

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/387762336>

La historia se imprime. Reminiscencia gráfica de Aguilar Arredondo y Gaona en Moctezuma, siglo XX

Chapter · June 2011

CITATIONS

0

1 author:



Moisés Gámez

El Colegio de San Luis

51 PUBLICATIONS 38 CITATIONS

SEE PROFILE

Imágenes del agua y la sociedad.
Los fotógrafos de
Moctezuma
en el siglo XX

MOISÉS GÁMEZ / ARTURO GÓMEZ / LUIS PEDRO GUTIÉRREZ

 **CONACULTA** •  **INAH** 



CONSEJO CIUDADANO DE CULTURA
MOCTEZUMA

Primera edición: 2011

Diseño de la portada: Natalia Rojas Nieto

© Moisés Gámez, Arturo Gómez Díaz y Luis Pedro Gutiérrez Cantú

Por esta edición

© Museo Regional Potosino

© Cronistas Visuales el Estado

© CONACULTA-INAH

© Consejo Ciudadano de Cultura Moctezuma

ISBN: 978-607-484-213-5

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación <i>Luis Pedro Gutiérrez Cantú</i>	9
Entre el Ojo de Agua y el paisaje social. Introducción <i>Moisés Gámez</i>	13
San Jerónimo del Agua Hedionda. El agua en tres momentos de su historia <i>Luis Pedro Gutiérrez Cantú</i>	19
Manuel Cabrera de Anda <i>Arturo Gómez Díaz</i>	57
La historia se imprime. Reminiscencia gráfica de Aguilar Arredondo y Gaona en Moctezuma, siglo xx <i>Moisés Gámez</i>	65

LA HISTORIA SE IMPRIME

Reminiscencia gráfica de Aguilar Arredondo y Gaona en Moctezuma. Siglo xx

MOISÉS GÁMEZ

En este texto se hace un ejercicio de reconstrucción de la vida y las imágenes tomadas por Juana María Aguilar Arredondo y Pascual Gaona López, fotógrafos del municipio de Moctezuma, San Luis Potosí.⁷ En primer momento se expondrá una parcela de la vida de Aguilar Arredondo, así como sus imágenes impresas en tonos melancólicos y sabores familiares; posteriormente se mostrará la trayectoria de Gaona, en la evocación de su entorno y de sus tradiciones.

INTRODUCCIÓN

Aguilar Arredondo y Gaona López fueron fotógrafos pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “fotógrafos de pueblo”, como los denomina Ramírez Villa, definiendo como único parámetro que son los que pasan su vida en el municipio “fotografiando al pueblo y su gente”.⁸ Rodríguez

⁷ El municipio de Moctezuma se ubica al noroeste de San Luis Potosí, localizado en el altiplano potosino a una altura de 1 777 msnm, con una superficie de 2 221 m².

⁸ Luis Ramírez Sevilla, *Villa Jiménez en la lente de Martiniano Mendoza*, Michoacán, El

los nombra “fotógrafos regionales de México”, quienes desde su práctica local, han generado documentos imprescindibles “para la microhistoria por la manera en que narra los sucesos o los modos en que se representan sus habitantes. Pero también porque la historia misma de la fotografía, reestructurada por regiones, va a contracorriente de la mirada opulenta, aquella que sólo atiende a los grandes hombres de la historia fotográfica”.¹ Entre esos fotógrafos se encuentran Romualdo García, en Guanajuato, Sotero Constantino, en Juchitán y Jesús R. Sandoval, en Monterrey, con cuya obra se ha reconstruido una historia más amplia de la fotografía. Por su parte, Marino amplía el concepto al consignar que “el fotógrafo [es un] personaje importante o anónimo, de pueblo o de gran ciudad, que en la segunda mitad del siglo XIX se ha convertido en ‘maestro de ceremonias’ de los grandes acontecimientos familiares”.² En este sentido, el fotógrafo mantiene una estrecha relación con los hechos determinantes en el ciclo de vida de las familias, como es el caso de la fotógrafa estudiada en este trabajo y que se verá en las páginas siguientes.

Se ha planteado también que buena parte de esos fotógrafos se iniciaron en este arte como aficionados. Según Ramírez y Rodríguez, el fotógrafo aficionado es “aquél que compra una cámara y sin mayor espera se dispone a experimentar, deteniendo el momento que antes huía o parecía tan trivial; asombrándose e incursionando en el entorno, en la intimidad de un paisaje, de una familia o de una persona; apostándose en el mejor lugar sin permitirse dejar ir ninguna atractiva imagen que cruce por la ciudad, sin que para esto se le pida expresamente (como en ocasiones al reportero gráfico) acudir a realizarlo”.³ Por ejemplo, Octaviano de la Mora,

Colegio de Michoacán, 2002, pp. 11, 15.

¹ José Antonio Rodríguez, “Un acervo para la microhistoria”, *Alquimia*, año 5, núm. 13, septiembre-diciembre. Sistema Nacional de Fototecas, 2001, p. 4.

² Daniela Marino, “Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México, 1870-1919”, *Historia Mexicana*, XLVIII, 2, 1998, pp. 209-276.

³ Patricia Priego Ramírez y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*, Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, p. 76.

como muchos de los fotógrafos que comenzaron a despuntar desde la segunda mitad del siglo XIX, aprendió el oficio de forma autodidacta.⁴ No obstante, algunos casos adquieren una profesionalización auxiliados por una transitoria formación en la materia, especialmente los de la primera mitad del siglo XX.

Este ejercicio de reconstrucción de un trecho de la vida de los fotógrafos y de sus imágenes se asocia a diversos conceptos y planteamientos de la relación de la historia y el uso de las imágenes. En primer lugar se relaciona con la historia gráfica, entendida como el discurso sobre el pasado construido con base en imágenes y sonidos: la fotografía, el cine, el video,⁵ que ofrece nuevas posibilidades para analizar las representaciones del pasado. La imagen en este sentido, es importante como modo de representación de una realidad, como documento de carácter informativo, social o histórico.⁶ Schmitt menciona que para el historiador el problema reside más en comprender la totalidad de la imagen en su forma y estructura, en su funcionamiento y sus funciones, que en aislar y leer el contenido de la misma.⁷ Newhall dice que en el estudio de la fotografía se deben considerar referentes sociales y circunstancias técnicas.⁸ Córdova plantea que en el ejercicio de “arqueologizar la imagen” se abandonan “sus valores puramente estéticos en beneficio de su más extensa reflexión histórica”, por lo que no se revisan las viejas fotografías únicamente por sus cualidades estéticas, sino también por su valor secuencial, por la continuidad de su significado

⁴ Arturo Camacho, *et al.*, *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*, Colegio de Jalisco, Gobierno del Estado de Jalisco, 2008.

⁵ John Mraz, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”, *Elementos*, vol. 13, núm. 61, enero-marzo. Universidad Autónoma de Pueblade, 2006, p. 49.

⁶ Félix del Valle Gastaminza, “La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora 2005, p. 219.

⁷ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, vol. xx, núm. 77, invierno, El Colegio de Michoacán, 1999, p. 19.

⁸ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

histórico y documental.⁹ Dicho lo anterior, aclaro que no se trata de hacer un análisis riguroso sobre la fotografía al estilo de la lectura denotativa,¹⁰ sino de una recuperación de fragmentos de la historia gráfica y de sus hacedores como recursos relevantes en el discurso histórico; como menciona Burke, las fotografías son un testimonio de la cultura material del pasado, por lo que adquieren valor para la reconstrucción de la cultura cotidiana.¹¹

FAMILIA Y ESCENARIOS BUCÓLICOS: LA FOTOGRAFÍA DE JUANA AGUILAR ARREDONDO

*“Ay m’ hija! soy la única que puedo dar razón de allí de todo,
porque allí me crié!”.*

EUSEBIA TRISTÁN¹²

La vida de Juana Aguilar Arredondo trascurrió en el paisaje de Moctezuma, entre el caserío, el Ojo de Agua y su casona, en donde desplegaba una serie de actividades creativas. Su historia revela una mujer forjada entre la pasión por la fotografía y la pintura, su formación, sus clases particulares y su aprecio por el teatro, en un contexto alejado del centro de las actividades políticas, económicas y sociales preponderantes del territorio: la capital potosina. La estrecha relación con sus primas, llegadas a Moctezuma a

⁹ Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas*, Monterrey, Museo de Historia Mexicana, 2000, p. 86.

¹⁰ Roberto Aparici, *et al.*, *La imagen. Análisis y representación de la realidad*, Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 296-305. “Se comienza por la descripción de objetos, personajes y escenarios; después se realiza un repaso de aquellos aspectos del lenguaje de la imagen que intervienen en la fotografía analizada; se continúa con la definición de sus características básicas, para terminar con un análisis global de la foto”.

¹¹ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 28, 101.

¹² Entrevista a Eusebia Tristán, por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008, Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

principios del siglo xx, estampó una rica tesitura a su cotidianidad, reflejada en buena medida en las imágenes pertenecientes a su colección.

Los recuerdos familiares

Las fotografías tomadas por Aguilar Arredondo dejaron impresa la íntima y vigorosa relación con su familia. Eusebia Tristán Arredondo evoca la memoria y permite reunir los fragmentos de vida de la fotógrafa, pintora y profesora de Moctezuma. Eusebia nació en Garza Valdéz, estado de Tamaulipas; llegó a Moctezuma aproximadamente en 1918 y pronto presenció la muerte de su madre, cuando ella y sus tres hermanas aún eran niñas. A los diez años se quedó a vivir con su tía Leocadia viuda de Aguilar, junto con su hermana Antonia; mientras que Gregoria y Felicitas —las mayores— regresaron a Garza Valdéz. A partir de entonces no volvieron a saber de ellas ni de sus otros cuatro hermanos, quienes se habían quedado en Garza desde tiempo atrás.¹³ Eusebia permaneció en Moctezuma hasta que contrajo nupcias, a la edad de 37 años.

De esa manera, Juana, hija de Leocadia Arredondo —*Lucas*, como se le llamaba— y de Atanasio Aguilar, entró en convivencia con sus primas recién llegadas a Moctezuma. A la muerte de Leocadia (viuda de Aguilar), Eusebia y Gregoria se quedaron al cuidado de Juana.

Desde chica, Juana fue aficionada a la fotografía, según su sobrino Heriberto Frías, “era pintora, fotógrafa y les ponía a hacer faenas domésticas” a las mujeres de la familia.¹⁴ Su pasión y dedicación a la fotografía está fuertemente vinculada a un perfil basado en la enseñanza de oficios, que transitaba entre la pintura, el dibujo, las manualidades, la actuación y la fotografía.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Entrevista a Heriberto Frías, realizada por Arturo Gómez el 11 de diciembre de 2008, Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

Entre el salón de clase, el foro al aire libre y los coloquios

Juana Arredondo tuvo una escuela particular, instalada de manera informal en su casa. Existe la duda sobre su proceso formativo debido a una laguna en las fuentes y la información consultada. Hay imprecisión respecto a su asistencia a la Misiones culturales efectuadas en la década de 1920. Por un lado, la información indica que tomó clase en dicho proyecto de Estado. Por el otro, se menciona que en el año de 1925 “llegaron unas brigadas de maestros, eran muchos, daban clases de todo pero ella ya había tomado clases de pintura al óleo”.

Hay que recordar que las Misiones culturales arribaron a San Luis Potosí entre 1924 y 1927, con el objetivo de instalar Institutos Sociales en comunidades apartadas de las ciudades más pobladas, comunicadas y con una infraestructura más dinámica. A esos Institutos acudían profesores de municipios aledaños quienes recibían la formación con la finalidad de reproducirla en las escuelas donde trabajaban. Gamboa menciona que la séptima Misión de 1924 se instituyó en un espacio urbano: la ciudad de San Luis Potosí, a la cual asistieron maestros primarios y rurales federales, así como un grupo numeroso de vecinos. La sexta Misión se realizó en 1927 y llegó a Venado; a la que asistió un total de 212 profesores.¹⁵ La información proporcionada por las fuentes orales indica que Juana asistió a las Misiones en Moctezuma; sin embargo, se ha probado que solamente llegaron en la década de 1920 a Venado, lugar al que posiblemente asistió Juana, o algún profesor que posteriormente la haya instruido en fotografía.

Independientemente de lo anterior, sobresale que ella era profesora en Moctezuma, en donde impartía clases particulares en su casa, —considerada como una *casona* para la época—. El lugar contaba con un zaguán amplio con puerta de dos hojas; primero estaba la sala que daba a la esquina de la cuadra, un corredor que comunicaba a otro patio o jardín; la cocina

¹⁵ Jonatan Gamboa, *Los primeros pasos de las misiones Culturales y sus huellas en la educación rural de San Luis Potosí, 1923-1932*, tesis de maestría en historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009.

tenía un horno en el que cocían panecillos. También contaba con un corral en donde criaban gallinas, pollos y *cóconos* —guajolotes—. ¹⁶ La casa tenía una tienda grande que también hacía las veces de laboratorio fotográfico de Juana. Ciertamente la descripción no indica la existencia de salones o habitaciones propias destinadas a la escuela particular, lo que induce a pensar que ella improvisaba los espacios para la enseñanza artística, fotográfica y de manualidades.

Impartía clases de pintura y se trasladaba a San Luis con el fin de comprar “unos lienzos muy bonitos, muy finos” que utilizaban para dibujar motivos “como pañuelitos”; ella proporcionaba a sus alumnos la imagen que debían de reproducir. ¹⁷ También utilizaba “pasta Aurora” —quizá la pasta de givré aurora—, con la que “hacíamos un conito, y le echábamos la pastita adentro, y luego lo doblábamos y lo doblábamos para que no se saliera y nomás le hacíamos un hoyito, entonces con ese dibujábamos ondita por ondita, ondita por ondita todo”. ¹⁸ La profesora pintaba al óleo unos “paisajes hermosísimos”. Según recuerda Eusebia, cuando ella llegó a Moctezuma Juana ya pintaba. Probablemente fruto de las enseñanzas de Juana y de una posterior preparación, José Aguilar Aguilar, hijo de Gregoria Aguilar Arredondo, realizó más tarde las pinturas de la iglesia de Moctezuma. ¹⁹

Juanita enseñaba manualidades para lo cual las alumnas debían desarrollar su destreza con las tijeras y otras herramientas. Les decía cómo

remoler [...] estambre rojo, amarillo y verde, pero lo picábamos, pero bien picadito, hasta que quedaba de a tiro puro polvito y con aquello rellenaba las florecitas, aquellas muy finitas [...] nada más en una esquina

¹⁶ Entrevista a Eusebia Tristán realizada por Arturo Gómez 13 de diciembre de 2008. Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Entrevista a Heriberto Frías, San Luis Potosí, 11 de diciembre de 2008, realizada por Arturo Gómez. Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

de aquella mascadita, hacíamos muchísimas, muchas, y entonces las recortábamos, las recortábamos y ella las iba doblando y las ponía en una cajita.²⁰

Después vendía las manualidades en la capital potosina. Sus enseñanzas tuvieron su repercusión, pues después de casada y de vivir en Charcas, Eusebia impartió clases de bordado con lo aprendido de Juanita, quien se caracterizó por tejer “una malla en punto muy fino eh, en punto muuuy fino”;²¹ utilizaba para ello unos *carrillillos* gruesos.

La vida de Juanita también transcurrió entre telones, pues se desempeñó como apuntadora en un grupo teatral. Ella era quien “escogía a los artistas y ella era la que los estudiaba”, principalmente para obras de comedia, que representaban en un teatro al aire libre, instalado en la cabecera municipal.

También organizaba los coloquios en Moctezuma, contribuyendo al mantenimiento de las costumbres y tradiciones locales. Históricamente los coloquios eran lo que ahora se conoce comúnmente como *pastorelas* o *sainetes*, es decir, la escenificación del nacimiento de Jesús y muerte de Cristo, secuelas del teatro tradicional español;²² representaciones que conservaron el nombre de *coloquio* en comunidades pequeñas o pueblos en México. Lamentablemente no existe documentación gráfica o escrita que atestigüe la labor desempeñada por Juana en las artes escénicas.

La serenidad del Ojo de Agua y la paz femenina

Desde chica Juana fue aficionada a la fotografía, y siempre desempeñó esta labor en su lugar natal: Moctezuma. Tomó fotografías desde la década de

²⁰ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008. Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

²¹ *Idem.*

²² Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*. Zacatecas, SEP/INBA, 1952.

1910, “del año del caldo y de María Cánica”.²³ Juana se servía de amigos y parientes para que la asistieran en los trabajos de impresión; hecho que tuvo sus frutos, pues más tarde algunos de ellos también tomaron fotografías —por ejemplo, Felicitas—, aunque no de la manera en que ella lo hacía. Como era el caso de otros fotógrafos emplazados en pueblos o cabeceras municipales, ella debía trasladarse a la capital potosina para adquirir los implementos necesarios. Cuando llevaba a cabo los procesos de impresión “había un niño allí, que era huérfano pero tenía su papá, y él iba ahí a ayudarle [...] a lavarle lo que necesitaba de las fotografías”.²⁴ También Eusebia auxiliaba a Juana en sus labores:

vente mira, me lavas éstas para revelar, eran unas cositas así, verdad, cuadraditas, me los lavas; esto es para revelar y ésta es para fijar, el fijador... y tenía unas pesitas así chiquitas, chiquitas tenía unas pesitas. Entonces me decía: ‘mira, aquí vas a pesar esto, y le pones tanto y luego lo pones en ésta’. Y luego... es que para el fijador es otro, y yo los pesaba [...] primero lavaba las cosas y luego las pesaba en aquellos, y ella me decía cómo, cuando íbamos a revelar [...] tenía ella una lamparita roja, una lamparita roja tenía; y decía: ‘vente’, ya en la noche cuando ya se oscurecía, me decía: ‘vente, Cheva, vente vamos a revelar’ y entonces ya tenía yo preparada una cosa y otra, una para revelar y otra para fijar [...] entonces ella ya llevaba sus tarjetas y tenía su [...] impresora [...]. Entonces, nos encerrábamos en la tienda y prendía su lamparita y entonces nada más con aquella lucecita de la lamparita roja, revelábamos; sacaba ella el rollo y luego luego le ponía... pos ya ni me acuerdo cómo lo agarrábamos, y lo revelábamos.²⁵

²³ Entrevista a Heriberto Frías, realizada por Arturo Gómez el 11 de diciembre de 2008, Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

²⁴ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008, Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

²⁵ *Idem.*

Después de esas operaciones de revelado, colgaba las impresiones y dejaba que se secaran. Eusebia recuerda que mientras se secaba el papel impreso, imprimían otro, “porque como ella tomaba muchas fotos, entonces, yo lo volvía a colgar, luego entonces cuando ya estaba seco lo volvíamos a meter al fijador”.²⁶ De esa manera revelaban, imprimían y colgaban las fotografías. Tal parece que también imprimía a manera de postal, pues recuerda que utilizaban unas tarjetas: “cogía aquella tarjeta [...] las cortaba todas, las fotos que tomaba, verdad, las cortaba y luego las ponía encima de la tarjeta, encima de aquel, y luego ya las metía”.

Uno de los procesos incluía la exposición al sol, que Juana completaba cuando éste estaba intenso, “cuando no hacía sol, no hacía eso” de salir a la puerta y “entonces contaba una, dos, tres, cuatro, cinco... sabe cuántos [segundos] contaba, yo ahora ya ni me acuerdo ¡Pero todo eso yo lo pasé con Juanita!”.²⁷

No existen datos concretos sobre el equipo necesario para desarrollar un trabajo fotográfico, como la limpieza y sensibilidad de las placas, procesamiento de los materiales, impresión de la imagen, entonado, retoque, dorado, enmarcado, entre otros, que muestren la dimensión de su trabajo. Tampoco existe un registro de un estudio con clasificación oficial, con área de vestíbulo, recepción, sala de espera, salón dedicado a la toma del retrato, áreas de trabajo de laboratorio (área húmeda y área seca), etcétera, como los registrados en los padrones de establecimientos industriales en la ciudad de México. Solamente se resguarda una pequeña colección de imágenes que muestran sus intereses fotográficos, especialmente centrados en el paisaje del Ojo de Agua.

Con su tripié y cámara en mano, Aguilar Arredondo fotografiaba a sus parientes en el manantial de Moctezuma, sitio históricamente asociado a la fundación del lugar. Al respecto habría que decir que 1552 es señalado como el año de su fundación con el nombre de San Jerónimo del Agua

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

Hedionda.²⁸ Cuatro años más tarde, le fue concedido el título de villa y el 25 de enero de 1865 el de ciudad Moctezuma. Se afirma que el territorio estaba habitado por huachichiles y que fue poblado hacia 1591 por colonos tlaxcaltecas enviados por el virrey Luis de Velasco con fines de colonización²⁹ y movilizados por Juan de la Hija desde Cuicillo, Zacatecas.³⁰ Una de las razones de su establecimiento en este lugar, fue la escasez de agua en las tierras previamente exploradas y la existencia de un manantial que resultaría de suma importancia para las labores agrícolas. Actualmente el Ojo de Agua se ubica al poniente de la mancha urbana. Parte de la riqueza de las fotografías de Aguilar Arredondo proviene de las caminatas por los alrededores del Ojo de Agua cámara en mano, con el interés de capturar esas escenas bucólicas que reflejan las tranquilas aguas de Moctezuma.

En el Ojo de Agua había un salón grande en el cual “había un pollito donde ponía las cosas [...] íbamos a comer allá, todas las muchachas [...] entonces no iban los muchachos con nosotros, no, nomás puras muchachas nos íbamos... ¡Ay, qué bonito estaba aquel jardín!”³¹ Tiempo más tarde fue acondicionado con servicios para la gente que visitaba el lugar y cuyo interés principal era bañarse en el manantial y disfrutar el paisaje. Dos fotografías especialmente atractivas por su melancolía son las de cuatro mujeres que aparecen con matices de contraluz, en donde el Ojo de Agua trae a la memoria los paseos familiares. De igual forma, la imagen en

²⁸ Primo Feliciano Velázquez, *Descubrimiento y conquista de San Luis Potosí; conferencia dada en el Teatro Alarcón la noche del 27 de Agosto de 1892*, San Luis Potosí, M. Esquivel, 1893.

²⁹ Primo Feliciano Velázquez, *Historia de San Luis Potosí*, t. I, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2004, p. 408; Rafael Montejano y Aguiñaga, Archivo de la parroquia de San Jerónimo de Moctezuma, S.L.P., *Archivalia Potosina, Inventarios de los Archivos Potosinos, Fichas de bibliografía potosina*, vol. 3, núm. 2, abril-junio de 1956, p. 88.

³⁰ Rafael Montejano y Aguiñaga, “Moctezuma”, *Pulso*, 8 de septiembre, San Luis Potosí, 1994.

³¹ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008, Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

la cual dos mujeres posan para la fotógrafa, una sentada y la otra de pie en una piedra sobresaliente del manantial, mostrando un escenario casi marino. En este sentido, existe un cuidadoso estudio de las imágenes a contraluz y de la composición del paisaje, semejando un ejercicio impresionista. Juana logra un intimismo con el paisaje de aguas tranquilas y la boscosa panorámica de fondo, enmarcada con las áreas negras de las construcciones que otorgan una armoniosa disposición de los elementos.

En esas imágenes existe un manejo delicado de la composición, especialmente en el caso de las mujeres, con sugerentes poses, de tal forma que refleja una gama de aristas de la femineidad de la época: mesura, discreción, lozanía, gentileza, sutileza, exquisitez o melancolía. Muestra atributos románticos de la afición familiar de la época, con una cierta actitud de abandono y confianza. Acentúa en la mujer un aire de romanticismo, que al mismo tiempo que la describe, cultiva en ella la suavidad. El agua es el elemento que rodea y confiere la atmósfera propia de la historia de Moctezuma, otrora llamado San Jerónimo del Agua Hedionda.

Así, las imágenes de paseos campestres son recurrentes, en ellas aparecen personas —mujeres— con el atuendo propicio para el esparcimiento, en poses un tanto estudiadas, en composición armónica con el entorno, ó sentadas en el estribo de algún automóvi; se muestran los mejores vestidos, los niños preparados para la foto y el paisaje de hierba y arbustos que los rodea. La serie de imágenes trasluce una actividad llevada a cabo en el ámbito familiar. No obstante, también existen fotografías de carácter más espontáneo, especialmente con los niños. Juana hace uso de su cámara para imprimir la vida en el campo, el contacto permanente con el Ojo de Agua, pero marcando en cierta manera una distancia con ese elemento.

Aguilar Arredondo fue considerada la fotógrafa oficial de Moctezuma. La gente iba a tomarse las fotografías a la casa donde habitaba. De esa manera, su colección de fotos incluye imágenes de niñas y mujeres de edad adulta a manera de postal o de tarjeta de visita. Este formato tenía un sentido práctico de “objeto de promoción social y acreditación visual de las personas —producto de la naciente cultura visual—, este tipo de retrato generó una particular conciencia del cuerpo el rostro, el vestido, los ademanes y

de la representación de la identidad social que procuró afianzarse en la elegancia y la distinción”.³² Las personas capturadas en las imágenes de Juana estaban en pose semi rígida, de pie, con atuendo formal, pelo arreglado, zapatos lustrados, manteniendo un punto de apoyo y de contacto con una silla; el fondo estaba decorado con lienzos y las flores siempre estaban presentes. Resaltan los detalles en la vestimenta y en la composición de los elementos. Para esas fotografías de estudio, no existe una celosa atención a la iluminación, pero sí indican un cierto grado de profesionalidad en el oficio, que para la época era en general ejercido por hombres. Hay que agregar que predomina en cierto grado su atención hacia la fotografía de mujeres, siendo el campo, la urbe y su estudio los escenarios. Refiriendo los retratos antiguos, Fernández Ledesma menciona que para el acto de reproducir su imagen, “las damas y los caballeros ponen el mayor escrúpulo en sus posturas e indumentarias. Así es como llegan a legarnos sorprendentes recuerdos veraces de la historia de sus modas, de sus actitudes, de su estilo, de su carácter”.³³ En este sentido, en los retratos de damas y caballeros, los escenarios y las poses, así como su relación con los objetos “servían para construir un sistema de diferenciaciones simbólicas”.³⁴

Como detalle excepcional, sobresale que la casa, los jardines y la tienda-laboratorio fotográfico, fueron espacios en los que la familia presencié los eventos revolucionarios. Apostadas en las azoteas, Juana y sus primas esperaban la llegada de la “gavilla”, de “los que van a entrar”. Uno de esos días de expectación por el arribo de fuerzas revolucionarias, el llamado del patriarca de la familia reclamó: “¡Leocadia, dónde están esas muchachas!”.

³² Patricia Massé Zendejas, *Cruces y campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, Círculo de Arte, CONACULTA/INAH, 2000, pp. 18-19.

³³ Enrique Fernández Ledesma, *La gracia de los retratos antiguos*, Aguascalientes, Instituto de Cultura de Aguascalientes, 2008, 1950, p. 62.

³⁴ Néstor García Canclini, “Uso social y significación ideológica de la fotografía en México”, en Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública/Fomento Nacional para las Artesanías, 1978, pp. 12-22.

Quebranto de una trayectoria creativa

Juanita gozaba de una salud precaria, pues los recuerdos la ubican como una mujer “enferma, porque era muy delicada”. Ella tenía su libro de medicina;³⁵ se trataba de una compilación de remedios contra enfermedades diversas, por lo que aplicaba remedios: “nos curaba todas las enfermedades con, con yerbitas, allá en Moctezuma no había doctores, y ella nos aliviaba todas las enfermedades”.³⁶

Hacia 1931 ya no daba clase en su escuela particular, que mantuvo por muchos años.³⁷ Tomó fotografías hasta 1935, momento en que se encontró imposibilitada para ese quehacer.

Seguramente que cuando los remedios medicinales no causaron efecto, decidió visitar a un médico, pero de alguna manera clandestina. En 1937 le confesó a su madre que tenía cita con el doctor, que tenía problemas gastrointestinales, causa atribuible de su muerte. No duró mucho con esa enfermedad; para su atención acudieron al doctor Tereso Juárez, quien atendía por el mercado de la Merced en San Luis Potosí.³⁸

Aguilar Arredondo murió joven, no se casó;³⁹ fue la primera fotógrafa de Moctezuma, en un momento histórico en el que no había fotógrafos en el lugar. Posteriormente Pascual Gaona fue quien continuó con esa actividad.⁴⁰

³⁵ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008 Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

³⁶ Entrevista a Heriberto Frías, realizada por Arturo Gómez el 11 de diciembre de 2008 Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

³⁷ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008 Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Entrevista a Heriberto Frías, realizada por Arturo Gómez el 11 de diciembre de 2008 Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

⁴⁰ Entrevista a Eusebia Tristán, realizada por Arturo Gómez el 13 de diciembre de 2008 Archivo de la Palabra, Cronistas Visuales del Estado, Museo Regional Potosino.

ENTRE LA TRADICIÓN Y EL ENTORNO NATURAL: PASCUAL GAONA LÓPEZ

Don Pascual nació el 29 de julio de 1921 en Moctezuma. Escarbando en su memoria, recordaba que hacia 1943 se inició en la venta de periódicos que llegaban desde la ciudad de México; después abarcó las revistas. Tiempo más tarde combinó esa actividad con una dulcería y todo lo que podía ser comprado. A partir de 1971 se dedicó a la papelería.⁴¹ Pero independientemente de estas actividades que le dejaban ingresos permanentes, su pasión fue la fotografía, en la que se inició cuando tenía 22 años y que más adelante se convertiría en su profesión.

Su incursión en este arte se debió a una casualidad, al identificar a unas personas que traían cámara: “y yo también dije: voy a comprar una. Pero era para retratar uno por su gusto, pero gentes sabían que tenía yo cámara y se las tomaba. Algunas me salían mal, desde luego, porque empezaba [...] casi salían en tamaño postal, 9 x 14”.⁴² Eran fotografías en blanco y negro que tomaba con una cámara de cajón; después compró otra, hasta acumular cuatro; Gaona recordaba que eran “así grandotas”. Una de 616 mm, después otra de 127 mm y de 620 mm; por último una de 35 mm. Según una entrevista, compró la primera en 500 pesos, después otra en 5 000; la última tuvo un costo de 15 000 pesos.⁴³ De acuerdo a otra entrevista, su primera cámara fue una de cajón que le costó 19 pesos, marca Brownie, de Kodak, perteneciente a una serie de cámaras que también utilizaban películas en carrete; compró después otra Brownie de 120 y luego otra de 616; después una Cámara Flex de 35 mm.⁴⁴

⁴¹ Entrevista a Pascual Gaona López, Moctezuma, realizada por Juan Manuel Hernández Almazán el 17 de octubre de 2008. Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁴² *Idem.*

⁴³ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁴⁴ Entrevista a Pascual Gaona López, Moctezuma, realizada por Juan Manuel Hernández Almazán el 17 de octubre de 2008, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

De esa manera, con el entusiasmo en todo su esplendor, se fue haciendo de conocimientos por medio de la práctica, que abarcaba desde la toma fotográfica hasta la impresión. A diferencia de Juana Aguilar, Pascual Gaona llevaba sus carretes a revelar e imprimir a los Laboratorios Torres Zúñiga, ubicados a media cuadra de la Plaza de Armas de la ciudad de San Luis Potosí; eran tiempos “de la guerra, era cuando estaba la guerra”. Así, en medio de convulsiones y conflictos de orden internacional, compraba por correo dos rollos y solamente le entregaban uno, cuando ordenaba tres, la daban dos o uno, “no surtían lo que uno quería”.⁴⁵

La década de 1950 fue marcada por su incursión en la fotografía de color. Concretamente en 1956 compró sus primeras cámaras de 35 mm y se dedicó principalmente a las transparencias. Seis años después comenzó su preparación para revelar en blanco y negro gracias a un curso impartido por el personal del laboratorio al cual enviaba sus materiales, de tal forma que uno de los empleados viajó un domingo a Moctezuma para darle clases rápidas. Así, por medio de “polvos” preparaba sus fórmulas e imprimía en papel AGFA. Para continuar con el proceso compró dos ampliadoras, que en los últimos tiempos ya no usaba,⁴⁶ pues fueron desplazadas por los nuevos procesos de revelado e impresión de los laboratorios modernos que utilizan aparatos más sofisticados y que reducen ampliamente el tiempo, el trabajo y los costos de reproducción.⁴⁷ Casi inmediatamente, en 1964, se preparó para el revelado de transparencias.⁴⁸

Al igual que en el caso de Juana, Pascual recuerda la Misión cultural que llegó a Moctezuma, gracias a la cual enriqueció sus conocimientos de la técnica fotográfica. Fue, según Gaona, en el año de 1962 cuando llegó la primera Misión, pero recuerda que no hubo continuidad en la formación,

⁴⁵ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁴⁶ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Juan Manuel Hernández Almazán el 17 de octubre de 2008, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

ya que ninguna de las personas que asistieron se dedicó a la fotografía.⁴⁹ Tal parece que en los casos de ambos fotógrafos fue importante la presencia de las Misiones culturales, o por lo menos de proyectos de formación continua que desplegaron enseñanzas diversas. Quizá el impacto fue matizado para el caso de Aguilar Arredondo, quien vivió los primeros proyectos. La preparación en los menesteres fotográficos por medio de los Institutos pone en tela de juicio la trayectoria autodidacta atribuida a los mencionados “fotógrafos de pueblo”.

La fotografía que utilizaba película de negativos comenzó a interesarle a partir de 1972, especialmente para cubrir eventos como fiestas de quinceañeras, bodas, bautizos y otros. Entre ese año y 1973 incursionó también en el revelado de negativos. Después de su tránsito entre cámaras de diversos tipos, (fueron desde la cámara de cajón hasta la modernidad de las películas de negativos), el fotógrafo de Moctezuma se deshizo de sus primeras adquisiciones, según él, “las vendía porque ya para qué las quería”. Ciertamente regaló cámaras fotográficas de 35 mm a sus hijos, pero ellos no se interesaron en continuar con el oficio llevado a cabo por él durante décadas, a excepción de Luis.

Pascual Gaona estuvo casado con Pascuala Martínez Torres y fue padre de Luis Enrique, Víctor Gabriel, Jorge Alberto, Rosa Elvira y Carlos Daniel. A su única hija le regaló una cámara, quien a pesar de haber tenido interés no siguió la tradición fotográfica debido a las responsabilidades del hogar. Quizá el desazón generado por la falta de interés de sus hijos y las experiencias vividas a lo largo de los años, le hicieron tomar una cierta distancia con la trasmisión de los conocimientos con la finalidad de perpetuar la tradición. No quiso impartir clases de fotografía, ni enseñar de alguna otra forma, pues según él, no agradecían las enseñanzas, “luego les enseña uno y pasan y no lo saludan a uno, no lo agradecen [...] qué les ando enseñando”.⁵⁰

⁴⁹ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Juan Manuel Hernández Almazán el 17 de octubre de 2008, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁵⁰ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos

Gaona montó su estudio en 1981, que posteriormente su hijo Luis acondicionó con sombrillas y otros implementos. Luis prosiguió con la tradición enriqueciendo su aprendizaje con cursos, incluso de fotografía digital, que Pascual no llegó a manejar.⁵¹

La arquitectura vernácula y las tradiciones

Los intereses de Gaona se pueden identificar en los temas fotografiados, desde las calles, la gente, las construcciones, las costumbres así como en los trabajos hechos bajo pedido. Fue el fotógrafo de la cabecera municipal y de sus alrededores después de Aguilar Arredondo.

El centro de Moctezuma y sus edificaciones mantienen una relación entre la arquitectura y el entorno natural que lo abriga. En este sentido, el fotógrafo captura y atestigua las transformaciones del entorno municipal al plasmar imágenes costumbristas con un cierto dejo folclórico. Por ejemplo, el estudio Latapí and Bert que tenía oficinas en México, produjo imágenes de la provincia mexicana entre 1899 y 1904, registrando los paseos de la gente de la sociedad y las obras de infraestructura física de las calles más concurridas.⁵² Fue uno de los primeros en difundir la tarjeta postal en México.

Gaona tomaba imágenes de la calle, constituyendo el registro de las costumbres de una ciudad que se transfigura; de la gente. En esos rollos iban imágenes que por diversión y pasión capturaba de “muchachas a caballo, bueno, como las pedían, en bicicleta” y en cualquier posición que la gente quisiera.⁵³ Él relataba que “en la calle no había más que burros, caballos, carretones y ahora no, [había] puras camionetas y carros, todas del

Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Priego Ramírez y Patricia Rodríguez, *op cit.*, p. 73.

⁵³ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

otro lado”.⁵⁴ Entre el tema de la ciudad y sus inmediaciones, se encuentran imágenes de la construcción del Centro Primario SSA, la banda de guerra femenina, las festividades cívicas, las convenciones municipales de carácter político, los días de campo y las mujeres torteando; algunas veces tomaba fotos de “una flor con un mosco, no falta [...] hay unas flores muy bonitas para tomar, así por el estilo”.⁵⁵ Predominan las imágenes en donde los sujetos están conscientes de la cámara que los ve, aunque buscan la naturalidad. Así, Gaona recreaba la vida de la cabecera municipal, del municipio, “edificando” la memoria gráfica de un hombre y su entorno, un contexto que el aire modernizador minó en buena medida. Muchas de las tradiciones sobreviven gracias a las imágenes del fotógrafo.

Parte importante de este rescate fue la captura de las imágenes de construcciones civiles y religiosas de su ciudad natal, como la capilla de San Jerónimo y el monumento a Cristo Rey, iniciado en 1961. Su colección contiene imágenes de festividades religiosas como la de San Jerónimo, patrono de Moctezuma, cuyos antecedentes datan de los primeros años de la presencia de la orden franciscana. También quedaron plasmadas la celebración de Santa Anita y de la Virgen de Guadalupe, eventos para los cuales los parroquianos hacían peregrinaciones.

La historia de las edificaciones religiosas está vinculada a los primeros pobladores que colonizaron el espacio al amparo de los franciscanos de Charcas y Venado, quienes levantaron su propia ermita, más tarde transformada en capilla, sede de las actividades religiosas. De esa forma, se erigieron las capillas del Refugio, San Juan, del Barrio y La Laguna.⁵⁶ En 1750 se inició la construcción de la actual parroquia; cuatro años más tarde estaba a medio construir y ya se impartían bautismos. En 1945 el párroco Ángel López promovió la construcción de la torre norte, con una capilla en el cubo y la sala de guardia.⁵⁷

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Montejano y Aguiñaga, “Moctezuma”, *op cit.*.

⁵⁷ *Idem*

Estos templos y las peregrinaciones efectuadas en las celebraciones son temas recurrentes en el legado fotográfico de Gaona, quien recuerda que una de sus imágenes fue publicada en la prensa.⁵⁸ Esa serie temática presenta un formato a manera de postal. La composición de las imágenes contiene características propias: reflejo de un sentido de la composición, encuadramiento del paisaje y de las construcciones por medio de elementos constructivos a contraluz, que funcionan a manera de elemento estructurante (recorta y enmarca el objeto o sujeto fotografiado); de esa forma, el objeto principal es supeditado al enmarcado de áreas monocromáticas.

En otros casos, los elementos de peso en la composición de las imágenes de paisajes y de construcciones, son troncos, árboles y sombras de ciertos elementos constructivos, que se suman a la totalidad de la imagen. Dichos elementos forman áreas orgánicas de peso en primer plano, a diferencia de los componentes arquitectónicos más geométricos, como se mencionó en el párrafo anterior. La colección está firmada de una manera peculiar.⁵⁹

Gaona tuvo una corta incursión en la “fotografía de la muerte niña”. Recuerda que fue invitado por el padre de un niño que había fallecido. Según cuenta, le “dio mucho horror como estaba el niño, estaba con los ojitos abiertos, la boquita abierta, lleno de moscas, pero estaba mi mamá y me dijo ‘Antes de que vallas, por qué no comes’ [...] primero voy y luego vengo a comer. Cuando regresé ya no quise comer [...] el niño estaba muy mal”. Para el fotógrafo, ése fue un momento que nunca olvidó: “puede decir que es lo mejor o lo peor que he tomado de fotografía, sí.” En la misma tendencia de imágenes de la muerte, don Pascual recordaba que le pedían que prestara sus servicios o hiciera el favor de tomar fotografía a los parientes de algún vecino o habitante de Moctezuma. Le decían: “pues que se murió, pues tómele la foto”. Así dejó impresa la imagen de “uno

⁵⁸ Entrevista a Pascual Gaona López realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁵⁹ Véase el artículo de Luis Pedro Gutiérrez Cantú, “San Jerónimo del Agua Hedionda...” en este libro.

que mataron de un balazo en la frente y se la tomé, y así, pues, más⁶⁰ que murieron de diversas formas. Después de mucho tiempo, ya no tomó fotografías a los niños u otras personas que habían fallecido.

Respecto a la “muerte niña”, Ramírez sostiene que los rostros de la gente presente no aparentan ni el dolor ni el llanto a pesar de la pérdida de un ser querido. Esta disposición de ánimo puede ser debida a la presencia del fotógrafo. En este sentido, sobresalen tres tipos de visiones, la del fotógrafo, la del fotografiado y el sujeto que mira la foto, que hablan de las interpelaciones, la intención y el posicionamiento ante la interpelación.

Por otro lado, existe la creencia de que si los padres derramaban lágrimas por la muerte de un niño, éste perdería la gloria; en otro sentido, la muerte angelical significaba un tránsito hacia el reino celestial.⁶¹

De acuerdo con el dogma católico, los niños bautizados morían sin pecado mortal, con lo cual se iban directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el purgatorio. Esa es la razón principal por la que la muerte de un niño debía de tomarse con gozo en lugar de ser padecida y llorada. Al cuerpo se le vestía de blanco como signo de pureza y se colocaba una hoja de palma en su ataúd, símbolo de virginidad y elemento con alto contenido de significación en la cultura mexicana. A estos niños se les atribuía el carácter de ángel, Niño Dios, Virgen María o algún santo o santa en particular. Palma, cruz, rosario, flores y velas son accesorios de significado religioso que siempre están presentes en ese tipo de imágenes.

En la fotografía de la muerte niña que se presenta en la selección de esta publicación, se puede observar en la escena del funeral infantil la juventud de los padres. Él completamente recto, mirando de manera fija a la lente de Gaona, con semblante adusto; a un lado su mujer, en posición sumisa, cubriendo parte de su rostro con un rebozo oscuro, quizá envolviendo parte de su dolor y pena por la muerte de su *angelito*. El atuendo del niño está conformado por un ropón blanco, posiblemente complementado con

⁶⁰ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁶¹ Luis Ramírez Sevilla, *Villa Jiménez ...*, op cit., p. 61.

huarachitos —que por tradición eran hechos de cartón recubiertos de papel dorado— una corona cuyo basamento lo constituye un cinturón de flores desde el cual parten los ejes superiores, también con flores. El cuerpo está colocado sobre una mesa pequeña, cubierta por un lienzo blanco, sobre el cual yacen flores en su mayoría blancas, entre las que predominan la nube, los azahares, los nardos y las azucenas. En cada esquina de la mesa una veladora. En otras ocasiones, en torno a la mesita, se colocaban flores o macetas propias de las casas en donde se hacía la velación.

El rito del paso de los niños muertos a la vida en el más allá tiene raíces en el pasado prehispánico, reconfigurado en los procesos sincréticos a través de los cuales los pueblos indígenas se incorporaron al catolicismo. La fotografía incorporó este ritual religioso de las “clases altas y medio-altas” en la época del daguerrotipo y tiempo después se aunaron las imágenes de los grupos de menores ingresos del ámbito urbano y rural. La fotografía fue incorporada al ritual “como uno de sus momentos, tomada durante o después del velorio, y como una renovación del ritual, transformada en el altar doméstico del pequeño angelito ofrendado a Dios por su familia”.⁶²

Respecto a los difuntos adultos, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, era una práctica común amortajar el cadáver con un lienzo blanco. La costumbre podía verse modificada de acuerdo a la capacidad económica de los dolientes, quienes podían optar por un ataúd, generalmente de pino, uso que se extendió a los grupos de menor capacidad adquisitiva en la segunda mitad del siglo XX.⁶³

En tanto a la incorporación del fotógrafo al ritual de la muerte niña y adulta, Marino considera que la presencia del fotógrafo fue importante en el ritual del angelito en virtud de que contribuyó con modificaciones o adiciones que el ritual popular experimentó con la introducción de la imagen. Por ejemplo, Marino retoma a Bourdieu al hablar de la solemnidad

⁶² Daniela Marino, “Dos miradas...”, *op cit.*, pp. 209-210.

⁶³ Limbergh Herrera Balam, “De lo modesto a lo suntuoso: costumbres funerarias en Yucatán”, *Alquimia*, núm.13, septiembre-diciembre, Sistema Nacional de Fototecas, 2001, pp. 32-37.

dad de la foto debido a que el acontecimiento mismo lo es. Los retratados consideran un honor haber sido incluidos en la foto, por lo que un gesto o postura no acorde con el significado social del acontecimiento sería impropio. Las conductas solemnizadas por el grupo deben ser fotografiadas, por lo que el objeto real de la fotografía no es el individuo, sino los roles sociales que desempeñan.⁶⁴ Por su parte, Herrera resalta que existe una influencia determinante del fotógrafo en la imagen capturada, es decir, de los dolientes que posan para el fotógrafo.⁶⁵

Gaona retrataba a los conscriptos que iban al servicio militar,⁶⁶ a hombres y mujeres que necesitaban fotografías para documentos oficiales. Para otros diversos eventos los escenarios y las poses, así como su relación con los objetos constituían un sistema de diferenciación simbólica.⁶⁷ Contrasta el hecho de que el tipo de fotografía de los fotógrafos de pueblo, locales, regionales o municipales del siglo xx, es completamente diferente a lo que ocurría a mediados del siglo xix, cuando predominaban los fotógrafos extranjeros quienes residían temporal o definitivamente en el país, y que fotografiaban a las élites criollas.

Gaona continuó capturando imágenes de grupos, novios y fiestas familiares importantes.⁶⁸ Por cierto, él recordaba que de su madre y de su abuela tenía varias fotografías y dijo haberlas quemado con la finalidad de que no anduvieran “rodando”. Después se arrepintió, pero ya era demasiado tarde.⁶⁹ Esta sentencia remite a reflexionar sobre la conservación de la memoria gráfica, de alta significación para la reconstrucción del pasado.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Photography. A middle-brow Art*, Cambridge, Polity Press, 1990, citado por Daniela Marino, “Dos miradas...”, *op cit.*, p. 227.

⁶⁵ Limbergh Herrera Balam, “modesto a lo suntuoso...”, *op cit.*, p. 32.

⁶⁶ Entrevista a Pascual Gaona López, realizada por Juan Manuel Hernández Almazán el 17 de octubre de 2008, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁶⁷ Néstor García Canclini, “Uso social y significación ideológica...”, *op cit.*

⁶⁸ Entrevista a Pascual Gaona López realizada por Griselda Gómez y Alejandra Carlos Pacheco en 2003, Archivo de la Palabra, Museo Regional Potosino.

⁶⁹ *Idem.*

CONCLUSIONES

Los fotógrafos son “impresores” de historias de la época que estaban viviendo y construyendo, permiten observar el desarrollo de la fotografía en los municipios de San Luis Potosí, sobre todo en la primera mitad del siglo xx. Muestran una conciencia al capturar los momentos y situaciones que posiblemente se hubieran perdido con el tiempo, por lo que sus temas resultan relevantes para la reconstrucción de formas de festividades religiosas y cívicas, para dar testimonio de la transformación urbana, de la vida social y política, entre otros tópicos.

Las imágenes de los fotógrafos de Moctezuma, reflejan un sentido de lo contemporáneo visto a través de la moda y la gestualidad. Motivan la sensibilidad y percepción de las diferencias generacionales en función del registro visual, por ejemplo, de la niñez, de la edad adulta, de la vejez.

Juana Aguilar Arredondo sostiene a través de sus imágenes un diálogo permanente con su familia y especialmente con las mujeres de ese linaje. Existe una preocupación por la mutua comprensión en la exploración de sentimientos y poses acordadas con los sujetos fotografiados, haciendo de ello un lenguaje propio. Resulta una evocación sutil sobre la arquitectura emocional de los personajes por medio de su expresión particular.

El tema de las mujeres y los niños es recurrente en las fotos de Juana. Se trata de imágenes de mujeres solas, de conjunto o con niños. Esas imágenes constituyen un lote de figuras preponderantemente femeninas, que destacan de la línea de trabajo de otros fotógrafos. Este predominio sugiere la imagen materna o femenina como eje central de la familia; por otro lado, podría sugerir la ausencia de figuras masculinas debida a otros procesos, como podría ser el migratorio.

En las imágenes de Pascual Gaona se percibe el gusto, la pasión del fotógrafo, quien tenía la intención de capturar imágenes de su entorno inmediato; pero también existe la idea de una promoción de su residencia. Los motivos y temas presentes en la fotografía de Gaona son los paisajes, la arquitectura, las ceremonias religiosas, festividades cívicas, fiestas familiares, además del retrato de estudio. Entre los retratos predominan los

personajes desconocidos, que constituyen un cuerpo de imágenes de miles de rostros anónimos que quedaron fijos en sus documentos oficiales. Con sus fotografías se amplía el panorama visual de la sociedad potosina del siglo xx.

Imágenes del agua y la sociedad. Los fotógrafos de Moctezuma en el siglo XX de Moisés Gámez, Arturo Gómez y Luis Pedro Gutiérrez se terminó de imprimir el 30 de agosto de 2011 en los talleres de Artes ImpresasEón, S.A. de C.V., Fiscales núm. 13, Col. Sifón, C.P. 09400, Del. Iztapalapa, México, D.F. Tels.: 5633 0211 y 5633 9074. <info@arteon.com.mx>. La edición estuvo al cuidado de Claudia Torres, Logos Editores, Jorge Herrera y los autores. El tiraje consta de 1000 ejemplares.