

# ¿Qué nos dicen los niños?

## Una primera mirada fotográfica a la infancia durante la Revolución

*Eugenia Meyer*

El interés por conocer *todo* sobre quienes fueron niños durante la década bronca de la Revolución impone la búsqueda de restos materiales, testimonios, vestigios múltiples de una época. Más que reunir las fuentes, hay que proceder a la aventura de encontrarlas. Los años revolucionarios tuvieron múltiples y variados protagonistas, como también víctimas. En ese escenario heterogéneo se distinguen los niños que fueron testigos de un acelerado proceso de violencia y de cambio.

Si bien es cierto que la bibliohemerografía de la gesta de 1910 es considerable, al igual que la historiografía referente a la época, de hecho poco se ha dicho, poco se ha escrito sobre los menores que crecieron y sobrevivieron en esta significativa década de la vida mexicana.

Niños de ciudad, niños de campo, niños de la burguesía porfiriana que miraban azorados cómo su cotidianidad se veía trastocada y transgredida.

Los hijos de campesinos, de obreros, de artesanos o de profesionistas medios, que escuchaban en casa las nuevas, los cambios, las sacudidas. O aquellos que, en sus casas de las grandes ciudades o en las placenteras haciendas, ponían atención para enterarse, en forma subrepticia, de lo que estaba sucediendo, de los hechos que tanto despreciaban los mayores —algunos los minimizaban al considerarlos simples trifulcas— o que, finalmente, despertaban en ellos sentimientos encontrados de miedo e incertidumbre. De una u otra forma los niños no podían, no debían escuchar todo aquello, pues eran cuasipersonas, aún no listas para conocer la realidad; por lo tanto, parecía prudente hablar con sigilo, bajar la voz para no alterar ese supuesto mundo mágico que era la infancia.

Sin embargo, esos niños conservarían memorias vividas de la década revolucionaria, experiencias que los marcarían y que habrían de definir en adelante su ideología y su comportamiento social.



*Niños, ca. 1910. Núm. de inv. 160553*

Acercarse al mundo infantil implica una serie de problemas particulares y ciertamente una actitud diferente. Se trata de buscar los hilos conductores, los recursos que puedan ayudarnos a deshacer una compacta madeja de suposiciones, como también acercarse a un mundo ido, a una memoria escondida o finalmente al olvido voluntario o involuntario.

En ese mundo complejo y plural aparecen las fotografías no sólo como testimonio, sino como *retrato* de una época. Comienza entonces la búsqueda de esas huellas y restos fotográficos, la indagación sobre la procedencia y la trayectoria de los documentos, las varias líneas de investigación, así como el análisis técnico y el propiamente iconográfico. En última instancia, la lectura de esas imágenes debe contar con sustentos teóricos que nos ayuden a entender las fotografías en su contexto. Como objeto de investigación.

Así, dos posibilidades pueden considerarse inherentes al trabajo histórico: ordenar el discurso histórico<sup>1</sup> a partir de los eventos que debe narrar, apoyado en las fotografías, o bien describir la imagen como parte del proceso analítico, para contar lo histórico de ese documento, lo que implicaría, quizás, alejarse del hecho mismo.

En consecuencia se genera todo un esquema metodológico para estudiar las fuentes fotográficas que va desde el análisis de su condición como fotografías —su esencia en el original o en la reproducción, que les imprime su carácter de “artefacto” o restos del pasado—, hasta el examen de su materia y forma de expresión como registro visual, así como su configuración externa, sus soportes y los procedimientos técnicos empleados para generarlas, vinculados con las peculiaridades de la producción fotográfica de la época, tanto en lo que se refiere al original como a sus reproducciones.

Por otra parte, habrá que considerar a la imagen misma y a su contenido, finalmente como únicos, particulares, porque sin lugar a dudas, lo captado se refiere a un determinado fragmento de la realidad, en un momento específico, en un espacio y tiempo singulares.

Tema importante, mas no independiente, es la motivación del fotógrafo, su creación, su concepción del universo, sus razones, al igual que la carga ideológica propia de cada fotografía, que a final de cuentas el fotógrafo torna imagen congelada de una realidad fragmentada. En consecuencia, no podemos sino reconocer que no hay fotógrafo ni fotografía inocentes, como tampoco observador acritico, objetivo e imparcial.<sup>2</sup> De cualquier modo, todos somos protagonistas de los procesos históricos.

Toda fotografía se significa como un recurso de la memoria y de la emoción. Ciertamente la evidencia fotográfica se traduce en un testimonio visual de las apariencias. Por ende, la información que se desprende de ellas será siempre fragmentaria y estará sujeta a la interpretación e incluso a la manipulación del investigador, sin olvidar, por cierto, la propia del fotógrafo.

Así, la fotografía establece una dialéctica particular con la memoria y genera una dinámica permanente entre la imagen y el conocimiento. También se reconocen en este complejo maridaje los aspectos documentales y estéticos como punto de partida para el análisis iconográfico y la reflexión interpretativa, interdisciplinaria, en aras de su significado intrínseco.<sup>3</sup>

Todo ello enmarcado en el pasado, porque en último caso la imagen fotográfica pertenece a tiempos idos. No en balde, en ese sentido, Roland Barthes la asocia con la muerte.<sup>4</sup> E insiste en su carácter de experiencia que reproduce al infinito lo que únicamente ha tenido lugar una vez: “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”,<sup>5</sup> por ello, en el espectáculo de mirar y leer las fotografías, se genera ese *algo* terrible que sería el retorno de lo muerto.

Lo que *leemos* en la fotografía, tal vez sea diferente de lo que mentalmente asumimos que fue la escena original, trastocada por la intención del fotógrafo, aunque luego también por la intención del observador. Pero lo que pretendemos ver, descubrir, encontrar, está ahí como representación de la realidad, presta para convertirse en cómplice del supuesto análisis histórico.



*Niños de hospicio, ca. 1908. Núm. de inv. 6230*

Como espectadores, vemos, descubrimos imágenes que nos provocan una atracción, quizá hasta la fascinación, la agitación interior a la que se refiere Barthes. La observación de ese fragmento congelado de la realidad nos hace pensar, actuar, nos anima, y ello, en efecto, se traduce en la aventura de ver, atender, escuchar, mirar y leer la fotografía.

Así, el quehacer de la observación activa la memoria, los recuerdos, los conocimientos y establece vínculos tanto con la nostalgia como con la melancolía. Resultado de todo ello es que “veo, siento, luego noto, miro y pienso”.<sup>6</sup>

Una imagen conmovedora de cuatro niños, seguramente en un hospicio, hacia 1908, comunica la desolación, quizá también la tristeza de estos niños pelones, dos de los cuales nos ven de frente, casi desafiando al fotógrafo, a nosotros. Otro se lleva un pedazo de pan o de tortilla a la boca, mientras en su plato percibimos algo que parece una sopa; en forma distraída, mira con infinita tristeza hacia otro lado. El más pequeño permanece hierático, a manera de denuncia. Los cuatro, con ropa de algodón modestísima, con baberos, cada uno con un

plato y una taza de peltre; sólo dos tienen frente a sí cucharas y uno tenedor. Cuatro sujetos protagonistas, todos posando disciplinadamente con las manos sobre una simple mesa de madera, en la cual, curiosamente, salvo aquel plato con caldo, no hay comida.

El “choque fotográfico”, el *punctum*,<sup>7</sup> al que se refiere Barthes, provoca un caudal de preguntas. La imaginación del historiador no encuentra reposo, pero esa realidad congelada nos obliga a reflexionar sobre lo que el fotógrafo quiso mostrarnos. Nosotros no podemos menos que detenernos a cuestionar la realidad que supuestamente estamos observando, su veracidad, su fidelidad. ¿Qué nos están diciendo los niños de la imagen descrita? ¿Qué edad tienen? ¿Esperan recibir alimento? ¿Creen que algo sucederá en sus vidas? ¿Pertenece a ese sector de niños expósitos, marginados, olvidados? Tras ellos un muro gastado, con dibujos y frisos. Pero, ¿es una puesta en escena o se encuentran en el estudio del fotógrafo? ¿Es entonces una manipulación del fotógrafo que transforma o pretende valerse de un ardid para producir una atmósfera?



*Niño trabajador, ca. 1910. Núm. de inv. 6098*

Necesariamente la imagen está ligada a las circunstancias; la fotografía aparece como un teatro primitivo que requiere el trasfondo histórico con el fin de recuperar y reconstruir el proceso de la sociedad porfiriana, enarbolando la bandera de la modernidad capitalista.

En ese mismo contexto, en esa misma época, otra imagen nos detiene y nos conmueve. Aquí un niño humilde —uno solo ahora—, descalzo, seguramente en un mercado, ayuda a mover cazuelas de barro. Trabaja, no come lo que se ofrece en venta. Mira de soslayo al fotógrafo. Él es el centro de la imagen, él es el *punctum* que nos detiene, que nos mueve y conmueve. Los clientes, algunos hombres sencillos, se encuentran en cuclillas frente a los anafres y las ollas. Las mujeres, que con seguridad cocinaron, atienden; una, la más distante, observa al fotógrafo, quizás con timidez; otra mira al niño, que es el verdadero centro de atención; expresa cierta ternura: ¿será su hijo?

Esta escena no parece “producida”; aquí el fotógrafo “congeló” la cotidianidad fuera del tiempo, fuera de los juicios particulares. Reproducción de una realidad que permanece. Tal vez la ropa varíe, pero la actividad, la relación hombres—mujeres y mujeres—

niños permanece y nuestros puestos de comida, en zonas urbanas y rurales, conservan en esencia las mismas características.

Lo notable, lo trascendente, lo que nos sorprende, lo que nos informa en cada fotografía está íntimamente ligado a nuestro bagaje cultural, nuestra propia historia, nuestros intereses e intenciones. Sí, la fotografía puede ser complaciente o subversiva, puede asustarnos, trastornar, estigmatizarnos, u obligarnos a reflexionar. Reconozco en las imágenes que veo un trozo de la historia que me interesa, me identifico con el contenido, hurgo entre los personajes, los objetos, quiero conocerlo todo, quiero aprehenderlo, con objeto de que nada se escape, que todo denuncie condiciones sociales de injusticia, particularidades que nos definen y determinan.

Así impacta y conmueve una imagen que corresponde a alrededor de 1910, casi *creada* expresamente para enfrentarnos otra vez a la gran interrogante de lo que quisieron decirnos los niños de entonces.

Mirando a la cámara casi como desafío, todos recargados en una pared carcomida, sobre un suelo que entrevera piedra de bola y terracería, vemos a doce niños en una escalera que va de izquierda a de-



Winfield Scott (atribuida), *Niños en la pared*, ca. 1910. Núm. de inv. 122540

recha. Menores cuyas edades oscilan entre los tres y cuatro, hasta los trece o catorce años.

Observemos: tres portan sombrero de fieltro, otros dos de paja y, entre los más pequeños, uno lleva boina y otro gorra de marinero. Quizá se trata de una extraña y a la vez conmovedora escena *prefabricada*. Y, sin embargo, tal vez el fotógrafo encontró y decidió reunir a estos niños, con tipos y atuendos diversos, para comunicar algo, para preservar una imagen de la heterogeneidad de la pobreza. Es probable...

Es interesante atender la desigual vestimenta del grupo, que podría obedecer más a determinadas condiciones y limitantes que al gusto individual de cada niño. El primero lleva camisa de algodón casi blanca, pantalón, chaleco y saco de casimir—que no oculta el codo ya raído— y zapatos usados, pero, al fin, zapatos formales. Se antoja casi un adolescente que desafía con la mirada al fotógrafo, al tiempo, al mañana, a nosotros.

El segundo protagonista de esta escena y de esta historia, viste unos pantalones gastados, con agujeros en las rodillas, que se aprecian como trozos del textil casi desprendido, la camisa de algodón, el

corte de pelo estricto, casi al rape, y huaraches paupérrimos; ve a la cámara, casi interrogándonos. El tercero porta un saco que obviamente le queda chico; de nuevo, los codos raídos, un chaleco heredado de un anterior dueño más pequeño, zapatos que denuncian un uso extremo, pues en ellos asoman los dedos; tiene una cierta mirada irónica, una cierta sonrisa que nos hace reflexionar sobre los tiempos idos, sobre el mundo inmenso de oportunidades que se estaba negando a esa infancia.

El cuarto lleva pantalones rayados de charrito y una camisa de algodón, de la que sale una camiseta con manga larga; la camisa es demasiado corta, los zapatos están completos y contrastan con los del quinto sujeto. Este último, trajeado casi como niño catrín, con pantalón corto que hace juego con el chaleco y el saco, camisa con corbata de moño, sombrero de fieltro y medias largas, calza paradójica y conmovedoramente unos botines destrozados, se halla en una posición que revela agotamiento y parece preguntarse cansado: “¿Qué haré luego de esta *puesta en escena*?”

El sexto con pelo corto en extremo, pantalón también corto, camisa y otra prenda a manera de saco



*Niño voceador durante la Decena Trágica, 1913. Núm. de inv. 6280*

muy delgado —que apenas le cierra y a la que le faltan botones— medias, botines y agujetas medio abrochadas, mira de frente con gran inocencia. Junto a él, otro chico, con mirada distraída, se muerde el labio; lleva pantalones parchados, una sucia camisa de algodón y zapatos despedazados.

El octavo viste pantalón de la época, con bragueta de botones por la que escapa la punta de la camisa de algodón. Se le ven los calzones enrollados y atorados en la cintura. A diferencia de sus compañeros, trae zapatos completos y mira atentamente a la cámara. El siguiente, más pequeño, tiene pantalones, una camisa sucia y está descalzo; el décimo, más menudo incluso, lleva camisa de cuadros, pantalón corto, medias y botines; aparece con los brazos cruzados, como si hubiese recibido la instrucción de posar en esa forma. Luego otro, al que parece habersele indicado que mirara de frente, casi rapado, con pantalón, camisa, suéter y botines, se mantiene atento y casi tapa al último chiquillo, pegado al muro, que calza zapatos y lleva pantalón —en cuya bragueta asoma de nuevo la camisa—, camiseta y un

camisín a manera de saco. Es el más pequeño del grupo y completa la docena que nos está mostrando una serie de variantes de esa infancia marginada o abandonada. No soslayamos, por cierto, la ausencia de niñas en esta imagen, que nos recuerda la estricta educación y moral de la época, que obligaba a la separación absurda de hembras y varones, como si el mundo y la vida respetaran esta imposición caprichosa e hipócrita.

Quizás uno de los impactos mayores de esta imagen congelada en el tiempo, que insiste en la idea de lo ido, lo muerto, lo pasado, es la recuperación nostálgica de una época; de una sociedad, de una moral específica. La fotografía delata circunstancias culturales específicas; basta ver la posición de las manos de cada chico, puestas al azar, como si no supieran qué hacer con ellas, o bien determinada por instrucciones del fotógrafo. El primer niño, al igual que el último, las esconden en los bolsillos; otros las dejan caer imperceptiblemente a los lados, las cruzan al frente, o ponen una sobre otra, casi con resignación, como queriendo decir quizás que las con-

diciones de sus vidas, al parecer, no ofrecen posibilidad de cambio, ni futuro.

Ciertamente toda esta reconstrucción se refiere a un tiempo pasado que no es ajeno; sin embargo, históricamente nos interesa. Reconocemos en ella situaciones sobre las que tenemos noticias, de lo que nos hemos enterado y que hemos reconstruido. Pero lo importante es la posibilidad de identificar la esencia de las circunstancias, de los hechos, e incluso de lo que ha pasado inadvertido. La acción de reconocer e identificar se convierte precisamente en activadora de la historia porque, finalmente las imágenes nos mueven, nos obligan a observar para así descubrir lo que de otra forma continuaría cubierto, oculto o ignorado.

Toda fotografía aparece como una fracción de la realidad, como un referente de hechos y circunstancias. Aquí las imágenes seleccionadas al azar dan cuenta y nota de historias diversas, de valores y circunstancias tan ajenos como lejanos. Sin embargo, ellas nos obligan a detener, a revisar ese pasado que, sin ser próximo, nos hace recapitular y empezar a modificar visiones del todo histórico en el que se desarrolla la Revolución de 1910. Aquí no importan las cifras oficiales, ni las estadísticas, ni los juicios particularísimos de críticos, cronistas, políticos o militares. Lo relevante es, sin duda, lo que vemos, lo que observamos, lo que sentimos e imaginamos ante estas representaciones.

Circunstancias *reveladas* a partir de una técnica, a partir de una intención del fotógrafo, pero también circunstancias que nosotros voluntaria y conscientemente nos hemos propuesto revelar. Toda fotografía, por lo tanto, nos da cuenta de lo que fue, sin que caigamos en la nostalgia y por lo tanto el pasado no es ya una forma de pensar o de expresar el recuerdo, en la memoria, pues a partir de esas imágenes que existen el pasado se torna algo concreto y comprensible.

Si bien es cierto que tiempo y espacio están delimitados por la intención del fotógrafo, por las circunstancias y técnicas de la producción fotográfica, también lo es que ese detenerse del tiempo y fijación de un espacio obligan al historiador a instalarse en lo preciso para analizar o definir su contenido.

Vemos las fotografías, las cuestionamos, las exprimimos hasta lo último; porque, a fin de cuentas, de lo que se trata, es de que ellas hablen por nosotros, de que revelen lo oculto o desconocido, nos permitan entender un tiempo determinado, en circunstancia específica, y finalmente nos ayuden a comprender el proceso que encadena, invariablemente, a los diferentes estadios de la historia. Bien nos ha hecho reflexionar Umberto Eco al insistir en que, para una cultura habituada hoy a pensar mediante imágenes, las fotografías se vuelven razonamiento. Así, la fotografía inicia un itinerario comunicativo. "Una vez más lo político y lo privado se han atravesado por las tramas de lo simbólico que, como siempre sucede, ha demostrado ser producto de realidad."<sup>8</sup>

Y entonces, ¿qué nos dicen los niños? ¿Qué logran transmitirnos esos protagonistas veraces a partir de las imágenes captadas por el fotógrafo? La realidad ha estado sujeta a procesos de selección, composición, encuadre, manipulación del negativo, etcétera; sin embargo, subyace un lenguaje virtual que de cierta manera nos conmina a seguir *escuchando* esas fotografías.

Cuando la intención del historiador empeñado en comprender el pasado sea la de cuestionar y expresar la savia de las imágenes, con el fin de recuperar la esencia misma de las circunstancias y los procesos en su contexto histórico, el viejo adagio de que una imagen vale más que mil palabras se continuará.

<sup>1</sup> Véase Rafael Reséndiz, "El uso historiográfico de la fotografía", en *Semiótica, comunicación y cultura*, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1996, pp. 93 y ss.

<sup>2</sup> Véase Eugenia Meycr, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/SEP/Fonapas, 1978.

<sup>3</sup> Véase Boris Kossov, *Fotografía e história*, São Paulo, Atica, 1989.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>8</sup> Umberto Eco, "Una fotografía", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 298.