



Susana Sosenski y Diana Correa
“Amigos de la Pobreza. Infancia y ciudad
en una fotonovela mexicana (1961-1965)”
p. 67-98

Melodramas de papel
Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina
(coordinación)

México
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas
(Historia Moderna y Contemporánea 75)

Primera edición impresa: 2021

Primera edición electrónica en PDF con ISBN: 2022

ISBN de PDF: [en trámite]

<https://ru.historicas.unam.mx>



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

©2022: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
Algunos derechos reservados. Consulte los términos de uso en:

<https://ru.historicas.unam.mx/page/terminosuso>

Se autoriza la consulta, descarga y reproducción con fines académicos y no comerciales o de lucro, siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica. Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



REPOSITORIO
INSTITUCIONAL
HISTÓRICAS
UNAM

AMIGOS DE LA POBREZA
INFANCIA Y CIUDAD EN UNA FOTONOVELA MEXICANA
(1961-1965)*

SUSANA SOSENSKI
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

DIANA CORREA
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

En los años sesenta México se encontraba inserto en una boyante sociedad de consumo cuyos efectos se sentían a lo largo del territorio nacional. En el amplio abanico de los medios de comunicación masiva, radio, televisión, cine, historietas o fotonovelas, las representaciones sobre la infancia habían adquirido un lugar relevante. La potencia de la imagen infantil era aprovechada al máximo por las industrias culturales en tanto era emocionalmente poderosa y servía para movilizar un amplio abanico de sentimientos ligados al consumo, a las formas de tratar a la niñez y de pensar a los niños y a las niñas.¹ En

* Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IN401917 “Espacios para la infancia en la Ciudad de México, peligros y emociones (1940-1960)”. Agradecemos la lectura y los valiosos comentarios de los colaboradores del Seminario de Fotonovela del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y de la doctora Estela Roselló.

¹ Marylin R. Brown, “Images of Childhood”, en *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*, edición de Paula Fass, Nueva York, McMillan Reference, 2004, v. 2, p. 449. Véanse Julia Tuñón y Tal Tzvi, “La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas”, en *Historia de la infancia en América Latina*, coordinación de Pablo Rodríguez y Emma Maneralli, Bogotá, Universidad del Externado, 2007; Susana Sosenski, “Infancia y violencia. Los robachicos en las historietas para adultos en México (1945-1950)”, *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, n. 4, 2018,

este marco, entre centenares de producciones que circularon en México y que tenían por tema la infancia se encontraba *Amigos de la Pobreza*, una fotonovela de amplio tiraje que se publicó en 213 números durante cuatro años, entre 1961 y 1965. Como veremos más adelante, la revista giraba en torno de tres personajes inseparables, uno de ellos era Carita, un pequeño voceador que habitaba en la ciudad de México en los años sesenta.

Esta fotonovela, como muchas otras, fue un espacio de construcción de ideas e imaginarios sobre la infancia mexicana. La hemos tomado como fuente de investigación porque nos permite plantear una serie de análisis vinculados a las ideas y representaciones que este tipo de publicaciones construyeron sobre el lugar de los niños en la sociedad. El pequeño Carita, personaje central de la fotonovela, es una figura que permite reproducir masivamente ciertos valores asociados a la pobreza, la infancia, el protagonismo infantil, los lugares apropiados o peligrosos para los niños de la ciudad de México, así como el posicionamiento del gobierno mexicano frente a los problemas infantiles. Planteamos que el personaje fue utilizado por los productores de estas narrativas para justificar, legitimar y crear opiniones favorables hacia las condiciones de pobreza en las que se encontraba un sector importante de la población de la ciudad de México, lugar en donde suceden estas historias. Las aventuras y hazañas de los tres personajes centrales de esta fotonovela dan cuenta del lugar en el que se pretendía colocar a los niños mexicanos, y de los discursos oficiales que se enviaban sobre el buen vivir en la ciudad, la obediencia a las autoridades, la aceptación de las medidas modernizadoras del gobierno capitalino, así como las relaciones entre adultos y niños.

De acuerdo con los objetivos señalados arriba, hemos dividido este capítulo en seis apartados. En los dos primeros analizamos las condiciones materiales de producción de la revista e identificamos los posibles grupos de lectores que tuvieron acceso a esta publicación. En una segunda parte del texto, estudiamos la representación del protagonismo

p. 103-128; Diana Correa, *La infancia en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciada en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019; Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle. Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008.

infantil que propone la narrativa gráfica y textual de la fotonovela que presenta a un niño omnipotente capaz de superar cualquier adversidad sin ayuda de ningún adulto; finalmente, reconstruimos cómo se expresa en esta publicación la relación de los niños con la ciudad. En este texto identificamos las geografías infantiles, los espacios *para* niños y niñas y los espacios creados *por* niños y niñas; estos últimos, generalmente parecían transgredir las fronteras de lo que idealmente se entendía como espacios apropiados para la infancia.

La revista

Esta producción semanal de 32 páginas, impresa en papel prensa, medía 18 × 23.5 centímetros y fue publicada por EDAR (Editorial Argumentos). Su tiraje fue de 35 000 ejemplares por número y costaba un peso.² Formaba parte de la gran oferta de publicaciones masivas orientadas a un público de bajos recursos, que circulaban en México gracias a una industria caracterizada por su “baja calidad en materiales, estilo gráfico estandarizado y diseño simplificado usando pocos colores, la técnica del sepia o a dos tintas”.³ En una primera etapa *Amigos de la Pobreza* fue escrita por Guillermo de la Parra, quien entonces era autor de más de veinte historietas y dueño, junto con su esposa Yolanda Vargas Dulché, de la casa editorial EDAR.⁴ En una segunda etapa la historieta dependió de la pluma del joven Aurelio Morales Montes, quien después sería autor de la popular historieta *Balam* (1972-1981). *Amigos de la Pobreza* fue producida por D’Santillán, especialista en fotomontajes, quien también trabajó en otras publicaciones de amplio tiraje como *Huesitos*, *el Huerfanito* y *Doctora Corazón*.

Estamos hablando de una producción que se encuentra en los inicios del formato de la fotonovela. Es decir, que si bien utiliza una téc-

² *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, n. 2, 7 de diciembre de 1961.

³ Daniel Chávez, “Cuando el Estado habla en cómic. Historieta e historiografía en México”, *Quaderns de Filologia, Estudis de Comunicació*, v. 111, 2008, p. 41-47, https://www.academia.edu/803889/Cuando_el_Estado_habla_en_c%C3%B3mic_historieta_e_historiograf%C3%ADa_en_M%C3%A9xico.

⁴ Aurora Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1988, v. 9, p. 280.

nica mixta en la que hace uso de la fotografía y del fotomontaje, todavía presenta un formato de historieta: escritura en mayúsculas, globos para dar cuenta del diálogo entre los personajes, cartelas (espacios rectangulares colocados fuera de las fotos) y mucha presencia de fotografías dibujadas y retocadas a mano. La impresión, realizada en los Talleres Rotográficos Zaragoza, que tenían a su cargo múltiples producciones de este tipo, estaba hecha en sepia, con excepción de los forros, cuya portada solía ser un dibujo a color que sólo hasta la décima novena edición cambió por una fotografía, también a color y retocada. En la portada generalmente aparecían los tres personajes principales de la fotonovela, a veces acompañados de algunos otros personajes urbanos, en algún punto de la ciudad de México.

En el interior de la contraportada se incluía una foto en blanco y negro que en muchas ocasiones invitaba a la compra del próximo número de la fotonovela o publicitaba otros títulos de fotonovelas e historietas de la misma editorial como *Tawa, el Hombre Gacela, Siguiendo Pistas* y *Neutrón* (véanse las figuras 1 y 2).

No en todos los números se dio crédito a los fotógrafos, pero sabemos que Jorge Vargas, Javier Cabrera y Miguel Gloria, Jr., se encargaron de la fotografía, apoyados en el trabajo del estudio Fotomontaje de México; Alfonso Aguirre y Enrique Lugo realizaban los fondos de dibujo. La dirección artística fue compartida entre Ricardo Colchado, Alejandro Anaya, Miguel Gloria —un fotógrafo que, a decir de Armando Bartra, era “exclusivo de los pepines”⁵ y que también sería encargado de las ilustraciones en publicaciones como *Indita, Violeta, Quién, Alma en los Labios*— y el dibujante Carlos Moro (quien en 1962 era el dibujante de *Correo Amoroso* y años después de *El Monje Loco*).

A diferencia de muchas fotonovelas de las décadas siguientes, que contaban con la participación de actores y actrices que trabajaban en la televisión, en este caso los actores, salvo pocas excepciones —como algunas cantantes de bolero (Ana María Hernández), o modelos de revistas para público masculino (Ana María Aguirre)—, eran poco conocidos. Aquí, los personajes principales fueron interpretados por el niño Alejandro Lete (Carita) y Alfonso Aguirre (Benito Amor). Cabe mencionar

⁵ Armando Bartra, “Photographic Narrative in Mexican Press”, *Luna Córnea*, n. 18, 2013, p. 197, https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18/169.



Figura 1. Contraportada.

Fuente: *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, n. 2, 7 de diciembre de 1961



Figura 2. Portada interior.

Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 77, 23 de mayo de 1963

que muchos niños que trabajaron en fotonovelas, como Lete, no recibían salarios, sino que actuaban gratis y tenían cierta relación familiar con los guionistas, fotógrafos o directores de las revistas. Alejandro Lete Cordero, por ejemplo, era hijo de un primo de Yolanda Vargas Dulché.⁶ Manelik de la Parra, hijo de Yolanda Vargas Dulché, por ejemplo, en una entrevista comentó que un día a su papá “se le ocurrió escribir una historieta que se llamaba *El Charrito de Oro*; en aquella época se hacía fotomontaje, se sacaba la foto para hacer la historieta, entonces me volteó a ver a mí y me dijo: tú eres el charrito de oro. Perfecto, dije yo. Y me hicieron el personaje de esa historia”.⁷

⁶ Base de datos del Seminario de Genealogía Mexicana, <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es>. Agradecemos enormemente a Javier Sanchiz por su ayuda para encontrar los vínculos entre estos personajes.

⁷ “Mi vida es divertida: Manelik de la Parra Vargas”, *El Universal*, Querétaro, 21 de julio de 2015, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/21-07-2015/mi-vida-es-divertida-manelik-de-la-parra-vargas>.

A principios de los años sesenta, niños y adultos eran grandes consumidores de historietas y fotonovelas. Cada jueves podían comprar un ejemplar de *Amigos de la Pobreza* con los voceadores del barrio o los vendedores de los puestos de revistas que se instalaban en las principales esquinas de la ciudad de México, o luego obtener un ejemplar pasado de mano en mano en forma de préstamo. A diferencia de otras historietas y fotonovelas, *Amigos de la Pobreza* no inició como una historia seriada; cada número tenía una historia cerrada e independiente, en la que el pequeño voceador Carita, su perro Trapo, un hermoso *collie* de pelo largo, así como el taquero y luego chofer de camiones, Benito Amor, se enfrentaban a algún problema urbano o personal en la capital mexicana, en la que para entonces vivían 4870876 personas. Hacia 1965 la publicación se fue orientando a las historias seriadas que no trataban tanto de Carita, sino de aventuras de personajes que de manera fortuita se cruzaban de una forma u otra en esa gran ciudad.⁸

A lo largo de la serie, el niño Carita se enfrentaba a todo tipo de conflictos, desde la búsqueda de una madre sustituta, la captura de carteristas que habían robado en un camión de pasajeros, el rescate de una niña de manos de los robachicos, la persecución de asesinos, la resolución de conflictos amorosos, la devolución de tesoros, hasta la búsqueda de un hombre perdido en otro estado de la república mexicana. En todos estos relatos del melodrama de la vida cotidiana urbana, Carita sufría, pasaba hambre y violencia; era discriminado por su clase social, era insultado y echado de una infinidad de lugares. Todos esos momentos de sufrimiento, no obstante, eran pasajeros; la honradez de Carita, su bondad, inteligencia, valentía e inocencia hacían que al final de cada capítulo el niño, con la ayuda de su perro, terminara resolviendo los problemas y siendo feliz. En esta producción de valorización del *statu quo* de la pobreza, se subrayaba que justamente las condiciones económicas y sociales adversas permitían nuevos conflictos, retos y aventuras.

⁸ Véase *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, números de agosto a septiembre de 1965.

Carita no era un pillo como lo sería Memín Pinguín,⁹ su coetáneo en la serie de historietas del mismo nombre. Los atributos bondadosos, caritativos y amables de Carita, nombre que retomaba el término “caridad”, así como su aceptación de la pobreza como una condición inherente y casi honrosa, permitían la redención y la posibilidad de mostrar los mejores valores de los sectores populares, además aliviaban la tensión de los problemas sociales que aparecían en la fotonovela y terminaban por minimizar, incluso, la responsabilidad social y política del Estado mexicano en la atención a la infancia y a la pobreza. La historia permitía una cierta expiación de la culpa social, demostraba que el niño pobre era tan autosuficiente y tenía tanto protagonismo para resolver sus propios problemas, que no necesitaba de protección estatal, ciudadana ni familiar para alcanzar la felicidad.

La imagen de Carita, con su perro Trapo, presentaba muchas similitudes con el que para entonces era uno de los perros más conocidos en el mundo de las producciones culturales masivas para niños: Lassie.¹⁰ En 1943, la novela de Lassie se adaptó al cine con el título *Lassie Come Home*. Esa cinta fue tan exitosa que para 1951 ya se habían producido seis películas más con la historia del perro. En 1954 comenzó la serie de televisión que duraría casi veinte años y Editorial Novaro publicaba semanalmente la historieta *Domingos Alegres, Lassie*, que duraría casi una década.¹¹

Por su parte, el famoso Lassie había estado en México con su entrenador Rudd Weatherwax; había participado en la película *Hondo*, de John Wayne (1953), filmada en el pueblo mexicano de Camargo, en Chihuahua.¹² En 1950 los mexicanos también habían tenido oportunidad de ver la historia de otro perro protagonista en una película sobre “la inteligencia de un animal noble y valiente”, dirigida por Humberto

⁹ Thelma Camacho, Jesús Enciso y Manuel González, “La infancia en los medios de comunicación de masas. La historieta y el cine”, en *La infancia: avances y desafíos. Un acercamiento desde las ciencias sociales*, edición de Edmundo Hernández Hernández, coordinación de Manuel Alberto Morales Damián, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2014, p. 143-168, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

¹⁰ Fred M. Wilcox, *Lassie Come Home*, cartel, 1943.

¹¹ *Domingos Alegres presenta Lassie*, México, Novaro/Sea, 1954.

¹² Tom Goldrup, *Growing Up on the Set. Interviews with 39 Former Child Across Classic Film and Television*, Jefferson (North Carolina), Mac Farland and Company, 2002, p. 7.

Gómez Landero y titulada *Guardián, el perro salvador*, protagonizada por la adolescente, Chachita. De tal modo, para los mexicanos, la fórmula de una historia de un niño con un perro ya tenía un anclaje en imaginarios filmicos y gráficos masivos y prometía cierto éxito. Si el niño dueño de Lassie siempre se metía en líos y su perro lo salvaba con heroicidad y agilidad, en *Amigos de la Pobreza*, el pequeño Carita tenía la suerte de tener a Trapo, un perro que siempre era capaz de identificar a los criminales, encontrarlos, vencerlos y resolver todo tipo de problemas. Trapo tenía la función salvadora en todas las peleas; era un perro inteligente, intuitivo, con ideas propias y con gran capacidad y olfato para encontrar a los culpables.

Los lectores

Los aspectos de la fotonovela que hemos descrito arriba permiten pensar que la publicación podía haber estado dirigida a niños; sin embargo, sus personajes y sus argumentos ofrecen claves para sugerir que el público lector era mucho más amplio en edad y en género. En varias contraportadas de esta revista aparecía una frase que evidenciaba que la producción tenía como destinatarios a lectores de diversos grupos etarios: “Todos a emocionarse con la vida de Carita y Trapo, las mujeres a enamorarse del muchacho sano, Benito; los hombres a identificarse con los Amigos de la Pobreza”. Y se agregaba: “Aventuras reales del papelerito CARITA, amores y dinamismo del galán BENITO, valor y lealtad del perro con alma TRAPO”.

En línea con lo anterior, Benito Amor, interpretado por el fornido Alfonso Aguirre, era el personaje encargado de protagonizar el argumento romántico de la fotonovela. Su vinculación con los temas amorosos y su fugacidad en la vida de las mujeres no era menor que la de su papel como perpetuador de las ideas tradicionales sobre la masculinidad. Benito era una figura patriarcal, protectora y paternal ante el niño Carita; era también un galán conquistador de mujeres generalmente indefensas y sumisas; y un hombre valiente y fuerte, con puños “demoledores” y cuyas peleas daban cuenta no sólo de la normalización de la violencia en México sino de los valores asociados a la masculinidad y el machismo. En suma, Benito era un personaje que podía ser

admirado por las pequeñas lectoras y lectores, pero también por los lectores adultos; las mujeres y los hombres podían ver en este personaje los lugares comunes del machismo mexicano que se erigía como modelo de la masculinidad en esa sociedad patriarcal.

Las historias de esta fotonovela eran melodramas de la vida cotidiana, pero también situaciones comunes: se mostraba cómo se relacionaban los pasajeros con el chofer de un autobús; las dificultades entre los políticos y la prensa; cómo los animales entraban y salían a su gusto de restaurantes o camiones; o cómo en espacios insospechados de la ciudad operaban los policías de la “secreta”. La narrativa reproducía el habla popular, los personajes daban “moquetes”, andaban “de Quijotes”, estaban “descuajaringados” o a punto de “estirar la pata”. En otros momentos se retomaban imágenes cotidianas con potentes referentes culturales filmicos. Una de esas escenas, por ejemplo, había sido protagonizada por Lilia Prado, cuando con una ajustada falda subía al tranvía en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel (véase la lámina 1).

Aunque en la contraportada de la revista se aludiera a un público heterogéneo en términos etarios y de género, es posible que los niños hayan sido el grupo de lectores más importante de la fotonovela (véase la lámina 2). Sostenemos esto por dos razones. En primer lugar, el personaje infantil, una mezcla entre el pícaro Tom Sawyer, el gran conocedor de los bajos fondos *Oliver Twist*, pero dulce y bondadoso como el protagonista de *Lassie*, al que acompañaban otros personajes infantiles femeninos secundarios, era un actor en quien los pequeños lectores podían depositar emociones infantiles vinculadas al sentido de aventura e independencia y establecer ciertos procesos de identificación. En segundo lugar, la publicación ofrecía en su contraportada láminas para coleccionar y formar álbumes con fines educativos fácilmente asociables con los contenidos escolares. A esto se puede agregar que la revista se publicaba como una producción de “las intenciones más humanas y sinceras” para que los lectores pasaran momentos de “solaz y sana distracción”, lo que parecía querer decir que sus contenidos no implicaban ningún peligro moral o perversión para los niños mexicanos. En ese mismo sentido, a diferencia de múltiples publicaciones del periodo, esta revista contaba con el permiso de circulación que otorgaba la Secretaría de Educación Pública que, de acuerdo con la Ley orgánica sobre publicaciones, limitaba la circulación de materiales obscenos, que retraían a

la niñez y la juventud de sus labores escolares y que promovían las malas pasiones y destruían la base moral.¹³

Adicionalmente, podemos apuntar que la revista llegó a ser un título leído por los niños, pues en algunos números se menciona que los pequeños lectores, “amiguitos” de Carita, enviaban cartas a la editorial para compartir su opinión sobre la fotonovela.¹⁴ Una de las muestras más interesantes de la correspondencia que enviaban los lectores infantiles a Editorial Argumentos fue la fotografía que se publicó en la contraportada del número 109, en la que se podía observar que algunos niños voceadores originarios de Veracruz eran afectos a la lectura de esta fotonovela, al grado de que la Unión de Voceadores de Orizaba había decidido crear un carro alegórico inspirado en Carita y su perro Trapo. Los niños hicieron una sencilla estructura en la que colocaron el nombre de su asociación junto con el lema *Amigos de la Pobreza*. Un niño vestido como Carita, con camiseta de rayas y un pantalón sencillo, sostenía un periódico con una mano y con la otra la correa de un perro tipo *collie* muy similar a Trapo. Esta fotografía apunta al menos dos cosas: que la fotonovela contaba con un importante nicho de consumidores entre los niños de la República Mexicana que mostraban sus vínculos y su identificación con Carita, cuyas historias leían y tenían como referente, y que había importantes sinergias entre la Unión de Voceadores de Prensa y EDAR, ya que una foto así necesariamente publicitaba la publicación (véase la figura 3).

Protagonismo infantil

Como hemos señalado, esta fotonovela formó parte de un amplio conjunto de producciones culturales que presentaban una visión hegemónica que romantizaba la pobreza.¹⁵ El título de la publicación no era en

¹³ “Reglamento de los artículos 4o. y 6o., fracción VII de la Ley Orgánica de la Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas en lo tocante a la cultura y la educación”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 12 de junio de 1961, p. 4.

¹⁴ *Amigos de la Pobreza*, n. 47, 25 de octubre de 1962, página legal.

¹⁵ Véase Julia Tuñón, “Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano. *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*”, *Historias*, n. 82, 2012, p. 103-120. Tres de las películas sobre pobreza y desigualdad social de la época del cine de oro mexicano fueron *Nosotros los pobres*, *Pepe el Toro*,



Figura 3. Contraportada. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 100, 26 de diciembre de 1963

ningún modo crítico hacia la precaria situación en la que, durante el primer lustro de la década de los años sesenta, se encontraban 27038625 de mexicanos,¹⁶ y en cambio sugería que la pobreza no era una condición que debía rechazarse, que supusiera algún tipo de dominación, o que resultara intolerable. De la pobreza se podía ser incluso *amigo*, y

Los olvidados, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_82_103-120.pdf.

¹⁶ Miguel Székely, "Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004", *El Trimestre Económico*, v. LXXII, n. 288, 2005, p. 922.

como tal, había que admitirla, aprobarla y encontrar todos los valores positivos que de ella pudieran emanar: solidaridad, valentía, entereza, resolución, ímpetu. Estos valores no se distanciaban de un imaginario católico que reforzaba el voto de pobreza, la vida de austeridad y de renuncia, el vivir con lo mínimo, la caridad y la satisfacción con lo que se tiene. Por eso Carita, apócope de caritativo, podía encontrar mucha empatía con los lectores mexicanos, un público predominantemente católico. Y es que Carita prefería estar con Benito en una casa pobre de vecindad que tener una vida de comodidades, porque como se reiteraba: lo importante no era el dinero. “Muchas veces”, decía Carita, “he oído decir que los ricos envidian la felicidad de los pobres; en el fondo tienen razón, porque les confieso que yo soy muy feliz”.¹⁷ Cuando los dos protagonistas ayudan a un niño de clase acomodada, éste alegre subraya: “Qué bonita es la vida de los pobres, palabra”.¹⁸

Este discurso que contrapone un ustedes y un nosotros y que filmicamente encontró su cénit en las películas de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, era una narrativa que podríamos llamar “transmedial”, es decir, que se reproducía sin importar el formato en el que decantaba.¹⁹ En el cine de la época de oro, con algunas excepciones, la pobreza “no aparece como un problema social, resultado de decisiones políticas de los gobernantes o de la escasa educación de los protagonistas, sino de algo trascendente, derivado de decisiones supremas e inapelables”, explica Julia Tuñón, autora que encuentra los mismos discursos sobre el dinero como algo peligroso o la representación de la pobreza como una situación, en el fondo, halagadora, salvadora y que otorgaba dicha.²⁰

Esa interpretación positiva de la pobreza, muy vinculada a la aceptación resignada que sugería el catolicismo, promovía una idea de conformidad de los individuos en condiciones de vida precarias, como si preservar el estado de las cosas asegurara la estabilidad social. En este discurso el pobre no es pobre porque quiere, sino porque ese es el lugar en el mundo que le correspondía por condición divina o del destino;

¹⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 1.

¹⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 11.

¹⁹ Para ver el tema de la transmedialidad, véase Lars Elleström, *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, s. l., Palgrave Macmillan, 2019.

²⁰ Julia Tuñón, “Arañando el escándalo...”, p. 111-119.

por ello, no se daba cabida a la exigencia de un cambio a ningún tipo de autoridad o institución. Lo único que queda a estos personajes es disfrutar de la vida, desvinculándose de las ambiciones materiales bajo la premisa de que a cambio de ello serían acreedores a experimentar la verdadera felicidad, que en esta idea católica, pero especialmente franciscana, sería el paraíso.

Carita, el pequeño héroe de esta historia, es capaz de superar las adversidades que le impone una vida de privaciones; tiene una capacidad de sacrificio comparable a la de cualquier santo.²¹ La pobreza ayuda a contextualizar al personaje en un lugar protagónico, no sólo como un personaje principal, sino como un sujeto con capacidad para resolver problemas, tomar decisiones, e incluso intentar modificar el curso de acontecimientos medianamente previsibles. Carita, también, tiene la posibilidad de encargarse de los adultos que lo rodean.²²

El personaje de Carita abreva no sólo de una larga historia de protagonistas infantiles en la literatura sino también, y de manera importante, de un conjunto de personajes que nutrían los masivos melodramas filmicos de los que hasta entonces había gozado el público mexicano, como la inocente pero pícara Tucita, la dulce Chachita o el divertido Poncianito. A estas alturas, el cine había recuperado a los niños como agentes sociales, pero los había colocado en la pantalla para cubrir un “rol primordial del chivo expiatorio, del personaje sacrificado”, como explica Julia Tuñón.²³ En el melodrama, señala esta historiadora, “la función del niño es radicalizar el drama”, o como planteó François Truffaut, conmover al público, lo cual generalmente deriva en historias cursis.²⁴ Tuñón explica cómo en el cine “los niños hacen estallar las contradicciones de las tramas al radicalizar los problemas”, “obligan a reaccionar a los adultos”, son “objetos de la disputa” o “detonadores

²¹ *Idem.*, p. 111.

²² Susana Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo XX”, en *Los trabajadores de la ciudad de México*, edición de Carlos Illades y Mario Barbosa, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 239.

²³ Julia Tuñón, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, *Los niños: su imagen en la historia*, coordinación de María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006 (Colección Científica), p. 138.

²⁴ Julia Tuñón, “La imagen de los niños...”, p. 138.

de la virtud paterna”, además de que muchas veces aparecen como sostenedores de padres débiles o incompetentes para cumplir su función social.²⁵ En ese sentido, los niños eran presentados como seres inocentes y puros, lo que los colocaba en un estatus de superioridad moral frente a los adultos.

Carita, un niño que ronda los diez años, y cuya edad parece no aumentar en la historia (no se celebra nunca un cumpleaños de este pequeño papelerero), cuenta con la libertad suficiente para conocer al dedillo los más recónditos lugares de la gran metrópoli. El chico habita en una pequeña accesoria en una vecindad con su amigo Benito Amor, y tiene claro que para vivir debe trabajar. Este niño, como los personajes del cine mexicano de la época, es bondadoso, inocente y dispuesto siempre a sacrificarse por los demás. El pequeño renuncia de forma voluntaria a las satisfacciones materiales, vive una vida sencilla, trabaja para sobrevivir y no necesita más que eso, pues así es feliz, además tiene una relación de amistad verdadera con un animal, a quien cuida, procura y trata como su igual. Resuelve con ingenio todo tipo de situaciones difíciles. Los escritores muestran cómo no importa la edad para ostentar los valores patriarcales: la valentía y la fortaleza de los verdaderos machos. Benito es su educador sentimental. Por eso lo reprende con un grito: “¡no te pongas sentimental como cualquier marica!”²⁶ Carita aprende rápido, cuando un niño al que ha salvado le da un beso de agradecimiento nuestro personaje dice: “yo sentí muy chistoso que me besara otro hombre; pero me aguanté como los meros machos”.²⁷ Este tipo de discursos patriarcales y machistas, son reiterados por el personaje infantil. Por ejemplo, a pesar de su pobreza, Carita le da todo su dinero a una niña que acaba de quedar huérfana, y le dice: “soy muy fuerte y muy macho para seguir trabajando duro y volver a juntar mis ahorros”.²⁸ Esta idea de pequeño hombre protector de damas indefensas aparece repetidamente. Carita, por ejemplo, también sigue a una niña que camina sola por la noche “para ver que no le pase nada”.²⁹ Esa especie de príncipe

²⁵ *Idem*, p. 138-139.

²⁶ *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 8 de febrero de 1962, p. 30.

²⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 19.

²⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 3, 14 de diciembre de 1961, p. 7.

²⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 4.

rescatador de princesas, que defiende a niñas indefensas, es una constante en la fotonovela.³⁰

Como el anterior, hay varios ejemplos de una narrativa que subraya cómo la masculinidad debe construirse y reafirmarse desde tierna edad a través del machismo. “Yo nunca había visto un entierro”, dice en una ocasión Carita, “y todo nos pareció tan triste que, a pesar de ser muy machos, no pudimos evitar que se nos escaparan las lágrimas”.³¹

Este pequeño macho en construcción es el héroe de la historia. El crítico literario Fanuel Hanán Díaz propone que los

[...] personajes clásicos de la literatura infantil y juvenil [...] representan héroes, generalmente niños o adolescentes desposeídos, huérfanos o abandonados, que cumplen con el rito heroico de emprender un viaje, vivir una aventura y obtener una riqueza o realizar una hazaña. Desde ese punto de vista, el héroe infantil establece un mecanismo de identificación con el lector, quien deberá descubrir sus propias fortalezas y enfrentar sus propios miedos a través de esos personajes.³²

Joseph Campbell, en su análisis sobre el mito del héroe, resalta que el héroe “inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales; se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”.³³ Ese es Carita. Pero es un héroe sin historia, que no le teme a nada, que no muestra debilidad y que siempre supera su adversidad. Su vida parece ser una concatenación de acontecimientos sorprendentes, de problemas a resolver y de aventuras de persecución, salvamiento de doncellas, captura de criminales y otros personajes malvados. Una vez logradas las hazañas, Carita logra conseguirle familia a pequeñas huérfanas, rescatar a niñas secuestradas por robachicos, atrapar a delincuentes, salvar a mujeres golpeadas, ayudar a niños maltratados, incluso resolver problemas

³⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 181, 12 de mayo de 1965, p. 3.

³¹ *Amigos de la Pobreza*, n. 3, 14 de diciembre de 1961, p. 18.

³² Fanuel Hanán Díaz, “El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil”, Fundación Cuatro Gatos, https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_06.pdf (consulta: 31 de marzo de 2019).

³³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 53-56.

laborales. En todo caso, si la mayor parte de los problemas se resuelve, otros no, porque esto sirve para mostrar “las dificultades del oficio del héroe”, ya que el héroe siempre regresa para vivir la vida con más sentido.³⁴ Es esa figura heroica de Carita la que atrae a sus lectores y los identifica con él. Su independencia, su capacidad para meterse en innumerables problemas y salir adelante, su sentido sacrificial y además su autonomía e independencia lo hacen un personaje valiente, que nunca tiene miedo y, por lo tanto, admirable.

En *El héroe de mil caras*, Joseph Campbell habla de cómo la criatura heroica, siempre sujeta a las fuerzas del destino, debe enfrentar momentos de extremo peligro, de desgracias, de luchas contra lo desconocido, situaciones de las que aprende lecciones y adquiere o subraya sus fortalezas porque, dentro de la estructura mítica, el héroe requiere una extraordinaria capacidad para enfrentarse y sobrevivir a tal experiencia. “Las infancias abundan en anécdotas de fuerza, habilidad y sabiduría precoces.”³⁵ Fanuel Hanán Díaz indica que “el esquema del héroe, vinculado a la figura de un mentor que lo introduce al mundo adulto, tiene una base ancestral”.³⁶ En el caso de esta fotonovela, Benito Amor es esa figura paternal que guía al niño para que sea un ciudadano de bien y un hombre fuerte, digno, varonil... y un potencial macho. Benito reprende a Carita cuando lo ve juntarse con el Chiras, un periodiquero que también tenía el hábito de robar carteras.³⁷ En otras ocasiones lo anima a superarse y a tener dignidad para salir adelante, como por ejemplo cuando Carita entra por primera vez a la escuela. Gracias a las palabras de Benito se convence de terminar todo el curso y dar su mejor esfuerzo.³⁸ Benito se considera “padre y hermano mayor” de Carita.³⁹ Carita lo ve, en cambio, en los dos papeles masculino y femenino tradicionales, es decir, como su “papá y mi mamá, al mismo tiempo”.⁴⁰

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Hanán Díaz, “El héroe, el viaje y la sombra...”.

³⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 53, 6 de diciembre de 1962.

³⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 47, 25 de octubre de 1962.

³⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 21.

⁴⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 18 de enero de 1962, p. 32.

No es fortuito que los creadores de la revista hayan elegido la figura de un niño voceador para el personaje principal de la fotonovela. Los papeleros representaron el grupo más amplio de trabajadores infantiles desde finales del siglo XIX⁴¹ y, como estudió Alberto del Castillo, eran una de las figuras infantiles que tenían gran presencia en el imaginario visual gracias a los reportajes fotográficos de la prensa porfiriana en el temprano siglo XX:⁴² “la imagen fotográfica, como ninguna otra expresión plástica o visual, [contribuyó] a la difusión de la figura del voceador como un personaje cercano y entrañable para la urbe, toda vez que en ningún otro caso de infantes ligados al mundo del trabajo la prensa había construido un despliegue de imágenes parecido”.⁴³

Este tipo de representaciones continuó hasta la época que nos ocupa y servían tanto para promocionar a determinados periódicos como para ensalzar la figura de niños que en algún sentido eran “emprendedores de sí”, agentes de su propia emancipación, pues ser voceador implicaba una serie de habilidades laborales, creatividad para vocear los titulares, estrategias para identificar los lugares de la ciudad en donde podían vender más periódicos y revistas, estimación sobre la cantidad de periódicos que debían pedir en el expendio y la cantidad que podían vender en el día, lo cual determinaba la inversión que debían hacer diariamente, entre otras competencias.⁴⁴ Los empresarios de la prensa crearon una opinión favorable de quienes tanto dependían; “esta simpatía respondía a que los periódicos circulaban y se vendían, en gran parte, gracias a los niños. En la defensa del voceador la prensa se reconciliaba con el trabajo infantil callejero”.⁴⁵ Los voceadores, decía Carlos Monsiváis, fueron “por mucho tiempo los representantes

⁴¹ Fausta Gantús y Florencia Gutiérrez, “Los pequeños voceadores. Prácticas laborales, censura y representaciones a finales del siglo XIX”, en *Los trabajadores de la ciudad de México, 1860-1950. Textos en homenaje a Clara E. Lida*, coordinación de Carlos Illades y Mario Barbosa, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 11.

⁴² Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006, p. 126-127.

⁴³ Del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes...*, p. 227-228.

⁴⁴ Susana Sosenski, *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México (1920-1934)*, México, El Colegio de México, 2010, p. 181.

⁴⁵ Sosenski, *Niños en acción...*, p. 192-193.

de la difusión masiva de la información, el eslabón que une a los medios con la sociedad”.⁴⁶

La fotonovela abrevó de todas esas representaciones fotográficas que circulaban y que retrataban a los niños trabajadores de la prensa, pero también de una figura estereotípica construida por el cine, en donde el papelerero era “un niño prácticamente abandonado pero tierno, puro, noble y bondadoso que va por la ciudad de pantalón de mezclilla”.⁴⁷ Desde 1928 se filmó *El secreto de la abuela*, un melodrama producido por Cándida Beltrán Rendón y con fotografía de Jorge Stahl. Era la historia de *La Mosquita*, una infeliz huérfana que se ganaba la vida vendiendo periódicos. La niña debía velar por el bienestar de su abuela ciega. Antes, la misma directora había filmado *El hijo de la loca*, en donde aparecía también un pequeño papelerero. A estas películas les siguieron varias más en las que los papeleros aparecían ya fuera como personajes secundarios, como en *Diablillos de arrabal* (1940) o *El camino de la vida* (1956) de Alfonso Corona Blake; ya como personajes principales, como en *El papelerito* (1950), también titulada *Los hijos del arroyo*, con Domingo Soler y Sara García, con guion y dirección de Agustín P. Delgado, y que buscaba dignificar a los pequeños trabajadores en la gran ciudad. En estas películas los niños aparecían como pequeños desamparados que vivían en el límite de la criminalidad callejera, o como figuras heroicas a las que se alababa por sus honestas formas para conseguirse el bien vivir.⁴⁸ Julia Tuñón rescata una entrevista a Luis Buñuel, en la que el director español relataba cómo, para complacer al público mexicano, se le había ocurrido “hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelerito: *Su huerfanito, jefe*. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá”.⁴⁹

Carita era no sólo el protagonista en tanto personaje principal de la fotonovela, era también protagonista en el sentido que cobraba la

⁴⁶ José Luis Camacho, *Voces de la libertad*, México, Unión de Expendedores y Voceadores de los Periódicos de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 18.

⁴⁷ Sosenski, *Niños en acción...*, p. 249-250.

⁴⁸ Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia...”, p. 233-259.

⁴⁹ Julia Tuñón, “La imagen de los niños...”, p. 138.

participación infantil en las historias narradas. En la fragilidad que suponía una vida en la pobreza, la falta de alimentos, la falta de escolarización, o los problemas de salud, el niño era capaz de superar los escenarios de adversidad y desigualdad para transformarse en un sujeto capaz de modificar el curso de su vida. Para ello valores como el sacrificio, la valentía o la masculinidad, se tornaban fundamentales. Sin embargo, el protagonismo infantil mostrado por la publicación era en realidad una celada, porque por un lado partía de la gran retórica hegemónica sobre la pobreza y la infancia que instrumentalizaba la capacidad de agencia de los sujetos y su protagonismo, para mostrar que dentro de la precariedad, los sujetos siempre podían encontrar una vida mejor gracias a “ellos mismos”.

Por otro lado, en esta publicación se planteaba que la moralidad era siempre más importante que la satisfacción de necesidades físicas, materiales o de servicios. No había cuestionamientos a la desigualdad social sino una reivindicación de ésta, porque daba oportunidad de que los sujetos, aún en las condiciones más desventajosas, aprendieran a autogobernarse. El niño Carita no recibirá ningún apoyo estatal porque eso no era tan importante como el esfuerzo individual. La clave no estaba en lo que pudiera o no ofrecer el gobierno mexicano, porque lo fundamental no era superar la condición de pobreza. La clave estaba en el autogobierno de los individuos, en el cuidado de sí, en el hecho de que los individuos podían ser protagonistas felices, y generalmente triunfantes en el contexto de privaciones que suponía formar parte de las clases populares en los gobiernos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz.

Infancia y ciudad

Carita, Benito y Trapo eran una familia poco convencional que habitaba en el corazón de la ciudad de México, metrópoli en exponencial expansión que, en la década en la que acontece la fotonovela, era gobernada por Ernesto P. Uruchurtu. Este régimen se caracterizó por llevar a cabo campañas de embellecimiento urbano y moralización social, que buscaban dar una imagen de supuesta superioridad en términos de modernidad y calidad moral, tanto de la ciudad como de sus

habitantes.⁵⁰ Según Rachel Kram durante el régimen de Uruchurtu no sólo el gobierno debía comprometerse a emprender acciones que aseguraran el progreso de la ciudad, sino que los ciudadanos de la urbe tenían que comprender su responsabilidad en el mantenimiento del estado de bienestar social.⁵¹ En la historia, estos tres amigos de la pobreza viven en una pequeña habitación de vecindad en el Callejón del Sapo #15, interior 43,⁵² muy cerca del Mercado de San Juan, una zona que desde principios del siglo XX se había caracterizado por una alta afluencia de comercio popular.⁵³

Las vecindades, como en la que vivía Carita, eran el espacio habitacional característico de los sectores populares capitalinos que no disponían de los recursos económicos necesarios para poder adquirir o rentar una casa o un departamento. En este caso, los tres personajes de la historia compartían la misma accesoria que a veces aparece como un cuarto en el que hay dos camas y un espacio para cocinar, una mesa, un par de sillas y un baño; en otras es un espacio en el que Carita tiene su propia habitación. En todo caso, hay pocos muebles, y a las paredes se les ha caído el recubrimiento. En este tipo de espacios se desarrollaba la vida de muchas familias de escasos recursos en el periodo. De hecho entre 1940 y 1952, el promedio de habitantes por cuarto en ese tipo de viviendas era de 2.8 personas, aunque llegaba a haber grupos domésticos de hasta 11 integrantes que dormían, comían y se aseaban en una misma accesoria.⁵⁴ Dadas las condiciones de hacinamiento, falta de mantenimiento y salubridad en estos espacios habitacionales, las vecindades del centro de la ciudad eran vistas por las élites como un símbolo del retraso y de las malas costumbres de los sectores populares, en

⁵⁰ Rachel Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez. Ernesto P. Uruchurtu's Mexico City, 1950-1968*, tesis para obtener el grado de doctora en Filosofía por la Universidad de Arizona, 2008, p. 231.

⁵¹ Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez...*, p. 124.

⁵² *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 18 de enero de 1962, p. 22.

⁵³ Mario Barbosa Cruz, "Rumbos de comercio en las calles. Fragmentación espacial en la ciudad de México a comienzos del siglo XX", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1 de agosto de 2006, v. X, n. 218 (84), <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-84.htm>.

⁵⁴ Moisés Quiroz, "Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1962", *Historia 2.0*, v. 3, n. 6, 2013, p. 35, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.

contraste con los ordenados multifamiliares que representaban la nueva forma de habitar la ciudad por las clases medias.⁵⁵ En ese sentido, si bien la vida de pobreza que llevaba Carita en la vecindad mostraba a los habitantes de estas unidades domésticas como gente pobre, pero honesta, digna y trabajadora, en algunos otros números también se representó como una forma de vida atrasada, tendiente a la criminalidad y al vicio, destinada al exilio del mundo urbano moderno del entorno deseable de las clases medias.

Los espacios de vivienda de los pobres capitalinos aparecen como la contraparte de los intentos modernizadores emprendidos por el gobierno. En el número 98 de la serie, la vecindad en la que viven Benito y Carita es derrumbada para la ampliación de una calle, ya que la ciudad de México necesitaba de cada vez más espacio para el parque automotriz. Y aunque en este número nuestros protagonistas tratan de evitar que los desalojen, terminan por aceptar su destino y se trasladan a otra vecindad, cuya locación no se menciona. Que en este número haya aparecido el tema de la movilización de los sectores populares en la capital no es casualidad, pues en los años sesenta eran bastante comunes los desplazamientos de asentamientos urbanos irregulares y desorganizados (como las vecindades) que daban paso a la ciudad moderna y controlada por la que pugnaba el jefe de gobierno del Distrito Federal y a la segregación de los sectores populares urbanos.⁵⁶

Por supuesto, el malestar ocasionado por las agresivas estrategias de reacomodamiento social y urbano era paliado por los medios oficialistas y en línea con el régimen gubernamental, que justificaban esas acciones excusándolas en el progreso y el cambio en términos positivos. En ese sentido, es necesario reconocer que, como advierte Daniel Chávez, este tipo de publicaciones masivas (en el que podemos incluir la fotonovela *Amigos de la Pobreza*) integraba temáticas y valores nacionalistas y era una fuente de adoctrinamiento. Por esa razón nuestros personajes terminaban por resignarse sin más a mudarse y a aceptar con optimismo el avance de la ciudad, aun a costa de ellos mismos.⁵⁷ La tendencia oficialista y la propaganda gubernamental en

⁵⁵ Quiroz, “Las vecindades en la ciudad de México...”, p. 39-40.

⁵⁶ Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez...*, p. 126.

⁵⁷ Daniel Chávez, “La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historia en México”, *Hispanic Research Journal*, v. 8, n. 2, p. 156, 162, <https://www.academia>.

las historietas y fotonovelas queda aún más clara; por ejemplo, en el número 23 de la serie, en donde Carita alaba las acciones de embellecimiento urbano del gobierno en turno, pues al verse obligado a esperar el regreso de un par de turistas norteamericanos dice: “mientras tanto iré a disfrutar de las hermosas fuentes con que el Lic. Uruchurtu ha adornado nuestra ciudad”.⁵⁸ Previamente, en el número 6, la apertura de una calle amenaza con el derrumbe de la lonchería donde trabaja Benito. Un periodista le explica: “¿no comprendes que si el jefe del departamento central ha ordenado que se amplíe esa calle es en beneficio del pueblo?”⁵⁹ Cuando Benito intenta detener las obras, el juez le explica: “Las obras que se llevan a cabo dentro de la ciudad son producto de un concienzudo estudio a fin de mejorar el aspecto de la metrópoli en beneficio de los ciudadanos. Usted recibió un aviso con toda anticipación”.⁶⁰ Benito acepta que “en ciertas ocasiones haya necesidad de llevar a cabo algunos sacrificios para mejorar a la mayoría”, y asume el nuevo trabajo que le ofrecen a cambio de su “chamba” como taquero: ser chofer de la línea de camiones Xochimilco-Chapultepec.

Carita, Benito y Trapo se encontraban en medio de una paradoja fotonovelerana en la que mientras se acentuaban ciertas cualidades morales de la gente de los barrios bajos de la ciudad y se reivindicaba su estilo de vida, simultáneamente estos habitantes pobres y desposeídos de la urbe eran exhibidos como gente fuera de lugar en el pretendido nuevo orden urbano clasemediero. Carita, en tanto niño ciudadano de escasos recursos, era representado como un pequeño beneficiario del milagro mexicano y la modernización de la ciudad y como el pobre al que había que desalojar y “reacomodar”, para que la nueva urbe siguiera su desarrollo. Parecía sólo un peón en la cultura de masas, utilizado de acuerdo con la ideología imperante en el momento.

edu/803888/La_alta_modernidad_visual_y_la_intermedialidad_de_la_historieta_en_M%C3%A9xico.

⁵⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 21, 10 de mayo de 1962, p. 5.

⁵⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 5.

⁶⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 18.

*Espacios para niños y espacios de los niños
 en la ciudad moderna*

En la ciudad que retrata *Amigos de la Pobreza* es posible encontrar una gran variedad de representaciones de espacios físicos hechos específicamente para los niños como: parques, escuelas, correccionales de menores y centros de entretenimiento infantil; pero también espacios simbólicos creados para el disfrute de la niñez como celebraciones del día del niño, fiestas de cumpleaños y excursiones con los Boy Scouts.⁶¹ Todos estos lugares para chicos que aparecen en la fotonovela fueron referentes de la niñez capitalina que los pequeños lectores de la revista pudieron haber identificado como parte de su propia vida, pues como ha descrito Eileen Ford, durante el milagro mexicano estas actividades, espacios y experiencias exclusivas de los pequeños y centradas en su perspectiva infantil conformaron una “idea moderna de infancia” en la que todos los niños, sin importar su clase social, debían participar.⁶²

En contraste con todos los elementos provenientes del ideal de infancia normalizada, que colonizaron una buena parte de las producciones culturales mexicanas de mediados de siglo XX,⁶³ en la fotonovela que estudiamos también apareció otro tipo de espacios en los que participaba el protagonista y otros personajes infantiles, pero que no encajaban con los principios ideales de la infancia moderna capitalina. Al respecto, la historiadora Marta Gutman ha planteado la necesidad de estudiar los “inter-espacios de la sociedad adulta”, es decir, las estructuras y objetos no necesariamente hechos para los niños pero que éstos reclaman como parte de su cultura.⁶⁴ En esa

⁶¹ Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle: Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctora en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008, p. 155-173. Véase *Amigos de la Pobreza*, n. 14, 8 de marzo de 1962, y *Amigos de la Pobreza*, n. 49, 8 de noviembre de 1962.

⁶² Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle...*, p. 126.

⁶³ No son raras las películas mexicanas en las que se observa a los niños ir a la escuela, visitar un parque, asistir a los Scouts, tener una fiesta de cumpleaños, como actividades normalizadas de la infancia. Algunos ejemplos son *Chabelo y Pepito contra los monstruos*, José Estrada, 1973, y *Corazón de niño*, Julio Bracho, 1962.

⁶⁴ Marta Gutman y Ning de Coninck Smith (eds.), *Designing Modern Childhoods, History, Space and the Material Culture of Children*, Piscataway (New Jersey), Rutgers University Press, 2008 (The Rutgers Series in Childhood Studies), p. 3.

misma línea Kim Rasmussen ha señalado la necesidad de diferenciar los *lugares infantiles* de los *lugares para niños*, pues los niños no sólo se relacionan en los espacios que los adultos han construido para ellos, sino también en “lugares informales” que ellos crean y que incluso pasan desapercibidos para los mayores, o que bien pueden ser considerados no apropiados para los pequeños. Es decir, los chicos también construyen lugares, a los que atribuyen significados a través del juego o del trabajo y que no necesariamente responden a las cualidades infantiles establecidas por los mayores.⁶⁵

Como hemos señalado, el protagonista de la serie era, por un lado, un pequeño niño de pelo castaño claro, risueño, noble, simpático, bastante parecido a los modelos ideales de infancia que se reproducían desde mediados del siglo XIX en la publicidad y el cine, que subrayaban la inocencia infantil, la subordinación de los niños y su felicidad,⁶⁶ pero por otro, Carita rompía estrepitosamente con la idea hegemónica de infancia en la que los pequeños figuraban como sujetos de protección y aislamiento en espacios privados como el hogar y la escuela.⁶⁷ En esta historia el protagonista era un trabajador callejero, un niño sin escolarización pero que sabía leer y que tenía gran independencia y autonomía, pues podía caminar solo por las calles de día o de noche para vender sus periódicos afuera de los salones Lux o Savoy en una época en la que las ciudades ya congregaban múltiples espacios y actores peligrosos para la infancia.

El pequeño voceador se movía entre las colonias más antiguas de la ciudad, como la Merced, San Juan, Doctores o Centro, obligado por su trabajo.⁶⁸ En la calle de Bucareli conseguía sus periódicos cada mañana y a medio día, y la historia dejaba ver que vendía el *Excélsior*, *El*

⁶⁵ Kim Rasmussen, “Places for Children, Children’s Places”, *Childhood*, v. 11, n. 2, 2004, p. 155-173.

⁶⁶ Del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez...*, p. 153.

⁶⁷ Véanse a los niños actores Pepito y Titina Romay en *Pepito y el monstruo* (Josefíto Rodríguez, 1957). Se pueden encontrar representaciones publicitarias de una infancia de inocencia, juego, dependencia y diversión al estilo de la infancia ideal del cine en Diana Correa, *Los niños en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 58-68, 75-86, 102-149.

⁶⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 4, 21 de diciembre de 1961; *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962; *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1962.

Charrito de Oro y la *Doctora Corazón* (estos dos últimos títulos también publicados por EDAR). La publicidad que aparece en esta fotonovela alude a las otras publicaciones de EDAR distribuidas por el personaje. “Doña María”, dice Carita en un número en el que se le ve haciendo fila a las cuatro de la mañana en Bucareli para conseguir los ejemplares que habrá de vender ese día, “auménteme dos ejemplares del *Charrito de Oro*, quince de *Tawa* y ocho atrasados de la *Doctora*; y le voy a quedar a deber ocho ochenta”.⁶⁹ En otro número, Carita aseguraba a Benito que “la *Doctora Corazón* sigue subiendo como pan caliente. ¡Si vieras cómo se vende!”⁷⁰ Mientras Carita vende revistas en un número, grita: ¡“La extra! ¡La extra! Ya salió su *Neutrón*”, otra fotonovela con personajes infantiles en la que “Iddar de la Parra (hermano de Manelick, que ya actuaba en *El Charrito de Oro*) [hacía] el papel de Neutroncito”.⁷¹ La endogamia de personajes en la editorial EDAR era tal que Alejandro Lete y Alfonso Aguirre fueron invitados a aparecer en las portadas de algunas fotonovelas de *Neutrón*, una estrategia publicitaria para enganchar a distintos públicos lectores.⁷²

En otros números es posible observar al pequeño rondar varias colonias céntricas repartiendo sus diarios desde la mañana hasta el anochecer, pasar por parques, monumentos, paradas de camión, el Zócalo, Polanco, la Alameda y Bellas Artes. En la colonia Doctores tenía una amiga a la que le vendía revistas; en una esquina de Eje Central se ubicaba para vender durante el día y encontrarse con otros de sus compañeros de oficio. En suma, su trabajo lo obligaba a recorrer las calles libremente, sin la compañía de un adulto, sin respetar las restricciones de movilidad y autonomía que desde distintos ámbitos buscaban limitar a los niños en el México de mediados del siglo XX.

En varios números de la revista se puede apreciar a Carita desenvolverse en la calle, crear sus propios rumbos o puntos de encuentro

⁶⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 1.

⁷⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 24.

⁷¹ Curiosidades sobre las fotonovelas, <http://elazotevenezolanoelblog.blogspot.com/2014/09/curiosidades-sobre-las-fotonovelas-de.html> (consulta: el 1 de abril del 2019).

⁷² Esto se hacía también con *El Charrito de Oro*; en su número 234 aparecía en la portada nada más y nada menos que *Neutrón*.

con base en criterios propios.⁷³ Para nuestro protagonista, las esquinas de grandes avenidas, los jardines de algún parque público, el arroyo vehicular, una casa abandonada e incluso la entrada de la imprenta aparecían como espacios que cobraban significado para él y sus amigos gracias a sus actividades económicas, de ocio y socialización.⁷⁴ Este recurso de cercanía entre el personaje infantil y la ciudad se utilizó también en la historieta de Memín Pinguín, en donde la calle se revelaba como un lugar donde “la camaradería se despliega con más fuerza. Un lugar en el que los pequeños apropian, juegan, conviven y riñen”.⁷⁵ En suma, el espacio público era un área en la que la niñez existía sin una vigilancia extrema, un lugar que, Thelma Camacho, Jesús Encino y Manuel González identificaron (en otras publicaciones gráficas masivas del periodo) como un espacio de libertad aunque conllevaba una dosis de violencia.⁷⁶

Esta fotonovela muestra que los riesgos que podían encontrar los niños en la calle eran múltiples: ladrones, secuestradores, malas influencias ejercidas por desconocidos, atropellamientos y abuso policial. Si en varios números la vía pública podía ser espacio de entretenimiento, tránsito y de trabajo, también era un área de encuentro con el peligro, un espacio no apto para los niños. En más de una ocasión es posible ver que la presencia de los pequeños en estos lugares, sin la supervisión de un adulto, es molesta e incómoda. Por ejemplo, en el número 7 de la serie, Carita invade las áreas verdes de un jardín público para poder jugar y corretear a su perro. Acto seguido, un policía le llama la atención por dañar el pasto, que supuestamente no debía ser pisado. A lo anterior Carita responde contrariado “¿no se supone que los parques son para que juguemos nosotros los niños?”. Sólo una parte de los parques estaba destinada a los juegos infantiles, el resto debía estar ahí para el deleite visual, fungir como un mero adorno, como lugar de paseo y esparcimiento de los adultos y en caso de que algún pequeño sobrepasara los límites del espacio para caminar o correr se le sancionaba.

⁷³ Barbosa, “Rumbos de comercio en las calles...”, s/p.

⁷⁴ Rasmussen, “Places for Children...”, p. 155-173.

⁷⁵ Camacho, Enciso y González, “La infancia en los medios...”, p. 157, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

⁷⁶ Camacho, Enciso y González, “La infancia en los medios...”, p. 158, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

Aquí el chico terminaba por aceptar la autoridad policial yéndose a otro sitio bajo la amenaza de ser llevado a la correccional si desobedecía a la autoridad.

En otro número se evidencia que los pequeños no debían cruzar solos las grandes avenidas porque claramente eran un riesgo para ellos; sin embargo, la necesidad de trabajar en las calles se sobreponía a ese principio. De hecho, las esquinas de las avenidas importantes eran centro de trabajo y reunión de los papeleros.⁷⁷ La posición de vulnerabilidad de los niños trabajadores se vinculaba con su grado de autonomía. A diferencia de los niños indígenas, campesinos y de las clases altas, los trabajadores infantiles eran capaces de enfrentarse y sobrevivir en la ciudad y el tráfico automotriz, y podían “torear” los coches e incluso viajar “de mosca”, situaciones peligrosas que formaban parte de sus actividades cotidianas (véanse las láminas 3 y 4).⁷⁸

La soledad de la noche acentuaba los peligros para el pequeño protagonista de la serie. En una de las revistas, Carita parece ser consciente de ello cuando una tarde se encuentra en el parque con Sonia, una amiga de su edad, para venderle unas estampas. Después de estar un rato ella platicando y jugando con Trapo, la niña se retira. Carita la ve alejarse por una calle solitaria mientras anochece y comienza a preocuparse por ella, así que decide seguirla de lejos para verificar que llegue bien a su casa (véase la lámina 5).⁷⁹

La propia Sonia parece asustarse un poco porque la calle ya estaba oscura, por lo que decide caminar más rápido para llegar a su casa. Al final la niña llega bien a su hogar; ella no se percata de que a lo largo de su trayecto un hombre la seguía de cerca y que, para su suerte, fue detenido por un par de ladrones que lo hicieron blanco de un atraco. La madre de la niña al verla llegar le dice “En este momento iba a ir por ti, ya es muy tarde”.⁸⁰ La calle, sobre todo de noche, era entendida como un espacio peligroso para los niños “de casa”, no así para el papelerero Carita quien, por asegurarse de cuidar a su amiga, es atrapado por un par de ladrones, de los que luego logra escapar sin mayor problema. Posteriormente, el papelerero regresa a su casa en el centro de la

⁷⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 49, 8 de noviembre de 1962.

⁷⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 104, 21 de noviembre de 1963; y n. 6, 4 de enero de 1962.

⁷⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 3.

⁸⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 8.

ciudad, solo, de noche, caminando en medio de las transitadas avenidas de la metrópoli.

Consideraciones finales

La fotonovela *Amigos de la Pobreza* se situó dentro de un corpus amplio de publicaciones masivas dirigidas a las familias mexicanas, adaptaban discursos melodramáticos, reforzaban papeles de género tradicionales, se valían de la estereotipación de los sectores populares y difundían iniciativas y políticas gubernamentales, a través de una narrativa que abrevaba de otros medios como el cine o las historietas y que utilizaba un lenguaje sencillo, tramas simplistas y desenlaces predecibles.

En esta fotonovela aparece la pobreza urbana, las dificultades de los sectores populares, así como el avance de la urbanización sobre los capitalinos. Las historias narradas a través del texto y de las imágenes invitan a interpretar la pobreza como un destino que no es necesario superar, que hay que aceptar no sólo con resignación sino con alegría. La caracterización de la pobreza infantil como una condición positiva, de la que emanan cualidades “deseables” como la valentía, la bondad, la inocencia y la autonomía muestran que de la pobreza se puede ser “amigo”, se puede vivir con ella, sin manifestar enojo o ansias de cambios sociales.

La publicación mostró de manera edulcorada las carencias de los niños en la ciudad de México sin tocar la responsabilidad gubernamental en relación con la protección de la infancia. El centro de la responsabilidad fue la capacidad de agencia de los niños para resolver sus problemas. En *Amigos de la Pobreza* los niños son mostrados como sujetos capaces de ser “emprendedores de sí”, de superar las adversidades sin necesidad de ayuda de agentes estatales, ni policías, ni maestros, ni autoridades.

Esa desvinculación entre Estado e infancia aparece también en las geografías infantiles que se ve construir a los niños en esta historia. Nos referimos tanto a los espacios privados, como la vecindad —que en el periodo de la publicación era vista como un símbolo de atraso urbano que debía desaparecer—, así como a los espacios públicos: los parques, las grandes avenidas, las plazas y monumentos históricos; todos aquellos lugares “peligrosos” para los niños de clase media y alta, pero no para los pequeños trabajadores, huérfanos o pobres que poblaban las

calles y que en ellas creaban sus espacios de reunión juego y trabajo. Todo esto muestra cómo existían distintas concepciones de infancia que se vinculaban directamente con la clase social.

El uso del melodrama no fue privativo del cine de la época de oro sino un discurso transmedial, es decir, que atravesó diversas materialidades: radio, cine, historietas, fotonovelas. El melodrama permitía reforzar estereotipos, no sólo respecto de determinados personajes urbanos, como los niños, sino también respecto de ciertas condiciones de vida, como la pobreza. Las fotonovelas permiten acercarse a esas formas de divulgación masiva de ideas, valores y estructuras de sentimientos, dirigidas a públicos amplios, niños, mujeres y hombres, y acercarse a las formas de vida que se dieron en la capital mexicana en los años sesenta.

FUENTES CONSULTADAS

Amigos de la Pobreza, Editorial Argumentos, México, 1961-1965.

Lassie Come Home, cartel, Fred M. Wilcox, 1943.

“Reglamento de los artículos 4o. y 6o., fracción VII de la Ley Orgánica de la Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas en lo tocante a la cultura y la educación”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 12 de junio de 1961, p. 4.

Domingos Alegres presenta Lassie, Novaro/Sea, México, 1954.

“Mi vida es divertida. Manelik de la Parra Vargas”, *El Universal*, Querétaro, 21 de julio de 2015, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/21-07-2015/mi-vida-es-divertida-manelik-de-la-parra-vargas>.

Curiosidades sobre las fotonovelas, <http://elazotevenezolanoelblog.blogspot.com/2014/09/curiosidades-sobre-las-fotonovelas-de.html> (consulta: 1 de abril del 2019).

Bibliografía

BARBOSA, Mario, “Rumbos de comercio en las calles. Fragmentación espacial en la ciudad de México a comienzos del siglo XX”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona,

- Barcelona, v. X, n. 218 (84), 1 de agosto de 2006, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-84.htm> [ISSN: 1138-9788].
- BARTRA, Armando, “Photographic Narrative in Mexican Press”, *Luna Córnea*, n. 18, 2013, p. 197, https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18/169.
- Base de datos del Seminario de Genealogía Mexicana, <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es>.
- BROWN, Marilyn, “Images of Childhood”, en Paula Fass (ed.), *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*, Nueva York, McMillan Reference, 2004.
- CAMACHO, José Luis, *Voces de la libertad*, México, Unión de Expendedores y Voceadores de los periódicos de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- CAMACHO, Thelma, Jesús Enciso y Manuel González, “La infancia en los medios de comunicación de masas. La historieta y el cine”, en *La infancia: avances y desafíos. Un acercamiento desde las ciencias sociales*, edición de Edmundo Hernández Hernández, coordinación de Manuel Alberto Morales Damián, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2014, p. 143-168, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CASTILLO TRONCOSO, Alberto del, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006.
- CHÁVEZ, Daniel, “La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historieta en México”, *Hispanic Research Journal*, v. 8, n. 2, 2007, p. 155-169, https://www.academia.edu/803888/La_alta_modernidad_visual_y_la_intermedialidad_de_la_historieta_en_M%C3%A9xico.
- , “Cuando el Estado habla en cómic. Historieta e historiografía en México”, *Quaderns de Filologia, Estudis de Comunicació*, v. 111, 2008, p. 41-47, https://www.academia.edu/803889/Cuando_el_Estado_habla_en_c%C3%B3mic_historieta_e_historiograf%C3%ADa_en_M%C3%A9xico.

- CORREA, Diana, *La infancia en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2001.
- ELLESTRÖM, Lars, *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, s. 1., Palgrave Macmillan, 2019.
- FORD, Eileen, “Childhood and Modernity in Mexico City. Print Media and State Power During the Mexican Miracle”, *Journal of History of Childhood and Youth*, v. 9, n. 1, 2016, p. 118-139, <https://muse.jhu.edu/article/611009/pdf>.
- , *Children of the Mexican Miracle. Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctorado en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008.
- GANTÚS, Fausta, y Florencia Gutiérrez, “Los pequeños voceadores. Prácticas laborales, censura y representaciones a finales del siglo XIX”, en Carlos Illades y Mario Barbosa (coords.), *Los trabajadores de la ciudad de México, 1860-1950. Textos en homenaje a Clara E. Lida*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 81-116.
- GOLDRUP, Tom, *Growing Up on the Set. Interviews with 39 Former Child Across Classic Film and Television*, Jefferson (North Carolina), Mac Farland and Company, 2002.
- GUTMAN, Marta, y Ning de Coninck Smith (eds.), *Designing Modern Childhoods. History, Space and the Material Culture of Children*, Piscataway (New Jersey), Rutgers University Press, 2008 (The Rutgers Series in Childhood Studies).
- HANÁN DÍAZ, Fanuel “El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil”, Fundación Cuatro Gatos, https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_06.pdf (consulta: 31 de marzo de 2019).
- KRAM VILLARREAL, Rachel, *Gladiolas for the Children of Sánchez. Ernesto P. Uruchurtu’s Mexico City. 1950-1968*, tesis para obtener el grado de doctorado en Filosofía, Universidad de Arizona, 2008.
- OCAMPO, Aurora, *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, Universi-

- dad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988, v. 9.
- QUIROZ, Moisés, “Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1962”, *Historia 2.0*, v. 3, n. 6, 2013, p. 27-43, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.
- RASSMUSEN, Kim, “Places for Children, Children’s Places”, *Childhood*, v. 11, n. 2, 2004, p. 155-173.
- SZÉKELY, Miguel, “Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004”, *El Trimestre Económico*, v. LXXII, n. 288 (4), 2005, p. 913-931.
- SOSENSKI, Susana, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo XX”, en Carlos Illades y Mario Barbosa (eds.), *Los trabajadores de la ciudad de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 233-259, <https://www.aacademica.org/susana.sosenski/17.pdf>.
- , “Infancia y violencia: los robachicos en las historietas para adultos en México (1945-1950)”, *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, n. 4, 2018, p. 103-128, <http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/230/268>.
- , *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México (1920-1934)*, México, El Colegio de México, 2010.
- TUÑÓN, Julia, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, en María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya (coords.), *Los niños. Su imagen en la historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006, p. 135-148.
- , “Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano. *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*”, *Historias*, n. 82, 2012, p. 103-120, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_82_103-120.pdf.
- , y Tal Tzvi, “La infancia en las pantallas filmicas latinoamericanas”, en Pablo Rodríguez y Emma Maneralli (coords.), *Historia de la infancia en América Latina*, Bogotá, Universidad del Externado, 2007, p. 649-668.



Lámina 1. *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 23

DE MEXICO
"LA INTERVENCION FRANCESA"

LAMINA No. 8

A la muerte del General Ignacio Zaragoza, el General González Ortega se había fortificado en Puebla. Marchó sobre ella el General francés Forey, sitiándola durante 62 días. Ante la falta de víveres y municiones, tuvo que rendirse Puebla, después de clavar los cañones e inutilizar parque y armas, y sin capitular ni pedir garantías de ningún género.

(Texto histórico en el album).



y su revista de éxito

**AMIGOS
DE LA POBREZA**

OBSEQUIAN A USTED EL PRESENTE CROMO, REALIZADO POR EL EXTRAORDINARIO ILUSTRADOR **LUIS REY**, PARA QUE FORME SU CUADERNO DE HISTORIA, "LA INTERVENCION FRANCESA EN MEXICO".



LAMINA No. 8

RECORTE CUIDADOSAMENTE, POR LAS LINEAS PUNTEADAS. PROXIMAMENTE **EDAR** PONDRÁ AL ALCANCE DE USTED, UN ALBUM PARA QUE PEGUE LAS LAMINAS EN SUS SITIOS CORRESPONDIENTES. EN DONDE ENCONTRARA LAS EXPLICACIONES DOCUMENTADAS Y CUIDADOSAS DEL PROFESOR RAÚL BLADINIERES.

EN ESTA FORMA, PODRA TENER AL ALCANCE DE LA MANO, UN VERDADERO LIBRO DE HISTORIA, CON 32 LAMINAS A TODO COLOR, QUE **EDAR** OFRECE A SU PUBLICO. COMO UNA APORTACION MAS A LA CULTURA Y SOLAZ DE SUS MILES DE LECTORES.

NO DEJE ESCAPAR NINGUN CROMO, PUES VAN NUMERADOS.

Lámina 2. Contraportada. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 28, 7 de junio de 1962



Lámina 3. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 10

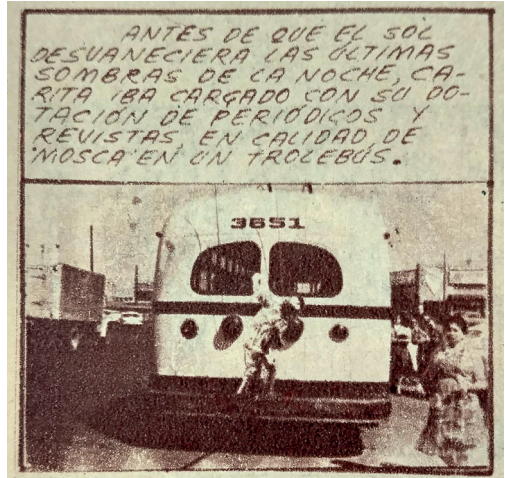


Lámina 4. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 2



Lámina 5. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 3