

**Tras las huellas luminosas.
Fotógrafos e imágenes, la
construcción de la memoria
de los *barcelonnettes*
en Guadalajara, 1880-1930**

Sergio Valerio Ulloa
Universidad de Guadalajara
valerio601223@yahoo.com.mx ◆

El artículo forma parte de una investigación más amplia sobre la inmigración de un grupo de franceses del valle de Barcelonnette, al sur de Francia, que residieron en Guadalajara entre 1880 y 1930. Como el título indica, trata de reconstruir la memoria histórica de este grupo a partir del archivo fotográfico que se encuentra en el Museo del Valle de Barcelonnette. Las imágenes captan la visión de los empresarios *barcelonnettes* que participaron

como socios en los principales almacenes comerciales, fábricas textiles, bancos y compañías inmobiliarias que tuvieron como zona de operaciones el occidente de México, y principalmente Guadalajara. Las fotografías son extraordinarios documentos esenciales para la reconstrucción de la memoria, pero deben pasar por un complejo proceso para llegar a ser verdaderos documentos históricos.

Palabras clave: memoria, fotografía, historia, Barcelonnette, Guadalajara.

Si se permite que la fotografía remplace al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o corrompido por completo. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes [...]. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria [...] que sea la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material [...]. Que salve del olvido las ruinas, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora,

las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces, ¡pobres de nosotros!

Charles Baudelaire.¹

Aclaración no solicitada

Este artículo es una pequeña parte de una investigación mucho más amplia y profunda sobre la inmigración de los *barcelonnettes* a Guadalajara durante los siglos XIX y XX. En ella se aborda el proceso de la migración francesa durante un siglo, sus actividades sociales y económicas, sus vínculos personales, familiares y empresariales, así como su integración a la sociedad tapatía. Para ello se ha trabajado una gran diversidad de fuentes documentales en archivos locales, nacionales y franceses. Entre las fuentes históricas se han utilizado documentos escritos, monumentos, mapas y paisajes, así como una extensa bibliografía y gran cantidad de fotografías.

Desafortunadamente, el ejercicio de la crítica en nuestro medio académico suele tener dos extremos: por un lado, aquellos que todo lo ven bien y pasan todos los errores e insuficiencias de un texto y, por otro, aquellos que “le piden peras al olmo”. Habría que decir a estos últimos que en un artículo con una extensión limitada de cuartillas no se pueden agotar todos los temas que se relacionan con el objetivo central del texto; tampoco se puede incluir toda la bibliografía y la documentación que en un libro se podría contener; basta con dejar indicados los principales autores y la información necesaria para que el tema se pueda explicar de manera amplia y suficiente. En este punto sigo el consejo de un escritor con suficiente autoridad moral y aceptación en el mundo de las letras:

En lo de citar en los márgenes de los libros y autores de donde sacareis las sentencias y dichos que pusiereis en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscarlos [...]. Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro faltan. El remedio que esto tiene

¹ | Baudelaire, *Salones*, pp. 231-233.

es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los contenga todos, desde la A hasta la Z, como vos decís. Pues ese mismo abecedario pondréis vos en vuestro libro; que, puesto que a la clara se ve la mentira, por la poca necesidad que vos teníais de aprovecharos de ellos, no importa nada; y quizá alguno habrá tan simple que crea que todos los habéis aprovechado en la simple y sencilla historia vuestra; y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad al libro. Y más que no habrá quien se ponga a averiguar si los seguisteis o no lo seguisteis, no yéndole nada en ello.²

En este texto están citados los autores que creí pertinente y necesario citar, los que no leí al momento de elaborar este trabajo no están citados, por lo que en otro texto o en otro momento se recuperarán si aportan algo nuevo, sirven para aclarar mejor el tema o tienen un punto de vista distinto al que se aborda en este trabajo. No se puede citar autores y libros de manera indiscriminada con la creencia de que una mayor cantidad de citas nos ayudará a comprender mejor el asunto que trata el trabajo.

El objetivo central del artículo, como su título lo indica, tiene que ver con la reconstrucción de la memoria histórica de un grupo de inmigrantes provenientes del Valle de Barcelonnette, al sur de Francia, a partir del archivo fotográfico que se encuentra en el Museo del Valle de Barcelonnette. De antemano hay que aclarar a los lectores hipercríticos que no se trata de una historia de la fotografía, ni se trata de la biografía de los fotógrafos en sí mismas, sino del análisis de las fotografías como documentos históricos para explicar la memoria o las imágenes que sobre el mundo y la sociedad se pudieron haber hecho los *barcelonnettes* en Guadalajara entre 1880 y 1930.

Desde luego que no soy el primero en hablar de la fotografía como documento histórico, ni me asumo como tal; más bien soy neófito en este asunto. Habría que decir que este tema se ha abordado casi desde el momento en que la fotografía apareció como una forma de representar al mundo. Lo vemos en la cita de Charles Baudelaire al principio de este texto, que trata despectivamente a la fotografía como “la sirvienta de las ciencias y de las artes”, pero también como un documento que sirve para enriquecer el álbum del viajero, reforzar la memoria, rescatar del olvido las cosas que el tiempo devora y las convierte en ruinas; por eso Baudelaire manda a la fotografía a un rincón en los archivos de la memoria.³

² | Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, pp. 5-7.

³ | Baudelaire, *Salones*, pp. 231-233.

Un legado valioso, los fondos fotográficos del Museo del Valle de Barcelonnette

En el número 3 de *Letras Históricas* publiqué una breve introducción a una selección de fotografías provenientes del fondo fotográfico del Museo del Valle de Barcelonnette. En ella hablé un poco de la familia Fortoul-Gandoulf, que donó su acervo fotográfico relativo a los socios y empleados del almacén de Las Fábricas de Francia, y también comenté de manera particular la historia de uno de sus socios, Frédéric Faideau, quien se aficionó a la fotografía no en plan profesional, pero con una gran calidad en sus fotos.⁴ Por entonces no había identificado a todos los autores de esas fotografías; ahora puedo señalar con certeza el origen de la mayor parte de ellas. En este texto abordaré su análisis como documentos históricos y los fotógrafos como elementos fundamentales en la construcción de la memoria histórica del grupo de *barcelonnettes* que llegaron a Guadalajara entre 1880 y 1930.

Recapitulando un poco sobre estos inmigrantes franceses en Guadalajara, hay que mencionar que los individuos que salieron del valle de Barcelonnette durante el siglo XIX dejaron un legado muy valioso producto de sus viajes por el mundo. Durante la segunda mitad del siglo XIX los *barcelonnettes* que regresaron al Ubye se interesaron en coleccionar distintos objetos procedentes de los lugares que habían visitado, e incluso, dejaron crónicas de viajes publicadas como libros que hoy constituyen parte importante de la memoria histórica de la migración del valle de Barcelonnette. Dichas colecciones forman parte del Museo del Valle en Barcelonnette, dirigido actualmente por Héléne Homps, y entre ellas destaca por su valor y su riqueza el fondo fotográfico de la emigración, que consta de distintos archivos fotográficos donados al museo por varios de los descendientes de los emigrantes. Gran parte de estas colecciones tienen que ver con la migración a México, de tal manera que el acervo de piezas y objetos mexicanos es muy rico y variado, lo mismo que sus fondos fotográficos, pues los *barcelonnettes* se distribuyeron casi por todo el país.⁵

Entre las colecciones que alberga el Museo del Valle destaca el fondo fotográfico de la familia Fortoul-Gandoulf, donado por Françoise y André Gandoulf, que consta de numerosos retratos de los socios de Las Fábricas de Francia y de sus familias, así como de fotografías de las tiendas y fábricas, los empleados y trabajadores de la ciudad de Guadalajara y de

⁴ Algunas de las fotos comentadas en este artículo fueron publicadas en Valerio, "La familia", pp. 213-243.

⁵ Homps-Brouse, "Las colecciones", pp. 15-19.

sus alrededores. Así que la colección fotográfica no solo tiene imágenes del mundo fabril y comercial, sino también de la vida social y cultural de Guadalajara de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.⁶

Otro fondo fotográfico importante para la historia de los *barcelonnettes* en Guadalajara es el de Frédéric Faideau, quien también trabajó en Las Fábricas de Francia y practicó con pasión la fotografía. La mirada fotográfica de Faideau captó el ambiente de trabajo, la vida familiar, privada y social de los franceses en Guadalajara durante las tres primeras décadas del siglo XX. Los descendientes de Faideau, Cristian y Catherine Dejoie, fueron los que donaron este fondo al Museo del Valle el 9 de marzo de 2009.⁷

El archivo fotográfico del museo se formó a partir de este tipo de donaciones. El proceso de la transformación de las imágenes fotográficas en documentos históricos es un proceso social que pasó por varias fases: 1) La producción de las fotografías por parte de sus autores, los fotógrafos. 2) La decisión de los emigrantes *barcelonnettes* de tomar y/o coleccionar las fotografías que para ellos tenían un valor sentimental, testimonial o histórico, las cuales desde su punto de vista tenían algo que ver con su vida, ya fuera en la ciudad de Guadalajara, en México o en Barcelonnette. 3) La conservación de dicho fondo fotográfico por parte de las familias y sus descendientes; durante mucho tiempo este fondo fue conservado y visto por los integrantes de dichas familias a lo largo de varias generaciones, porque, además de su valor sentimental, servía para organizar de alguna manera la historia familiar en un ámbito privado. 4) Los descendientes de los emigrantes decidieron donar el *corpus* fotográfico al Museo del Valle. 5) La clasificación y catalogación del material por parte del museo. 6) La consulta y el acceso del público y, en particular, de los investigadores del material gráfico archivado. 7) El análisis, la interpretación, la comprensión y la explicación de las fotografías como parte de un proyecto de investigación histórica. 8) La incorporación de las imágenes como parte de una narración historiográfica. 9) La lectura, comprensión y visualización del texto y de las imágenes en la obra historiográfica por parte del público lector.

Como vemos, las fotografías por sí mismas no se convierten de forma inmediata, espontánea o mecánica en documentos históricos; hace falta que se dé un proceso complejo que tiene que ver con la producción, la conservación, la clasificación, el acceso y la consulta pública; el análisis, la interpretación y la integración a un discurso historiográfico.

⁶ Homps-Brouse, "Las Fábricas de Francia", pp.12-13.

⁷ Dejoie, "Le trésor", p. 18.

Fotografía y memoria

Hablar de la memoria no es nada fácil o sencillo. Paul Ricoeur aborda el tema de una manera muy amplia y profunda. El espacio para analizarlo en este artículo es muy corto y desborda sus objetivos, de tal manera que sugiero que quien desee profundizar en el tema vaya al texto de Ricoeur.⁸ Entre las complejas funciones del cerebro humano están la de percibir y conocer el mundo a través de los sentidos y la de pensar reelaborando las sensaciones que los sentidos mandan al cerebro; sin embargo, esa forma de pensar, conocer y percibir el mundo por los seres humanos está determinada por el lenguaje, la cultura, las relaciones sociales, la época y el medio en que viven esos seres humanos.

Partiendo de estos condicionamientos, cada individuo o grupo social tendrá una visión particular o compartida de las cosas, y construirá una representación o una imagen de sí mismo y su mundo, que no será una copia tal cual de la realidad, sino su representación social o individual, de tal manera se puede llegar a la conclusión de que el mundo es una representación. El percibir el mundo o el ser testigo de lo que pasa en él afecta de manera especial al cerebro o al pensamiento de los seres humanos haciendo marcas o registros, de tal manera que se van a constituir en referencias de su existencia y de su paso por el mundo.⁹ No sé exactamente qué pasa en la corteza cerebral ni en las neuronas para que los estímulos eléctricos provocados por las sensaciones exteriores se almacenen o se registren en el cerebro; eso habría que preguntárselo a los neurólogos. Lo que sí sé es que la única manera de aprehender y conocer el mundo es a través del pensamiento y del lenguaje, y que a partir de éstos se construye una representación o una imagen de él. De aquí que esas afectaciones o marcas dejadas o hechas por los acontecimientos del mundo en la corteza cerebral sean consideradas como una “huella” del paso del tiempo y de la existencia de los individuos.

La memoria tiene que ver con la capacidad del cerebro humano para hacerse representaciones del pasado a partir de la evocación o la rememoración. La evocación es el advenimiento de un recuerdo, mientras que la rememoración es la búsqueda, recuperación o repetición de algo que estaba olvidado provisionalmente o para siempre. En ambas situaciones se trata de traer al presente acontecimientos ocurridos en el pasado mediante una representación, que se puede entender como mostrar una cosa que estaba ausente, lo que supone una clara distancia temporal entre el

⁸ Ricoeur, *La memoria*, pp. 19-172.

⁹ Kant, *Crítica*, pp. 27-66; Schopenhauer, *El mundo*, pp.19-84.

momento en que se representa el pasado y el momento en que realmente ocurrió tal cosa. Mientras que, por otra parte, el concepto de representación también puede interpretarse como el de mostrar una cosa percibida, adquirida o aprendida anteriormente. En ambos casos la representación de los acontecimientos del pasado a través de la memoria tiene que ver con la construcción de una imagen del pasado.¹⁰

La imaginación y la memoria están muy relacionadas y comparten el proceso de la representación como una forma de presentar algo que está ausente, pero se diferencian formalmente en que la imaginación tiene que ver más con la ficción, mientras que a la memoria se le atribuye una característica de mayor veracidad. Creemos que los recuerdos son una especie de imagen del pasado, y que estas imágenes tienen algo semejante a los retratos, cuadros, estatuas, fotografías o pinturas. Sin embargo esto no es tan sencillo de explicar.¹¹ Las representaciones elaboradas en la memoria como si fueran fotografías o pinturas son una metáfora un tanto forzada, a falta de un mejor ejemplo que nos diga qué es lo que pasa realmente dentro del cerebro humano cuando la memoria construye esas representaciones del pasado a base de evocaciones, recuerdos y rememoraciones.

Sin embargo, les otorgamos cierto crédito de validez y veracidad, creemos que lo que se recuerda o rememora es una cuasi realidad. Dice Ricoeur que “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió u ocurrió *antes* de que declaremos que nos acordamos de ello”. A las representaciones elaboradas por la memoria se les toma como si fueran los testimonios más fieles o cercanos a la realidad misma, sin que pasen por una crítica cuidadosa. Hasta que, mediante un proceso crítico y de confrontación de diversos testimonios y pruebas documentales, algunas representaciones o discursos productos de la memoria se desenmascaran como testimonios falsos o poco fiables.¹²

Solo podemos saber lo que la memoria produce como una representación del pasado a partir del lenguaje, ya sea oral, escrito o icónico. Las palabras y las imágenes forman parte de los discursos que se elaboran sobre el pasado, unas y otras tienen su particular sistema de códigos, signos y símbolos, pero al mismo tiempo suelen complementarse para reforzar el efecto de realidad que se pretende lograr. Es sólo después de haber llegado a la conclusión del proceso de evocación-rememoración-representación cuando se declara que los recuerdos son falsos o verda-

¹⁰ Chartier, *El mundo*, pp. 57-58; Ricoeur, *La memoria*, pp. 23-38.

¹¹ Ricoeur, *La memoria*, pp. 67-69.

¹² Ricoeur, *La memoria*, p. 41.

deros. Entonces sentimos y sabemos que algo sucedió *realmente* porque fuimos testigos de ello.¹³

Para finalizar este apartado habrá que preguntar por el sujeto verdadero de las operaciones de la memoria (evocación-rememoración-representación). Los sujetos en su definición ontológica sólo pueden ser entendidos como el “ser ahí” de Heidegger con su estructura existencial de “el ser para la muerte”, “el ser en el mundo” y “el ser con otros”. Ningún individuo está solo en el mundo; siempre lo encontramos en grupo o en grupos. Sólo los sujetos son capaces de designarse a sí mismos, con diferentes grados de conciencia reflexiva, como actores de sus actos. En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado o pronunciado, el recuerdo es ya de una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo en la lengua común, que es una lengua compartida con otros. La rememoración al convertirse en habla, en oralidad, también se convierte en relato, y su estructura es evidente, inteligible y comprensible para los demás.

De esta manera, la memoria de los sujetos se hace pública y se interrelaciona con la memoria expresada de los otros individuos con los que interactúa; entre ellos podemos destacar los miembros de la familia, los amigos cercanos, los miembros del grupo social, generacional o nacional, y los demás sujetos que de una u otra manera puedan estar en contacto con el emisor del relato memorístico.¹⁴ Para terminar este apartado habrá que concluir que las fotografías no son la memoria en sí misma, sino un indicio o huella que nos lleva a la evocación y a la rememoración de los acontecimientos ocurridos en el pasado, como documento y como imagen archivada sirven para que se fortalezca el proceso de la representación del pasado a través de la memoria y del discurso historiográfico, como se verá a continuación.

Las fotografías como documentos históricos

A pesar del refrán popular que sostiene que “una imagen dice más que mil palabras”, hay que aclarar que una imagen fotográfica por sí sola no dice nada, excepto que las cosas que muestra fueron tal como se ven ahí y no de otra manera; se limita a decir: “las cosas fueron así”, pero no dice más. La construcción de la fotografía como documento histórico pasa por el mismo proceso que otro tipo de documentos en su elaboración, conservación, institucionalización, validación, verificación, codificación,

¹³ Ricoeur, *La memoria*, p. 79.

¹⁴ Ricoeur, *La memoria*, pp. 167-172.

significación, socialización y difusión. Ninguna fotografía, como ningún documento o vestigio histórico, habla por sí misma, sino a través de todo un proceso que le confiere el estatuto de “huella”. Así pues, las fotografías no llegan a nosotros de forma ingenua y neutral, sino que desde su producción, conservación, clasificación y difusión hay una gran cantidad de intenciones y decisiones social y culturalmente determinadas.¹⁵

El uso de las fotografías y de las imágenes en general como documentos históricos no es algo nuevo, han sido utilizadas por los historiadores como un complemento del discurso narrativo historiográfico. Sin embargo, todavía son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos comparados con los que trabajan en los depósitos de documentos manuscritos o impresos. Hay muy pocas revistas de historia que contienen ilustraciones y, cuando las tienen, son muy pocos los autores que aprovechan la oportunidad para explotar intensamente el material fotográfico. Cuando utilizan imágenes los historiadores por lo general suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en su libro sin el menor comentario. En otras ocasiones, cuando las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar respuestas a nuevas preguntas.¹⁶

Independientemente de su calidad estética, cualquier fotografía puede servir como documento histórico, pues son testigos mudos del pasado, pero hay que tratarlas con sumo cuidado, al igual que se hace con cualquier documento histórico, pues las tentaciones de tomar a la imagen fotográfica como la realidad misma son especialmente atractivas; por ello, deben pasar por una severa crítica por parte del historiador. El problema central que se plantea al respecto es en qué medida se debe dar crédito a las imágenes fotográficas y hasta qué punto, pues a menudo se acepta el dicho que sostiene que “una cámara nunca miente”, y entonces se acepta sin ninguna duda ni resistencia que la fotografía es el espejo fiel de la realidad, o la realidad tal cual, lo que contribuye a construir lo que Roland Barthes llamaba “el efecto de la realidad”.¹⁷

Desde sus comienzos, la fotografía, como el acto de representar la realidad en una superficie material a partir de procesos químicos y mecánicos, ha estado sometida a una serie de debates sobre su capacidad para captar fielmente la realidad. Phillippe Dubois hace una profunda reflexión sobre la fotografía y lo que representa como acto fotográfico. Dubois es-

¹⁵ Pantoja Chávez, “Las fuentes”; Báez y Piñeiro, “Más allá”.

¹⁶ Burke, *Visto*, p. 12.

¹⁷ Burke, *Visto*, p. 26.

tableció cuando menos tres posiciones al respecto. En la primera postura, la fotografía se toma como espejo de lo real (el discurso de la mimesis); en este caso, el “efecto de realidad” ligado a la imagen fotográfica se atribuye de entrada a la “ semejanza ” que existe entre la foto y su referente. Al comienzo de la era fotográfica (1839), la imagen fotográfica era percibida por el ojo ingenuo como un “análogo” objetivo de lo real. Por esencia la foto parece ser mimética, es decir imita fielmente a la realidad.¹⁸ Esta postura estaba respaldada por el argumento de que los propios objetos dejaban una huella de sí mismos en la placa fotográfica cuando ésta se exponía a la luz, de modo que la imagen resultante no era obra de la mano humana, sino de la misma naturaleza.¹⁹

En la segunda posición, la fotografía se concibe como una transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción). Poco después de la aparición de la cámara fotográfica, se presentó una reacción contra la ilusión o la pretensión de que la fotografía capta “tal cual” la realidad, como si fuera un espejo fotográfico. Entonces, el “efecto” o “principio” de “realidad” fue designado como una mera “impresión”, un simple “efecto”. Quienes sostenían esta postura se esforzaron por demostrar que la imagen fotográfica no era un espejo neutro sino una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación, hasta de transformación de lo real, del mismo modo que la lengua, y, como ella, culturalmente codificada.²⁰

Los críticos del pretendido “realismo” fotográfico sostienen que desde el momento de elegir un tema, seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su propia sensibilidad, el fotógrafo está trabajando sobre la base de una actitud sesgada. En ocasiones los fotógrafos han ido más allá de la mera selección; estos profesionales de la lente han compuesto las escenas diciendo a la gente dónde debía colocarse y qué actitud debían adoptar, tanto si trabajaban en su estudio como si lo hacían al aire libre. A veces construían sus escenas de la vida social con arreglo a ciertas convenciones familiares o sociales. De esta manera, algunas fotos que pasaron durante mucho tiempo por “realistas” resultaron ser una impostura, una ficción pictórica por su origen y por sus intenciones, aunque fueron consideradas como fotografías documentales, como en el caso de fotografiar muertos y heridos en batallas que en realidad eran soldados vivos posando para el fotógrafo; o los supuestos niños pobres de la ciudad a quienes el mismo fotógrafo pagaba, disfraz-

¹⁸ Dubois, *El acto*, pp. 21-52.

¹⁹ Burke, *Visto*, p. 26.

²⁰ Dubois, *El acto*, pp. 21-52.

ba y maquillaba para lograr el efecto deseado; o los indios de América, quienes también posaban con ciertas vestimentas y ornamentos para los fotógrafos.²¹

Las dos concepciones anteriores tienen en común el hecho de considerar la imagen fotográfica como portadora de un valor absoluto, o por lo menos general, ya sea por semejanza o por convención, como “ícono” (representación por semejanza) o como símbolo (representación por convención general).²²

Una tercera postura que resuelve la dicotomía entre las dos anteriores es la que concibe a la fotografía como una “huella” de la realidad (el discurso del índice y la referencia). Desde esta perspectiva se sostiene que la imagen fotográfica es inseparable de su experiencia referencial; hay una realidad a la cual hace referencia la fotografía, éste es un acto fundacional; es decir que para que haya foto es preciso que el objeto mostrado haya estado allí en un momento determinado del tiempo; sin embargo, la fotografía no se limita a ser simplemente un espejo fiel de la realidad, pero tampoco a ser un mero signo convencional de ella.²³

El punto de partida para esclarecer el carácter de huella de la fotografía es la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la huella luminosa regida por las leyes de la física y la química, en las cámaras de la generación anterior a las cámaras digitales. Al momento de apretar el obturador, la luz entra por el diafragma e inicia un proceso químico por medio del cual se crea una imagen del exterior en el material fotosensible de la película. Esta reacción químico-física es la que hace posible que se guarde la información visual de los objetos en cada fotografía. De esta manera, la impresión que deja la luz en la película constituye una huella o una marca única dejada por la naturaleza en un tiempo y un espacio determinados. Esta huella luminosa es un indicio del mismo tipo que el humo es indicio de un incendio, la sombra de una presencia, la cicatriz de una herida, la ruina o vestigio de lo que estuvo ahí, el síntoma de una enfermedad, y la huella de los pasos. La huella en términos generales es la prueba de que algo pasó realmente, lo cual se diferencia radicalmente de los íconos que se definen por una relación de semejanza y de los símbolos que definen su objeto por una convención general.

Sin embargo, la huella luminosa no implica necesariamente que la imagen lograda haya pasado por una cámara fotográfica ni que la imagen

²¹ | Burke, *Visto*, p. 28.

²² | Dubois, *El acto*, pp. 21-52.

²³ | Dubois, *El acto*, pp. 21-52.

se parezca al objeto referenciado, pues una película fotosensible se puede velar de forma accidental sin haber pasado por una cámara fotográfica, y la fotografía que se obtiene de un objeto puede ser borrosa o mal enfocada, de tal manera que el objeto o los objetos no se alcancen a distinguir claramente. Por tal motivo, la mimesis y la codificación perceptual de la cámara fotográfica tampoco constituyen una condición necesaria del proceso fotográfico.

El momento de apretar el obturador que abre el diafragma por unos instantes y permite la entrada de la luz en la cámara oscura no es sino una fase del proceso fotográfico. Hay un antes y un después del momento de la inscripción “natural” del mundo sobre la superficie sensible; en ambas fases hay una gran cantidad de condiciones y acciones cargadas de determinaciones culturales, codificadas, que dependen totalmente de las opciones y decisiones humanas. Por ejemplo, antes de apretar el obturador hay una elección del tema, del tipo de cámara, de la película, del tiempo de exposición, el ángulo de visión, etcétera; es decir, toda la preparación y el condicionamiento que terminan en la última decisión del disparo. Después de éste, se presentan las elecciones del revelado y el copiado, la difusión, la publicación y su conservación, siempre dentro de un marco de códigos culturales, instituciones y medios de comunicación.

Sólo entre esas dos fases del antes y el después del momento del disparo del obturador se da el instante de la exposición propiamente dicha, cuando la película sensible es “afectada” por los rayos de luz y se logra una “impresión” instantánea de realidad. Es precisamente en esa fracción de segundo donde el hombre no interviene ni puede intervenir, a menos que cambie el carácter fundamental de la fotografía. Después de ese breve instante, el hombre vuelve a tomar el control del proceso fotográfico y a saturarlo con sus códigos y condicionamientos culturales y sociales, para no soltarlo jamás.

Es en este sentido que la fotografía se constituye como un indicio de la realidad, una huella. Pero la fotografía sólo remite a un referente, es única e irreplicable, aunque de ella se puedan sacar miles de copias; la fotografía en cuanto tal es de una extremada singularidad, y su característica y valor principal es decir que las cosas fueron tal como las muestra, por lo tanto se constituye como un testimonio; ella certifica la existencia, pero no el sentido, de una realidad, simplemente dice: “esto fue así”. De esta manera, la fotografía es esencialmente pragmática, en contraposición a un carácter semántico; las fotografías no tienen significación en sí mismas, su sentido les viene del exterior y está determinado por su relación afectiva con su objeto y su situación enunciativa;

representa la realidad pero no nos dice qué significa. El referente es planteado por la foto como una realidad empírica, pero su significado es un enigma para nosotros, a menos que seamos parte constitutiva de la situación de enunciación de donde proviene la imagen. En cuanto índice (indicio), la imagen fotográfica no tiene otra semántica que su propia pragmática. Es decir, la imagen fotográfica es inseparable de su propia experiencia referencial. La realidad a la que alude no dice otra cosa más que su existencia. En este sentido la foto es un indicio de esa realidad sólo después puede volverse semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo).²⁴

Por su carácter de huella, la fotografía forma parte de una serie de objetos que constituyen el cuerpo documental al que el historiador puede acudir para investigar sobre las sociedades del pasado. Las fuentes de información a las que acude el historiador para saber sobre el pasado también son construidas socialmente, y corresponden asimismo a un desarrollo específico de la cultura histórica de la sociedad. Los archivos documentales privados o públicos, las bibliotecas, los monumentos, los museos, y todo tipo de vestigio o testimonio están previamente situados, organizados, depurados, clasificados, codificados, y más o menos accesibles al historiador o al público en general, por instancias de una institución oficial o privada. De tal manera que el acceso a la información del pasado está previamente seleccionada para la consulta del investigador. Ningún documento o información está guardado sólo porque sí en uno de estos lugares. Está ahí porque sirve a los propósitos o intereses de quienes lo conservan, sea el Estado, las instituciones sociales o los particulares. Esto quiere decir que el documento se construye social e institucionalmente como fuente de información del pasado.²⁵

También el archivo es configurado social e institucionalmente. Nadie acumula papeles sólo porque sí. Los papeles viejos se convierten en documentos históricos a través de una operación archivística, por medio de la cual se clasifican, catalogan y ordenan los documentos en espera de que alguien los consulte. Esto que pasa con los documentos en los archivos sucede más o menos de forma similar en los museos o en los monumentos arqueológicos, de tal manera que todo vestigio pueda ser utilizado como una fuente de información sobre el pasado. La fotografía reúne todas las características de un documento con valor histórico una vez procesado a través de la operación archivística.

²⁴ | Dubois, *El acto*, pp. 21-52.

²⁵ | Ricoeur, *La memoria*, pp. 175-236.

Sin embargo, los documentos, los monumentos, las ruinas o los vestigios no son el pasado mismo. Pertenecieron en su momento a un mundo que hoy no existe más. Pero no son el pasado, ni mucho menos la historia. Estas cosas que existen en el presente, y que han sido rescatadas de su destrucción total, no son sino huellas, ruinas, vestigios o indicios de un pasado que ya no es. Una huella es una marca, impresión o señal dejada por alguien o por algo en el mundo, ya sea de forma voluntaria o involuntaria, la cual ha llegado hasta nosotros en los tiempos actuales por su permanencia a través del tiempo. La huella nos dice que algo pasó, y la existencia de la huella es la prueba de que efectivamente algo pasó.

La huella es, pues, una evidencia del pasado. La conexión entre el pasado y el presente a partir de una operación referencial. De esta manera podemos decir que los documentos, monumentos, ruinas o vestigios son huellas dejadas consciente o inconscientemente por los seres humanos del pasado y que han llegado hasta nosotros a través de una política de conservación, restauración y acceso al público por parte de las instituciones tanto públicas como privadas.²⁶

Así pues, la fotografía como huella luminosa forma parte de ese acervo documental útil para el historiador en su intento por construir una imagen más o menos convincente de la realidad del pasado. Los documentos van cargándose de sentido al pasar por esta operación archivística, se conservan porque tienen un valor histórico o sentimental para quienes los conservan. Al principio de este apartado se ha visto cómo se fue construyendo el archivo fotográfico, primero en un ámbito familiar y luego institucional, en el Museo del Valle de Barcelonnette. La amable y bien intencionada política de los encargados, las autoridades y las instituciones relacionadas con este museo ponen el acervo documental y fotográfico a la disponibilidad de los historiadores, quienes con sus proyectos de investigación van cargando de sentido y de relevancia muchos de estos documentos porque sirven para la construcción de la historia de los emigrantes *barcelonnettes*.

La siguiente fase por la que tienen que pasar los documentos es la de la crítica y la interpretación por parte del historiador. Se afirmaba más arriba que las fotografías, como cualquier otro documento, no dicen nada por sí mismas, y que su sentido les viene del exterior. Es por ello que el historiador debe saber preguntar a los documentos a partir de la crítica y la interpretación, con el fin de obtener más información relativa al tema que nos ocupa: la vida de los *barcelonnettes* en Guadalajara.

²⁶ | Ricoeur, *La memoria*, pp. 175-236.

Los fotógrafos y la cultura fotográfica en México y en Guadalajara durante el siglo XIX

La primera pregunta que surge sobre las fotografías del Museo del Valle de Barcelonnette es: ¿quiénes fueron sus autores? Los nombres de los fotógrafos cuyas firmas aparecen en algunas fotografías son: J. Adamo, P. B. Barnés, Carlos H. Barrière, Alfred Briquet, Abraham Delgado, Frédéric Faideau, Librado García, Arturo J. González, Jack Lloan, José María Lupercio, Pedro Magallanes, Octaviano de la Mora, Francisco Ríos, Jorge Stahl Jr. y Charles B. Waite. Casi todos fueron fotógrafos profesionales, ajenos al grupo de los *barcelonnettes*, excepto Frédéric Faideau, quien tampoco era originario de la región del Ubaye pero fue uno de los socios de Las Fábricas de Francia y aficionado a la fotografía.

Las fotografías fueron hechas por encargo o compradas a estos fotógrafos, con la excepción de Faideau, quien las tomaba por interés personal, familiar y de identificación con el grupo de *barcelonnettes*. Así que se puede concluir que los Fortoul y los Gandoulf se apropiaron de estas fotografías y las conservaron en el seno familiar porque se identificaban con ellas; representaban, de manera fraccionaria, parte de su vida en Guadalajara y en Barcelonnette. Por su parte, las fotografías tomadas por Frédéric Faideau fueron conservadas por sus descendientes como un tesoro, pues eran parte indispensable en la construcción de la historia familiar y posteriormente fueron donadas al Museo del Valle.

Antes de hablar de las fotografías y de cómo llegaron a los *barcelonnettes*, habrá que decir que los fotógrafos mencionados se habían formado en una cultura fotográfica que comenzó con el invento de la fotografía. En 1822 el francés Nicéphore Niepce consiguió fijar sobre cristal una imagen a la que decidió denominar hilógrafo; posteriormente, en 1839, se le dio a conocer oficialmente como daguerrotipo; Nicéphore Niepce y Louis Daguerre fueron quienes después de cinco años de investigaciones y esfuerzos lograron captar las imágenes en una superficie a través de una cámara oscura por medio de procedimientos químico-físicos.²⁷ A partir de este descubrimiento se han modificado los comportamientos sociales y las fotografías se han convertido en fuente y archivo de la memoria colectiva de los pueblos. La cámara y los procedimientos se fueron perfeccionando a lo largo del siglo XIX y triunfó a partir de 1855 el sistema de los negativos de colodión húmedo, que permitía positivar muchas copias en papel a la albúmina con gran nitidez y amplia gama de tonos. Después de 1880 se pudieron comprar las nuevas placas secas al gelatino-bromuro,

²⁷ Benjamin, "Pequeña Historia de la fotografía".

que ya no eran artesanales sino que se fabricaban de manera industrial. A fines de esa década se inventó la cámara fotográfica instantánea y, en 1888, Kodak sacó al mercado una cámara que utilizaba carretes de película enrollable en lugar de placas planas, con lo que se extendió en gran medida el uso de las cámaras fotográficas.²⁸

Para el caso latinoamericano se han encontrado algunos antecedentes como los experimentos realizados en 1805 por Esteban Martínez en México, que utilizó una cámara oscura y solución de cloruro de plata sobre una plancha de metal para reproducir la fachada de la iglesia de Santo Domingo. Por otra parte, el francés Hércules Florance descubrió esta nueva técnica en Campinas (Brasil) en 1833, al experimentar con cámara negra y luz solar y conseguir impresiones fotográficas en papel.²⁹

La primera cámara de daguerrotipia llegó a México por el puerto de Veracruz a finales de 1839. Fue traída por el francés Louis Prelier, que buscaba explotar el invento en estas tierras. Las primeras experiencias son de 1840, cuando Leverger y Prelier captaron la catedral de México.³⁰ Muy pronto la fotografía y el álbum fotográfico fueron imprescindibles en los hogares de las clases altas y medias mexicanas. Retratarse se volvió una necesidad imperiosa y desesperada en la búsqueda de la inmortalidad y una solución a la angustia existencial. Era una manera de verse a sí mismo en el tiempo y a través de éste. La fotografía canalizó la esperanza escatológica del siglo XIX: sobrevivir como imágenes de papel sensible, vencer el horror de la desintegración, afirmar una felicidad irreal o irrealizable.³¹

La selección de los temas y de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado, y los fotógrafos posteriores aprendieron las técnicas y los estilos de sus viejos maestros. El retrato fue uno de los géneros más socorridos. Como tantos otros, estaba compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que fueron cambiando lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de las personas fotografiadas, así como los accesorios u objetos representados junto a ellos, seguían un esquema y estaban cargados de un significado simbólico. En este sentido, el retrato no era una representación exacta de la persona fotografiada, sino una forma simbólica. De acuerdo con las convenciones establecidas, el retrato tenía la finalidad de presentar a la persona fotografiada de una

²⁸ "Historia de la fotografía".

²⁹ Bellido Gant, "Fotografía", pp. 113-126.

³⁰ Bellido Gant, "Fotografía", pp. 113-126.

³¹ Fandiño, "La fotografía".

forma determinada, por lo general de una manera favorable, aunque no se debe descartar la posibilidad de que se hiciera una sátira a través del retrato. Las personas retratadas solían ponerse sus mejores galas para posar; por eso sería un error pensar que el retrato sea un testimonio de la vestimenta cotidiana. Ante la cámara, las personas mostraban su mejor actitud imaginable, adoptaban posturas más elegantes de lo habitual o la forma en que querían ser representados. Estaba en juego la “representación del yo”, proceso en el que el fotógrafo y el fotografiado solían chocar. Las convenciones de la autorrepresentación eran más o menos informales, en función de los gustos de la persona fotografiada y de los gustos de la época.³²

Los accesorios representados junto a las personas fotografiadas reforzaban por regla general esa autorrepresentación. Tales accesorios podían ser considerados “propiedades” del sujeto en el sentido teatral del término. Algunos objetos simbólicos hacen referencia a papeles sociales específicos. En general, los retratos no registran fielmente la realidad social, sino las ilusiones y representaciones sociales, y de esto eran conscientes tanto los fotógrafos como sus clientes. No obstante, las fotografías ofrecen testimonio de algunos aspectos de la realidad social que los textos pasan por alto, aunque al mismo tiempo la distorsionan. Así pues, el historiador debe tener mucho cuidado y no creer que las fotografías son fieles reflejos de la realidad del pasado.³³

Los fotógrafos vendían “realidades modificadas”: el personaje era real, pero el ambiente que lo rodeaba era ficticio. Los grandes estudios fotográficos ofrecían al cliente una gran variedad de escenarios, vestimentas y todo tipo de complementos para realizar auténticas representaciones teatrales. Por ejemplo, el estudio de los Hermanos Valletto en la ciudad de México, en 1901, tenía tres pisos de salones decorados y hasta vestuario y *toilettes* para la clientela. De esta manera, el retrato se convirtió en el género fotográfico que permitió plasmar y reinventar la imagen que el individuo y la sociedad tenían de sí mismos.³⁴

En México, como en toda Latinoamérica, el retrato se convirtió en el tema central de las fotografías, pues las clases altas veían en este género un elemento que los acercaba a las clases acomodadas europeas y, al mismo tiempo, era una forma de distanciarse de las clases populares y de los grupos indígenas del continente.³⁵ Por tal motivo, se abrieron estudios

³² | Burke, *Visto*, p. 31.

³³ | Burke, *Visto*, pp. 31-37.

³⁴ | Bellido Gant, “Fotografía”.

³⁵ | Bellido Gant, “Fotografía”.

fotográficos en las ciudades más importantes del país, a los que sólo acudían los personajes más acaudalados para hacerse retratar, pues el costo era muy elevado. Si bien es cierto que el género del retrato fue el que más se desarrolló durante los primeros años de la fotografía en México, también se hicieron tomas de paisajes, de ruinas precolombinas, vistas de la ciudad, e incluso llegaron a registrarse algunos hechos bélicos. La fotografía se extendió a las clases populares debido a que hacia mediados del siglo XIX se reglamentó el uso de la foto para identificar a reos, criminales, sirvientes y trabajadores.

Durante el porfiriato la fotografía de registro tuvo un lugar muy destacado, pues se utilizó en la construcción de puertos, ferrocarriles y para el reconocimiento de las zonas geográficas, así como para fotografiar los cascos de las haciendas del país. También se desarrolló una visión folclórica de los indígenas a partir de sus fotografías, idealizando y descontextualizando a los personajes de su realidad a través de la visión colonialista de los fotógrafos extranjeros y de los mismos mexicanos. Por otra parte, también hubo una corriente fotográfica con temas arquitectónicos. Pero el retrato fue el género por excelencia de los fotógrafos decimonónicos.

Hasta la década de 1890 la fotografía se desarrolló principalmente en el ámbito privado, como elemento del álbum familiar o como tarjetas de visita. A partir de ese año, la fotografía fue utilizada en los periódicos y en las revistas ilustradas y se extendió al espacio público propiamente dicho, con lo cual surgió la fotografía periodística. La revolución de 1910 también quedó registrada en las placas de audaces fotógrafos, muchos de ellos de gabinete y otros provenientes del fotoperiodismo, que contribuyeron a la creación de una nueva iconografía. El periodo posrevolucionario trajo consigo una transformación fotográfica en la cual se captaron los contrastes sociales, los cambios políticos, económicos y culturales que atrajeron a varios fotógrafos extranjeros.

De esta manera, los temas, los encuadres, las técnicas y las cámaras oscuras formaban parte de una cultura fotográfica desarrollada a lo largo del siglo XIX. El momento de apretar el obturador en gran medida estaba previamente condicionado por esa tradición y cultura fotográficas, pero faltaba el sello o toque individual del fotógrafo en cada una de sus tomas, lo cual tenía mucho que ver con cada historia y formación personal y profesional. Algunos de los fotógrafos mencionados fueron muy conocidos en el ámbito nacional e internacional, otros sólo tuvieron reconocimiento a escala local, y de otros se sabe muy poco acerca de su vida y su actividad. Aquí se abordara brevemente la historia de algunos de ellos.

La fotografía llegó a Guadalajara a mediados del siglo XIX. Algunos historiadores aseguran que el arquitecto y pintor Jacobo Gálvez fue quien

en 1853, después de un viaje por Europa, trajo consigo una cámara obscura, por lo que se adjudica a Gálvez la introducción de la fotografía en esta ciudad. Hacia los años sesenta aparecieron los fotógrafos ambulantes, cargando a cuestas sus aparatos y llegando a las poblaciones del resto del estado de Jalisco. El primer taller formal dedicado al arte fotográfico en Guadalajara lo estableció Justo Ibarra en 1864, en el portal de los Agustinos, número 2; después tuvo actividad bajo la razón social de Ibarra y Contreras. A los pocos años se establecieron otros estudios fotográficos en el centro de la ciudad, como el de Octaviano de la Mora en 1873. En la década de 1890 abrieron los de Carlos H. Barrière, Cristóbal Guerra y Evaristo Iguíniz, Juan Machain, Palemón Reinoso y Genaro Ruesga. A principios del siglo xx eran muy reconocidos los trabajos de los fotógrafos Ignacio Gallardo, Francisco Ríos, Arturo González, Librado García, Ignacio Bolaños y María Vallejo.³⁶

Alfred Briquet

Entre las fotografías del archivo Fortoul-Gandoulf se encuentra una firmada por A. Briquet, en la cual aparecen la catedral de Guadalajara y la Plaza de Armas, fechada el 25 de marzo de 1896 (véase foto 1). Alfred Saint-Ange Briquet nació en París en 1834 y murió en la ciudad de México a los 92 años de edad, el 26 de enero de 1926. Estableció un estudio fotográfico en París en 1854 y hacía retratos y registros industriales.³⁷ Poco más de diez años duró con su estudio, pues en 1865 quebró a causa de la fuerte competencia que había en esa ciudad. Después fue maestro de fotografía en la Academia militar de Saint Cyr. Empujado por la ruina económica, Briquet decidió emigrar a México entre 1872 y 1883, pues no hay certeza sobre el año de su llegada, lo que sí está claro es que llegó contratado por la Compagnie Maritime Transatlantique para hacer registros gráficos del puerto de Veracruz.

En 1885 ya había establecido un estudio fotográfico en la ciudad de México. Briquet tomó varias fotografías del ferrocarril de Veracruz a México, de la capital y en especial del Zócalo, y otras del Ferrocarril Mexicano. De 1872 a 1889 Briquet hizo varios viajes entre México y Francia; después radicó de forma definitiva en territorio mexicano. La actividad fotográfica de Briquet fue intensa y prolífica a lo largo de 30 años, con éxito comercial y reconocimiento entre las elites mexicanas porfiristas.³⁸ Una forma de medir el éxito de su trabajo es la cantidad

³⁶ Iguíniz, "Las artes", pp. 243-265; véase también "Daguerrotip y Fotografía".

³⁷ Aguayo Hernández, "Una mirada", pp. 283-299.

³⁸ Padilla Pola, "Briquet en México".

Foto 1

Catedral y Plaza de Armas. Alfred Briquet, 25 de marzo de 1896



de obras suyas que existen en Argentina, Venezuela, Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica y otros países.³⁹ La imagen de la Catedral y de la Plaza de Armas de Guadalajara es una de las más preciadas y repetidas en el archivo fotográfico de los *barcelonnettes*, ya que también constituía el centro de sus recuerdos.

Charles B. Waite

Otro fotógrafo del cual aparecen dos fotos en el archivo de la familia Fortoul-Gandouf fue el norteamericano Charles Burlingame Waite, quien firmaba como "Waite Photo". En una de ellas aparecen el Hotel Arzapalo, a orillas del lago de Chapala, y unos pescadores acarreado agua.⁴⁰ En la otra se enfocó el puente de una plantación de café en Córdoba, Veracruz; en esta foto están presentes unos campesinos en medio del puente mirando a la cámara (véanse fotos 2 y 3). Waite nació en 1861 en California y murió en 1929; abrió un estudio en la ciudad de México y permaneció en ella hasta 1913, cuando dejó el país. También desarrolló una obra

³⁹ Aguayo, "Una mirada", p. 285.

⁴⁰ Véase foto en Valerio, "La familia", p. 230.

Foto 2

Puente en plantación de café, Córdoba, Veracruz. Charles B. Waite



Foto 3

Hotel Arzapalo, Chapala. Charles B. Waite



importante que incluye desde la documentación de expediciones arqueológicas y científicas hasta colaboraciones en periódicos y guías turísticas. Recibió numerosos encargos de parte de varias firmas comerciales y es reconocido por sus fotografías de tipos y vistas que alcanzaron una amplia difusión como tarjetas postales.⁴¹

Tanto la fotografía del hotel en Chapala como la de la finca cafetalera en Orizaba, dejan ver el interés de Waite por mostrar un México poco conocido, pero además captan a los habitantes del campo mexicano en sus trabajos y actividades cotidianas, casi con la mirada antropológica de un extranjero, como diciendo: “miren, así son los mexicanos”. Esta forma de ver a los mexicanos era compartida por los *barcelonnettes* radicados en Guadalajara.

Octaviano de la Mora

Uno de los fotógrafos jaliscienses más reconocidos tanto en el ámbito nacional como internacional fue Octaviano de la Mora. De su autoría se encontró una foto en el fondo Fortoul-Gandoulf en la cual está retratado León Signoret, fechada en 1894 (véase foto 4). De la Mora nació el 24 de junio de 1841 en la hacienda de Atequiza, en Jalisco. Luego se trasladó a Guadalajara e hizo sus estudios en el Liceo de Varones; practicó la pintura y la escultura, pero consagró todo su talento a la fotografía y obtuvo

Foto 4

León Signoret.

Octaviano de la Mora, 1894



⁴¹ | “Fotógrafos”.

resultados maravillosos, que lo llevaron a ser un fotógrafo muy connotado a fines del siglo XIX y principios del XX. Viajó por Europa y los Estados Unidos con el propósito de perfeccionar sus conocimientos y técnica en el arte fotográfico.⁴²

A su regreso, en octubre de 1873, estableció un taller fotográfico en el portal de Matamoros, número 9, en el segundo piso. Su taller estaba equipado con elementos decorativos como muebles, columnas, balcones, escaleras de madera con sobrepuestos de yesería, diversos fondos pintados con montañas, bosques, jardines, fuentes, cascadas, paisajes donde se veían a lo lejos castillos, palacios o templos, todo con el fin de agradar y satisfacer el gusto de su clientela. Frente a la lente de Octaviano de la Mora pasaron y posaron gran variedad de personajes pertenecientes a distintas clases sociales, desde el presidente Porfirio Díaz, gobernadores, hacendados, comerciantes e industriales, hasta los más humildes obreros, campesinos y servidores domésticos. También realizó fotos de las afueras de Guadalajara, así como de interiores y exteriores de los bares y cantinas de Jalisco, captando magistralmente fachadas, rincones, ambientes y personajes que caracterizaron las costumbres de la época. En 1890 se trasladó a la ciudad de México con su familia y permaneció allí hasta su muerte, ocurrida el 15 de mayo de 1921.⁴³

De la Mora fue un gran entusiasta de los avances técnicos en fotografía, los cuales trajo a Guadalajara. A través de la obra de este fotógrafo se puede observar la evolución de la fotografía en México. Como muchos otros fotógrafos del siglo XIX, De la Mora aprendió el oficio de manera autodidacta o en el estudio de otro colega.⁴⁴ Los empresarios *barcelonnettes* en Guadalajara, como muchos otros miembros de la burguesía, vieron en el retrato una forma para distinguirse del resto de la población, autoafirmarse y autorrepresentarse como una clase social específica: la burguesía extranjera en México.

Carlos H. Barrière

Un discípulo de Octaviano de la Mora fue Carlos H. Barrière, quien nació en 1852 y fue hijo de los franceses Paul Barrière y Olivia Halouin, que residían en Guadalajara. Carlos se casó en esta ciudad con Josefa Magallanes el 30 de noviembre de 1877, y en la década de 1890 ya tenía establecido su estudio fotográfico en el centro de la ciudad. En agosto de 1919 fue a radicar a los Estados Unidos, donde permaneció sólo dos años, pues en

⁴² Guzzy y Septién, "Octaviano", pp. 7-11.

⁴³ Guzzy y Septién, "Octaviano", pp. 7-11.

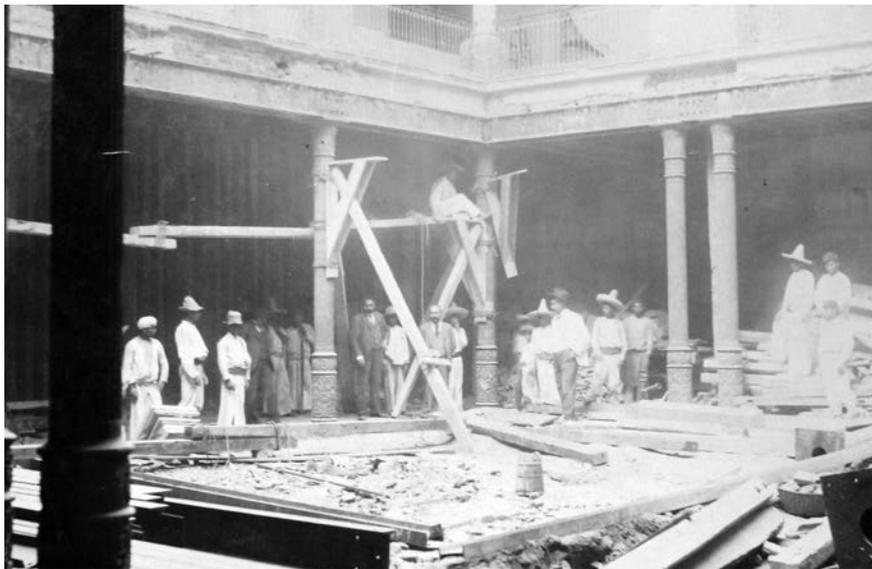
⁴⁴ Camacho Becerra, "Luz de nitrato", pp. 13-26.

1921 regresó a México.⁴⁵ De Carlos H. Barrière se ha escrito muy poco, pero se sabe que fue un destacado fotógrafo de finales del siglo XIX y principios del XX que sobresalió tanto por la calidad de sus fotografías como por retratar a las damas con la indumentaria más refinada.⁴⁶

De Carlos H. Barrière se encontraron cuatro fotos en el fondo Fortoul-Gandouf. En una de ellas está retratado Louis Fortoul en 1890, cuando era un joven empresario de apenas 27 años y no tenía más de tres de estar residiendo en Guadalajara. Louis se hizo retratar en el estudio del fotógrafo vestido de impecable traje y corbata, con la mano derecha dentro del bolsillo y la izquierda posada en un sillón; la distinción y la elegancia que muestra son las formas de representar su estatus social y económico, como un empresario extranjero en Guadalajara.⁴⁷ En otras dos fotografías Barrière registró la construcción del nuevo edificio de Las Fábricas de Francia hacia 1898; en ellas se puede observar a Louis Fortoul supervisando los trabajos, a otros dos socios o empleado con traje, y un grupo de albañiles, entre vigas, columnas, andamios y escombros (véase imagen 5).

Foto 5

Construcción del nuevo edificio de Las Fábricas de Francia, Carlos H. Barrière, 1898



⁴⁵ <http://www.familysearch.org/eng/default.asp>, consultada el 27 de 2012.

⁴⁶ Guzzy y Septién, "Octaviano", p. 11.

⁴⁷ Véase foto en Valerio, "La familia", p. 223.

Una vez terminados los trabajos de construcción del nuevo edificio de Las Fábricas de Francia, Barrière regresó para fotografiar la magnífica y lujosa escalera del almacén comercial, rodeada de finas cortina y elegantes trajes y sombreros.⁴⁸

José María Lupercio

Otro destacado fotógrafo tapatío fue José María Lupercio; de él se encontraron varias fotografías en el archivo Fortoul-Gandoulf. Su tema es el nuevo edificio de Las Fábricas de Francia; posiblemente sean del tiempo en que se terminó de construir y de su inauguración, pues una de las fotografías es del interior del edificio y está arreglado especialmente para un banquete o una fiesta. Otras dos fotos pueden ser del 14 de julio, pues el edificio de Las Fábricas de Francia está adornado con banderas y ornamentos con motivos franceses para celebrar el día de la toma de la Bastilla (véase foto 6).

Foto 6

*Edificio de las
Fábricas de Francia.*
José María Lupercio,
1898



⁴⁸ | Valerio, "La familia", p. 234.

Lupercio nació en Guadalajara en 1870, estudió pintura en el taller de Félix Bernardelli, junto con Gerardo Murillo (el *Dr. Atl*), Rafael Ponce de León y Jorge Enciso. Se hizo cargo del taller fotográfico de Octaviano de la Mora cuando éste cambió su residencia a la ciudad de México. La labor fotográfica de Lupercio fue muy destacada en lo que respecta a paisajes, tipología de mexicanos y escenas populares; en esto hizo un gran trabajo documental para el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. Obtuvo varios premios, reconocimientos y distinciones por su trabajo fotográfico en el ámbito nacional e internacional. Por su trabajo se vinculó con antropólogos, políticos, científicos y artistas, y dejó un rico e importante acervo fotográfico.⁴⁹

Una serie de fotos de la planta hidroeléctrica de Las Juntas, firmadas por un tal *Lup*, con seguridad pertenecen a José María Lupercio, ya que *Lup* era la abreviatura de Lupercio; sin embargo, el material del papel fotográfico y las fotos tienen una calidad mucho menor que las anteriores.⁵⁰ De cualquier manera, muestran más detalles de la hidroeléctrica, una nueva perspectiva del edificio, otras imágenes del interior, de su maquinaria y aparatos. También nos ofrece varias imágenes del canal que lleva el agua a la presa, escenas de su construcción, su funcionamiento y sus compuertas (véanse fotos 7 y 8).

Jorge Stahl Jr.

Jorge Stahl Jr. es otro fotógrafo cuyas obras forman parte del acervo de la familia Fortoul-Gandoulf. De este autor hay sólo dos fotos. Una de ellas capta el exterior del restaurante El Palacio de Cristal, en la esquina de 16 de Septiembre y Juárez. El establecimiento era de la negociación C. Tiran y Cía.. A la entrada están dos meseros vestidos de blanco y en las vitrinas de al lado tres parroquianos posando para la cámara (véase foto 9). En la segunda foto se tomaron los interiores, y al fondo se ven cuatro personas, posiblemente los socios de la compañía, sentados en una mesa. Todos van elegantemente vestidos de traje y parece que están haciendo cuentas. Detrás del mostrador se ven las empleadas del negocio y las alacenas con latas y botellas.

Jorge Stahl Jr. no sólo se dedicó a la fotografía, sino que siendo muy joven, a la edad de 18 años, incursionó en el cine. Su primer proyector y lote de películas las adquirió en la Exposición Mundial de San Luis Misuri en

⁴⁹ http://portal.iteso.mx/portal/page/portal/Dependencias/Rectoria/Dependencias/Direccion_de_Integracion_Comunitaria/Dependencias/Centro_de_promocion_cultural/plasticas/actividades/Tipos%20Mexicanos

⁵⁰ García, *Artes*, p. 12.

Foto 7

Presa de Las Juntas en el Río Santiago. José María Lupercio



Foto 8

Compuerta de la Presa de Las Juntas. José María Lupercio



Foto 9

El Palacio de Cristal. Jorge Stahl, Jr.



1904. El sábado 7 de diciembre de ese mismo año hizo su primera función en el Teatro Apolo, hasta hace poco cine Cuauhtémoc. Al año siguiente, Jorge Stahl formó una compañía exhibidora y alquiladora de películas junto con sus hermanos Carlos y Alfonso, bajo la razón social de Stahl Hermanos. En abril de 1905 inauguraron El Salón Verde, primera sala de cine en la capital tapatía.⁵¹

Abraham Delgado

De los demás fotógrafos que aparecen como autores de las fotos de la colección de los Fortoul-Gandoulf no hay por lo pronto ninguna información, sólo tenemos su firma en la fotografía. Por ejemplo, de Abraham Delgado hay 22 fotos en este archivo; unas son de la fachada del almacén La Ciudad de París y sus interiores, en la esquina de Pedro Moreno y 16 de Septiembre, a un costado de la Plaza de Armas. Otra más es del edificio de Las Fábricas de Francia, en un día que se promocionaba “La

⁵¹ | “Hermanos Stahl”.

gran barata de Año Nuevo”; capta a los transeúntes y clientes frente a los aparadores y a la entrada de la tienda. Otra fotografía es una panorámica de la ciudad de Guadalajara, con vista a la Catedral y al noreste de la ciudad. Desde otra perspectiva también panorámica se enfoca el edificio de Las Fábricas de Francia en dirección poniente a oriente, sobre la calle Juárez (del Carmen).

Cinco de sus fotos están dedicadas a mostrar los departamentos del almacén Las Fábricas de Francia: se ven anaqueles, mostradores, bancos para la clientela, vitrinas, bellas columnas estilo corintio y letreros que señalan los departamentos. Otra foto retrata la arquería del segundo nivel, y una más a dos maniqués representando a una mujer y a un niño vestidos a la última moda, y a un lado un paraguas abierto. Siguiendo esta serie, se puede asegurar que Abraham Delgado es el autor de la foto en la cual están retratados los socios de Las Fábricas de Francia junto con sus empleados, y de otra foto del interior del taller de costura, donde se observan las máquinas de coser. También de este fotógrafo podrían ser las fotografías de las fábricas textiles de El Salto y de La Experiencia que no tienen firma.⁵²

El objetivo de este conjunto de fotografías era mostrar la posición social de los socios de la compañía Fortoul y Chapuy, sus inversiones en el comercio y en la industria, la magnificencia arquitectónica del edificio de Las Fábricas de Francia, las fábricas textiles, y también la diferenciación social tanto dentro del almacén comercial como en las fábricas, pues en la foto de grupo donde están los socios y los empleados se observa al centro a Théophile Lèbre y a Frédéric Faideau; frente a éste se encuentra Émile Chapuy, y a la derecha, recargado en el mostrador, Albert Bec. Todos los empleados llevan traje y corbata y las mujeres lucen vestidos sencillos pero a la moda. En una de las fotos de la fábrica de El Salto se observa junto a la pila del agua a un grupo de mujeres y niños con vestidos campesinos, todos posando y viendo a la cámara. Parecía que era un gusto compartido fotografiar a las mujeres y a los niños mexicanos (véanse fotos 10, 11 y 12).

Otros fotógrafos

Francisco Ríos es el autor de dos fotografías muy atractivas, pues capta el momento de la “barata sensacional” de 1924 de Las Fábricas de Francia. Una de las fotos está tomada en perspectiva de sur a norte en la calle de San Francisco; al fondo se observa claramente la Catedral de Guadalajara y se ve cómo se aglomera la gente para entrar al almacén, se ven

⁵² Véanse fotos en Valerio, “La familia”, pp. 236-237.

Foto 10

La Ciudad de París, Abraham Delgado



Foto 11

Interior de Las Fábricas de Francia. Abraham Delgado



Foto 12

Socios y empleados de Las Fábricas de Francia. Abraham Delgado



personas de distintas clases sociales bajo igual variedad de sombreros y rebozos; un anuncio a la entrada dice que se están “echando abajo los precios viejos”.⁵³

En la otra foto, Francisco Ríos enfoca el mismo edificio pero ahora en dirección poniente-oriental, por la calle del Carmen. También hay algunas personas en la acera, pero no es el mismo número que en la anterior. Un letrero a lo largo del primer piso del edificio anuncia la “rebaja al 50% del costo”. Ambas fotos son un testimonio del impacto que tenían en el público consumidor la publicidad y las políticas comerciales de Las Fábricas de Francia (véase foto 13).

Otro fotógrafo fue P.B. Barnes, quien tomó dos fotos del gran mostrador de Las Fábricas de Francia; en una de ellas sólo se muestran los empleados con sus trajes y corbatas muy elegantes, atrás de ellos las telas muy bien dobladas y las columnas estilo corintio, más al fondo la gran escalera, y al frente los bancos vacíos para la clientela.⁵⁴ En la segunda se observan los clientes sentados en esos bancos y los empleados detrás del mostrador. Hay distintos tipos sociales, mujeres, hombres y niños, ricos y pobres, y hasta un perrito mirando al camarógrafo. En ese momento de

⁵³ Valerio, “La familia”, p. 233.

⁵⁴ Valerio, “La familia”, p. 235.

Foto 13

Barata Sensacional
de Las Fábricas de
Francia. Francisco Ríos,
1924



atención a la clientela el mostrador está lleno de telas y otras mercancías. Parece que retratar a los empleados de los almacenes comerciales era una práctica muy socorrida por sus dueños, pues hay buen número de fotografías con este tema en el fondo fotográfico del Museo del Valle (véase foto 14).

Pedro Magallanes tomó una foto de un pequeño mostrador, tal vez de los pisos altos de la misma tienda de Las Fábricas de Francia, pero en esta foto hay tres empleados y dos empleadas, una cliente de vestido negro sentada y maniqués con vestidos de mujer (véase foto 15).

Un fotógrafo de apellido Vega registró el festejo de la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1908, en el que un grupo de franceses fue a la fábrica de La Escoba para celebrar el aniversario. Los hombres llevan sombreros mexicanos y botas de montar. Hay tres fotos de la ocasión: una con todo el grupo, otra con un grupo de cinco individuos haciendo “tablas vivientes” en una fuente, y una tercera capta el regreso a Guadalajara con caballos y carretas por un camino anegado, lo cual refuerza la temporalidad, pues corresponde al mes lluvioso de julio (véase foto 16).

Foto 14

Clientes y empleados de las Fábricas de Francia. P. B. Barnes



Foto 15

Empleados y maniqués en Las Fábricas de Francia. Pedro Magallanes



Foto 16

Festejos del 14 de julio en La Escoba. Vega, 1908



Por otra parte, Jack Lloan tomó una foto del interior de la cantina de G. Lions el día de su inauguración; se observan también el mostrador, las botellas en los estantes, los hombres con sombreros, trajes y corbatas, sentados a las mesas y el resto de pie al fondo, todos mirando a la cámara. Registra la forma en que los *barcelonnettes* convivían en su tiempo libre, y se constata que las cantinas estaban reservadas sólo para los varones (véase foto 17).

Librado García, por su parte, tomó varias fotos de un día de fiesta en Los Colomos, el mismo año de 1908. En una de las fotografías se observa que una pareja acaba de terminar una pieza de baile regional, vestidos de charro y china poblana; al fondo hay un balcón lleno de los asistentes y dos músicos, uno con guitarra y otro con un chelo. Luego todo el grupo posa para la cámara y al fondo están las torres del edificio de Los Colomos. Librado García también captó a Frédéric Faideau y a Édouard Gandoulf en dos fotografías durante un paseo que hicieron a la barranca de Oblatos (véase foto 18). Lo curioso es que, aun a pesar de las largas caminatas que hacían, estos personajes no dejaban el traje, la corbata y el sombrero. Estas últimas fotografías nos muestran las actividades de los *barcelonnettes* en sus tiempos de ocio y sus formas de divertirse: una era simplemente ir a la cantina de G. Lions, donde se reunían con sus connacionales y bebían alguna cerveza, vino o licor.

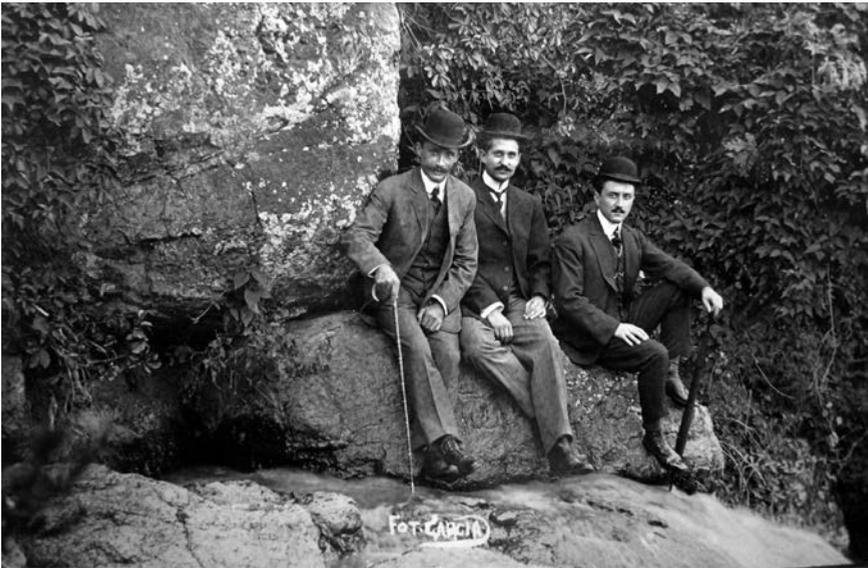
Foto 17

Inauguración de la cantina de G. Lions. Jack Lloan



Foto 18

Paseo a la Barranca de Oblatos. Desconocido, Frédéric Faideau y Édouard Gandouf. Librado García



Otra forma de diversión eran los paseos fuera de la ciudad, ya fuese a Chapala, a la barranca del río Santiago, a la fábrica de La Escoba o a Los Colomos. En ellos se fortalecían los lazos de amistad, de parentesco y de paisanaje. Se reforzaba la cultura francesa en general, y la del Ubaye, en particular; además, se apreciaba y se incorporaba a su forma de vida la cultura de México como país receptor.⁵⁵

El fotógrafo Arturo González tomó una fotografía en donde está Édouard Gandoulf con otra persona que no se ha podido identificar. La elegancia de ambos jóvenes representa su posición social; ambos evitan mirar directamente a la cámara y sus rostros finamente retocados son poco expresivos (véase foto 19).

Por otro lado, del fotógrafo J. Adamo también hay una sola foto, en la cual uno de los *barcelonnettes* está posando para la cámara orgullosamente vestido con uniforme de zuavo, lo que muestra la identidad con Francia, con el ejército francés y sus glorias colonialistas del siglo XIX. Precisamente en el paisaje que tiene como fondo se observan unas casas de campaña, lo cual reafirma su añoranza militar y expansionista (véase foto 20).

Foto 19

Édouard Gandoulf y un desconocido.

Arturo González



Foto 20

Zuavo. J. Adamo



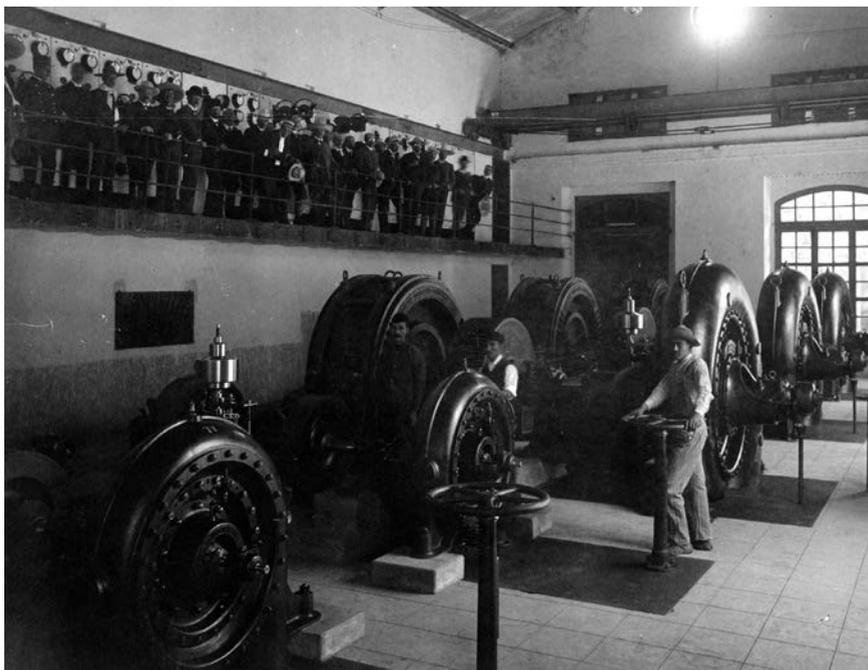
⁵⁵ | Valerio, "La familia", p. 230.

Un fotógrafo que firma simplemente como “Cabeza” es el autor de una serie de fotos dedicadas a la inauguración de la planta hidroeléctrica de Las Juntas, festejo al cual asistieron autoridades civiles y militares, y por supuesto los socios de la Compañía Industrial de Guadalajara, propietaria del edificio. Las fotos captan la fachada de la planta y el interior con sus enormes generadores eléctricos. Son un signo inequívoco del progreso y de la modernización que se estaban operando en Guadalajara y de los cuales los *bracelonnettes* se sentían orgullosos e importantes promotores (véase foto 21).

Hay varias fotos de cuyo autor no se tiene conocimiento porque no aparece su firma, pero puede ser alguno de los ya mencionados. Las imágenes que muestran tienen diversos temas: las hay del interior de Las Fábricas de Francia, del mostrador con empleados y clientes; otra del mostrador de un restaurante o cantina, pues hay muchas botellas de vino y canapés o panecillos, las personas detrás del mostrador van vestidas de traje o de bata blanca y hay una mujer preparando los alimentos. Con este mismo tema hay otra foto de una cantina, uno de los lugares donde

Foto 21

Generadores de energía de la Planta Hidroeléctrica de Las Juntas. Cabeza



se pasaba el tiempo libre, con barra y mesas de billar, el cantinero detrás de la barra y dos parroquianos jugando en una mesa.⁵⁶

Con otro tema, hay una fotografía de un conjunto musical con trompetas e instrumentos de cuerda, posiblemente sea una postal y parece tratarse de un mariachi tradicional. Hay otros de los aparadores de Las Fábricas de Francia que anuncian la barata del 9 de octubre de 1924, y otra muestra una casa de estilo moderno, con su cancel y sus jardines perimetrales.

También se registraron imágenes del “combate de flores” del 14 de septiembre de 1920, con carros adornados.⁵⁷ Las escenas de los empleados en las oficinas, sentados delante de sus escritorios, son muy reveladoras de la división del trabajo dentro de los almacenes. Por último están las fotos del Chalet Fortoul o La Clémentine, que era la casa de Louis Fortoul cuando residía en Guadalajara. No faltan las fotos de paseos a caballo de los socios de Las Fábricas de Francia, y de la publicidad que la tienda hacía por las calles de la ciudad.

Igual de anónimas son algunas de las fotografías contenidas en un álbum dedicado al senador francés André Honorat con motivo de su visita a las fábricas de Atemajac, La Experiencia y Río Blanco de la Compañía Industrial de Guadalajara. Dicho álbum está fechado el 20 de enero de 1922, pero las imágenes en él contenidas no sólo son de estas fábricas, sino también de la fábrica de Río Grande o El Salto, que pertenecía a la Compañía Industrial Manufacturera.⁵⁸

En el álbum están mezcladas las fotografías y no se indica claramente cuáles corresponden a una o a otra fábrica, ni tampoco quién fue su autor. Unas de ellas fueron tomadas por Abraham Delgado y enfocan la entrada de la fábrica de La Experiencia y el edificio de la fábrica de Atemajac. Otras muestran imágenes de la fábrica de Río Grande o El Salto. Las fotos incluyen la maquinaria y a los trabajadores, los edificios del complejo fabril, la leña y los bosques de donde la obtienen. En la fotografía de la salida de los trabajadores de Río Grande se observa a un ejército de obreros fabriles con indumentaria de campesinos, con sombreros de ala ancha, y un nutrido grupo de mujeres y niños también empleados de la fábrica. Las vías y los vagones del ferrocarril también son fotografiados, lo que indica el vínculo estrecho con este sistema de transporte y la conexión con los mercados. Se ve un reloj en la torre que marca el tiempo de trabajo y descanso dentro de la fábrica.⁵⁹

⁵⁶ Valerio, “La familia”, p. 232.

⁵⁷ Valerio, “La familia”, p. 231.

⁵⁸ Valerio, “La familia”, pp. 236-237.

⁵⁹ Valerio, “La familia”, pp. 236-237

Otro álbum fotográfico es el del almacén comercial denominado La Ciudad de París. En éste, todas las fotografías están firmadas por Abraham Delgado y muestran la fachada del almacén y sus interiores, en ellas se observa una gran diversidad de mercancías, desde bicicletas colgadas al techo, poleas con cadenas, máquinas de coser, tridentes y una gran variedad de herramientas y máquinas. En otra fotografía se ven los mostradores, los bancos para que la clientela se siente y una gran variedad de artículos de loza fina, de cristal y porcelana (véanse fotos 22 a 24).

El punto a resaltar aquí es que los álbumes fotográficos constituían un instrumento rudimentario para ordenar la memoria fotográfica de los empresarios *barcelonnettes*, además de ser un rico tesoro para las familias. En ellos se apoyaban para narrar la historia del éxito empresarial que contaban a sus parientes y amigos junto a las chimeneas de las casas de Barcelonnette.

La lente fotográfica de Frédéric Faideau

El último fotógrafo identificado es Frédéric Faideau, nacido en 1880 en Boursesse, Vienne, Francia.⁶⁰ Faideau merece un tratamiento aparte. Primero fue empleado y después socio de Las Fábricas de Francia, pero durante su estancia en Guadalajara entre 1904 y 1925 Faideau practicó la fotografía con gran afición; su mirada fotográfica captó el ambiente de trabajo en el que se desarrolló, especialmente el de Las Fábricas de Francia, y a sus amigos *barcelonnettes*. Retrató numerosas escenas familiares y de la vida privada de los inmigrantes bajoalpinos en Guadalajara. Faideau nos muestra una visión de la vida íntima o privada de su familia y amigos, pero también da una visión panorámica del paisaje y del mundo social, tanto urbano como rural, durante las tres primeras décadas del siglo xx en Guadalajara. Sus fotos muestran la barranca de Oblatos, la laguna y el pueblo de Chapala. A través de su cámara Faideau nos da imágenes del país que lo acogió y de sus habitantes, muy especialmente niños, en una serie de retratos individuales y colectivos que delatan su visión etnográfica, lo cual da cuenta de la calidad de Faideau como fotógrafo, pero también de la enorme impresión que le produjo el contacto con la sociedad y el pueblo mexicanos. Las fotografías de Faideau permiten ver los enormes contrastes de la vida social, económica y cultural de Guadalajara durante las primeras tres décadas del siglo xx.

Para analizar su legado fotográfico comenzaremos con sus autorretratos. Faideau siempre se fotografió de traje, ya fuera solo o acompañado.

⁶⁰ | Valerio, "La familia", p. 222.

Foto 22

Fábrica de Río Grande o El Salto. Sin firma



Foto 23

Maquinaria de la Fábrica de Río Grande. Sin firma

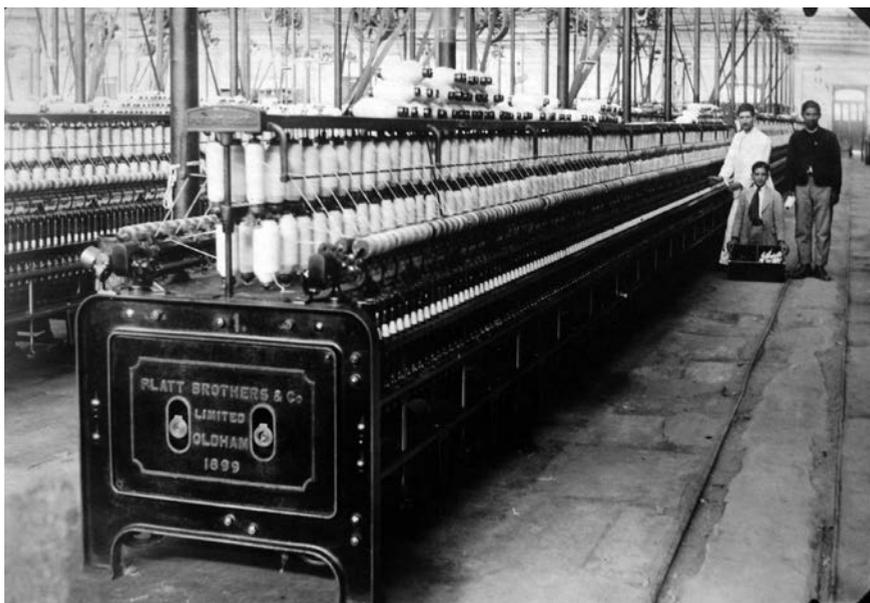
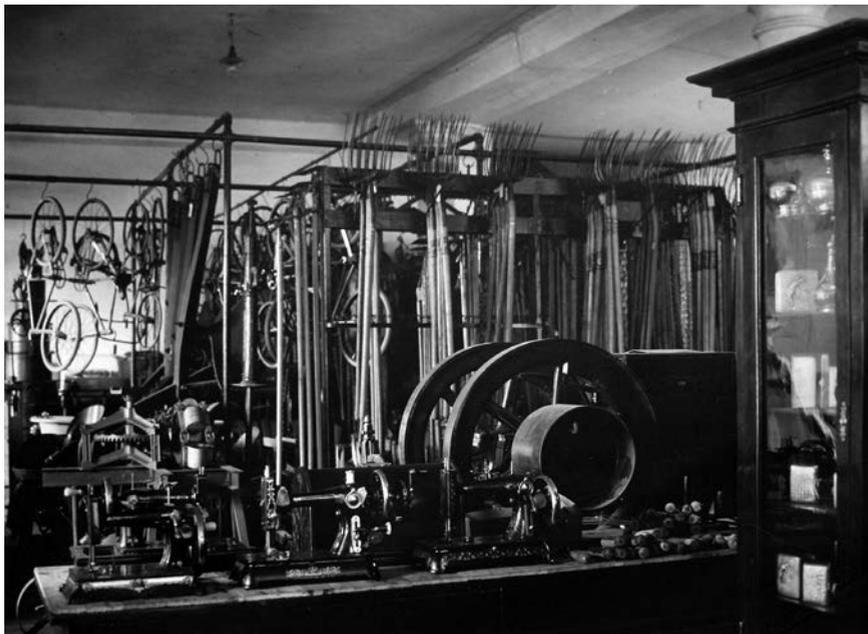


Foto 24

La Ciudad de París, artículos en venta. Abraham Delgado



Aparece elegantemente vestido, con la intención de autorrepresentarse como un empresario inteligente, trabajador, dedicado y exitoso, además de un marido y padre amoroso, así como un individuo muy social y amigable. Frédéric Faideau se retrató junto con sus amigos y familia, a quienes también fotografió en distintas actividades, ya fuera en el trabajo, en la vida privada o en las fiestas y diversiones, de tal manera que a través de su lente fotográfica podemos darnos una idea de lo que era la vida íntima y cotidiana de las familias de *barcelonnettes* en Guadalajara (véase foto 25).

Los amigos de Faideau, socios de Las Fábricas de Francia como Édouard Gandoulf, Albert Bec, Théophile Lèbre, Joseph Lèbre y Émile Chapuy, entre otros, en casi todas las fotos posan para la cámara de traje y corbata, ya sea sentados en un jardín, en la oficina, en un día de campo o en una fiesta. Parecería que este tipo de vestimenta era el obligado de la época y clase social. Sólo hay tres fotos en las que están sin el traje completo: una donde se ve sentados en unos equipales a Albert Bec, Frédéric Faideau y otro socio, sin el saco del traje, pero con chaleco y corbata; tal parece que es un día de campo, porque al fondo está una mesa con botellas de vino y platos (véase foto 26).

Foto 25

Frédéric Faideau en Guadalajara.
Frédéric Faideau



Foto 26

Albert Bec, desconocido y Frédéric Faideau. Frédéric Faideau



Otras fotos donde no visten de traje y corbata son en las que están jugando *basketball* con mujeres, y en la que están jugando tenis (véase foto 27). La primera es muy ilustrativa de las actividades de los *barcelonnettes* en su tiempo libre, pues además de las fiestas, los paseos y las visitas recurrentes a las cantinas y restaurantes, practicaban algún deporte.⁶¹ Es de resaltar la participación decisiva que tuvieron los *barcelonnettes* en la fundación del equipo de fútbol y del Club Guadalajara en 1906. En las fotos de Faideau también se observa la participación femenina en distintas actividades deportivas, lo que muestra el nuevo papel que estaban desempeñando las mujeres en la sociedad moderna, pues a la vez que se incorporaban al trabajo, practicaban deportes y vestían a la moda, con vestidos que les permitían desarrollar estas actividades.

Las fotos de los días de campo y sus comidas son repetitivas, lo que hace pensar que salir al campo a comer era una práctica constante. Las fotos muestran a los individuos más cercanos a Frédéric Faideau, sobre todo a la hora de la comida, en torno a la mesa o sentados en el pasto, alrededor de un mantel con platos, vasos, botellas y cubiertos (véanse fotos 28 y 29).

Foto 27

Jugando tenis. Frédéric Faideau



⁶¹ | Valerio, "La familia", p. 229.

Foto 28

Día de campo 1. (Izq. a der.) Lucie Faideau, Aimé Gandoulf, Anne Lèbre, niño 1, Frédéric Faideau, niño 2, Joseph Lèbre, Mme. E. de Gandoulf, Albert Bec y Suzanne Lèbre. Frédéric Faideau



Foto 29

Día de campo 2. (Izq. a der.) Frédéric Faideau, Suzanne Lèbre, Lucie Faideau, Albert Bec; sentados en las sillas: Anne y Joseph Lèbre. Frédéric Faideau



Desafortunadamente no podemos a través de la lente de Frédéric Faideau asomarnos con mayor detalle al espacio más íntimo de los *barcelonnettes* en Guadalajara: a la casa, que era la quintaesencia del mundo burgués, tal vez se deba a que la luz exterior era indispensable para tomar una fotografía, de manera que lo que nos muestra son los exteriores de la casa y sobre todo los jardines.

Para la nueva burguesía la casa era el lugar donde se podía olvidar o suprimir artificialmente los problemas y las contradicciones de la sociedad. En este espacio íntimo las familias burguesas y pequeñoburguesas, como las de los *barcelonnettes* aquí estudiados, podían mantener la ilusión de una felicidad armoniosa y jerárquica, rodeada de las cosas que constituían su expresión y que al mismo tiempo la hacían posible. Los objetos, muebles y enseres diversos que contenía una casa burguesa tenían que expresar claramente una belleza a la vez lujosa y sólida; no había un objeto, superficie o decoración que no indicara al mismo tiempo su coste y su pretensión de durar en el tiempo, inmutable. Se trataba sin duda de signos de riqueza y de prestigio. El precio también pagaba el confort, que no sólo se disfrutaba, sino que además se veía. Los objetos no sólo eran valores de uso o símbolos de condición social o de éxito. Tenían un valor por sí mismos como manifestación de personalidad, como el programa y a la vez la realidad de la vida burguesa, incluso como transformadores del hombre.⁶²

Hay una serie de fotos de mujeres posando para la cámara en los jardines de la casa; son principalmente fotografía a su esposa Lucie con su amiga Suzanne Lèbre, y otras mujeres no identificadas. También Frédéric Faideau y Albert Bec se retratan sentados en equipales en el jardín. Hay fotos de personas en las terrazas, en los balcones y en el frente de las casas,⁶³ todo ello con la intención de mostrar la magnificencia, la elegancia y el lujo de las residencias de los *barcelonnettes* en Guadalajara (véase foto 30).

En su propósito de captar los detalles más íntimos y preciados para él y los suyos, Faideau nos muestra una característica que distingue a las familias burguesas de las familias del antiguo régimen: la representación de la infancia. Faideau registró en una serie de fotos el periodo de embarazo de su esposa Lucie; en una de ellas la representa como si fuera una Virgen embarazada, con un libro en la mano y con un aura luminosa en su rededor. En otra fotografía, Lucie está sentada junto con tres amigos de Faideau. El tema del embarazo continúa hasta el nacimiento de su hija, Suzanne, y su posterior bautizo, al cual asisten los amigos más cercanos de la familia (véase foto 31).

⁶² | Eco, *Historia*, pp. 361-363.

⁶³ | Véanse fotos en Valerio, "La familia", pp. 224-228.

Foto 30

Lucie Faideau y Suzanne Lèbre. Frédéric Faideau



Foto 31

Lucie Faideau embarazada. Frédéric Faideau, 1920



Posteriormente, Frédéric Faideau fotografió el crecimiento de su hija, la retrató recién nacida y en los primeros años de vida, entre 1920 y 1925, posando para la cámara junto con otros niños, en la playa de la laguna de Chapala, junto a unas lanchas y un oleaje tranquilo. La retrató con Théophile Lèbre y Mr. Rota en un árbol; incluso, algo sorprendente, la fotografió orinando en la playa, con las nalguitas al aire. También la retrató en la calle, sentada en la banqueta junto a su perro fiel. Hay retratos de Suzanne Faideau desde muy pequeña en los brazos de su madre, uno en la carretera junto a un automóvil y frente a una choza humilde; también al lado de otro niño, Henri Gérard, con un oso de peluche de por medio, ambos sentados en pequeños equipales. En una foto Suzanne está con un cigarro en la boca, como fumando, con una pijama y una muñeca al lado.

El mundo infantil está representado por los niños acompañados de sus juguetes; en otra foto Suzanne está con sus muñecos, un triciclo y una estufa con platitos. En otra, con un gatito, sentada en un equipal en el patio de su casa. En otra más se captó el momento de su fiesta de cumpleaños: seis niños vestidos de marineritos con pantalones cortos posan ante la cámara apuntando con rifles de juguete al fotógrafo; Suzanne está detrás de ellos con las manos arriba, y hay tres piñatas, una en forma de barco, otras en forma de pato y cisne. Por último, para no hacer más larga

esta enumeración de fotos en las que aparece Suzanne, hay una en donde está montada en un burro, junto con otros dos niños. La abundancia de fotos en que se representa a la niñez muestra una nueva sensibilidad con respecto a la mentalidad del antiguo régimen; en la sociedad burguesa los niños tienen un lugar especial dentro de la familia, y ésta les provee de cuidados, sustento y educación (véanse fotos 32 a 35).

Frédéric Faideau no sólo fotografió la vida íntima familiar y la vida privada de los *barcelonnettes* en Guadalajara, sino que también tuvo interés por captar la vida social de los tapatíos. Desde la azotea del edificio de Las Fábricas de Francia tomó varias fotos de la Catedral, de la Plaza de Armas, de los inmuebles, las casas, sus azoteas, y los cerros que circundan la ciudad. Esta fascinación por retratar la ciudad sigue reproduciendo la buena impresión que los viajeros tenían al llegar a Guadalajara durante el siglo XIX y principios del XX, a la cual consideraban una bella ciudad (véase foto 36).



Foto 32

Frédéric, Lucie y Suzanne

Faideau. Frédéric Faideau, 1921

Foto 33

Suzanne Faideau con sus juguetes. Frédéric Faideau, 1923



Foto 34

Cumpleaños de Suzanne Faideau. Frédéric Faideau, 1923



Foto 35

Suzanne Faideau con su perro.
Frédéric Faideau, 1924



Foto 36

Panorama de Guadalajara. Frédéric Faideau, 1918



A ras del suelo, Faideau fotografió la fachada del Palacio de Gobierno con una niña y su rebozo, lo que denota en Faideau su interés por fotografiar niños pobres mexicanos (véase foto 37). En otra fotografía nos muestra la calle de San Francisco inundada, como si fuera un canal veneciano, y al fondo las torres de Catedral (véase foto 38). Entre sus temas están las calles y los lugares públicos, los tranvías y las bancas de la plaza, los transeúntes con sombreros de ala ancha, las mujeres con la cabeza cubierta con rebozo, los ciclistas con traje y sombrero, los automóviles. Parecía que quería captar la vida cotidiana de la gente común y corriente de la ciudad (véase foto 39).

Interesado en la dinámica de la vida cotidiana, Faideau estuvo al tanto de las diversiones y los entretenimientos de la sociedad tapatía, por ello no escaparon a su lente fotográfica los partidos de futbol, las carreras de automóviles y bicicletas, los partidos de tenis que se jugaban en los terre-

Foto 37

Niña y Palacio Gobierno.
Frédéric Faideau, 1918



Foto 38

Calle de San Francisco.
Frédéric Faideau, 1918



Foto 39

Frente a Catedral. Frédéric Faideau



nos de las colonias Francesa, Reforma y Americana, en el Círculo Francés, en el Club Guadalajara o en el Country Club, y las corridas de toros en la plaza El Progreso (véanse fotos 40 y 41).

Faideau muestra especial interés en fotografiar a las personas pobres de la ciudad y del campo, pero principalmente a los niños casi desnudos, descalzos, sucios y en harapos. Surge la pregunta de por qué Faideau tenía ese interés por retratar a los pobres mexicanos. ¿Tenía una sincera

Foto 40

Carrera de automóviles. Frédéric Faideau, diciembre de 1920



Foto 41

Corrida de toros. Frédéric Faideau, julio de 1920



inclinación filantrópica o simplemente era la manera de representar la otredad y la diferencia social?

Quizás era una forma de mostrar a los mexicanos ante los europeos como un pueblo todavía incivilizado e inculto, como lo hicieron muchos viajeros en sus descripciones durante el siglo XIX. Incluso hay fotografías donde los socios de Las Fábricas de Francia, elegantemente vestidos, se retratan con los pobres mexicanos del campo y de la ciudad, lo cual no es más que una forma de mostrar las enormes diferencias entre unos y otros⁶⁴ (véanse fotos 42 y 43).

Foto 42

Niños pobres del campo. Frédéric Faideau



⁶⁴ | Valerio, "La familia", pp.240-242.

Foto 43

Empresarios barcelonnettes con indígenas mexicanos. Joseph Lèbre con el niño abrazado, Théophile Lèbre a la derecha con grandes bigotes. Frédéric Faideau



Esto contrasta con el hecho de que en los fondos fotográficos de los Fortoul-Gandoul o de Frédéric Faideau no hay fotografías de las familias de la elite tapatía. También surge la pregunta de por qué los *barcelonnettes* no se retrataban con los empresarios, comerciantes y hacendados mexicanos. No hay fotos de las fiestas celebradas en el Círculo Francés a donde acudía la crema y nata de las familias de la elite local. Son extraños esta ausencia y este olvido en las imágenes, pues sabemos que los franceses se llevaban muy bien con este sector de la sociedad mexicana y habían tenido casi plena aceptación en ella. No obstante, como se ve en la correspondencia de Laurent Bernardi y en el *Diario* de Eugène Cuzin, los *barcelonnettes*, como muchos europeos y estadounidenses de la época, tenían cierto grado de racismo, rechazo y sentimientos de superioridad respecto de la mayoría de los mexicanos, sobre todo los pobres y los indígenas.⁶⁵

La foto 43 se puede interpretar como una representación, una puesta en escena de las diferencias sociales entre pobres y ricos, o “civilizados” e “incivilizados”, por parte del fotógrafo. Los socios de Las Fábricas de Francia posan ante la cámara junto a los campesinos pobres para resaltar la elegancia de sus trajes y sombreros frente a la pobreza de los indígenas. Esta fotografía posteriormente será mostrada y comentada por los *barce-*

⁶⁵ | Cuzin, *Diario*. Museo del Valle, Barcelonnette. Memoria de la Emigración.

lonnettes en su ámbito privado y resaltarán las diferencias entre las dos clases sociales, tomando ellos el lugar de la clase superior.

Tampoco resulta extraño que en los fondos fotográficos de los For-toul-Gandouff y de Frédéric Faideau no haya una sola fotografía con el tema de la revolución mexicana, ni de sus caudillos, generales, tropas, soldados, soldaderas o acciones militares. Los *barcelonnettes* no fueron partidarios de los revolucionarios en general; si acaso tuvieron alguna simpatía por uno de ellos fue por el general Francisco Villa, y eso durante muy poco tiempo.⁶⁶ Más bien tenían aversión a todo lo que oliera a revolución. Para ellos su gesta heroica, sus héroes y tragedias, se remitían a la Gran Guerra en Europa, así que si tenían que admirar o llorar a algunos muertos eran los de la guerra europea y no los de la revolución mexicana, que sólo problemas había traído a sus negocios.

Más bien trataron de relatar y representar en imágenes sus viajes por el mundo, los vapores en los que viajaban y su paso por las grandes ciudades como Nueva York, Londres o París (véanse fotos 44 y 45).

Foto 44

*Estatua de la
Libertad y vapor,
Nueva York.
Frédéric Faideau,
1919*



Foto 45

*Lucie Faideau en
Nueva York.
Frédéric Faideau,
septiembre de 1919*



⁶⁶ Cuzin, *Diario*. Museo del Valle, Barcelonnette. Memoria de la Emigración.

En general, a través de las fotografías de los fondos del Museo del Valle de Barcelonnette se puede reconstruir el discurso de un mundo moderno y feliz, a la medida de la burguesía de los empresarios *barcelonnettes* en Guadalajara, donde los negocios, la vida familiar y privada, sus casas grandes, higiénicas, bien ventiladas e iluminadas, las diversiones y los viajes, eran las cosas más importantes de la vida. Donde, como decía Baudelaire, “todo era lujo y calma, orden deleite y belleza”.⁶⁷

Lejos de la incómoda pobreza de las clases trabajadoras o desempleadas, de sus caseríos insalubres, de la aglomeración y del bullicio, de la promiscuidad y de las enfermedades de los barrios populares. Se asumían como dignos ciudadanos de un mundo moderno y civilizado que le debía todo a la Revolución francesa y a los Derechos del hombre, pero para quienes la Revolución mexicana y las luchas obreras eran incomprensibles e inaceptables. Las fotografías como documentos históricos sirvieron a este grupo de *barcelonnettes* para rememorar sus vivencias durante el tiempo que estuvieron en Guadalajara y con ello construyeron un relato que hacía referencia a su memoria histórica, la cual comunicaron a sus parientes, amigos y conocidos en el valle de Barcelonnette.

Bibliografía

Aguayo Hernández, Fernando

“Una mirada francesa a la industrialización de una ciudad mexicana: Alfred Briquet y Orizaba, 1872-1876”, Leticia Gamboa, Guadalupe Rodríguez y Estela Munguía (coord.), *Franceses. Del México colonial al contemporáneo*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2011, pp. 283-299.

Báez Allende, Cristian y Javier Piñeiro Fernández

“Más allá de las imágenes. La fotografía como documento histórico”, <http://www.revistaakademeia.cl/wp/wp-content/uploads/2010/08/Mas-alla-de-las-imagenes.pdf>, consultado el 22 de septiembre de 2013.

Baudelaire, Charles

Salones y otros escritos sobre arte, Madrid, Antonio Machado Libros, 1997.

— *Las flores del mal*, México, Origen, 1983.

Bellido Gant, Ma. Luisa

“Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente”, *Artigrama*, núm. 17, 2002, pp. 113-126.

⁶⁷ | Baudelaire, *Las flores*, pp. 62-63.

Benjamin, Walter

“Pequeña Historia de la fotografía”, <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2009/07/walter-benjamin-pequena-historia-de-la.html>, consultada el 26 de febrero de 2012.

Burke, Peter

Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001.

Camacho Becerra, Arturo

“Luz de nitrato. Arte foto de Octaviano de la Mora”, Arturo Camacho Becerra, *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco/Instituto Cultural Cabañas/Colegio de Jalisco, 2008, pp. 13-26.

Cervantes Saavedra, Miguel de

Don Quijote de La Mancha, Madrid, Alba, 1998.

Chartier, Roger

El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación, Barcelona, Gedisa, 1999.

Cuzin, Eugène

Diario de un francés en México durante la revolución, del 16 de noviembre de 1914 al 9 de julio de 1915, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

“Daguerrotipo y Fotografía” <http://guadalajara.net/html/ciudad/02.shtml>, visitada el 27 de febrero de 2012.

Dejoie, Cristian y Catherine

“Le trésor de Frédéric Faideau déposé à La Sapinière”, *Toute la Vallée. La vie en Ubaye*, núm. 42, Barcelonnette, primavera de 2009, p. 18.

Dubois, Philippe

El acto fotográfico y otros ensayos, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

Eco, Umberto

Historia de la belleza, Barcelona, Lumen, 2007.

Fandiño, César

“La fotografía en México en los años de 1839 a 1970”, 27 de diciembre de 2006, <http://www.foto-digital.com.mx/la-fotografia-en-mexico-en-los-anos-de-1839-a-1970/>, consultado el 26 de febrero de 2012.

“Fotógrafos”, http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html#B, consultado el 27 de febrero de 2012.

García Remus, Vicente

Las artes en Jalisco, Guadalajara, Ágata, 2003.

- Guzzy Arredondo, Gabriela Sara y Jaime Septién Crespo
“Octaviano de San Juan de la Mora Riesch, la intuición del instante”, en Arturo Camacho Becerra, *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco/Instituto Cultural Cabañas/El Colegio de Jalisco, 2008, pp. 7-11.
- “Hermanos Stahl”, http://es.wikipedia.org/wiki/Hermanos_Stahl.
- “Historia de la fotografía” http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_fotograf%C3%ADa, consultado el 26 de febrero de 2012.
- Homps-Brouse, Hélène
“Las colecciones americanas del Museo del Valle”, *Gaceta de Museos*, núm. 45, octubre-diciembre, 2008, pp. 15-19.
- “Las Fábricas de Francia, Guadalajara ou un portrait en filigrane de Louis Fortoul”, *Toute la Vallée. La vie en Ubaye*, núm. 18, primavera de 2003, pp.12-13.
- Iguíniz, Juan B.
“Las artes gráficas en Guadalajara”, José María Muriá, Jaime Olveda y Alma Dorantes (comp.), *Lecturas históricas de Jalisco. Después de la Independencia*, Guadalajara, UNED-Gobierno de Jalisco, 1981, pp. 243-265.
- Kant, Manuel
Crítica de la razón pura, México, Porrúa, 1972.
- Padilla Pola, Alejandra
“Briquet en México”, <http://lais.mora.edu.mx/ff/briquet.html>, consultado el 27 de febrero de 2012.
- Pantoja Chávez, Antonio
“Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico”, <http://es.scribd.com/doc/154385191/Antonio-pantoja-chaves-taller14-La-Fotografia-Como-Documento-Historico>, consultado el 22 de septiembre de 2013.
- Ricoeur, Paul
La memoria, la historia, el olvido, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Schopenhauer, Arturo
El mundo como voluntad y representación, México, Porrúa, 1983.
- Valerio Ulloa, Sergio
“La familia Fortoul-Gandoulf y el fondo fotográfico del Musée de la Vallée en Barcelonnette, Francia”, *Letras Históricas*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, otoño-invierno 2010, pp. 213-243.