del inicio del proyecto de construcción de la nueva residencia en la ciudad de México.

Arzumendi podría ser presentado entonces, con todo derecho, como el nombre de autor que detenta, a finales del siglo XIX y principios del XX en México, una mirada fotográfica detalladamente dirigida al mundo de lo privado, impregnada de un espíritu de tranquilidad, que tiende a proyectarse a partir de una sensibilidad por lo cotidiano y, a la vez, sagaz para descubrir el momento o el instante del balance visual ofrecido por el espectáculo de la luz en total armonía. Hace de la fotografía un acto celebratorio de la vida íntima en sus manifestaciones más cotidianas. Fuera de la farándula pública y de la vida en sociedad, el fotógrafo procede a la invención del hábitat y la vida de un burgués, animado por un

deseo de dictar un orden perfecto en el ámbito familiar. Las imágenes en cuestión constituyen una "manera de hacer",²⁹ cuyo valor definitorio trasciende el momento vivido para quedar plasmado en placas fotográficas que poseen un valor expresivo esencial.

El fondo fotográfico Arzumendi podría ser considerado como la suma de un arte que construye como sujeto a Juan Antonio Arzumendi, de identidad burguesa, en diversas facetas de su vida privada. Tal suma debe ser considerada como un juego de invención de un sujeto que sabemos que fue real, como pretenden demostrar-

Notas

Relación de imágenes comentadas del Fondo Arzumendi: 1. Inventario 366 367 (p. 2); 2. Inventario 366 394 (p. 7); 3. Inventario 366 283; 4. Inventario 366 215; 5. Inventario 366 285; 6. Inventario 366 370; 7. Inventario 366 394; 8. Inventario 366 344; 9. Inventario 366 342 (p. 9); 10. Inventario 366 197 (p. 9); 11. Inventario 366 364 (p. 9); 12. Inventario 366 317 (p. 12); 13. Inventario 366 421 (p. 12); 14. Inventario 366 344 (p. 12); 15. Inventario 366 370 (p. 12); 16. Inventario 366 246; 17. Inventario 366 226; 18. Inventario 366 207 (p. 12); 19. Inventario 366 221; 20. Inventario 366 230 (p. 12); 21. Inventario 366 299; 22. Inventario 366 376 (p. 12); 23. Inventario 366 306; 24. Inventario 366 373 (p. 12); 25. Inventario 366 401 (p.); 26. Inventario 366 311 (p. 14); 27. Inventario 366 206; 28. Inventario 366 207 (p. 14); 29. Inventario 366 192; 30. Inventario 366 232 (p. 14); 31. Inventario 366 307 (p. 14); 32. Inventario 366 191 (p. 15); 33. Inventario 366 246; 34. Inventario 366 376 (p. 15); 35. Inventario 366 395; 36. Inventario 366 192 (p. 16); 37. Inventario 366 330 (p. 16); 38. Inventario 366 318 (p. 16); 39. Inventario 366 420 (p. 17).

¹ En el acta de entrega de la primera parte del Fondo Juan Arzumendi se inscribe que los 80 negativos entregados tienen como tema la casa de la familia Arzumendi, ubicada en la calle de Sadi Carnot. Véase la carta redactada el 6 de abril de 1981 y firmada por el encargado de la Fototeca del INAH en ese año.

² Consúltese de mi autoría "Subalternidad desentendida ¿despreocupación o disimulo fotográfico?", *Cuicuilco*, nueva época, vol. 5, núm. 13, mayo/agosto, 1998, pp. 145-162. Y también "Fotografías domésticas de Arzumendi", *Alquimia*, año 3, núm. 7, septiembre/diciembre, 1999, pp. 15-21. Aprovecho la referencia para aclarar que la información relativa a los Arzumendi y sus bienes está consignada en esos dos artículos.

³ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Conferencia presentada en la sociedad Francesa de Filosofía en 1969),

lo las fotografías sumergidas en su acontecer personal. Del sujeto-autor sólo nos queda reconocer su identidad imprecisa, probablemente plural (y que podríamos reconocer en la persona de todos los fotógrafos que aparecen en el conjunto de imágenes del fondo), pero que no deja de ser ficticia, aun cuando sabemos que la única referencia nominal con la cual podemos contar hasta el momento es Juan Antonio Arzumendi. A partir del protagonismo de éste, no sólo como entidad real sino también como una entidad autoral, podemos convenir en afirmarlo como nombre de autor.

México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/La Letra Editores, 1990, p. 24.

⁴ Phillippe Chartier, "Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la 'función-autor'", *Signos históricos*, núm. 1, enero-junio, 1999, p. 12.

⁵ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990.

⁶ Phillippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.

⁷ Agradezco a Cecilia Gutiérrez la gentileza de la información proporcionada sobre la casa en su estado actual.

⁸ Debo el aporte al coordinador de las bóvedas de la Fototeca Nacional del INAH, Heladio Vera Trejo, quien localizó dos originales positivos en papel y montados, ubicados topográficamente en el Fondo Culhuacán. Se trata de una albúmina de 16.7 x 21.7 cm, con número de inventario 455 285 (con el número antiguo del Fondo Teixidor 468); es una escena bucólica parcialmente entonada al oro y montada en una cartulina de 29.8 x 35.6 cm, que lleva un filo dorado como decorado, destacando el montaje; a la firma le sigue la inscripción "México" (su negativo correspondió a la placa con número de inventario 366 397). La otra es el retrato de un monje en el que se aplica una iluminación altamente contrastada, destacándose el rostro entre la penumbra (inventario 465 990). Está montada sobre un soporte similar al de la anterior, con las mismas inscripciones.

⁹ Ver inventarios 366 312 9, 366 347 9 y 366 334.

¹⁰ Foucault, *op. cit.*, p. 21.

¹¹ *Idem*, p. 24.

¹² Tal vez la cacería se había convertido en un pasatiempo que disfrutaba la familia con algunos amigos, o que al menos ofrecía la oportunidad de que quienes no la practicaran se ocupasen en otras actividades; las excursiones pudieron haber sido un buen pretexto para la toma de fotografías en el campo.

¹³ Quizás Arzumendi utilizó una cámara similar al modelo *challenge dayspool* de manufactura escocesa, cuyo primer modelo de orientación horizontal (comercializado hacia 1904) usaba película de rollo o también tramos de película suelta o placas secas de 31/4 x 41/4 pulgadas, que trabajaba con tiempos de hasta 1/100 de segundo. Información tomada de: Eaton S. Lothrop, Jr., *A Century of Cameras. From the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*, Nueva York, Morgan & Morgan, Inc., 1973, p. 121.

¹⁴ En 1888 fue lanzado al mercado el primer modelo de la Kodak con rollo de película de 100 exposiciones de 2-1/2 pulgadas de diámetro. De tamaño muy pequeño y también muy ligera de peso, además de simple, fue publicitada bajo la consigna de: "usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto". Al agotarse las 100 exposiciones se enviaba la cámara (junto con 10 dólares) a Rochester, donde se revelaba el rollo y se recargaba con otro nuevo. Con ella se inició la producción masiva de cámaras y se intensificaron las campañas publicitarias para la fotografía. Véase Eaton S. Lothrop, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁵ Sustentado en Karl Duncker, Rudolf Arnheim plantea que: "dentro del campo visual, los objetos se ven en una relación jerárquica de dependencia [...] la organización espontánea del campo visual asigna a ciertos objetos el papel de marco de referencia, del cual se ve depender a los demás. La habitación sirve de marco de referencia para la mesa, la mesa para el frutero y el frutero para las manzanas". Tomado de Rudolf Arnheim, *Arte, percepción y realidad*, Madrid, Alianza Forma, 3a. ed., 1981, p. 417.

¹⁶ Véase Walter Benjamin, "Sombras breves", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

¹⁷ Foucault, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ Me refiero a las fiestas o a los eventos sociales en los que la burguesía hacía patente su imagen progresista pudiente. En parte se hace referencia a ello en el artículo de Judith de la Torre Rendón, "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del porfiriato", *Historia Mexicana*, 190, vol. XLVIII, octubre-diciembre, 1998, núm. 2, pp. 343-373.

¹⁹ Foucault, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ Talbot inscribió esa idea en su libro *The Pencil of Nature*, publicado entre 1844 y 1845. Citado en Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, 5th ed., Nueva York, The Museum of Modern Art, 1982.

²¹ Al intentar ordenar las placas fotográficas de Arzumendi (del Fondo de la Fototeca Nacional del INAH) en una secuencia temporal, las de 6 x 9 cm podrían situarse al final de la trayectoria que las mismas placas trazan de su producción fotográfica.

²² La sensibilidad hacia la velocidad es una de las preocupaciones del hombre moderno. Aquello que en pintura fue expresamente declarado por los futuristas, en 1910, como la sensación dinámica y la necesidad de reconocer

que todas las cosas se mueven y corren, fue más fácilmente advertido por la fotografía realizada con equipo fotográfico manual. Aunque Herbert Read aclara que: "Ese hincapié en las cualidades dinámicas de la vida comenzó con los impresionistas", lo cierto es que los futuristas declararon enfáticamente en su manifiesto la importancia de "expresar la vorágine de la vida moderna, una vida de acero, fiebre, orgullo y temeraria velocidad." Véase Herbert Read, *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1984, pp. 110-112.

²³ Tal vez haya que mencionar como un caso cercano al de Arzumendi el de Natalia Baquedano, quien había estudiado en la Academia de San Carlos y fue hija del dueño de una empacadora de alimentos. El trabajo que de ella se conoce está concentrado en el retrato de su familia. Consúltese Eli Bartra, "Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González", *Política y Cultura*, núm. 6, primavera, 1996, pp. 85-107.

²⁴ Elviré Perego, en Michel Frizot, *A New History of Photography*, Milán, Kunemann, 1998, pp. 335-345.

²⁵ La página "Arte fotográfico" del semanario *Artes y Letras* dio a conocer imágenes de esos fotógrafos en 1914, durante la segunda época de la revista.

²⁶ Antonio Carrillo publicó fotos en la portada del suplemento *El Tiempo Ilustrado*, en el primer semestre de 1912, y fue jefe del taller de fotografía del Museo Nacional en ese mismo año.

²⁷ Otra revista que cedió un espacio —de una página— para dar a conocer una muestra de la producción fotográfica generada al margen del fotorreporterismo, acreditada "arte fotográfico" y "fotografía artística", fue *La Ilustración Semanal*, dirigida por Ezequiel Álvarez Tostado y publicada en la ciudad de México entre 1913 y 1915. *La Semana Ilustrada*, que también circuló en la ciudad de México entre 1909 y 1914 y que igualmente fue concebida como semanario de información gráfica, si bien no dedicó explícitamente un espacio con título, sí cedió una página completa de una especie de segunda portada interior a la fotografía de un autor (reproducida al tamaño de la página), además de la portada principal en papel lustrado, que mantenía un sentido informativo y que además destacaba una calidad formal. Entre quienes publicaron en esta revista se reconocen, entre otras, las firmas de Manuel Ramos y Lupercio (no se especifica quién de los dos hermanos).

²⁸ Consúltese el reportaje titulado "Sociedad Fotográfica Mexicana", *El Mundo Ilustrado*, año XI, tomo 1, 22 de mayo, 1904.

²⁹ El término "modo de hacer" es presentado de la manera como lo utiliza Michel de Certeau. Consultar de este autor en coautoría con Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1999.

