

En Mario Barbosa y Carlos Illades, *Textos en homenaje a Clara Lida*. Mexico (México): El Colegio de México.

Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora en la ciudad de México a mediados del siglo XX.

Sosenski, Susana.

Cita:

Sosenski, Susana (2012). *Representaciones fílmicas de la infancia trabajadora en la ciudad de México a mediados del siglo XX*. En Mario Barbosa y Carlos Illades *Textos en homenaje a Clara Lida*. Mexico (México): El Colegio de México.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/susana.sosenski/17>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdK2/Ft4>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LOS TRABAJADORES
DE LA CIUDAD DE MÉXICO
1860-1950

TEXTOS EN HOMENAJE
A CLARA E. LIDA

Carlos Illades
Mario Barbosa

(coordinadores)



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD CUAJIMALPA

305.562097253

T758

Los trabajadores de la Ciudad de México, 1860-1950 : textos en homenaje a Clara Lida / Carlos Illades, Mario Barbosa, coords. — 1a. ed. — México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, 2013.

259 p. ; 22 cm.

ISBN 978-607-462-456-4 (COLMEX)

ISBN 978-607-477-827-4 (UAM-Cuajimalpa)

1. Trabajo y trabajadores – México – Ciudad de México – Historia – Siglo XIX. 2. Trabajo y trabajadores – México – Ciudad de México – Historia – Siglo XX. 3. Mercado de trabajo – México – Ciudad de México – Historia – Siglo XIX. 4. Mercado de trabajo – México – Ciudad de México – Historia – Siglo XX. 5. Lida, Clara Eugenia, 1941 – Homenajes. I. Illades, Carlos, 1959-, coord. II. Barbosa, Mario, coord.

Primera edición, 2013

Imagen de portada: "Gente fuera de una tienda con anuncio de la cervecería Carta Blanca", Fototeca Nacional del INAH, Fondo Casasola, núm. de inventario 2766.

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx
ISBN: 978-607-462-456-4 (COLMEX)

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa
Av. Constituyentes 647
Col. 16 de Septiembre
11810 México, D.F.
www.cua.uam.mx
ISBN: 978-607-477-827-4 (UAM-Cuajimalpa)

Impreso en México

8. REPRESENTACIONES FÍLMICAS DE LA INFANCIA TRABAJADORA A MEDIADOS DEL SIGLO XX*

*Susana Sosenski***

Cuando sea grande ganaré mucho dinero para
que no tengas necesidad de nada, mamacita.
Juanito, en Víctimas del pecado, 1950

Mientras la clase media mexicana se incrementaba y la ciudad de México parecía vivir un desarrollo económico tan extraordinario y maravilloso como para considerárselo un milagro, a finales de la década de 1950 “la escolaridad media de la población era de menos de tres años y la posibilidad real de completar la educación media una excepción”.¹ A esto se le agregaba que medio millón de niños trabajaban en las áreas rurales y urbanas del país.² Las cifras del Séptimo Censo General de Población revelan que para 1950 en el Distrito Federal se habían contabilizado 25 700 niños entre 12 y 14 años que trabajaban, lo cual componía el 2% de los trabajadores.³

* Deseo agradecer el apoyo de Martha Santillán para ayudarme a conseguir varias de las películas que revisé para elaborar este artículo.

** Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

¹ Loaeza, *Clases medias y política en México*, p. 129.

² *Séptimo Censo General de Población, 1950*, cuadro 13. Consultado en www.inegi.com.mx.

³ Esta cifra es aproximada en tanto el censo no contabilizó a los menores de 12 años que trabajaban. El censo no permite desglosar edades pues se agrupa en grupos de 12 a 14 años y de 15 a 19 años. Por otro lado, los niños que trabajaban en la calle no eran contabilizados.

A los sectores populares del milagro mexicano sólo les llegó su reflejo. La familia Sánchez, a quien el antropólogo estadounidense Oscar Lewis entrevistó a mediados de los años cincuenta, se convirtió en un fotograma de la pobreza de los sectores urbanos que vivían bajo gobiernos que se ufanaban de sus estrechos vínculos con los ideales de la revolución de 1910.

Aproximadamente un millón y medio de personas de entre una población total de los cinco millones de almas que tiene la ciudad de México, viven en condiciones similares o peores. La persistencia de la pobreza en la ciudad más importante de la nación, cincuenta años después de la gran Revolución mexicana, presenta serias cuestiones acerca del grado en que este movimiento ha logrado alcanzar sus objetivos sociales. A juzgar por la familia Sánchez, por sus amigos, vecinos y parientes, la promesa esencial de la Revolución no ha sido cumplida aún.⁴

Las críticas a la desigualdad en que vivía la población mexicana fueron censuradas por los funcionarios e instituciones del gobierno, no siempre con enfrentamientos directos sino a través de diversos tipos de censuras y componendas con los líderes de las confederaciones obreras y campesinas.⁵ Las devaluaciones de la moneda, los conflictos petroleros y ferrocarrileros, las marchas de hambre de los mineros o los movimientos electorales, cualquier cuestionamiento público a la situación en la que vivían millones de mexicanos causaba prurito entre las autoridades y los beneficiados del crecimiento económico. Fue por eso que películas como *Los olvidados* de Luis Buñuel o libros como *Los hijos de Sánchez*, de Lewis, que mostraban los claroscuros de la modernización de la ciudad de México con las otras muchas ciudades de las que se componía: barriadas y vecindades, fueron descalificadas por su obscenidad y su for-

⁴ Lewis, *Los hijos de Sánchez*, p. xxxii.

⁵ En 1947, por ejemplo, el líder sindical Vicente Lombardo Toledano hizo varias reformas entre las que se encontró la "eliminación de la huelga general como táctica sindical y el cambio del lema "por una sociedad sin clases" por otro más suave y acorde con el momento y la política del gobierno: "por la emancipación de México". Medina Peña, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, p. 132.

ma de denigrar a la patria y a la familia mexicana así como al gran símbolo de la modernidad: la ciudad capital.⁶

Las iniciativas gubernamentales no lograron ni resolver ni ocultar la pobreza, pero ésta produjo jugosos ingresos en términos cinematográficos. Se calcula que entre 1950 y 1960, en México se produjeron aproximadamente mil películas que se exhibieron en alrededor de dos mil quinientas salas de cine en todo el país,⁷ entre las cuales el melodrama fue no sólo el género por excelencia sino el más taquillero.⁸ Dentro del melodrama los pobres se convirtieron en uno de los grandes protagonistas. Resultaban los personajes idóneos para mostrar las peores facetas del drama mexicano. La pobreza fue representada por las películas de la época de oro a partir de personajes estereotipados y folclóricos observados por miles de espectadores que recibían insistentes discursos sobre la pobreza considerada casi una actividad heroica.⁹ Si, como ha señalado Julia Tuñón “la cinematografía mexicana representaba a la sociedad de la que surgía y los problemas de quienes en ella vivían, o sea, sus propias audiencias”,¹⁰ los espectadores, niños, mujeres y hombres, encontraban en estos largometrajes “buenas soluciones melodramáticas a problemas

⁶ Altamirano, *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, p. 265.

⁷ En 1947 existían 1 726 cines en el país, en 1952, 2 449. Agrasánchez y Ramírez Berg, *Cine mexicano*, p. 11.

⁸ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 153; Tuñón Pablos, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, p. 143.

⁹ Digón Pérez, “Nosotros los pobres, ustedes los olvidados”, pp. 582-584.

La entrada de la película *Nosotros los pobres* señala: “Mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres —existentes en toda gran urbe— en donde, al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y *el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza!*” La película se dedica “a todas estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres”. En contraste, *Los olvidados* comienza con una voz en *off* que dice: “Las grandes ciudades modernas, esconden tras sus magníficos edificios hogares de miseria que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semillero de futuros delincuentes. La sociedad trata de corregir este mal, pero el éxito de sus esfuerzos es muy limitado. Sólo en un futuro próximo podrán ser reivindicados los derechos del niño y del adolescente para que sean útiles a la sociedad. México, la gran ciudad moderna, no es excepción a esta regla universal. Por eso esta película, basada en hechos de la vida real, no es optimista, y deja la resolución del problema a las fuerzas progresistas de la sociedad”. Énfasis propio.

¹⁰ Tuñón Pablos, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, p. 136.

melodramáticos".¹¹ Un remedio frecuente para la pobreza, insinuado en varias películas, era que los pobres debían aceptar con alegría las condiciones económicas que les había tocado vivir.

Los niños pocas veces fueron protagonistas en las películas mexicanas del cine de mediados del siglo xx y generalmente su presencia en pantalla fue marginal.¹² Cuando aparecían en pantalla lo hacían como uno de los recursos privilegiados en el melodrama: a través de la figura del huérfano o desamparado.¹³

En las líneas siguientes me interesa analizar de qué manera se representó al niño trabajador de la ciudad de México en el cine de la época de oro, especialmente de la década de 1950.¹⁴ Si los niños aparecían poco en escena como protagonistas, lo hicieron menos como trabajadores urbanos y, cuando lo hacían, sus actividades laborales en la ficción generalmente se reducían a vocear la prensa, bolear zapatos o trabajar como aprendices, en contraste con el heterogéneo mosaico de actividades laborales que realizaban los niños que vivían en la ciudad de México en los años cincuenta. Los expedientes del Consejo Tutelar para Menores Infractores de la época han dejado testimonios suficientes para advertir que los niños aprehendidos realizaban muy diversos trabajos: canasteros, cargadores, limpiadores de coches, pulidores de granito, ladrilleros, tapi-ceros, vendedores de fruta, aguadores, curtidores, ayudantes de yeseros, despachadores de gasolina, barredores de carros, mozos en peluquerías, dependientes en tiendas, vendedores de nieve, de buñuelos o tejedores de sillas de bejuco, entre otros.

Si los niños trabajadores urbanos aparecieron poco en el cine fue también consecuencia de que aparecían poco en las discusiones políticas o sociales, a pesar de que representaban un contingente numeroso de los trabajadores de la ciudad. A mediados de siglo varios profesionistas discutieron sobre la protección social para los menores trabajadores.

¹¹ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, VI, p. 153.

¹² Tuñón Pablos, "La imagen de los niños en el cine clásico mexicano", p. 136.

¹³ *Ibidem*, p. 140. El director francés François Truffaut declaró que en comparación con su importancia en la vida cotidiana, el niño estaba insuficientemente representado en el cine occidental porque el número de películas *con* niños nada tenía que ver con los pocos ejemplos de películas *sobre* ellos. Truffaut, "Los niños, poesía del cine", pp. 13-14.

¹⁴ Las películas a las que aludo en este texto son representativas de un conjunto más amplio y las que considero con enorme riqueza para el análisis propuesto.

En 1953 se realizó en la ciudad de México, el Primer Congreso de Protección a la Infancia, en el que se propuso un Código del Menor Trabajador para formar parte de un Código de Protección a la Infancia. El proyecto no logró concretarse por las barreras que le pusieron algunos legisladores.¹⁵ De tal forma, la protección al trabajo infantil en México continuó a la zaga de las disposiciones internacionales que fijaban la edad mínima laboral en 14 años, pues la mayor parte del siglo XX los niños mexicanos de 12 años tuvieron acceso legal al mundo laboral y fue sólo hasta 1962, gracias a la reforma a la fracción III del artículo 123 constitucional, que se elevó la edad mínima para trabajar a los 14 años de edad. Aunque se consideraba que los niños en la calle, muchos de ellos trabajadores, eran “un grave problema para el país, desde luego bastante acentuado en la capital, debido a su numerosa población”,¹⁶ el tema del trabajo infantil fue poco relevante en términos de opinión pública. En la prensa, por ejemplo, poco se discutió sobre este fenómeno y, cuando los trabajadores infantiles aparecían mencionados o fotografiados era en general, cuando trabajaban como voceadores de la prensa o cuando recibían los beneficios del asistencialismo privado o estatal en fechas muy específicas, vinculadas con la infancia, como el Día del Niño, el Día de Reyes o la Navidad.

EL NIÑO ADULTO O LOS HOMBRECITOS QUE SOSTIENEN A SUS MADRECITAS

En su pionera, multicitada y controvertida obra sobre historia de la infancia, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, publicada en París en 1960, Philippe Aries señaló que previo al siglo XVII los niños eran representados en la pintura con ropa, gestos y objetos de hombres y mujeres mayores, y que esta forma gráfica de representación daba cuenta de un sentimiento generalizado hacia la infancia en el que los niños eran considerados como pequeños adultos.¹⁷ Si bien la tesis del adulto en miniatura sirvió como punto de partida para los historiadores

¹⁵ Alfredo M. Saavedra, “Protección del menor trabajador”, *El Universal*, 10 de junio de 1950; “En defensa del menor que tiene que trabajar”, *El Universal*, 30 de junio de 1950; “Entrega inmediata”, *El Universal*, 8 de noviembre de 1950; “Coordinar los esfuerzos”, *El Nacional*, 29 de noviembre de 1950.

¹⁶ Carmen Vilchis Baz, “Niños que trabajan”, *El Universal*, 8 de noviembre de 1950.

¹⁷ Aries, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, 1987.

que se concentraron en la infancia como sujeto de investigación, pronto fue criticada por múltiples voces, sobre todo por quienes a partir de sus propios estudios y otras fuentes advirtieron no sólo sentimientos hacia la infancia sino también una particularización del niño desde la Edad Antigua.

A más de cincuenta años de la publicación de Aries resulta sugerente la coincidencia entre Julia Tuñón y Emilio García Riera, destacados estudiosos del cine mexicano, quienes identificaron que en las películas mexicanas de la época de oro el niño, en pleno siglo xx, era también representado como un pequeño adulto. Es decir, ante padres irresponsables o ineficientes los niños aparecían como los únicos capaces de actuar como adultos.¹⁸ Ya a principios del siglo xx Sigmund Freud, desde el campo psicoanalítico, criticó las visiones de la infancia como una etapa de inocencia, pureza y bondad. Los niños sexualizados y perversos rompieron con los estereotipos de niños angelicales. Sin embargo, con excepción de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel, el cine mexicano, como muestra en su puntilloso análisis Julia Tuñón, insistió en representar a los niños a partir de un conjunto de valores positivos que se consideraban propios de la infancia; los niños “aparecen armados de inocencia, bondad, atrevimiento, omnipotencia, imprudencia e impertinencia y arreglan los asuntos de los padres: divorcios, crisis económicas, rechazos sociales, etcétera. Los padres parecen ser bastante infantiles para solucionar sus propios problemas”,¹⁹ y si son pobres, todavía más. Cinematográficamente, la representación del niño como un pequeño adulto “sufriente que ocupa el lugar de sus padres” funcionaba como figura dramática. La victimización cubría “dos funciones: 1) exaltar la pureza al asociar a los niños con el sacrificio y 2) provocar el reconocimiento de sus audiencias”.²⁰

En la cinematografía de la década de 1950 encontramos al niño trabajador representado en general como una figura masculina que desempeña el papel de proveedor en hogares pobres en los que con frecuencia se sufre de la ausencia del padre. Esto provoca que en las películas se dé un binomio constante entre las figuras del niño trabajador y su madre.

En 1949 Ernesto Cortázar filmó *Amor de la Calle*, un drama de cabaret protagonizado por la actriz Meche Barba. En éste, Fernando,

¹⁸ Tuñón Pablos, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, p. 141.

¹⁹ *Ibidem*, p. 138.

²⁰ *Ibidem*, p. 145.

El Pichi, un adolescente ingenuo y bonachón regresa a casa con otros dos niños amigos luego de acudir a una de las diversiones predilectas de la infancia capitalina de mediados de siglo: un partido de béisbol en el Parque Delta.²¹ Ya en su hogar, una sufrida y decente *Queta*, hermana mayor de este adolescente representado por el entonces famoso actor Freddy Fernández, preocupada porque hace cuatro días el chico no asiste a clases y el maestro ha ido a la casa para denunciarlo, le pregunta: “¿y la escuela, Fernando?” “A la escuela hay que ir”, afirma *Queta*. “Sí, hay que ir”, responde *El Pichi*, “pero, ¿y mientras?, ¿crees que voy a permitir que tú te pases los días y las noches trabajando para mí? No, *Quetita*”. En este diálogo el chico de doce o trece años asume lo que se espera del hombre adulto en el hogar. Debe comportarse como cabeza de familia y tal vez por eso ocupa la cabecera de la mesa en la que come los alimentos que su hermana le ha preparado. En contraposición, *Queta* aparece en un papel con fronteras porosas entre lo maternal y lo servicial, y mientras recoge los platos vacíos, indica a los amigos que deben irse ya pues Fernando tiene que estudiar.

En otra escena, mientras sus amigos lo buscan para ir a jugar béisbol, *El Pichi* debe quedarse a trabajar pues es mesero en un puesto callejero de tortas dentro de La Lagunilla. El dueño le dice: “Lo siento, *Pichi*, pero tú sabes, hay que darle duro a la chamba, acuérdate que tienes que llevarle dinero a tu hermanita”. En el niño se resalta no sólo su conciencia sino su nobleza, pues reconoce casi como una obligación moral ayudar a sostener a la mujer y al hogar. El mismo discurso moralizante sobre el trabajo y la aceptación infantil aparece en la película *Nosotros los pobres* (1948) cuando la adolescente *Chachita*, que lava ropa en los lavaderos de la vecindad, canta alegre mientras carga un enorme paquete de ropa sobre su cabeza: “si se tiene que chambear pa’ sacar para comer no hay que hacerse del rogar”. No es fortuito entonces que una simpática música acompañe las imágenes de tres boleros que dan lustre a las botas de tres policías en el escenario de una gran ciudad representada con puentes viales, postes de luz y el tráfico de camiones y transeúntes en *Víctimas del pecado* (1950), una película dirigida por Emilio el Indio Fernández.

²¹ Es interesante la infantilización de los adolescentes en la filmografía revisada, por más funciones de adultos que se les exijan, *El Pichi* es un adolescente que se comporta como niño, *Chachita* en *Las dos huerfanitas* o en *Nosotros los pobres*, también. Al respecto puede verse Tuñón, “El Ángel caído”, pp. 157-177.



Boleros dando grasa a policías debajo de un puente, en *Víctimas del pecado* (1950). Fuente: Archivo de la Filmoteca de la UNAM.

²⁰ *Ibidem*, p. 143.

En esta pretensión de que el niño se comporte como proveedor o supla de alguna manera la ausencia paterna o materna, *El Pichi*, elige la pareja para su hermana, trabaja para ayudar a sostenerla, le da una cachetada cuando la encuentra trabajando como rumbera, trae la comida al hogar (unas tortas y unos refrescos de limonada), y saca adelante como gerente (junto con otros niños) el negocio de la tortería cuando su cuñado es apresado. Niños al fin, pero cuya valía parece radicar en qué tanto cumplen su función de suplir a los adultos ausentes y no quejarse de su situación sino vivirla con alegría.

Una representación similar la encontramos en *Victimas del pecado*. La última parte de la película vemos cómo crece el niño, Juanito, a través de sus pasteles de cumpleaños. Los símbolos de su infancia opulenta son los juguetes que le regalan, el internado militarizado para niños al cual asiste, las matinés de cine a las que acude con sus padres, la buena ropa que viste. Un giro de tuerca en la historia hará que este niño, encarnado por Ismael Pérez, el renombrado actor infantil de la época conocido como *Poncianito*, se vuelva papelerero y bolero simultáneamente, oficios que buscan mostrar al espectador la enorme carga de trabajo que habrá de soportar. La película muestra a los niños recoger los diarios por la mañana, muy contentos y apurados. En otra toma en contrapicada, Juanito vocea periódicos en la concurrida esquina de la calle Cinco de mayo y Eje central y detrás de él, monumental, se observa el Banco de México. Su madre, antigua rumbera, ahora viuda y en la cárcel, sólo lo tiene a él. El pequeño de seis años la visita en la cárcel y el director utiliza un recurso para enternecer al espectador y mostrar que el niño es quien trabaja y se encarga de la afligida madre: la cámara lo enfoca con su cajón de bolero, frente a los barrotes, entregándole flores, dulces y “pan para que comas”. “Junté ochenta centavos para ti”, le dice el niño, a lo que la madre responde: “No, no quiero que me traigas nada... no sabes lo mal que me siento de saber lo solito que estás en la calle, sin un techo y con hambre”. Ni el Estado ni el padre reconocen a ese niño de seis años, abandonado y trabajador, que asegura: “No llores, cuando sea grande ganaré mucho dinero para que no tengas necesidad de nada. Te vi entrar sin zapatos, no tienes zapatos, mamácita”. Es el hijo el que se preocupa por calzar a la madre. Para el espectador queda claro que la función casi natural del niño, o de los niños pobres, es trabajar para sostener a sus madres en problemas.

La representación de un niño trabajador en estrecho vínculo con una madre sufriente, llorosa y generalmente viuda o soltera alcanza su cúspide cuando el *Indio* Fernández muestra a Juanito, sufriente y agotado al pie del Monumento a la madre, ubicado en la esquina de las avenidas Sullivan e Insurgentes, con el acompañamiento de fondo de música doliente. Este monumento había sido inaugurado por el presidente Miguel Alemán el 10 de mayo de 1949, apenas unos meses antes de la filmación de la película y Emilio Fernández no tuvo empacho en promocionarlo. El Día de la Madre, Juanito, no sólo compra zapatos para su “mamacita” teniendo que dejar a cuenta sus herramientas fundamentales de trabajo: cajón y periódicos, sino que además recibe un encargo del director de la prisión: “Llévatela lejos y hazla olvidar”.²² Y si los niños son víctimas o desamparados, como lo sugiere el título de la película, no lo son de la pobreza, de la carencia de políticas públicas para ellos, de la falta de un Estado regulador o de políticas asistenciales, sino del pecado, es la moral de los sectores populares, de estas madres y hermanas rumberas, de padres delincuentes, alcohólicos o drogadictos, lo que los hunde en la miseria y esa misma moral encarnada en un niño trabajador es la que los redime.

Una de las pocas películas a color de estos años, *La ciudad de los niños*, dirigida por Gilberto Martínez Solares y protagonizada por Marga López y Arturo de Córdoba en 1956, se basó en un hecho real protagonizado por el padre Carlos Álvarez en Monterrey. En ella un adolescente, Lorenzo, señala al encargado de la escuela en la que vive internado: “Lo que quiero es trabajar, ahorrar dinero y poder mantenerla [a su madre]. Pero pronto, por eso me escapo, para ganar unos centavos, lo que salga”. El cura le responde: “Yo haré que empieces a ganar dinero pronto, aprenderás un oficio. Dentro de dos o tres años podrás llevártela contigo, mantenerla tú”. Así, vemos que en estas películas se fluctúa entre un discurso tradicional que enfatiza el trabajo como redentor de la infancia y sendero de la honestidad y otro discurso que refuerza en niños y adolescentes el tener a sus madres como el principal objeto amoroso.

²² La revista *Voz*, en 1951, reseñaba así esta película: “Un niño que tiene una visión clara de las cosas, va a comprarle unos zapatos a la madre. Es bolero. Como el dinero no le alcanza, deja el cajón de limpiabotas y promete regresar luego, con el resto de la plata. Eso, claro, es tan lógico como si un soldado que va al frente, antes de salir empeña las armas y se va sólo con el uniforme”. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, IV, p. 202.

El director, escritor y productor mexicano Joselito Rodríguez filmó más de treinta películas en México, muchas de ellas calificadas por la Legión Mexicana de la Decencia (agrupación católica que se había fundado en la década de 1930 y que entre sus objetivos tenía clasificar y censurar las producciones de los medios masivos de comunicación) como “buenas para todos” por considerar que,

su tema es de tendencia moral positiva, o por lo menos permanece neutro. Son adecuadas para funciones organizadas para la juventud escolar. Los detalles anti-educativos no se toleran más que cuando son debidamente corregidos por el contexto, o son verdaderamente sin importancia dentro de un conjunto sano. Las manifestaciones sentimentales no son admitidas si no es en lo que no pueden estar en desacuerdo con la vida familiar cristiana.²³

Varias de estas películas estuvieron no sólo actuadas por los hijos del director (Titina y Pepito Romay) sino destinadas a los niños mexicanos. Este “horroroso cine infantil”,²⁴ resulta interesante para nosotros porque en él se encuentran los mismos postulados moralizantes que contenían las películas para el público adulto (aunque niños y adultos la mayor parte de las veces compartieran gustos cinematográficos). En la película *Pepito as del volante* (1957), en la que varias escenas fueron filmadas en Ciudad Universitaria, el protagonista, encarnado por Pepito Romay, trabaja como boleador de zapatos. Su madre es lavandera en una vecindad, y cuando al niño le dicen: “Me da mucho gusto que ayudes a tu mamá, eres un muchacho trabajador, te felicito”, éste contesta frente a su madre: “Pero de qué me sirve, mírala, mamacita, anoche tenías calentura y ya te estás mojando”. Incluso la reprende: “Ni me la hagas de cuentos. Quedamos en que yo iba a trabajar y aquí Joaquinita iba a lavar las camisas”. La tía, que observa la escena, le dice a la madre: “Es todo un hombrecito, ya te quiere quitar de trabajar”. El niño nuevamente aparece no como un sujeto al que hay que proteger –en un contexto de fortalecimiento de los derechos de la infancia en el que los niños se constituyen como sujetos de derechos y de protección– sino como un sujeto que protege,

²³ Legión Mexicana de la Decencia, *Apreciaciones: catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia de 1931 a 1958*, p. 639.

²⁴ Término utilizado por García y Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, p. 74.

alguien que se preocupa por cuidar del adulto, lo cual, evidentemente, enorgullece a los mayores.

Los niños varones no sólo resuelven los problemas de las mujeres adultas sino también los de las niñas. En *Las dos huerfanitas* (1950), de Roberto Rodríguez, *Chachita* (Evita Muñoz) y *La Tucita* (María Eugenia Llamas) se escapan del orfanato municipal y conocen a *El Avispa* (Freddy Fernández), un adolescente que se dedica a la venta de boletos de lotería y que las ayuda en su lucha por sobrevivir en la gran ciudad. *Chachita* consigue un trabajo en un puesto de antojitos y a *La Tucita* le enseñan a gritar para vender boletos de lotería, sin embargo, es *El Avispa* quien termina resolviendo el problema económico.

Los olvidados (1951) de Luis Buñuel es, de lejos, el filme que rompe con los estereotipos infantiles del cine de oro mexicano. Los niños aparecen como personas alejadas del ideal de pureza y bondad, poco relacionados con sus padres y en una relación mucho más distante con ellos. El músico ciego le pega a uno de los niños que intenta robarle:

—¿Qué te pegó fuerte? Siéntate.

—Sí, pero de rozón.

—A ver.

—Hijos del maíz.

—El garrote tenía un clavo en la punta.

—Se te van a salir las tripas.

—Qué, ¿te duele mucho? Ve a que te cure tu *amá*.

—¿Mi mamá? *Ni boinas segunda*, ya me la tiene sentenciada.

—También mi mamá me tiene tirria, por eso me salí de la casa.

Aunque son madres poco bondadosas, en esta película encontramos también que el niño protagonista, Pedro, se halla en la búsqueda del amor materno, es él quien tiene que ganarse a esta mujer distante y lo intenta asegurándole que si él está fuera de casa es porque anda buscando trabajo. Pero es sólo en un sueño cuando Pedro le dice a su mamá: “Usted nunca me deje, ora sí voy a portarme bien. Buscaré trabajo y usted podrá descansar”. Es sólo en un sueño cuando aparece este diálogo en el que el niño parece al fin cumplir el papel que los espectadores del drama (y las madres) esperan de él.

El trabajo infantil evidencia las condiciones familiares de pobreza. Y nada parece más degradante que una niña trabaje fuera de casa. En *Nosotros los pobres*, cuando el padre de *Chachita* se entera de que ella lava ropa ajena, la regaña:

—Ya sabe que no me gusta que ande lavando ajeno.

—Ay papá, si nomás fue una docena.

—Pues aunque hubiera sido un pañuelo, la gente luego habla, van a creer que no la puedo mantener.

Sin embargo, cuando unos borrachos se quejan con *Pepe el Toro* señalando que su hija les ha dado un precio muy alto por unos palitos de madera de su carpintería, él señala: “Ni modo viejo, ella es la administradora, ella lava la ropa y ella plancha”. La niña asume también el papel de una esposa/madre ausente: cela a su padre de otras mujeres, debe pagar la renta, y le reclama a su padre haberle mentido, le dice: “Yo, que cada centavo lo guardaba para ti”. Ella es la adulta, quien señala “si el único orgullo que tengo es cuidar de él”. No sólo debe cuidar, otra vez, de un padre en la cárcel, sino también de los demás miembros de la familia: “No te preocupes abuelita, estos infelices se llevan todo pero yo volveré a comprártelo, trabajaré más y sacaremos de la cárcel a mi papá”. *Meche*, en *Los olvidados*, aparece siempre trabajando, es la encargada de dar las “friegas” a su madre enferma, de lavar la ropa, ordeñar la burra.

EL POBRE NIÑO PAPELERO DEL CINE MEXICANO

Una de las características del trabajo infantil en la primera mitad del siglo xx fue la movilidad laboral, es decir, el paso constante de los niños de un empleo a otro. Esto se debía, por un lado, a causas externas a ellos, el quiebre de fábricas o talleres, el despido laboral, la preferencia de los empleadores por trabajadores adultos, pero, por otro lado, por decisiones propias de los niños, poco tolerantes a veces con el maltrato o la explotación a la que eran sometidos, los bajos salarios, lo tedioso de las labores, el cambio de domicilio y otros causantes.

Si los expedientes del Tribunal de Menores, institución que aprehendió a muchos niños y adolescentes que transitaban entre las porosas fronteras de la delincuencia y el trabajo callejero, muestran la variedad

de trabajos por los que pasaba un niño en un corto espacio temporal, es llamativo que en varias películas mexicanas se representa al niño trabajador como papelero o voceador.

Los papeleros suelen aparecer como personajes que resignifican y valorizan el trabajo infantil de vocear periódicos en la vía pública: “No hay que olvidar que el niño es un elemento patético que despierta inmediatamente la sensibilidad del público. Por consiguiente, es muy difícil evitar las complacencias y la flojería”. El niño pobre, si trabaja, en general lo hará en la calle como papelero. Era la figura perfecta para el melodrama pues su función era “radicalizar el drama”.²⁵ No es fortuito que en una entrevista Luis Buñuel relatará con sorna una ocurrencia previa a la escritura de *Los olvidados*, para complacer a los espectadores mexicanos: “Se nos ocurrió 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, como si fuese una película de Peter Lorre. Se la conté a Dancigers. No le gustó nada, y me dijo que hiciera lo que quisiera, pero en serio”.²⁶

Tal vez la película más representativa en esta línea fue la de Agustín Delgado, *El papelerito*, estrenada el 25 de octubre de 1951 en el cine Mariscal. El periódico *El Universal* la describía como “una película escrita para hacer lucir a los tres personajes infantiles, y que, sin tener nada extraordinario, logra su propósito de dignificar a los pequeños voceadores de periódicos, con una historia sentimental, más bien cursi pero bien desarrollada”.²⁷ Con los papeleros como protagonistas la ciudad es el gran escenario. La película inicia con una escena en la que el pequeño Poncianito (Ismael Pérez) mira embelesado el aparador de una tienda departamental en el que se muestran juguetes que jamás podrá comprar. El niño rechaza la caridad de una mujer de clase alta a la que explica que él trabaja, no mendiga. A las cuatro de la tarde, Ponciano debe ir al alcance de los diarios, gana cuatro pesos en un día y tiene la desgracia de que le sobren periódicos por la noche. El recurso musical del melodrama mexicano “que parecía no poder prescindir de la música

²⁵ Tuñón Pablos, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, p. 138.

²⁶ Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel*, p. 118. Óscar Dancigers sería el productor de *Los olvidados*.

²⁷ “Nuestro cinema”, *El Universal*, 1 de noviembre de 1951.

para hacerse atractivo”,²⁸ se utiliza también en este filme en el que el Orfeón Infantil Mexicano, que se había presentado ante el papa Pío XII, cantaba una canción de Jesús Palacios que dice:

Nos llamamos papeleros
pero deben de saber
que en los barrios y avenidas
siempre vamos a ofrecer
las noticias que escribieron
los que todo pudieron tener,
pero somos los siempre olvidados
Los voceadores del cuarto poder.

El papelero, reivindicado por la prensa, la fotografía, el cine y la música fue acreedor de otra canción, cantada por Pedro Infante en 1956:

Muchachito que apenas
vas naciendo a la vida
existencia marcada
por la fatalidad.
Vas vendiendo los diarios
con tu pureza del alma
no se puede ser malo
a tan temprana edad.

Tu refugio es la calle
y tu manto la noche
y tu canto de niño
“las noticias señor”.
Muchachito que apenas
vas naciendo a la vida
Dios te marque el sendero
de un camino mejor.

El papelero aparece como un estereotipo de niño prácticamente abandonado pero tierno, puro, noble y bondadoso que va por la ciudad

²⁸ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, VI, p. 133.



Niños armando "los alcances" de los periódicos en la madrugada, en *El camino de la vida* (1956). Fuente: Archivo de la Filmoteca de la UNAM.

un periódico. Sentimos por los señores machos, que son quienes lo hacen llegar a las manos del público lector. Para ellos no importan ni

³⁰ "El señor presidente inauguró ayer la casa del papalero", *El Nacional*, 28 de abril de 1950.

³¹ "El señor presidente inauguró ayer la casa del papalero", *El Nacional*, 28 de abril de 1950.

³² F. García Riera, *Historia del cine mexicano*, VI, p. 653081.

de pantalón de mezclilla y se queja de que “donde quiera que nos metamos siempre nos llamarán ladrones”. Moviéndose en espacios capitalinos como las afueras del diario *Excelsior*, el parque hundido y la penitenciaría de Lecumberri la película *El papelerito* muestra diversos espacios de la ciudad utilizados por los papeleros.

El pequeño papelerero resulta simpático y conmovedor, pero también aparece como uno de los personajes característicos de la gran urbe moderna. “Yo ya me acostumbré al ruido del centro, y ése es el que me gusta”, platicó un papelerito al cronista Carlos Monsiváis. En ese contexto, *El camino de la vida* (1956), con argumento de Matilde Landeta, y ganadora de cuatro Arieles, anunciada como un melodrama “compasivo y edificante”, mostró en una escena el movimiento de la calle de Bucareli en la madrugada, en el momento del reparto de periódicos entre los papeleros. El director, Alfonso Corona Blake, se deleitó en exponer la relación de los niños con esa ciudad que gobernó el regente Ernesto P. Uruchurtu, con sus nuevas calles y avenidas, con su iluminación nocturna, sus mercados y escaparates, ferias, vías de tranvía, tráfico de camiones, su torre Latinoamericana, monumento a la Revolución y bullicio cotidiano.

Esa relación estrecha con la ciudad y con la divulgación de las noticias del día hizo de los papeleros uno de los sectores de trabajadores infantiles más considerado por la opinión pública y por la prensa.²⁹ En diciembre los periódicos publicaban cotidianamente los repartos de regalos, juguetes y ropa a los que se hacían acreedores los voceadores. “El voceador representa el contacto humanísimo de la prensa nacional con el pueblo”, señalaba el periódico *El Nacional* en 1950, año en que se inauguró la Casa del Papelero, “para el simpático gremio de voceadores”, un edificio con comedor, gimnasio, campo deportivo, dormitorios, salones, ubicado en las calles de Morazán y Zoquipa, en la colonia Balbuena. El periodista José Martínez Vega, en representación de la Unión de Voceadores, aprovechó aquella ocasión para dirigir unas palabras al presidente Alemán:

...comprende usted perfectamente bien el cariño que todos los que hacemos un periódico, sentimos por esos abnegados muchachos, que son quienes lo hacen llegar a las manos del público lector. Para ellos no importan ni

²⁹ He analizado el tema de los papeleros en décadas pasadas en Sosenski, *Niños en acción*, pp. 180-203.

la lluvia ni el frío, ni el aplastante calor del sol ni los peligros del tránsito ciudadano. Como ciudadanos cumplen su misión social y como hombres ganan honradamente el pan de cada día.³⁰

Sin embargo, como Monsiváis escribió en sus crónicas, las fotos y reportajes de obras de caridad y de amor a los papeleros que se publicaban en los diarios eran para los diarios, no para los niños.³¹ Al final de la película *El papelerito*, el director de *Excelsior* aparece como un gran hombre que premia la honestidad y valentía de los papeleritos, lo cual hace pensar si algunos diarios pudieron haber pagado para ser promocionados en las películas. Si bien nadie cuestiona el trabajo infantil, en esta última película se señala que para ser médico se necesita ir a la escuela, así una de las moralejas es que el trabajo en la calle sólo promete un futuro que puede ser honrado, pero pobre.

En 1953 se instituyó el 20 de abril como día del voceador y el evento se celebró en el Palacio de Bellas Artes. Los papeleritos hicieron valla al presidente de la República que acudió al acto acompañado del secretario de Gobernación. También fueron artistas de radio, televisión y cine, como Lilia Prado, Pedro Infante y Agustín Lara. El año anterior el presidente los había invitado a comer, porque, señaló: “la importancia social que este grupo humano tiene en la vida económica de México”. En esa ocasión, se les regalaron uniformes. En 1959 los artistas invitados fueron los famosos cómicos del momento: Viruta y Capulina.

García Riera señala que *El papelerito* fue la respuesta “humana” y “positiva” a *Los olvidados*.

Los niños no eran tanto unos personajes concretos como ejemplos de una situación de miseria que debía afectarnos hacernos descubrir *a fortiori* nuestros buenos sentimientos. No era pues solicitada la solidaridad con los niños por sí mismos, sino con su regeneración, con lo que valían como proyectos de futuros ciudadanos convenientes.³²

³⁰ “El señor presidente inauguró ayer la casa del papelerito”, *El Nacional*, 28 de abril de 1950.

³¹ Monsiváis, *Antología de la crónica en México*, p. 356.

³² García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, VI, p. 153.

Las películas que mostraban a niños papeleros o trabajadores pesaban por su didactismo y su afanosa pretensión de mostrar a los niños voceadores envueltos en un permanente halo de bondad.

LA EDIFICACIÓN DEL NIÑO A TRAVÉS DEL TRABAJO

La ciudad de los niños, que concursó en el festival de Venecia y en el certamen de la Oficina Católica Internacional de Cine por “enaltecer en alguna forma los valores morales”,³³ tuvo un argumento tan religioso y confesional que hasta la virgen hablaba en una escena. El argumento sostenía que era a través de la bondad de la iniciativa privada, del ámbito empresarial y de la caridad de la iglesia católica como se resolvería el problema de la pobreza infantil. Aunque no es una película de tema urbano ni sobre la ciudad de México, es interesante encontrar en ella no sólo el mismo discurso de edificación infantil a través del trabajo sino hallarlo reforzado. Los niños internos en la escuela aseguran querer trabajar, los vemos en pantalla barriendo, trapeando, haciendo sus camas, arreglando los rosales, ordeñando vacas, dando pastura, trabajos, todos estos, para mantener la institución que los asila. El trabajo infantil no es explotación, aunque las ganancias derivadas de éste sean sorprendentes, así lo asegura el cura a una pareja que busca adoptar a un menor:

—¿Cuántas horas los hace trabajar aquí?

—Un rato cada tarde, pero no es trabajo, es una distracción, además les hace bien. Se sorprendería usted si supiera el dinero que sacamos de las plantas y las flores como ayuda.

Es interesante que cuando los niños del asilo-escuela llamado “Ciudad de los niños” declaran una huelga, discuten si ésta será de acción directa o de brazos caídos (argumentan que con esta última los “cuicos” no les harán nada). Y aquí viene otra lección para el espectador.

—No queremos trabajar.

—Está bien, ¿qué quieren hacer entonces?

³³ “Concursa en Venecia *La ciudad de los niños*”, *El Porvenir*, 28 de agosto de 1957.

- El que quiera estudiar o aprender un oficio, allá él, pero, ¿por qué nos levantan a ordeñar las vacas? ¿Por qué nos tienen de cocineros? Nosotros no somos viejas para lavar los pisos. Además, no queremos cuidar los rosales.
- Y si no hicieran eso, ¿de qué se sostendría la ciudad? Ya les prometí sacarlos de la miseria, hacerlos vivir como hombres decentes. Y a un hombre decente no le pasa nada por trabajar en eso.
- Nosotros no somos decentes. No queremos trabajar.

El padre no los amonesta ni detiene la huelga, hace que por sí mismos se den cuenta de la importancia del trabajo: “El que quiera comer que trabaje como lo están haciendo ustedes”, les dice a unos niños. Logra una lección moral edificante: “Padre, están volviendo al trabajo”, le dice *El verrugas*.

Los olvidados será siempre uno de los pocos ejemplos que rompen con los estereotipos de niños trabajadores bondadosos y alegres. Con Buñuel las figuras de niños trabajadores sobrepasan al papelerero y aparecen como ayudantes de feriantes, chicharroneros o aprendices de cuchillería, con ideas propias sobre la justicia social, la necesidad de salarios y la responsabilidad. Pedro, por ejemplo, trabaja en una feria dándole vuelta a los caballitos de un carrusel, caballitos mecánicos pero con “tracción animal”.

- Feriante: ¡ora, píquenle!
- Pedro: Es que ya estamos cansados.
- Feriante: Pos ya descansarán cuando se mueran. ¡Vamos! ¡Vamos!
- Pedro: ¿A qué horas comemos?
- Feriante: *Namás* piensan en comer, hay que ganarlo primero, a trabajar.
- Chamaquito: Deme el tostón que me dijo.
- Feriante: ¡Toma, cóbrate! ¡Métanle, vagos, o les sueno! [El feriante da al chamaquito con los nudillos en la cabeza].
- Chamaquito [a Pedro]: Si este infeliz no nos paga, lo “sabotiamos”.

Estos son niños que viven dramas, pero que no permanecen llorando frente al espectador por su situación. Niños que trabajaban, pero que no resuelven los problemas de sus madres, lo cual derivó en el rechazo de espectadores y ciudadanos a la película.³⁴

³⁴ Es ya conocida la renuncia de la peluquera del equipo de filmación de Buñuel, argumentando que “ninguna madre mexicana se comportaría así”, refiriéndose al maltrato y al desdén con que trata su madre a Pedro. Sánchez Vidal, *Luis Buñuel*, p. 123.

Ya desde el siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, el trabajo apareció como un camino opuesto a la delincuencia. El crimen y los peligros del mundo callejero aparecían acechando a cada momento la vida del niño pobre; de tal forma, los niños debían permanecer en una constante lucha moral para evitar caer en las redes de la prostitución, la mendicidad o el robo. En eso radicaba la riqueza y la fortaleza de los niños en las películas, en tomar la decisión correcta ante dos mundos opuestos: el del trabajo o el del vicio. *El Pichi*, en *Amor de la calle*, junto con otros niños, son capaces de encargarse de un comercio y tomar decisiones económicas. En la película México-cubana *Ángeles de la calle*, el protagonista infantil decide huir de su casa, pero no dedicarse a la delincuencia sino a la venta de periódicos para sobrevivir; *El Chinampina* y *Frijolito*, en su abandono, optan por trabajar, no por robar, todas estas decisiones redimen a la infancia fílmica.

Sin embargo, los niños y las mujeres parecen ser los más vulnerables al devenir de la pobreza. Por más esfuerzos que haga Pedro, en *Los olvidados*, para seguir la vía del trabajo honrado, su bondad, su candidez y su edad, hacen que sea un sujeto del cual es fácil aprovecharse, al cual es fácil engañar, y *El Jaibo* se encarga de modificar el rumbo de una vida que Pedro se esfuerza por enderezar. Primero roba uno de los cuchillos del taller donde Pedro es aprendiz y así Pedro aparece como el culpable. Luego le roba el dinero de un mandado que le ha encargado del director de la casa correccional, finalmente lo mata. Con estos actos delictivos termina de determinar el infame futuro y final de Pedro. El filme de Buñuel no sentimentaliza la pobreza como sí lo hacen la mayoría de las películas que analizamos aquí. La pobreza condiciona la infancia y la infancia parece ser destino en la mirada buñueliana. Los niños no van a la escuela porque su miseria no se los permite. Lo interesante es que aquí el Estado, a través del Tribunal para Menores Infractores y su escuela granja, interviene, pero no logra salvar ni corregir a los niños, que terminan viviendo como pueden.

EL OPTIMISMO FÍLMICO

En Hollywood hubo muchas películas con estrellas infantiles que saturaban al público de optimismo,³⁵ en México la situación no fue distinta.

³⁵ Truffaut, "Los niños, poesía del cine", p. 14.

En gran parte de las películas de los años cincuenta cuyos temas fueron la infancia trabajadora de la ciudad de México, parecía que la pobreza y el trabajo infantil debían aceptarse con alegría. Los niños trabajadores representados parecen convencidos de trabajar, lo toman como parte de su función familiar y social; deben sacrificarse por los adultos.

En las películas que hemos revisado aquí “el lente se enfoca sobre el niño o niña abandonado que trabaja, que es cuidadoso y responsable, que está inerme y no puede confiar en sus padres, pero tampoco en el Estado, la Iglesia o las instituciones de caridad”.³⁶ Con excepción de *Los olvidados*, son películas mayormente optimistas. Si para Buñuel la pobreza no es heroica, a los niños pobres no los redime el trabajo, no logran salvar a sus madres ni ser felices, en las demás, hay una idea de niño salvador, responsable, trabajador, optimista, que puede resolver cualquier obstáculo, por más difícil que éste sea.

Las películas son textos visuales que contienen ideas y representaciones sobre la infancia. Hay un paradigma de niño en el que parecen inspirarse los directores. Sin embargo, este niño no tiene matices, contraluces, volumen, es por ello que el niño trabajador de la filmografía responde a estereotipos, a síntesis planas de las heterogéneas experiencias infantiles que vivían los niños de la capital. La representación fílmica en la que resalta el poco protagonismo de los niños trabajadores se contrapuso a una realidad en la que miles de niños ocupaban las calles de la ciudad desempeñando actividades laborales de la más variada índole. El uso del estereotipo de un niño trabajador como el papelerero, lejos de mostrar la diversidad, eliminó la heterogeneidad de actividades infantiles y las unificó.

Las películas analizadas en las líneas anteriores, con la excepción que hemos mencionado, dan cuenta de un cine conservador en términos de ideas sobre la infancia trabajadora mexicana. No se encuentran críticas en ellas y, en cambio, optan por reproducir papeles de género en los que el niño-hombre debe ser el que salga a trabajar, mientras la niña-mujer debe quedarse en casa a realizar las actividades de limpieza y mantenimiento del hogar.

Las películas que hemos revisado abundan en prédicas, moralejas, en mensajes moralizadores y didácticos. La ciudad de México aparece

³⁶ Tuñón Pablos, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, p. 140.

en ellas como testigo cómplice, pero también como un gigantesco escenario que determina vidas, recorridos, actividades y devenires. Buñuel señala que la ciudad de *Los olvidados* podría ser cualquier otra, pero es en realidad única. Las otras son películas que parecen enorgullecerse de cada esquina, plaza, barrio, puente, iglesia, banco o mercado. En *El billeteo*, la ciudad parece ser el gran pretexto para la historia contada. La cámara recorre las calles, el Monumento a la Revolución, la Plaza de la Ciudadela, el Hemiciclo a Juárez, la Catedral Metropolitana, el edificio de la Lotería Nacional, el bosque de Chapultepec, el Zócalo, el Palacio Nacional, y una voz en *off* describe como para un turista:

Al día siguiente, la ciudad continúa como de costumbre, su curso normal de actividades sin importarle las alegrías o tristezas de sus numerosos habitantes. La ciudad es tan grande, tan inmensa que no fácilmente pueden encontrarse esos seres que se pierden y se buscan. Hace doce años, cuando Pedro llegaba una tarde a la ciudad de México, el azar quiso cambiar por completo el derrotero de su vida. Antes de cruzar la anchurosa plaza de Santo Domingo se detuvo unos instantes para contemplar sus majestuosos edificios coloniales, todo le llamaba la atención en su primera visita a la capital, luego emprendió la marcha nuevamente rumbo al barrio de Tepito. Es domingo y la Plaza de la Constitución luce esplendorosa con su movimiento habitual de ese día. Por el lado oriente destacan el Palacio Nacional, y por su lado norte, la Catedral Metropolitana, que es legado de la madre patria a México y orgullo arquitectónico de todas las Américas.

La ciudad es merecedora de un himno, mismo que le canta al Bosque de Chapultepec el billeteo, encarnado por Raphael J. Sevilla Jr., en *El billeteo*:

La feria entera nos atrae con su canto
a disfrutar de un domingo de ilusión,
Chapultepec, dulce rincón,
tus ahuehuetes invitan al descanso,
bello jardín, para soñar,
no hay en el mundo quien a ti pueda igualar.

El niño trabajador no es ningún turista a quien deba recomendársele qué lugares visitar en la ciudad de México, es él quien invita, es el quien

conoce, quien recorre calles y barrios para ganarse la vida. Los niños trabajadores eran los pequeños actores de una gran ciudad que tenía dramas tan grandes como la pobreza.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrasánchez, Rogelio y Charles Ramírez Berg, *Cine mexicano: carteles de la Época de Oro 1936-1956. Cine mexicano: posters from the Golden Age 1936-1956*, San Francisco, Chronicle Books, 2001.
- Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, tomo 2, *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Ariès, Philippe, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987.
- Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, México, Aguilar, 1985.
- Digón Pérez, Miguel, "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados", en *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, 2010, pp. 581-595.
- Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, 200 años de Iberoamérica (1810-2010) Congreso internacional*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 4, *Época sonora, 1955-1957*, México, Era, 1974.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, vol. 6, *1951-1952*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993.
- _____, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.
- Legión Mexicana de la Decencia. *Apreciaciones: catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia de 1931 a 1958*, México, Legión de la Decencia, 1959.
- Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, México, Grijalbo, 1982.
- Loeza, Soledad, *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1963*, México, El Colegio de México, 1988.
- Medina Peña, Luis, *Historia de la Revolución mexicana, 1940-1952*, tomo 20. *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1995.

- Monsiváis, Carlos, *Antología de la crónica en México*, México, Era, 2006.
- Salazar Anaya, Delia y María Eugenia Sánchez Calleja (coords.), *Niños y adolescentes: normas y transgresiones en México, siglos XVII-XX*, México, INAH, 2008.
- Sánchez Calleja, María Eugenia y Delia Salazar Anaya (coords.), *Los niños: su imagen en la historia*, México, INAH, 2006.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Ediciones Jurídicas, 1984.
- Sosenski, Susana, *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México, 1920-1934*, México, El Colegio de México, 2010.
- Truffaut, François, “Los niños, poesía del cine”, *El Correo de la UNESCO*, año XXXIII, 1979, pp. 13-14.
- Tuñón Pablos, Julia, “El Ángel caído. La invención de la adolescencia en el cine clásico mexicano (1954-1962)”, en Salazar Anaya y Sánchez Calleja (coords.), 2006, pp. 157-177.
- _____, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano: de los presos de *La infancia* a *Los olvidados* de Luis Buñuel”, en Sánchez Calleja y Salazar Anaya (coords.), 2006, pp.135-148.

Páginas web

Séptimo Censo General de Población, 1950 www.inegi.com.mx.

Periódicos

El Nacional, México, 1950, 1954.

El Porvenir, México, 1957.

El Universal, México, 1950, 1951.

Filmografía

Amor de la calle (Ernesto Cortázar, 1949).

Ángeles de la calle (Agustín P. Delgado, 1953).

El billettero (Raphael J. Sevilla, 1953).

El camino de la vida (Alfonso Corona Blake, 1956).

El papelerito (Agustín P. Delgado, 1951).

La ciudad de los niños (Gilberto Martínez Solares, 1956).

Las dos huerfanitas (Roberto Rodríguez, 1950).

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1948).

Pepito as del volante (Joselito Rodríguez, 1957).

Víctimas del pecado (Emilio Fernández, 1950).