

La infancia en los medios de comunicación de masas:

La historieta y el cine.

Thelma Camacho Morfín

Jesús Enciso González

Manuel Jesús González Manrique¹

En este capítulo proponemos mostrar las representaciones de la imagen de la niñez en la historieta *Memín Pinguín*, con guión de Yolanda Vargas Dulché y dibujos de Sixto Valencia Burgos, por medio del análisis de la edición de homenaje que se comenzó a publicar en 2006. Desde el punto de vista cinematográfico, las películas *Angelitos negros* (Joselito Rodríguez, México, 1948) y *Simitrio* (Emilio Gómez Muriel, México, 1960) nos acercan a la manera en la que estos tópicos se han divulgado en los medios de comunicación de masas. La historieta presenta la vida de una palomilla de niños que estudian en una escuela pública, cuyas vivencias toman como base la infancia del esposo de la guionista, mismas que están matizadas por un toque melodramático, que coincide con la forma en la que el cine clásico mexicano retomó esos temas. Los medios analizados ayudan a construir una imagen de la infancia que es acorde con el nacionalismo que dio sustento al Estado mexicano del siglo XX, en la que los valores promovidos, los tópicos tratados y los espacios en los que se desempeñan los niños corresponden a este imaginario.

La historieta no es la historia ni es una reconstrucción científica de lo real. En ese sentido sería pedirle mucho a una caricatura que refleje la realidad, que no tenga interpretaciones parciales o que no incurra en sesgos sancionables por los estudiosos de las ciencias sociales. Sin embargo, las historietas sí pueden ser estudiadas con criterios académicos y ser analizadas en cuanto a las ideologías en que se sustentan así como los valores que transmiten. Y es que los comics pueden ser constructores de representaciones y de imaginarios.

¹ Profesores investigadores, Área Académica de Historia y Antropología, Grupo de Investigación de Estudios Sociales y Culturales, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Contacto: tcmorfin@gmail.com, jesen962@yahoo.com.mx, mjgm@hotmail.com.

Ha habido muy diversos fenómenos que han sido representados en los cómics y que en determinadas circunstancias han guiado la concepción popular de la vida cotidiana. Hablamos de hechos sociales como la infancia, la mujer, la masculinidad, la vejez, la violencia, la sexualidad, el amor, la maternidad o la paternidad; o de espacios construidos como la ciudad, el hogar, la escuela, el hospital o la cárcel entre otros muchos.

Cómics mexicanos como *La familia Burrón*, *El Libro Vaquero*, *Chanoc* o *Memín Pinguín*, han tenido un fuerte impacto en grupos sociales en México y han influido en sus lectores por medio de la difusión de imaginarios acerca de la familia, la pareja, la niñez o la vida urbana y rural.

La historieta *Memín Pinguín*

Yolanda Vargas Dulché ideó *Memín Pinguín* inspirada en las vivencias de su esposo en la escuela primaria, la presencia Memín en el grupo acusa la influencia de la serie *La Pandilla*,² aunque como veremos más adelante la representación del “negrito” está presente en la cultura popular mexicana, por lo menos desde el siglo XIX. La guionista nació en la ciudad de México, hija de un periodista que soñaba con que se convirtiera en bacterióloga; sin embargo, ella deseaba seguir los pasos de su padre, a los 17 años publicó en el suplemento dominical de *El Gráfico* algunos relatos cortos. Después de una breve incursión en el mundo de la música que consistió en formar un dueto con su hermana, ingresa como guionista a la revista *Chamaco Chico*, en donde sus primeros guiones aparecerían firmados por la escritora Rosario Sansores para la historieta *Rutas de Emoción*. Más tarde, logró firmar sus propios guiones y crear junto con Zea Salas *Flor del Arrabal*, el éxito de la serie ocasiona que el dueño de la revista *Pepín*, le ofrezca entrar en su editorial, ahí será donde creará y comenzará a publicar *Almas de niños*, una historieta sobre una palomilla de infantes (Memín, Carlangas, Ernestillo y Ricardo),

²*La Pandilla* era una serie de cortos realizados entre 1922 y 1944 donde los protagonistas eran niños, en ella aparecían tanto negros como blancos, se filmó una película con los personajes y se transmitió por televisión (Aurrecoechea y Bartra, 1994: 73-76).

que permanecerá durante décadas en el gusto popular (Aurrecochea y Bartra, 1994: 358-359).

Todo esto ocurrió durante la llamada época de oro de la Historieta mexicana, lapso comprendido entre los años 1934 a 1950, periodo en que los cómics empezaron a publicarse de manera independiente del periódico por medio de revistas (*Chamaco, Pepín, Paquito*, etc.) mismas que tenían en su interior una antología de historietas, tanto cómicas como melodramáticas de los autores más variados, se publicaban diariamente y tenían doble tiraje el domingo. Esta historieta impactó en una sociedad que estaba encontrándose con el placer de la lectura debido a las campañas de alfabetización promovidas por los gobiernos posrevolucionarios. Las historietas de esta época, eran un medio de entretenimiento barato, al que también se podía tener acceso gratuito en los lugares de espera tales como cajones de boleros, salones de belleza, etc. o se alquilaban en algunos negocios que por su carácter favorecían la aglomeración de personas (Bartra, 2001). Los empresarios de este tipo de historietas fueron personajes ligados al periodismo comercial, que vieron en la demanda de este tipo de productos un filón económico muy redituable que los llevó a una lucha encarnizada, a veces por medios ilegales como el secuestro, por atraer a sus publicaciones a los dibujantes y guionistas con más éxito en la industria (Aurrecochea y Bartra, 1993: 94-95).

En ese ambiente efervescente, Yolanda Vargas Dulché escribió para la revista *Pepín* entre 1942 y 1950, los guiones de la historieta *Almas de niño*, el dibujo estaba a cargo de Alberto Cabrera, un dibujante de quien se sabe muy poco, aparte de esta historieta realizó dos más: *Tesoros* y *Safari*, en la década de los 50 desapareció y no se supo más de él; no obstante que Vargas Dulché intentó saber de su paradero. Por esos años, la guionista conoció al que más tarde sería su marido Guillermo de la Parra Loya, quien desempeñaba el mismo oficio en la empresa. En 1955, Vargas y de la Parra crearon Editorial Argumentos, que más tarde se transformaría en Grupo Editorial VID, por varias décadas publicaron historias que se vendieron masivamente entre el público tales como las 20 aventuras que formaron parte de la serie *Lágrimas, Risas y Amor*, entre las que se

encuentran historias que tuvieron un enorme éxito comercial, se llevaron al cine, a la televisión y se vendieron en otros países como *Yesenia*, *María Isabel*, *Ladronzuela*, etc. (Aurrecochea y Bartra, 1994: 373-393).

Esta editorial participó en la construcción de la llamada época de plata de la historieta Mexicana, lapso comprendido de 1950 a 1980 en el que se consolidó la historieta industrial mexicana, promovida por una editorial y realizada por un equipo de trabajo en el que tenían un peso enorme el editor y el guionista, en detrimento de la actividad del dibujante. Los fundadores de algunas de estas casas impresoras, fueron guionistas que participaron en las revistas de la época de oro de la historieta, que se marcharon de éstas para crear sus propios negocios. En la década de los 70, el 60% del mercado de la historieta era controlado por cuatro oligopolios editoriales: Editorial Argumentos (antecedente de VID), Publicaciones Herrerías, Grupo Promotora K y Novaro; no obstante esta concentración, cerca de 26 compañías pequeñas disfrutaban de la bonanza que permitía la demanda del producto, el ejemplo más relevante de ellas era Senda, editorial que imprimía *El Payo*. Las empresas mayores lograron diversificar sus inversiones en otros giros y crear nexos empresariales: VID invirtió en la cadena de hoteles Kristal, promotora K tenía ligas con Radio Cadena Nacional, además Novaro y Herrerías formaban parte del Grupo Novedades de Televisa (Hinds y Tatum, 2000: 18-57).

En este lapso se abandonó el formato de antología, las editoriales vendían principalmente folletos con una sola historieta seriada y ~~que~~ aunque no tenían el público masivo de la época de oro, reportaban tirajes importantes, por ejemplo *Kalimán*, *El Libro Vaquero* y *Lágrimas, Risas y Amor* llegaron a vender un millón de ejemplares semanales (Hinds y Tatum, 2000: 85-89). Otros productos de esta industria eran las fotonovelas, el mini y la historieta con extensión de una novela (una historia completa en 200 páginas o más). Este periodo de bonanza se levantó sobre el trabajo de guionistas y dibujantes que trabajaban por obra terminada y por una cuota fija, sin acceso a las regalías del producto. Una organización laboral jerárquica y que no promovía la creatividad tuvo consecuencias importantes en la forma de la historieta del período, pues el guión adquirió una enorme importancia

sobre el dibujo, en este último las distintas etapas de su elaboración estaban subdivididas pues el director artístico sólo se encargaba de los bocetos, mientras las tareas de rotulación, dibujo a lápiz, entintado o coloreado las realizaban distintas personas. Esto ocasionó que en el cómic de la época, el texto tuviera una importancia primordial, mientras el dibujo pasaba a un segundo orden y no fuera particularmente creativo en sus planteamientos plásticos.

Una de las historietas de más éxito de VID fue *Memín Pinguín*, sus personajes han estado presentes en el medio editorial mexicano desde los años 40, en cuanto a formato ha transitado de la revista miscelánea de la época de oro al folleto semanal de los años 60 (Aurrecoechea y Bartra, 1994: 373-393) y finalmente al álbum coleccionable a principios de la presente centuria. El primer dibujante de la historieta, Cabrera, había dibujado en *Almas de niños* los rasgos generales de los personajes de manera naturalista y representado por medio de caricaturas a Memín y a su madre Eufrosina; En 1964, Editorial Argumentos vuelve a publicar esa historia bajo el título de *Memín Pinguín*, Sixto Valencia da a los personajes los rasgos y los espacios con que los conocemos actualmente.

Sixto Valencia Burgos nació en la Villa de Tezontepec, Hidalgo el 28 de marzo de 1934, fue el menor de una familia de once hermanos. Desde niño comenzó a dibujar, en cualquier superficie copiaba las historietas que aparecían en las revistas de la época de oro (Valencia, 2009). Llegó a la ciudad de México a los once años, abandonó sus estudios de secundaria e ingresó a la Academia de San Carlos para estudiar dibujo publicitario, también dejó esta institución, pues para ese momento ya tenía conocimientos de anatomía y movimiento en el dibujo y no estaba interesado en una formación académica. Un anuncio en el periódico lo llevó a trabajar en 1955 como ayudante de Guillermo Marín, el dibujante de *Cumbres de Ensueño* y del fotomontaje *El Ratón Macías*. En esta etapa participó con dibujos para *Adelita y sus guerrillas* de José G. Cruz y *El Halcón Negro* que se publicaba en *La Prensa*. En 1957, Entró a trabajar en Editorial Argumentos, donde se desempeñó como dibujante durante varias décadas (Sánchez, 2009: 101-105). Ahí se dedicó a la ilustración de varias historietas; sin embargo, sus dibujos más conocidos son los de *Memín Pinguín*, serie que comenzó a dibujar en 1963 y que

actualizó hasta 1992, a partir de ese momento Valencia se dedicó a luchar porque se le pagaran regalías por su trabajo, a raíz de lo cual se confrontó con sus ex patrones, en 2010, el dibujante registró los dibujos como marcas industriales con los cuales garantizó su propiedad frente a los dueños de la editorial que no cumplieron el acuerdo del pago de regalías (Gantús, 2013)

Memín Pinguín ha tenido diversos formatos, su título también ha sufrido variaciones, como habíamos mencionado, la primera vez se publicó bajo el título de *Almas de niño*, cinco lustros después, el nombre del protagonista se convirtió en el de la publicación. El curioso nombre es la deformación de Memo, diminutivo de Guillermo, y de una alteración de la palabra pingo (travieso). Cuando se comenzó a exportar al resto de América Latina se le agregó una diéresis al apellido, debido a que en algunos países pinguín se podía interpretar como una palabra en doble sentido, así fue como generaciones enteras conocieron a la historieta como *Memín Pingüín* (Aurrecoechea y Bartra, 1994: 393).

La historia tiene una duración de siete años y se ha reeditado varias ocasiones. En los años 80, abandonó su presentación en sepia y comenzó a salir a color. Sixto Valencia fue el encargado de hacer esta transformación, así como era el responsable de adaptar el vestuario a la moda imperante, por ejemplo el largo de la falda y actualizar algunos objetos del entorno anacrónicos (los modelos de coches). Como mencionamos anteriormente, la historieta se ocupa de las vivencias de un grupo de niños de primaria de distintos estratos sociales, en los más de 300 fascículos de la serie encontramos episodios cotidianos, viajes al extranjero y hasta un enfrentamiento con extraterrestes. En el último capítulo de la serie un mago adivina el pasado de los niños y esto da motivo para que la serie vuelva a empezar. No obstante que los infantes se desempeñan en un ámbito masculino, están en una escuela donde no hay niñas, no tienen amigas en el barrio, ninguno tiene hermanas, hay algún capítulo en el que Memín se encuentra con Chispitas, la niña vendedora de periódicos, protagonista de la historieta *Ladronzuela* creada por Yolanda Vargas Dulché (Aurrecoechea y Bartra, 1994: 358-393).

La historieta tuvo un *boom* a principios del siglo XXI debido a un hecho fortuito, el servicio de correos lanzó una serie de timbres postales que rendían homenaje a diversos personajes de la historieta mexicana. En junio de 2005 tocó su turno a la imagen de *Memín Pinguin*, esto coincidió con un comentario del Presidente de ese momento Vicente Fox, quien insistía en que la reforma migratoria en los EU, era necesaria ya que la fuerza de trabajo de los migrantes mexicanos era imprescindible, abundó con el argumento de que los mexicanos hacían trabajos “que ni los negros quieren hacer”, el comentario racista en coincidencia con la imagen caricaturizada en un sello postal, ocasionó protestas en el país vecino: el portavoz de la Casa Blanca Scout McClellan afirmó: “Los estereotipos raciales son ofensivos, no importa cuál sea su origen, y el gobierno de México tiene que tenerlo en cuenta” (Sánchez, 2009: 103), por su parte el reverendo Jesse Jackson, líder de los derechos civiles de la población afroamericana exigió que las estampillas se sacaran de circulación. En México las reacciones fueron diversas: Sixto Valencia afirmó con respecto de la imagen de Memín “lo dibujé sin tener la intención de ofender a nadie”, se desató una fuerte polémica: “algunos mexicanos concordaron con que las estampillas eran insensibles, pero muchos otros atacaron a Estados Unidos por su hipocresía en cuanto a su trato a los negros en el pasado, y de los inmigrantes ilegales mexicanos en la actualidad” (Beezley, 2007: 422-423). Las ventas de las estampillas se dispararon, en dos días se vendieron 750 000, al mismo tiempo se registraron compras masivas de la revista *Memín Pinguín* (Sánchez, 2009: 104).

VID se aprovechó la publicidad involuntaria, y aparte de la edición de *Memín* que tenía en curso y la edición en Homenaje a Yolanda Vargas Dulché (que comenzó en 2002), realizó el tiraje y la venta de una nueva que empezó desde el número uno. Al año siguiente lanzó a la venta unos tomos que compilaban 10 historietas y que reunían la colección completa, en la edición de homenaje y en esta compilación, los 3 primeros números eran unas calcas de los originales, debido a que según los editores los originales se habían perdido (Gantús, 2013).

En este trabajo analizamos los 10 primeros números de la compilación que salió en 2006, nos parece importante esta delimitación de fuentes debido a que la

impresión de la colección nos dio acceso a la obra en su totalidad,³ seleccionamos los primeros números porque en ellos se describe a los personajes y su entorno de manera detallada y porque comprenden un ciclo escolar, unidad de tiempo con la que se delimita la vida escolar infantil. No obstante la vejez de los guiones de *Memín Pinguín*, en este trabajo los estudiamos porque las diversas ediciones y su éxito popular dan la muestra de una vigencia de estos valores y representaciones en torno de la infancia en algunos segmentos de la sociedad.

La niñez en *Memín Pinguín*

Los protagonistas de la historieta son una palomilla de cuatro niños de distintos estratos sociales que estudian en la escuela primaria pública Benito Juárez. La historia inicia el primer día de clases, en él tenemos la oportunidad de conocer tanto físicamente como psicológicamente a los niños que son el eje de la narración. En el pase de lista el maestro aprovecha para dar recomendaciones a los alumnos que tuvo el año anterior, ello permite que destaquen Carlos y Ernesto; el primero está descrito como un niño de 12 años “de pelo ensotrijado y nariz respingada, en cuyos ojos brillaba la picardía” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 2), en el dibujo se le presenta pecoso, alto y robusto en comparación con los otros niños, la descripción psicológica corre a cargo del maestro quien enfatiza su carácter violento e irascible con la advertencia “espero que este año no te dediques a romper tantas narices como en el anterior, recuerda que poco faltó para que fueras expulsado” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 2). La descripción de la autora abunda en que es un muchacho “que pertenecía a la clase media”. Ernesto, el más pobre de la pandilla, está descrito desde la óptica de un niño rico, cuyos ojos “se fijaron con desprecio en aquel muchacho de pies descalzos y pantalones parchados” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 5) en la imagen se presenta un niño delgado y alto vestido con un overol y sin zapatos. En el aspecto psicológico el maestro destaca su inteligencia y dedicación: “Espero que este año,

³ En un estudio realizado entre 1970 y 1980, sobre la historieta de la época de plata se menciona que no se estudio *Memín Pinguín* porque no tuvieron acceso a una colección completa, por lo tanto la existencia de esta compilación de aniversario permite el acceso a la fuente (Hinds y Tatum, 2007: 13).

como el anterior, vuelvas a sacar tan buenas calificaciones. Deseo que seas el orgullo de mi clase” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 5).

Por otra parte están los recién llegados a esa escuela; el niño rico, Ricardo representado físicamente con el cabello rubio y lentes que además asiste a la escuela, viste con saco, corbata, pantaloncillos cortos, choclos y calcetas. En el primer número se le describe con un carácter petulante y engreído, durante el pase de lista afirma con una mirada retadora al maestro “soy el hijo del diplomático Rogelio Alcaraz y todos deben conocerme” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 3) Más adelante, ante la pregunta de por qué asiste a la escuela de gobierno, si él es rico, responde “ocurrencias de papá, que como es diplomático dice que tengo que convivir con ustedes” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 6). En una conversación con su padre, quien estudio en una escuela de gobierno, confirma que lo mandó a ésta para que el contacto con los niños pobres le permitiera valorar su riqueza; no obstante la insistencia de la madre en cambiarlo de institución, Ricardo y su padre están de acuerdo en que el niño debe permanecer en la escuela pública. Cuando el progenitor convence a la mujer de que su hijo debe continuar en esa escuela, con base en pretextos pueriles (la escuela británica se incendió y la alemana se quedó sin maestros porque todos regresaron a sus países), Ricardo le agradece el gesto a su padre, a lo que éste responde “no me lo agradezcas, quiero que te portes como hombrecito” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 2: 20).

El otro caso es Memín, quien responde al nombre de Guillermo Pinguín, pero que solicita que se le denomine por medio de su apodo, está descrito por la narradora como “un chiquitín negrito”, estas características están enfatizadas por los comentarios ofensivos que le hacen sus compañeros, mismos que ocasionan que Memín les sonría y afirme sin sentirse ofendido “así soy y no me despinto” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 14-15), recurso que permite mostrar uno de los rasgos psicológicos del personaje, su sentido del humor y la capacidad de no ofenderse ante las actitudes de rechazo por su apariencia.

A diferencia de los demás personajes de la serie que están dibujados de manera naturalista, los rasgos de este personaje y los de su Madre Eufrosina, aparecen caricaturizados. Este efecto se conoce como enmascaramiento, se puede usar

como una comparación entre el personaje y el escenario, por ejemplo un escenario realista donde se desenvuelvan personajes trazados como caricaturas; o para distinguir a algún personaje al que se permite omitir detalles que lo particularizarían, como en el caso de Memín.⁴

Eufrosina y su hijo, no sólo son caricaturas que se relacionan con personajes de trazo naturalista, también su forma de hablar está caricaturizada: mientras el niño negro habla con una gran cantidad de modismos, los que le valen una reprensión de su profesor, quien en algún episodio le espeta “¿qué palabras Memín?” (Vargas y Valencia, 2006 b, Vol 17: 27). Por otra parte, su madre no conjuga los verbos. Estos recursos humorísticos aplicados a los dos personajes de color, van más allá de añadir un efecto cómico a la historieta; en todo momento están señalando al negro como distinto y como inverosímil en un país pretendidamente uniforme racialmente como México.

Otro recurso para mostrar lo distinto del negro es el uso de lo que Gombrich define como fisognomización, es decir, el hecho de equiparar las características físicas con las psicológicas o morales (Gombrich, 1998: 138-139). Se presenta una contraposición de lo blanco con lo negro, cuando la madre de Ricardo le reclama a su marido que su hijo lleve niños pobres y andrajosos a su casa, él le contesta “¿Y no te diste cuenta del corazón tan blanco que poseen? (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 4: 13). Así en el lenguaje, lo negro se liga a lo negativo y se contrapone a lo blanco. Este uso metafórico del lenguaje se traslada al color de piel, con lo cual se hace una simplificación de la que resulta que Memín debido a su color, podría encarnar lo peor; sin embargo, comentarios de los personajes nos llevan a desistir de esa conclusión, así Carlangas, le dice al niño, “En contraste con tu piel morena,

⁴En su ensayo “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en el vida y el arte” Gombrich define que la máscara consiste en destacar los rasgos más evidentes que nos evitan hacer un análisis exhaustivo para reconocer un rostro (Gombrich, 2000: 113). Este concepto lo retoma Scott Mc Cloud, quien lo utiliza para mencionar la diferencia entre la representación de los personajes caricaturescos y los entornos realistas, Varillas lo analiza no sólo en este aspecto, él se ocupa de la dinámica de las narraciones en las que se mezclan los personajes realistas y caricaturizados, efecto que le parece una de las armas a las que recurre el dibujante de cómics (Varillas, 2009: 57-65). Aurrecochea y Bartra, hacen énfasis en que este recurso para remarcar la diferencia del otro, no sólo está presente en *Memín Pinguín*, también es común en los cómics estadounidenses (Aurrecochea y Bartra, 1994: 391).

tu alma deslumbra de tan blanca” (Vargas y Valencia, 2006 b, Vol. 17: 26) o el comentario del profesor “Debo decirte Guillermo Pinguin que nada importa el color de la piel siempre y cuando te portes decentemente” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 1: 16). Cuando Ricardo sale en defensa de Memín afirma “Aunque sea negro, mamá, es un muchachito muy bueno” (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 4: 5) El mostrar que Memín es distinto, se logra a través de esos dos recursos, que finalmente refuerzan la idea de que el personaje se encuentra en un contexto uniforme en el que el único distinto es él.

No obstante que Vargas Dulché se inspiró en La Pandilla para trazar al personaje de Memín, no estaba al margen de la representación del afroamericano proveniente del XIX. Beezley opina que la representación del negro tiene una larga tradición en la cultura popular mexicana, pues desde el fin de la colonia aparecen personajes como el Negrito poeta o el negrito que era un personaje común en las funciones de títeres, opina que el diminutivo, que encubre un nivel de racismo, puede indicar al mismo tiempo que no tiene el color de piel tan oscuro, como que no es adulto, así como un trato condescendiente y amable. El historiador estadounidense, menciona que la polémica generada por el timbre de Memín, constituyó la forma en la que se dio a conocer fuera del país esa figura tradicional y las miradas contradictorias en torno de ella (Beezley, 2007: 422).

La infancia en la historieta es el periodo de preparación para la vida adulta, en ella se va narrando el proceso de integración de los niños a la palomilla, mientras que Carlos y Ernesto ya son amigos, Memín y Ricardo tienen que vencer las dificultades que impone el integrarse a un nuevo grupo. El primero en un principio es rechazado por ser negro, sin embargo, su encanto personal y su persistencia le permiten ser aceptado. Ricardo por su parte, tiene que renunciar a su petulancia y engreimiento para poder pedir que lo acepten, pues le atrae jugar con esos niños a los que ve muy felices. El proceso no es fácil, pues lo someten a una serie de pruebas humillantes y peligrosas para ingresar a la pandilla.

Se presenta una escuela pública en la que sólo asisten niños, algo que tal vez en los inicios de la serie era un hecho que podía encontrarse en la realidad, aunque la persistencia de la misma lo convierte en un rasgo anacrónico, pues en México

desde el Porfiriato ya existían las escuelas con niñas y niños, tendencia que se hizo hegemónica a lo largo del siglo XX.

Una vez integrada la palomilla, los lazos de lealtad llevan a los amigos a apoyarse en peleas con otros niños o en las dificultades que enfrentan ante sus respectivas familias; los niños no están solos en este proceso, cuentan con la ayuda de su profesor quien es un hombre joven con una economía modesta que siempre está dispuesto a interceder por ellos, aunque esto ocurra fuera del horario de clases. El profesor es una especie de censor social que marca los límites de las conductas que son aceptables en la sociedad, él negocia entre los niños y sus padres.

En este proceso los infantes tienen el apoyo o la oposición de los padres, los vicios de estos debidos a la pobreza en la mayoría, ocasionan que sus hijos tengan dificultades de integración en la escuela. El único niño que vive en una familia tradicional es Ricardo; sin embargo esto no lo deja exento de problemas, pues su madre es una mujer sobreprotectora que quisiera que estudiara en un colegio particular, mientras su padre actúa con ella dando a notar que ese es el mejor lugar para forjar el carácter del niño. Al principio de la serie la mamá de Carlangas es cabaretera y el honrado carpintero, padre de Ernestillo es alcohólico, mientras Eufrosina lava ajeno para mantener a su vástago Memín.

En los casos de Ernestillo y Carlangas, los niños tienen que asumir roles adultos para ayudar a sus padres. Carlos se presenta en el burdel donde trabaja su mamá, primero para comprobar lo que ha escuchado de los habitantes de la vecindad en la que vive y después para salir en defensa de su madre, quien es agredida por un cliente. Ernesto comienza a llegar a dormir a la escuela, debido a que por las noches trabaja en la carpintería tratando de sacar los encargos pendientes, que el padre alcoholizado no está en condiciones de cumplir.

Los golpes y los castigos consistentes en trabajo son aceptables en la educación de los niños, no se cuestionan, y se justifican por medio de las reflexiones de los personajes; por ejemplo, Eufrosina a pesar de no querer castigar a su hijo, piensa que se debe poner dura para que no se descarríe. El carpintero borracho golpea a Ernesto.

Los propios niños se hacen eco de esta violencia y resuelven los conflictos por medio de tratos humillantes y golpes. Por ejemplo, para aceptar como amigo a Ricardo lo ponen a cargar en su espalda a todos sus compañeros, hecho que Memín aprovecha para jalarle las orejas, como forma de hacer más rudo el castigo; la novatada termina con el niño rico a punto de ahogarse en el tinaco en el que los compañeros lo sumergieron (Vargas y Valencia, 2006 a, Vol. 2: 3-13). En otro episodio, los niños juegan el callejón y son retados por una pandilla que les pide que se vayan del lugar, sin posibilidad de arreglo, se suscita una pelea, misma que Ricardo piensa eludir de primera intención; sin embargo, decide entrarle a los golpes cuando recuerda la consigna de su padre: “¡Pórtate como todo un hombrecito!” Su falta de experiencia en riñas callejeras lo ponen en peligro; pero la oportuna intervención de Carlangas evita que el niño salga herido (Vargas y Valencia, 2005, Vol. 2: 29). Así comportarse como hombre, implica ser violento, tal como lo interpreta Ricardo de la consigna del padre.

Editorial VID, anuncia que su historieta enseña valores; no obstante que la misma presenta el compañerismo, la amistad, la solidaridad y el trato igualitario, si se analiza con profundidad tiene una serie de valores arcaicos como el machismo, y la discriminación, que se cubre con una ligera capa de tolerancia, como lo hemos expuesto anteriormente; pero que en realidad es marcar constantemente que el otro es diferente y su diferencia amenaza un país uniforme con el que soñó el nacionalismo revolucionario. Varios son los tópicos de esa ideología que se encuentra presentes tanto en la historieta y como veremos más adelante, en el cine. En estos medios de comunicación de masas se representa un México unificado racial y culturalmente, la exaltación de la pobreza y los roles rígidos en torno de lo que deben ser los comportamientos de cada género. Los personajes se desenvuelven en un espacio urbano, que permite la exaltación de la ampliación de la gran ciudad.

Memín Pinguín y la ciudad: el problema espacial es el problema social

La historieta que nos ocupa en apariencia no tiene mayor complicación y posee una narración lineal. Sin embargo, si la vemos más de cerca veremos que hay en

ella un conjunto de elementos que hablan de las problemáticas y ventajas que la ciudad tiene para sus habitantes, más aún si son niños. Y es que la ciudad como tal puede ser profundamente incomprensiva con sectores poblacionales vulnerables como niños, ancianos y discapacitados.

Recordamos que decía David Harvey (1962) que el problema social es el problema espacial. Ello toda vez que los conflictos sociales no se desenvuelven en la punta de un alfiler sino en emplazamientos muy precisos. Lugares que han sido estudiados por la sociología del espacio, por la psicología ambiental y por la semiótica de la arquitectura. Así, en la trama del comic en cuestión es posible observar categorías propias del análisis espacial como espacio personal, identidad, arraigo, interacción, privacidad y otras más. A continuación daremos paso a este análisis intentando ilustrar la correlación que se establece entre las categorías sociales y espaciales. Esta correlación puede ser obvia si recordamos que toda realidad es multidimensional (al menos incluye la dupla tiempo-espacio) y es más bien la metodología científica la que propone cortes y especificaciones disciplinarias a los fenómenos.

a. La escuela pública

Como ya se dijo en otra parte, la historieta trata de un grupo de niños de educación básica que aún siendo de distintas clases sociales, coinciden en asistir a una escuela pública. Y el primer desencuentro va a ser precisamente ese: al parecer dicha escuela es un espacio, un servicio urbano, que es propio de las clases subalternas y empobrecidas. Sin embargo, en estos espacios coinciden las clases toda vez que la intención laica y democrática de la educación que proporciona el Estado, permite una aparente igualdad entre los estudiantes. La escuela pública es así el espacio donde pareciera se dirimen y disuelven las diferencias de clase, siendo por ello la educación uno de las esperanzas de movilidad social del México de los años cuarenta.

La lógica de la narración lleva a que el escenario de búsqueda de igualdad es el espacio escolar público y no que niños empobrecidos accedan a la escuela privada (pues eso sí sería irreal en los años cuarentas o cincuentas). La primera

reacción visible es una mutua invasión a la identidad de los espacios. El niño rico se siente superior y los niños pobres se sienten violentados. El cohabitar en un mismo lugar con significados tan distintos, será ocasión para una confrontación que al principio rayará en un racismo bidireccional. La revista sigue manejando como único el racismo de los rubios y adinerados y tal vez no da importancia a la discriminación que los mismos niños mestizos ejercen entre sí, hacia los indígenas o hacia los negros. Como se mencionó anteriormente, esta idea simplista de la discriminación (blancos contra negros, una dualidad que en México más parece un distractor de otras formas más reales de estigma entre la población) es patente con la fisonomía propia del personaje central: Memín Pinguín.

b. La calle y el barrio: espacio público

Otro de los lugares donde se desarrolla la historia de este grupo de niños es un espacio donde la convivencia parece menos controlada. En efecto, si en la escuela pública las normas parecen estar en todos los rincones, si los niños están hipervigilados y si todavía hay cierta contención por el temor a ser descubiertos, en la calle este sentimiento parece atenuarse.

Sin embargo, también es en la calle donde parece que la camaradería se despliega con más fuerza, la razón no es difícil de hallar. La ciudad no es espacio de clases sino un continuo que es usado legítimamente por todos los grupos sociales. En este continuo espacial, en unos cuantos pasos podemos pasar del barrio popular al sector residencial e incluso hay lugares no catalogables como “pobres o lujosos”, simplemente son tramos de ciudad con imágenes urbanas diferenciadas.

La urbe se caracteriza por ser un espacio público: sus aceras, sus plazas, sus calles, su transporte de masas, sus jardines o camellones, todo ello nos habla de que el espacio urbano obliga a pensar la convivencia de otra manera, lo cual induce a entender que otras personas accederán a los lugares y que defender estos lugares implica entablar batallas donde no se puede dar nada por supuesto. Así, el capítulo donde el grupo se enfrenta a otras pandillas que querrán hacer

suyo el campo de juego es ilustrativo. Esta lucha por los espacios públicos de juego (aún y cuando sean predios privados) generará conductas de violencia que alguien diría “normal” entre niños. Paradójicamente, dicha guerra por el uso de los espacios, es más bien “normal” entre los humanos de cualquier edad cuando se tiene una concepción del espacio filtrada por el poder y la apropiación.

c. La casa: espacio privado

Si bien es cierto, escuela y ciudad son dos lugares donde se desarrollan las historias de Memín y su pandilla, no podemos obviar el hecho de que también aparece el espacio doméstico, la casa, la cual parece no significar lo mismo para todos.

En un primer momento de la historia, el hogar parece fungir adecuadamente sólo para Ricardo, el más adinerado, y para Memín los cuales encuentran en sus respectivos padres el sentido de hogar que toda vivienda puede ofrecer a un niño feliz (de ahí tal vez la resiliencia que estos dos personajes parecen abanderar). Se trata de lugares donde los personajes encuentran identificación e identidad. Ello aún y cuando en el caso de Memín éste se ve carente de toda privacidad. Cosa contraria a Ricardo donde los padres le han inculcado el valor de la intimidad. Con ello, podemos entender que la privacidad es un valor que en esos años se construía con dinero, con espacios domésticos propios los hogares de familias acomodadas, y que es más bien defendido por las personas adolescentes o adultas y no así por los niños, quienes aún deben construir este concepto ligado a una intuición e idea de autonomía (Mercado, 1995).

El sentido de la casa es muy distinto en el caso de Ernesto y de Carlos. Este parece un permanente lugar de conflicto. Y tal vez poco tenga que ver que ambos provengan de progenitores solteros o solos (ya que Memín tiene la misma circunstancia). El problema es que los espacios en cierta medida reflejan un determinado tipo de convivencialidad. Si observamos la casa de Ernesto (hijo de un carpintero con tendencias alcohólicas) nos daremos cuenta que la casa no tiene una lógica definida: el espacio se lo traga el taller, no es una casa o un hogar: es un espacio de trabajo donde el niño se ha convertido en un ayudante y

el padre en un capataz. Y en el caso de Carlos, su casa está más bien sellada por la soledad y la doble vida de su madre. No es que el espacio como tal no tenga una lógica, aquí más bien se trata de una falta de transparencia que probablemente se remita a una sospecha sobre las actividades de la madre y del origen del niño.

Categorías esenciales para analizar el espacio doméstico son la funcionalidad, la identidad y el arraigo. Tales categorías pueden ser difíciles de observar cuando la narrativa del uso de la casa no es diacrónica sino sincrónica. Y lamentablemente, la historia de los niños no nos habla mucho de los usos de la casa en un plazo más largo. Hasta ahora, por hipótesis y al menos en los primeros capítulos, podemos intuir que en el caso de Memín y Ricardo, ellos sí encuentran criterios de identidad y arraigo en sus hogares. Y no así en el caso de Carlos y Ernesto. Aunque muchos capítulos después las cosas se van a modificar.

d. Instituciones totales y no lugares

En el análisis sociológico y antropológico existen dos categorías que podemos usar para entender aquellos espacios que ocuparán los niños en momentos de importante crisis con su entorno social. Tales categorías son las instituciones totales y los no lugares.

Se entiende por instituciones totales a aquellos espacios donde rige el esquema de la reclusión (Goffman, 2001). Nos estamos refiriendo a hospitales, internados o cárceles. En la historieta, cuando los niños han entrado a un ámbito de profunda diferencia con sus padres o cuando se han negado a la hipervigilancia, caen en determinados huecos donde están a un paso de caer en el internado o el reformatorio. Así, ante la imposibilidad de organizar adecuadamente su vida en el ámbito doméstico, lo hacen en la calle y con riesgo de verse involucrados en una institución punitiva como el reformatorio. La institución total no significa libertad, sino más bien la posibilidad de enfrentarse a un encierro donde la vida ya no transcurre con la vigilancia de la familia sino de la impersonal autoridad del Estado.

Por otro lado, los llamados no lugares, son espacios del anonimato (Augée, 2000). Lugares en donde no se puede realizar la vida común y corriente sino únicamente se espera y se compra. Aunque esta es una categoría de las antropologías de inicios del siglo XXI, el fenómeno se empieza a gestar mucho antes y tardará en hegemonizar. En la historieta podemos observar que las respectivas casas de algunos de ellos se han vuelto inhabitables. Tan sólo sirven para llegar a dormir y esperar a que llegue el siguiente día. Es el caso de Ernesto y Carlos. De esta manera, este hogar se ha convertido en un no lugar: un espacio donde no puede realizarse la vida cotidiana. Así, el que un lugar sea propicio o no para la vida social en realidad tiene mucho que ver con los signos y significados que las familias ponen en estos lugares. Y no olvidemos que tal vez de ahí venga la fortaleza o la debilidad de los niños: ellos son profundamente sensibles a estas dos características.

Derecho al espacio, a la inclusión y a la ciudad

A manera de conclusión, diremos que la historieta de Memín Pinguín tiene el valor de presentar algunos de los problemas y conflictos que viven los grupos urbanos vulnerables. Como decíamos antes, entendemos por grupos vulnerables, aquellos sectores poblacionales que por su condición de edad, salud, clase social o género están muy expuestos a las injusticias de la ciudad y no cuentan con herramientas individuales o sociales para enfrentarla. Uno de estos grupos vulnerables son los niños, los cuales es frecuente que se vean excluidos.

La historieta en cuestión nos habla entonces de varios factores de vulnerabilidad y de cómo la sortean un grupo de niños. Hemos querido centrar estos factores en el espacio, como una categoría que amarra todo el problema social.

En efecto, entendemos el espacio como la variable que contiene la problemática social. Lo público y lo privado, por ejemplo, es un motivo de conflicto pero también puede ser una herramienta de solución. El ejemplo de la asistencia a la escuela pública o el compartir las calles como signo de atenuación de diferencias de clase así lo demuestra. Por ello, la disminución de los espacios públicos o la elitización del espacio urbano siempre generará fuertes confrontas sociales.

Otras categorías también esenciales que explican la “vulnerabilidad espacial” de los niños son la identidad territorial, el arraigo, el espacio personal o el espacio funcional. Las ciudades actuales (aunque tal vez con menos intensidad la ciudad que vivió la Pandilla de Memín Pinguín) han optado por valorizar⁵ los espacios, disminuyendo el sentido de lo público y lo bello a la ciudad, cambiando la imagen urbana, desapareciendo jardines y sustituyéndolos por plazas comerciales, violentando el sentido de pertenencia y todo ello va en contra de la formación de una identificación infantil con sus ciudades.

Negritud y niñez en el cine mexicano

El cine es uno de los medios que mejor plasma la vida cotidiana debido a esa cualidad innata de fisgón que acostumbra mostrar todos los espacios donde un personaje habita. Esta capacidad impúdica es la que convierte al séptimo arte en el medio idóneo para la investigación de los subconscientes colectivos y de temáticas poco comunes y situaciones, acciones, en la vida cotidiana de cualquier individuo, incluidos los espacios considerados íntimos.

La existencia de oligopolios tanto en cómic como en cine nos ayuda a determinar con precisión la manera de representación de la niñez en el cine, así como las relaciones entre los habitantes de distintas procedencias étnicas y sus conflictos acarreados por las mismas.

El tema que nos ocupa, la niñez y la discriminación en la historieta *Memín Pinguín* nos da las herramientas necesarias para hacer un análisis de la representación de estos personajes en los *mass media*, y sus paralelismos con los representados en la cinematografía de la época.

Partiendo de la propia naturaleza de los medios, tanto cómic como cine son medios de masas que influyen considerablemente en el pensamiento comunitario (Metz, 2001). Para poder ilustrar las circunstancias similares o semejantes que presenta el cómic de Yolanda Vargas nos vamos a centrar en el estudio de dos

⁵Valorizar en el sentido económico, es decir, dar valor financiero.

películas, *Angelitos Negros* (Joselito Rodríguez, 1948) -vuelve a hacer una versión en 1970- y *Simitrio* (Emilio Gómez Murier, 1960).

Simitrio narra la historia de un maestro de escuela pública rural en el inicio de clases en la década de los 50. Todos saben que el maestro va perdiendo visión, pero debido a su calidad como docente y humana prefieren guardar silencio y defenderlo ante una inminente inspección. De esta forma, el pueblo, la microsociedad que representa, defiende la lealtad y el buen hacer del maestro. Personaje que no sólo da lecciones dentro del aula, sino también en el ámbito rural, pues siempre se encuentra dispuesto a ayudar, como "buen samaritano" en las cuestiones en las que él considera que puede ser útil.

La reacción de los niños ante la ceguera del maestro durante el nudo de la película es bien distinta, pues ellos aprovechan las circunstancias para inventar un personaje ficticio, Simitrio, al que le colgarán todas las travesuras que le vayan haciendo a Don Cipriano (José Elías Moreno). Finalmente, dentro de la moralina obligatoria en estas películas de los 50 es que todos los niños son Simitrio, por lo que Simitrio es todos los niños en alguna etapa de su infancia ya que también Simitrio es listo, creativo, ingenioso y de buen corazón.

Debemos destacar que la escuela es pública y no es mixta, sólo hay chicos, con lo que no vemos ni el modelo de formación educativa de las niñas del pueblo ni los conflictos que éstas tendrían con los varones. De hecho, prácticamente, las niñas son inexistentes en la película.

Por su parte *Angelitos negros*, que se podrían enmarcar en el final de la época de oro de la historieta mexicana, es una adaptación del texto *Imitation of Life* (Fanny Hurts, 1933) y que tiene dos versiones realizadas en Hollywood que distan en forma, pero coinciden en esencia con la versión mexicana; a saber *Imitation of life* (John M. Stahl, 1934) y la homónima dirigida por Douglas Sirk en 1959.

Esta película narra la historia de una chica blanca y rubia que está siendo atendida por su nana. Ella, subdirectora de un colegio de niñas (de nuevo vemos la separación por sexos), conoce de forma fortuita al cantante José Carlos Ruiz que es el artista invitado para amenizar una fiesta en la escuela donde trabaja. Él, José Carlos (Pedro Infante), flirtea con ella sin saber que se trata de la subdirectora del

colegio donde va a actuar y sólo se evidencia este dato, cuando tras ser presentado al claustro y expresar su desagrado por la fealdad de las maestras y la simpleza del cicerone que le tienen preparado, descubre que la chica a la que cortejó en la calle, la belleza rubia Ana Luisa de la Fuente (Emilia Guiú) es la subdirectora.

Este encuentro va a dar lugar al noviazgo entre José Carlos y Ana Luisa. Por su condición de artista, el cantante tiene que pintarse de negro para realizar determinadas actuaciones y tiene una orquesta de negros. Lo anterior, es la única muestra de africanidad de toda la película, no hay referencias sociales o culturales que no sea la percusión en la música (curiosamente, mientras en la misma época el cine cubano subrayaba su criollismo, en las coproducciones que hace con México o España, lo cubano tiene como base referencial étnica lo africano) (Podalsky, 1999, 157-171: 164). Su novia muestra desde un principio la antipatía que tiene hacia los negros e incluso le prohíbe a su nana ir a la boda por su color de piel.

Secretamente, y mientras se están realizando los preparativos para la boda, la nana, Mercé (Rita Montaner) le confiesa al sacerdote que es la madre de Ana Luisa, que salió blanca por su padre, un "aristócrata" que tras ver que nació güera decidió protegerla y darle educación. Este es el momento de señalar que ambos novios se consideran huérfanos, por lo que no conocieron a sus padres, o por lo menos eso creen.

En diferentes situaciones la negritud se ha presentado sin previo aviso o preparación dentro de la vida social de la protagonista. Inicia con la aparición de la Nana en la boda, que se va escondiendo por los setos del jardín y es evidenciada por José Carlos, que tiene actitudes paternas y de conmiseración con ella por ser negra, expresiones tan poco afortunadas para hacerle ver que su desgracia es menor, pues no es una negra cualquiera, sino que está hecha del "carbón del que salen los diamantes", "negra fea", con cariño, eso sí, y otras lindezas. Esta visión patriarcal es a todas luces racista, pues no manifiesta la nula importancia del color de la piel para la convivencia y el respeto humano, sino que, con resignación cristiana, tiene que aceptarlo y que puede ser negra pero "buena cristiana".

El nudo de la película se presenta cuando tras la boda ella queda embarazada y regresan a México para dar a luz en su país, pero la hija es negra, por lo que de peor calidad según la anquilosada visión evolucionista darwiniana y spenceriana (García y Bello, 2007: 23).

Debido a la creencia de que ambos son huérfanos, y siendo ella blanca y rubia, y él mestizo, le culpabiliza por haber aportado la sangre que ha hecho que la niña sea negra; y aquí inicia el proceso de discriminación de la madre hacia su hija y se incrementa el rechazo hacia la negritud en general, pero específicamente con la Nana, su disimulada madre.

Con un *flash forward* encontramos ya a la niña crecida, ya va a la escuela y en ella no se ve muestra alguna de discriminación exceptuando las que le hace su madre, a diferencia de lo que ocurre con Memín Pinguín.

En la película la información de que la Nana es la madre de la niña llega varios momentos a su clímax, al momento en el que ella se ha de enterar de que su hija es negra siguiendo su herencia, pero bien porque la Nana no quiera, como en un principio, a pesar de la insistencia del Padre Francisco (Nicolás Rodríguez) en que salga la verdad, bien por el delicado estado depresivo de ella, la madre impide que el marido la informe, este "descubrimiento" para los protagonistas no llegará hasta el final y la resolución del conflicto general de la película.

El choque que le produce el tener una hija negra a la mamá, que soñaba con una vida codeándose con la alta sociedad viene condicionado por la visión racista del México de la época que, hasta la actualidad, ha negado su raíz africana. Este desprecio lleva desde los constantes desplantes que le hace la madre a la niña, con los consecuentes berrinches de la pequeña al ver que la madre no la quiere, hasta enfermar al ver que su madre decide abandonar el hogar.

El punto álgido de la relación entre la madre y la hija se encuentra cuando viene a visitarla una amiga que acaba de llegar de Europa y viene con su hija blanca y rubia, "igualita a su papá". La pequeña sale de su casa y la llama mamá, mientras su madre oculta su parentesco diciendo que es la hija de la sirvienta, pero ésta, la nana, le recrimina por no reconocerla ante las visitas.

Por su parte, un conflicto semejante que involucra lo social del dentro de la privacidad del hogar es cuando en una visita de periodistas, la niña de uno de ellos, se refiere a Belén (Titina Romay) como “la negrita” y la fiesta es suspendida debido a la inmediata retirada de la mamá llorando por haberle recordado la negritud de su hija.

Tras la trampa urdida entre el Padre Francisco y la nana, hacen volver a la mamá de la pequeña con el fin de que esta mejore, y confunde un abrazo fraternal entre su esposo y una mulata del grupo de música (Cuarteto América) con una muestra amorosa, lo que la hace montar en cólera. Es en este momento, cuando ella intenta huir tras ver la escena, la intenta parar la Nana y su hija, que proyecta un racismo bidireccional (hacia su madre sin saberlo y hacia su hija entendiendo que la "culpa" de su negritud es de su marido), la golpea en el momento en que su esposo le espeta "eso no, que es tu madre", y la mujer se derrumba, llegando el tan ansiado y evidente arrepentimiento en este tipo de dramas morales.

Como habíamos anticipado, estos tópicos del nacionalismo revolucionario⁶ subrayan la simplificación de la diversidad étnica y cultural del país, así como, el encorsetamiento de la cultura en un machismo que lleva a la nula participación de las mujeres en las cuestiones de la escuela en *Simitrio* o a las actitudes de ridiculización del sexo opuesto de José Carlos en *Angelitos Negros*.

Finalmente, ambas películas hablan de la bondad de los niños independientemente de su procedencia étnica o social, en el caso de *Simitrio* los niños finalmente son eso, niños, por lo que han de ser traviesos, pero finalmente tienen buen corazón y hacen lo correcto. En el caso de *Angelitos negros* la niñez es representada más que en el ámbito escolar, que lo hace tangencialmente sólo reseñando que la escuela no es mixta, dentro del ámbito familiar. En este caso, la niña no para de hacerle gustos y gracias a su madre para que la quiera, pero ella la rechaza insistentemente. Una secuencia en la cual parece que la relación puede tornarse cordial se da en el momento en que la niña se embadurna de harina la cara para ser blanca y obtener así el amor de su madre. Su padre, muestra la

⁶ Debemos tener en cuenta que Vasconcelos, en *La raza cósmica* promueve la idea de un país heterogéneo racial y culturalmente.

acción de la niña a la madre, y ésta, la besa, es el único momento en que la madre le manifiesta cariño a su hija, hecho que aprovecha la pequeña para correr con su Nana y hacérselo saber, como lo que realmente es, un acontecimiento vital en la infancia.

Conclusión

La historieta *Memín Pinguín* y las películas analizadas muestran una imagen de la infancia en la que los niños son bondadosos y vulnerables independientemente de su procedencia étnica o social; sin embargo en cada una de las historias analizadas, los infantes desarrollan herramientas para sortear esta condición, mismas que los preparan para la vida adulta. En los medios de comunicación de masas es constante la presencia del machismo y la discriminación, que se cubren con una ligera capa de tolerancia, pero que en realidad es marcar constantemente que el otro es diferente y esto amenaza un país uniforme con el que soñó el nacionalismo revolucionario. En estos medios de comunicación de masas se representa un México unificado racial y culturalmente, la exaltación de la pobreza y los roles rígidos en torno de lo que deben ser los comportamientos de cada género. Los personajes se desenvuelven en un espacio urbano, que permite la exaltación de la ampliación de la gran ciudad.

Estas narraciones creadas en los albores del siglo XX, han estado presentes hasta ahora. *Memín Pinguín* se ha reeditado en este siglo, además de que *Angelitos negros* y *Simitrio* se venden en DVD y se transmiten constantemente en televisión, en particular, la segunda durante mucho tiempo era la película que televisa emitía cada año para festejar el día del maestro. Por lo que no es aventurado afirmar que siguen jugando un papel en la conformación de los imaginarios en torno de la infancia, pues empatan con ideas que siguen presentes en la sociedad, aunque estas ideas se hayan cuestionado en la academia y en la vida cotidiana de algunos sectores del país.

Referencias

Augée, M. (2000). *Los No lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.

Aurrecoechea Juan Manuel y Armando Bartra, (1993), *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Conaculta-Grijalbo.

Aurrecoechea Juan Manuel y Armando Bartra, (1994), *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Conaculta-Grijalbo.

Bartra, Armando, (2001) *Prólogo* en Catálogo de la historieta mexicana del siglo XX, Colima, Cenedic, INAH, Conaculta.

Beezley, William H., (2007) "Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: Las fuentes populares de la identidad nacional". *Historia Mexicana*, Vol. LVII num. Octubre-Diciembre, pp. 405-444.

Gantús, Luis, (2013) "La imagen de Memín Pinguín tiene NUEVO dueño" en *Esto es ferpecto!* Blog, 10 de marzo. <http://estoferpecto.produccionesbalazo.com/?p=1957>.

Consultado el 25 de marzo de 2014.

García Martínez, Alfonso y Bello Reguera, Eduardo (2007) *La idea de "raza" en su historia. Textos fundamentales*, Murcia, Universidad de Murcia y Universidad de Almería.

Goffman, E. (2001). *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Gombrich, Ernst, (1998) *Meditaciones sobre un caballo de Juguete*, Barcelona, Debate.

Gombrich, Ernst, (2000) *La imagen y el ojo*, Barcelona, Debate.

Harvey, D. (1962). *Urbanismo y desigualdad social*. México D.F.: Siglo XXI.

Hinds, Harold, y Charles M. Tatum (2007), *No solo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.

Mercado, S. (1995). *Habitabilidad de la Vivienda Urbana*. México D.F.: UNAM, Facultad de Psicología, México.

Metz, Christian (2001), *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.

Podalsky, Laura. (1999) "Guajiras, mulatas y putos cubanos: identidades nacionales en el cine pre-revolucionario". En *Archivos de la filmoteca* nº 31, Febrero, pp. 157-171.

Sánchez, Agustín (2009), *Póquer de ases. Cuatro caricaturistas hidalguenses*, Pachuca, UAEH-Sociedad Mexicana de Caricaturistas,

Valencia, Sixto (2009), Conferencia impartida en la Biblioteca Central del Estado de Hidalgo, Pachuca, Hidalgo, 21 de octubre.

Varillas, Rubén, (2009), *La arquitectura de los cómics*, Sevilla, Viaje a Bizancio Ediciones.

Filmografía

Angelitos negros (Joselito Rodríguez, México, 1934)

Imitation of life (John M. Stahl, EU, 1934)

Imitation of life (Douglas Sirk, EU, 1959)

Simitrio (Emilio Gómez Muriel, México, 1960)

Hemerografía

Vargas Dulché, Yolanda y Sixto Valencia Burgos, (2006 a), *Memín Pinguín. Edición Homenaje, Tomo I, México, VID, agosto.*

Vargas Dulché, Yolanda y Sixto Valencia Burgos, (2006 b), *Memín Pinguín. Edición Homenaje, Tomo II, México, VID, diciembre.*