

⇒ Los niños colaboradores de la revista *Pulgarcito* y la construcción de la infancia, México 1925-1932

Elena Jackson Albarrán
Miami University of Ohio, EE UU

Resumen: El programa de educación pública del México posrevolucionario hizo énfasis en la enseñanza del dibujo como una manera de construir tanto una estética nacional como una ciudadanía. La revista *Pulgarcito*, con su contenido casi completamente producido por los niños, fortaleció el proyecto nacionalista. Los editores expandieron los espacios físicos asociados con *Pulgarcito* para facilitar la instrucción, celebración y socialización entre los niños lectores. Ellos trataron la revista como un mecanismo para construir y controlar el concepto oficial de la infancia ideal. Sin embargo, las expresiones creativas de los niños colaboradores sugieren la presencia de una riqueza de influencias culturales más allá del constreñido marco revolucionario.

Palabras clave: Niños actores; Prensa; Ciudadanía; Dibujo; Nacionalismo; México; Siglo xx.

Abstract: The Mexican public education program emphasized drawing as part of constructing a national aesthetic and citizenry. The art curriculum supplement *Pulgarcito*, a monthly magazine comprised of children's drawings and essays, fortified the revolutionary nationalist project. The editors expanded the magazine's influence beyond the realm of its print distribution by opening up physical spaces of instruction, celebration, and socialization for its readership. They saw the magazine as a vehicle for constructing and controlling an official ideal of childhood, but the creative expressions of the child contributors reveals childhoods informed by diverse influences beyond the limited revolutionary framework.

Keywords: Child agency; Press; Citizenship; Drawing; Nationalism; Mexico; 20th Century.

El domingo del 23 de mayo de 1926, la niña Ángela Garduño, de catorce años, se presentó muy emocionada en la entrada del Teatro Hidalgo en la Ciudad de México junto con unas amigas. Ese mismo día, Enrique Corrella, de doce años, se levantó temprano, se lavó y se peinó, y esperó anticipadamente a que dieran las nueve, cuando unos amigos pasarían por él para acompañarlo al teatro. Lo que ocasionó su regocijo fue la fiesta de cumpleaños de la revista infantil *Pulgarcito*. Aquella mañana la revista, querida por muchos pequeños lectores de todo México, presentó obras de teatro, canciones, oratorios y desfiles para festejar el primer año de su fundación. Asistieron cientos de lectorcitos fieles al espectáculo, lo que convirtió en realidad los dibujos, cuentos, ensayos y personalidades de las páginas de la revista. “Qué alegría, qué de aplausos se oyeron... Al terminar la pieza todos los admiradores aplaudieron mucho e hicieron que se repitiera el número”, contó

Enrique. “Qué dichosos y contentos salimos al ver que pasamos un rato muy contentos con nuestro amiguito ‘Pulgarcito’”.¹ La gran acogida que disfrutó la revista en aquella ocasión se debía al formato original de *Pulgarcito*, que dependía casi completamente de las contribuciones de los niños para formar su contenido.

El advenimiento de la revista como un índice de la lectura moderna cambió la forma en que el lector interactuaba con el texto, introduciendo nuevas formas de leer y de participar; como bien lo explica Roger Chartier: “la lectura ya no estaba limitada al texto, sino que era el producto de una relación dinámica, dialéctica, entre el lector, sus expectativas, sus competencias, sus intereses y el texto que leía” (citado en Jablonka 2008: 19). En este artículo se explora el papel de los niños como autores, artistas, comentaristas –al igual que los no seleccionados en ninguna de estas categorías– en los procesos de producción, distribución y recepción de esta faceta de la prensa infantil. Una mirada a la participación directa de los niños en la producción de un elemento de la cultura material infantil sugiere una de las múltiples formas en que los niños eran agentes activos en la historia.

Para entender el peso ideológico que pudo tener una revista estatal educativa como *Pulgarcito*, es preciso explicar el contexto histórico de nacionalismo posrevolucionario dentro del que se creó. Después de la Revolución Mexicana (1910-1920), el nuevo gobierno nacionalista implementó una reforma educativa que tomó forma en la creación en 1921 de la Secretaría de Educación Pública (SEP), una agencia con la misión de extender un currículo nacional por toda la República, con un énfasis en las áreas rurales. El proyecto de la SEP de incorporar a la gente marginada históricamente consistía en la alfabetización, enseñanza de ciencias agrícolas, reglas de higiene, entre otros saberes considerados modernos. Como parte de esta labor educativa se difundía el nacionalismo cultural: el reconocimiento oficial de los héroes, la música, los bailes, los símbolos, las bebidas y las prácticas que dentro de relativamente poco tiempo se reconocerían como “estampas” de *lo mexicano* (Pérez Montfort 2003). El proceso de construir una marca de nacionalismo desde arriba, entendido como la “invención de la tradición” de gran escala (Hobsbawm/Ranger 1992) se ejemplifica en el proceso editorial de *Pulgarcito*.

Muchos de los aportes aquí desarrollados se deben al argumento que plantea Norma Ramos en su estudio sobre las revistas escolares en Nuevo León, en que observa la participación directa de los niños en la producción y distribución de este medio de comunicación (Ramos Escobar 2012: 53-93). Las revistas que ella analiza, *Zoolomecatl*, *El Lápiz Infantil* y *La Flecha Certera*, parecen haber seguido el mismo modelo pedagógico que *Pulgarcito*, solo que tenían un alcance estatal, mientras *Pulgarcito* se distribuía nacional e internacionalmente. El caso de *Pulgarcito* nos permite ver las posibilidades tanto como los límites de la construcción de una infancia nacional, la encarnación de una cultura visual considerada mexicana y la práctica del dibujo como una metáfora para la ciudadanía. Los editores de la revista complementaban la versión impresa con eventos y actividades, como la fiesta de cumpleaños de *Pulgarcito* arriba mencionada, para extender a otra dimensión el impacto que pudo tener una revista impresa en papel. Se abrieron nuevos espacios de interacción que sirvieron tanto para aumentar la tasa de participación de algunos miembros de su comunidad como para aislar a otros.

El caso especial de *Pulgarcito* muestra un proceso dialéctico entre los niños y este medio de comunicación: por una parte, los niños creaban la revista, pero por la otra, la

¹ *Pulgarcito*, II, 14, 1/06/1926, pp. 14-17.

revista construía a un niño ideal, uno tal vez no al alcance de la gran mayoría de sus lectores. Un análisis detallado de su contenido nos sugiere el papel multivalente que tomaba esta revista, y la prensa infantil en general, en la vida de los niños que interactuaban con ella. Si atendemos a las producciones culturales infantiles, se resalta la tensión entre la creación nacionalista dirigida por los adultos y la libertad de expresión infantil, que no siempre comulgaba con las intenciones oficiales. La historia de *Pulgarcito* es una historia de agencia social, de reconocimiento y de creativa expresión infantil, pero también de las desigualdades inherentes al proyecto educativo cultural del México posrevolucionario.

***Pulgarcito* y la participación infantil**

La revista infantil *Pulgarcito* se publicó como órgano de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y la Sección de Dibujo y Trabajos Manuales que de ella dependía, durante el período 1925-1932. Se trataba de una revista por y para niños, con ligeras intervenciones de los editores, para promover la enseñanza del dibujo entre los niños escolares. El concepto del dibujo nacional (y nacionalista) surgió en 1921 a través del método desarrollado por el pedagogo Adolfo Best Maugard en las escuelas primarias. Best Maugard cedió su puesto de director de la Sección de Dibujo en 1924 a Manuel Rodríguez Lozano, quién cambió el énfasis del currículo de estar basado en el diseño a través de la creación de estampas derivadas de motivos aztecas a uno que pretendía basarse más en las emociones y experiencias de los niños artistas. Bajo su tutelaje, esta sección de la SEP abrió las reconocidas Escuelas de Arte al Aire Libre, para fomentar la producción artística en base a observaciones tomadas “del natural” –apuntes visuales de lo cotidiano– sobre todo entre los niños rurales e indígenas. La percibida cercanía entre lo indígena, lo infantil y lo natural como justificación de la autenticidad del arte influía mucho en la construcción del currículo de dibujo y su promoción dentro y fuera de México (Albarrán 2015: 75-128). En 1925, Juan Olaguíbel, escultor e influyente actor en el mundo político del arte revolucionario, asumió el puesto de director y siguió los pasos de Lozano, fundando *Pulgarcito* para distanciarse más de los rigores didácticos del método de Best Maugard (Cordero Reiman 2010: 44-79). No obstante las diferencias ideológicas entre Best Maugard y sus sucesores, los tres pretendían promover la enseñanza del dibujo para codificar dentro del imaginario colectivo una estética netamente mexicana por su estilo y contenido.

Pulgarcito se publicó originalmente como una revista de 20 páginas de contenido casi completamente de producción infantil. Los editores eran adultos, oficiales de la SEP, en un grupo encabezado por Olaguíbel. A diferencia de sus contrapartes en el mundo de la prensa infantil, *Pulgarcito* dependía de las contribuciones de sus lectores para llenar sus páginas de dibujos, relatos de excursiones relacionadas con sus clases de dibujo y de historia, concursos, reglas de higiene, ensayos, etc. (Lombardo García 1984: s/p).² El formato interactivo y visual de la revista la distinguió y le otorgó un aspecto muy atractivo para los niños de todas las edades y niveles de alfabetización. Durante los primeros meses fue recibida con emoción y los lectores entregaban tantos dibujos y ensayos que se expandió

² Entre las revistas contemporáneas para niños no publicadas por la SEP estaba *Aladino* (1933-1935), que se vendía a un costo de diez centavos.

a 32 cuartillas, y para finales del primer año había crecido a un tamaño de 42 cuartillas. La revista circuló gratis, sobre todo en las escuelas primarias del D. F., y luego en las escuelas rurales y las de los estados. Empezó con un tiraje de 2.000 ejemplares en 1925, y para 1928 gozaba de un tiraje de 10.000 ejemplares que circularon por casi toda la república (Corona Berkin/Santiago Gómez 1995: 5-9). También se distribuía internacionalmente, aunque de manera mucho más limitada, sobre todo en los contextos de difusión de la obra educativa revolucionaria a países vecinos o interesados.

En las décadas de 1920 y 1930 se apreciaba una explosión en la prensa infantil ilustrada, tanto en los sectores comerciales como en los religiosos y gubernamentales. El advenimiento de la tecnología de imprimir imágenes en la prensa facilitó la expansión de la alfabetización infantil, sobre todo con el aumento de secciones infantiles en los diarios y de revistas infantiles. La organización de *Pulgarcito*, que contaba con más dibujos que textos, permitió a los lectores leer las imágenes con mayor atención para poder crear su propia interpretación. Esta práctica alentó la “alfabetización visual” de una generación de niños, que ya crecían en un contexto en que las fuerzas del mercado empezaban a favorecer la globalización de las culturas, sobre todo en la cultura material y visual (Cook 2004). Como receptores de cultura, los pequeños lectores de *Pulgarcito*, en su mayoría, eran mucho más adeptos a leer los múltiples códigos visuales que les rodeaban y fijarse en los más llamativos letreros industriales, anuncios empresariales y prensa ilustrada (Szir 2007: 17 s.).

La revista ilustrada, entonces, surge en estas décadas como un componente clave en la cultura infantil, algo que se iba transformando a mediados del siglo en el formato ahora conocido como la historieta, aunque las revistas infantiles con contenido mixto han mantenido su presencia a lo largo del siglo xx. Los estudiosos han demostrado que la presencia de la revista infantil corresponde tanto al auge del niño lector como categoría social (Alcubierre Moya 2010: 241-271) como al crecimiento del capitalismo, sobre todo en la mercantilización de la prensa especializada como suplemento a los productos disponibles para el niño consumidor (Sosenski 2012: 191-222). En el caso de *Pulgarcito*, los niños eran incorporados al proceso de la producción de la revista como colaboradores y también como lectores. La Sección de Dibujo organizaba excursiones para los escolares premiados por sus maestros a destinos que incluían los Talleres Gráficos de la Nación, en donde se imprimía *Pulgarcito*. Un par de ensayos publicados por los niños Pedro Rodríguez, de trece años, y Julio Hernández, de diez, se vuelven una verdadera metanarrativa cuando describen para sus compatriotas el proceso de imprimir las mismas hojas que tienen en las manos.³ Tanto la excursión como la escritura reflexiva convirtieron a los niños colaboradores en testigos de su propia celebridad y observaron cómo sus dibujos pasaron de ser producciones íntimas a productos masivos para el consumo general.

A continuación se describirá cómo el formato interactivo de la revista fomentó una comunidad de niños lectores, artistas, escritores y célebres. También se planteará que la participación discursiva de la producción de la revista resultó en una comunidad de pequeños agentes históricos, pero también reforzó una jerarquía social entre estos mismos niños por las vías de acceso al producto material de la revista y los saberes que se promulgaban.

³ *Pulgarcito*, II, 13, 1/05/1926, pp. 31-34.

Los espacios físicos y sociales de *Pulgarcito*

La Sección de Dibujo extendió la enseñanza de arte más allá del aula de clase y *Pulgarcito* sirvió para fomentar una generación de niños interesados en los rincones y paisajes de la República. Según los aportes pedagógicos del *niño activo*, pensamiento pedagógico del estadounidense John Dewey que se implementaba en las escuelas públicas a partir de principios de los años veinte, el currículo debía incluir componentes fuera de las clases para facilitar la integración del niño y la sociedad que lo rodeaba (Albarrán 2015: 50, 214). Uno de los primeros y más buscados espacios físicos a donde se expandía la influencia de *Pulgarcito* entre una generación de niños fue la creación de las mesas abiertas de dibujo libre por las tardes en las oficinas de la SEP en la capital. Olaguíbel y los otros editores convirtieron la comunidad invisible de lectores de *Pulgarcito* en una realidad tangible. A partir de las cuatro de la tarde, los niños podían encontrarse allá para dibujar, recibir instrucción si así la buscaban, y sacar inspiración de los dibujos desplegados en las paredes del aula oficial. Estas sesiones llegaron a ser tan populares que los editores empezaron a publicar reglas de comportamiento en la revista para poder controlar la asistencia y asegurar la productividad de los artistas.

No cabe duda de que muchos niños asistieron a la mesa de dibujo de la SEP con las mejores intenciones de mejorar sus dibujos para que se les publicaran en la revista que leían todos sus compañeros cada mes. Sin embargo, otros niños aprovecharon el nuevo espacio para soltar sus inhibiciones, socializar con sus amigos o escapar a las responsabilidades de sus hogares. La niña Ana Cires sufrió un fuerte regaño en el Buzón por su no prestar atención en las sesiones de dibujo. Los editores le dijeron que no recibiría ningún premio si continuaba siendo tan irrespetuosa y bulliciosa durante las actividades.⁴ Los niños como Ana se destacaban en las cartas del Buzón por no ajustarse al marco del niño ideal que tenían los editores. Es probable que muchos niños consideraran el dibujo como otra actividad más en sus vidas sociales y familiares, entre muchas otras actividades económicas, religiosas, de estudio o dentro del hogar. La necesidad de corregirlos por esa vía pública indica la tensión que existía entre lo que los oficiales esperaban construir con el programa de dibujo y la realidad de implementarlo entre niños de carne y hueso. El alto índice de desobediencia con los proyectos que se puede leer entre las líneas del Buzón subraya la fragilidad de interpretar la recepción de los proyectos estatales a favor de los niños.

No obstante la oportunidad de sociabilidad y aprendizaje que ofrecía la mesa de dibujo de la SEP, se destaca la observación de que fue una actividad en la que solo podían participar algunos niños capitalinos que vivían cerca de las oficinas educativas del gobierno. Al igual que la fiesta de cumpleaños de *Pulgarcito*, esta actividad llegó a formar parte de la cultura de lectores de la revista en la que participó la gran mayoría de manera vicaria. La publicación de los testimonios de los que participaron en estas actividades facilitaba la gestación de sentimientos comunitarios que pudieran convertirse en la base de la membresía en una nación, o una gran comunidad imaginada por dentro, como diría Benedict Anderson (1991: 6). Dentro de esta generación revolucionaria, también se afirmaron las jerarquías sociales que los dividirían entre los selectos actores y las masas sumisas.

⁴ *Pulgarcito*, II, 16, 1/08/1926, p. 41.

Las excursiones escolares organizadas por *Pulgarcito* abrieron otros espacios para que los niños de las escuelas de la SEP –los que concursaron o fueron premiados por sus maestros en su materia de dibujo– fueran conociendo los rincones de la capital y sus afueras, que se consideraban tenían valor educativo o estético. Muchas veces fueron acompañados por Olaguíbel mismo y viajaban por la compañía de trenes que también publicaba anuncios y concursos de dibujos en la revista sobre reglas de seguridad. Los niños que asistieron a las excursiones escribieron ensayos e hicieron dibujos que luego se publicaron en los siguientes números de *Pulgarcito* como testimonios de su aprendizaje.

Los escolares viajaron a muchos sitios de interés histórico, a veces para aprender sobre una industria nacional y otras para conocer un aspecto del paisaje rural considerado icónico. La mayoría de las excursiones de *Pulgarcito* fuera de la capital tenían una escala en un pueblo como Tlalnepantla o Amecameca para contemplar los majestuosos volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl. En otro texto planteo que las visitas a los volcanes formaron parte de la instrucción nacionalista y demuestro la importancia de vincular la reproducción artística de los volcanes con la mexicanidad como una práctica de encarnación de la geografía nacional (Albarrán 2015: 102-111). Las excursiones incluyeron viajes a diversos sitios, como el castillo de los Condes de Miravalle, varios viajes a Amecameca, una fábrica de cerillos, las fábricas de chocolates Larín y Zahler's, San Ildefonso, Atizapán, Hacienda de los Leones y otros destinos.

Los viajes a los sitios industriales tuvieron un doble propósito. Por una parte, estos sitios expusieron a los niños físicamente a la faceta industrial de la economía nacional, fomentando en ellos un vínculo más fuerte con las fuerzas productivas. Por el proceso de escritura que se les pedía después de la excursión, los niños reflexionaban sobre el proceso tecnológico y manual de producir los bienes que les rodeaban y que usaban con regularidad, creando en ellos sentimientos de pertenencia respecto de la vida económica del país (Sosenski 2012). Por otra parte, el elemento de dibujo que también formaba parte integral de esas excursiones facilitaba una mayor apreciación de los procesos tecnológicos, aumentando el nivel de entendimiento de las modernas máquinas que algún día operarían algunos de esos alumnos. Para poder representar fielmente una máquina industrial, hay que fijarse bien en los detalles, el orden de operación, los movimientos y los cambios de forma que toman los aparatos. Entonces, la tarea del dibujo aseguraba que los niños prestaran gran atención a los procesos que se les describían, para poder luego interpretarlos para un público de amigos invisibles. La atención que ponían en los procesos, tal como la responsabilidad que sentían por describirlos con precisión a sus compañeritos, se pueden ver claramente en el relato escrito por la niña Enriqueta Fajardo Sigüenza, de solo seis años: “‘Mañana vamos de excursión a la Fábrica de Zalher's [*sic*]; te convidó el señor Olaguíbel'. Me dijo mi Niní, y me dormí muy contenta”, empezó con mucha emoción. Luego seguía con su descripción de la llegada a la fábrica de chocolates:

[...] un señor ponía el dulce en una como bolsa picuda de hule, y lo servía pronto, pronto, en unas charolitas que tenían unas como cazuelitas de fierro; la señorita Mendoza, ponía pronto, pronto, un palito a cada cazuelita de dulce, otra señorita cogía las charolas y les daba un golpecito para que se alisara el dulce, las ponía en un cajón y las llevaba a una ventanita que era el refrigerador [...] Eso lo vi muy bien y cuando llegué a mi casa lo dibujé.⁵

⁵ *Pulgarcito*, II, 13, 1/05/1926, pp. 16-19.

A lo largo de su simpático ensayo, Enriqueta hacía mención de los varios chocolates, pastillas y paletas que le regalaban durante su visita con los predilectos excursionistas. A la salida, reportó, “estaba un coche listo para llevar los dulces, y en el coche estaba pintada una niña comiendo su paleta y diciendo: ‘¡Qué bueno!’ Así de bueno me supo mi paleta”. Solo hay que imaginarse la envidia y la esperanza de participar en el siguiente viaje que han de haber sentido los lectores.

Mientras apreciamos las voces de los niños excursionistas y sus entusiasmadas descripciones de las vistas de nuevos paisajes y de los nuevos saberes y sabores que les conmovían, asumimos la subjetividad del lector *voyeur*, y por lo tanto entramos en la misma posición de los miles de niños lectores que fueron excluidos de la participación en aquellas excursiones. En tanto se cumplía la misión de Olaguíbel de exponer a los niños a una visión más amplia y profunda de su propio país, y luego a reflexionar sobre eso con sus lápices, la producción y divulgación de estas experiencias de forma material servía para recordarles a los muchos lectores invisibles que no formaban parte de esas excursiones.

***Pulgarcito* como agente civilizador del niño**

Los discursos científicos de higiene, puericultura y pedagogía eran traducidos en las páginas de *Pulgarcito* para el público infantil, e iban paralelos a los debates contemporáneos, sobre todo los que se anunciaron en el Primer Congreso del Niño Mexicano, de 1921, que tenían como fin la construcción del niño mexicano como futuro ciudadano revolucionario (Albarrán 2015: 35-45). No obstante su contenido mayormente producido por niños, hay que reconocer la mano fuerte de los editores —Olaguíbel (el director fundador), Carlos Mérida (jefe de redacción) y Carlos Orozco Romero (director artístico)—, quienes usaban la revista como un vehículo civilizador por el cual se pretendía construir una infancia revolucionaria dentro del marco nacionalista-cultural. Las secciones de la revista escritas por adultos incluían una lección de dibujo (tanto ideológica como logística), reglas de higiene actuadas por el personaje epónimo *Pulgarcito* y el Buzón de *Pulgarcito*. En estas secciones se describen los deberes del niño ante la sociedad y el papel del dibujo en específico para promocionar las prácticas sociales de los buenos ciudadanos.

La higiene infantil se veía como uno de los más grandes retos de la Revolución. Una gran parte de las misiones de las escuelas rurales consistía en introducir los saberes científicos y modernos en la vida de los campesinos, y la vía más rápida de divulgar esta información fue a partir de los niños que se iban escolarizando. Dentro de las culturas de las escuelas públicas, podemos apreciar “la maleabilidad y la permeabilidad de la vida escolar, así como aproximar[nos] a sus cambiantes sentidos históricos” (Rockwell 2007: 27). Por un período de tiempo, *Pulgarcito* formaba uno de los suplementos al currículo con una influencia que se extendía más allá de la escuela. Como órgano de la SEP, *Pulgarcito* reflejaba los discursos oficiales de salud pública e higiene social, los mismos que se dirigían a los maestros en la revista *El Maestro Rural* para que diseminaran los conocimientos urbanos dentro de sus ámbitos de influencia (Palacios 1998: 309-339). La sección “Reglas de Higiene” se consideraba “una de las más importantes que componen este periódico”.⁶ En ella se reiteraban las normas sociales a partir de los concursos de dibujo de reglas de

⁶ *Pulgarcito*, IV, 27, 1/03/1928, p. 18.

higiene, un tema que se repetía en muchos números de la revista. Dichas reglas incluían las recomendaciones de los pediatras: bañarse todos los días, dormir ocho horas con la ventana abierta, comer frutas y verduras todos los días, lavarse los dientes, entre otras.⁷

En los dibujos publicados, es decir, los de los ganadores de los premios que mejor cumplían con las expectativas de los editores, se nota claramente una reproducción visual de las prácticas normativas de mantenerse limpio y sano. Por ejemplo, una serie de ilustraciones entregada por un niño no identificado trata de los pasos que se deben cumplir para prepararse por la mañana. En cuatro cuadros ilustrados, el artista (supongamos que es niño porque la persona retratada es un varón) representa el proceso de desvestirse, bañarse y peinarse para el día. El baño es un cuarto moderno, con una regadera y un perchero, y el tocador en donde se viste es un mueble elegante con un espejo redondo. El niño limpio se viste de marinero al estilo de moda estadounidense (véase figura 1).

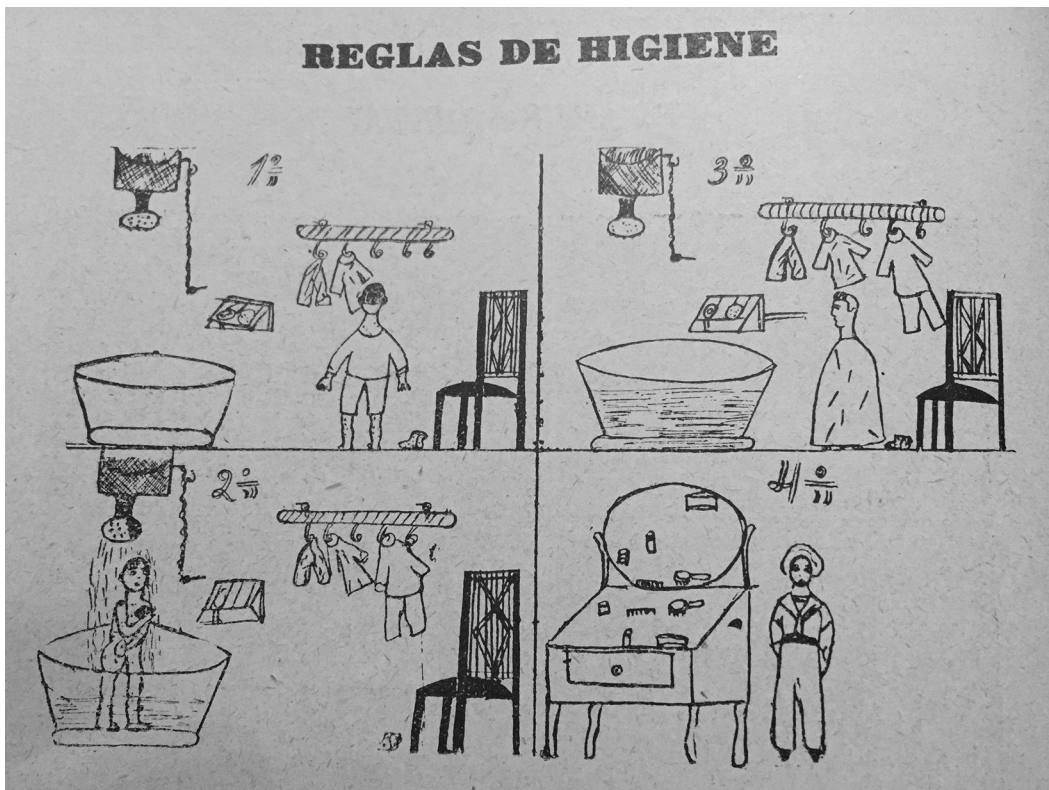


Figura 1: Pulgarcito IV, 27, 1/03/1928, p. 18.

Todas las pistas que están a la vista en esta pequeña historieta muestran la reproducción de un contexto hogareño de clase media, lo que establece visualmente la norma con aspiraciones tal vez fuera del alcance de muchos de los niños que leían la revista, tomando

⁷ Pulgarcito, II, 1, 1/01/1926, p. 32.

en cuenta que *Pulgarcito* se distribuía gratis en las escuelas primarias y que seguramente gozaba de una segunda y tercera vida en las manos de los hermanitos y vecinos que la llevaban a la casa.

Otra entrada de la competencia de dibujo, hecha por el alumno Antonio Escudero, de cuarto año de primaria, trataba de las consecuencias de lavarse o no los dientes. Un niño vestido de pantalón corto, medias y zapatos juega con una pelota, y luego demuestra que si se lava los dientes todos los días, puede comer mucho (“como mucho porque me lavo los dientes”), mientras en otro dibujo el mismo niño se encuentra inclinado en una silla del dentista y suelta lágrimas de dolor, pues se tiene que quitar las muelas por no habérselas lavado a diario.⁸ Además de las señales visuales que refuerzan el modelo de niño de clase media (se encuentra sentado en una mesa de madera, con tres obras de arte enmarcadas que cuelgan en la pared posterior), esta historieta presenta una lógica engañosa de las consecuencias de las buenas prácticas de higiene: poder comer todo lo que uno quiere (o como dice el texto editorial que acompaña las ilustraciones, “un niño que se lava la boca, juega alegremente y come a dos carrillos”). Aunque no se sabe cuál era la situación socioeconómica del joven Antonio, se puede decir que entendió cuáles eran los deseados códigos visuales que debería representar para poder publicarlos en la revista. Con el entusiasmo apropiado para un niño de su edad, y conforme a las historias de fantasía o fábulas moralizantes que prevalecían en la literatura infantil desde hace siglos, mostró con estos sencillos dibujos que el buen comportamiento resultaba en una abundancia de prosperidad y felicidad.

La práctica del dibujo en sí fue vista como una forma directa de enseñar, vigilar y corregir los comportamientos de los buenos ciudadanos. Por ejemplo, los editores suplicaron “a los niños que asisten regularmente a las excursiones organizadas por *Pulgarcito*, que procuren, después de haber tomado sus apuntes del natural, conservar en buen estado éstos, pues la mayor parte de ustedes los arrugan o los ensucian a tal grado que cuando los quieren pasar en limpio esto les es completamente imposible por el mal estado en que se encuentran”.⁹

En otra ocasión, los editores se dirigieron directamente a la niña Luz Meléndez (después de elogiarla por su dedicada presencia en las mesas del dibujo abajo descritos): “sólo deseáramos que fuera usted un poco más cuidadosa y nos trajera su colaboración en papel limpio; y bueno, es decir, que no sea amarillo y que no esté sucio, es decir, que al verificar sus trabajos tenga más cuidado por ellos y no los manche tanto, a fin de que éstos sean verdaderamente bien presentables”.¹⁰

Para los editores, la actitud del niño o la niña frente a la forma física de su dibujo señalaba su comportamiento en otros contextos sociales. Entonces, los editores se aprovecharon de la popularidad de *Pulgarcito* para ejercer un grado de control foucaultiano sobre las acciones de los niños, enfocándose en el dibujo para justificar esta incursión en la vida cotidiana de los niños. Aunque a primera vista parecieran triviales las metas pedagógicas de los editores, un análisis de la retórica de sus discursos revela sus complicadas actitudes sobre la naturaleza de los niños, el poder de la representación de la infancia en la cultura popular y las contradicciones que estos deseos conllevaban. Según

⁸ *Pulgarcito*, II, 11, 1/03/1926, p. 27.

⁹ *Pulgarcito*, II, 19, 1/11/1926, p. 42.

¹⁰ *Pulgarcito*, II, 16, 1/08/1926, p. 41.

ellos, la práctica del dibujo abría paso a las demás prácticas morales de los niños. En una fuerte muestra de castigo paternalista, los editores se dirigían a los niños Gerardo Lara y Joaquín Camarena: “De la manera más atenta suplico a ustedes que no copien, de esta manera, nunca llegarán a dibujar, y es más, con esto adquirirán ustedes más defectos de los cuales no les será fácil quitarse nunca, dibujen del natural o ilustren sus clases, que es el mejor resultado para aprender”.¹¹ Aquí los editores expresan la “corrupción moral” que se puede provocar al no dibujar según las normas explícitas del programa oficial. Con este regaño exagerado se señala a los niños el imperativo moral de conformarse a las normas de la autoridad estatal.

Los editores buscaban publicar los dibujos obviamente infantiles, es decir, imágenes imperfectas y simplificadas. A ese fin, se dedicaba toda una sección de la revista a “Dibujos de los niños menores de 10 años”, en donde las ilustraciones agrupadas de los más jóvenes colaboradores mostraban observaciones tomadas de su vida cotidiana (juguetes, personas y animales) y conformaban gran parte de esta sección. Sin embargo, de los niños mayores se esperaba más: una mezcla compleja del dominio sobre los elementos del dibujo enseñado y la ingenuidad que le prestaba su carácter infantil. Tomemos como ejemplo una carta de los editores a la niña Luz María Castañeda al sospechar que había entregado un dibujo hecho con demasiada colaboración de parte de un adulto: “Nosotros estamos perfectamente de acuerdo con que los alumnos de las escuelas reciban enseñanzas de sus maestros, pero también llamamos la atención poderosamente en el sentido de que no se pierdan por ningún motivo la expresión infantil y la originalidad que el alumno imprime en sus descripciones pues es lógico pensar que un mismo asunto ya sea escrito o dibujado puede producir distintas emociones en distintas personas”.¹²

En este caso, como en varios otros documentados, se pide de la niña la imposible tarea de descifrar cuál es la medida adecuada de apoyo que debe recibir de los maestros sin que su dibujo pase a no ser aceptable para los editores por haber perdido su “carácter infantil”. Esto es un balance imposible de conseguir, dado que un niño o una niña no tiene la perspectiva necesaria para identificar qué es o no “infantil”. O si acaso el niño o la niña resulte ser tan precoz que la calidad de su trabajo realmente se pasa de lo infantil, ¿quiere decir eso que ya trascendió la categoría social de ser niño?

La vida cotidiana de los niños, entre silencios y regaños

No obstante la rica documentación a manos de los niños que fue conservada en forma impresa en las páginas de *Pulgarcito*, el silencio de los que *no* se publicaron también nos habla de sus vidas cotidianas. El análisis de la mutua y discursiva construcción de la infancia y la revista comienza en la sección denominada el “Buzón de Pulgarcito”. El Buzón se publicaba en la última página de todos los números de la revista. Se trataba de cartas escritas de los editores (los adultos) hacia los colaboradores o los que solían ser colaboradores. Se dirigían directamente a los individuos, identificándolos por sus nombres y a veces otros detalles personales, como las escuelas, los barrios o los estados de que provenían. Ahí se cultivaba un espacio en donde los editores y los colaboradores

¹¹ *Pulgarcito*, II, 19, 1/11/1926, p. 42.

¹² *Pulgarcito*, II, 18, 1/10/1926, p. 41.

se encontraban. Más bien se debe decir que ambos accedieron a ese espacio de manera desigual porque solo se publicaban las palabras de los editores, mientras las voces infantiles permanecían silenciadas.

Uno de los temas que más se desarrollaba en el Buzón era el de la originalidad de las contribuciones y el fuerte regaño a los muchos niños que aparentemente copiaban sus dibujos de otras fuentes impresas o presentes en sus ámbitos visuales. Los casos de plagio eran repetidamente contestados por los editores. Al niño Miguel Barrón lo reprendieron:

Tenemos ante nuestra vista un álbum que sinceramente nos llena de tristeza al repasar una por una sus hojas, y enterarnos de que no hay uno sólo de sus dibujos que no esté copiado de periódicos; con un Don Cipriano y un Jeff, Don Perico y los demás que nos encontramos domingo tras domingo los vemos en los diarios de esta capital. Verdaderamente es de lamentar que usted trabaje demasiado copiando, y pensar que no es nada lo que hace, pues de esta manera nunca llegará a aprender a dibujar ni menos se los publicaremos en “PULGARCITO”; no copie, esto es perjudicial en todos sentidos, procure ilustrar algunas frases, algún cuento; vaya una de estas bonitas mañanas al bosque y dibuje todo lo que usted observe y tenga la seguridad de que entonces su trabajo no será infructuoso ni en vano, sino que obtendrá alguna recompensa.¹³

Las preocupaciones de los editores muestran su creencia en la perfectibilidad del niño ideal mexicano a través de su producción artística. El sentido nacionalista que pretendía fomentar el programa de dibujo se leía en los discursos sobre los dibujos entregados a las oficinas de *Pulgarcito*. Se esperaba que los pequeños colaboradores se dedicaran a la documentación visual de su vida cotidiana, pero esta expectativa se limitaba a un corpus de saberes científicos y pedagógicos del niño ideal y no tomaba en cuenta sus verdaderos intereses, deseos y experiencias.

Los editores explícitamente pidieron dibujos “nacionalistas”, de mariachis, toros, paleteros, abuelitas, fiestas patrias, temas históricos y héroes nacionales. Los dibujos publicados, es decir, los escogidos como los mejores ejemplares del dibujo infantil, se adaptaron estos deseos. Al alumno Leopoldo Herrera le dijeron:

[...] decimos siempre a todos ustedes los niños el mal tan grande que les ocasiona el copiar de estampas o influenciarse de ellas para expresar una idea, teniendo un campo tan amplio que es el inspirarse en todas sus clases, o copiando del natural; le aconsejo que se vaya a Chapultepec o al campo y nos envíe uno de los hermosos paisajes que usted pueda admirar.¹⁴

Los editores eran verdaderamente astutos en sus esfuerzos de erradicar toda influencia ajena de lo sancionado como nacionalista. Pudieron identificar con agudeza la sombra extranjera en los dibujos de los colaboradores. Por ejemplo, a Carmen Pérez Jimeno: “el dibujo que usted nos envió últimamente representando unas vacas pastando en una pradera, nos ha dado la impresión de que usted se ha inspirado en algún cromó; pero de algún cromó extranjero, porque la cabaña que hay en el fondo, no son como nuestras cabañas en nuestros paisajes. Si usted tiene afición por el paisaje, le recomendamos muy especialmente que se vaya a un día de campo y observe detenidamente la naturaleza”.¹⁵

¹³ *Pulgarcito*, II, 20, 1/12/1926, p. 42.

¹⁴ *Pulgarcito*, II, 9, 1/11/1926, p. 42.

¹⁵ *Pulgarcito*, II, 17, 1/09/1926, p. 41.

Aquí se expresa claramente la desesperación de los editores frente a la posibilidad de que los niños no demostraran, como se esperaba, el deseo inherente de reproducir los icónicos paisajes nacionales y así fortalecer el vínculo idealizado desde los días de Rousseau entre el niño y la naturaleza. Al contrario, a pesar de los muchos y repetidos regaños publicados en el Buzón, los niños seguían enviando sus dibujos no conformes al ideal revolucionario imaginado por los editores.

Entre las líneas de las reprimendas publicadas en el Buzón, leemos las actividades de niños como Miguel frente a la cultura impresa: no solo interactuaba con las páginas de *Pulgarcito*, sino también con los otros diarios capitalinos y su contenido infantil. Todos en conjunto influían en sus producciones artísticas. Para finales de los años veinte, varias influencias culturales tanto comerciales como transnacionales rodeaban a los niños mexicanos, fenómeno que empezó a aumentarse a partir de ese momento y a lo largo del siglo xx, como bien lo plantea la historiadora Mary Kay Vaughan (2014). Los editores rechazaron dibujos por ser copiados y, aunque rara vez especificaron detalles, citaron algunas de las fuentes en el Buzón: “son copiados de tarjetas postales, de suplementos dominicales de la prensa y de no sabemos cuántas otras partes...”¹⁶. Esta es una prueba de que el gobierno, y sobre todo la Dirección de Dibujo, no guardaban la autoridad absoluta sobre la educación cultural de los niños, por comprensiva que fuera la instrucción de dibujo que se reforzaba en la revista tanto como en la escuela.

Frente al dibujo del niño Enrique Ureña, de Guadalajara, los editores expresaron su disgusto por que hubiera entregado una imagen japonesa. Después de una incrédula expresión de desagrado (“¡Podríamos decir a usted tanto a este respecto...!”), los editores siguieron con una detenida descripción de por qué no había que copiar imágenes de otras fuentes, sobre todo las internacionales: “parece increíble que viviendo usted en uno de los centros de inspiración artística mexicana, apele a motivos extranjeros que nada dicen del alma nacional. Esta nota la hacemos extensiva para todos nuestros colaboradores del Estado de Jalisco, que desgraciadamente en su mayoría están muy desorientados”.¹⁷ No solo se revelaba la creencia de que los niños de las provincias eran productos de su medioambiente, inherentemente programados a representar la naturaleza pura, sino también se negaba lo atractivo de las varias otras influencias culturales que poseían los niños mexicanos hasta en las afueras de la capital. En el caso de Enrique, le llamó la atención una figura japonesa. Aunque los editores quisieran reprimir esta tendencia, para la historiadora, esta ocasión ofrece una mirada a las vidas cotidianas inesperadas que llevaban muchos niños. Una historia oficial, desde la perspectiva de los adultos o las instituciones, solo sirve para callar estos cruces culturales. Privilegiar las experiencias de los niños, aunque sea entre las líneas de la historia oficial, permite tener una visión más rica y compleja de la historia vivida.

Consideraciones finales

Como bien afirma Norma Ramos, el formato interactivo de la revista escolar del México posrevolucionario nos ofrece una oportunidad única de analizar el papel que cumplían

¹⁶ *Pulgarcito*, IV, 27, 1/03/1928, p. 41.

¹⁷ *Pulgarcito*, II, 14, 1/06/1926, p. 42.

los niños en la producción, distribución y consumo de este artículo de cultura material, relación que los convertía en “portadores y promotores del discurso” progresista y moderno de la Revolución (Ramos Escobar 2012: 89). Como he mostrado en el caso de *Pulgarcito*, los detalles que podemos rescatar de sus dibujos, de sus ensayos y de entre las líneas de las cartas editoriales nos dan pistas de sus vidas cotidianas fuera del ámbito de la escuela y del currículo que pretendía construirlos como ciudadanos ideales.

Conforme con las ideas sobre la infancia que se promulgaban en las décadas después de la Revolución, los oficiales educativos tendían a ver a la niñez como un laboratorio social para la construcción de una ciudadanía moderna y distintivamente mexicana. Con esa finalidad, mandaron ejemplares de *Pulgarcito* al extranjero para demostrar los éxitos del programa de dibujo en la promoción de una estética nacionalista entre toda una generación de niños que nacieron después de la guerra. Los maestros de arte de Japón, Francia y los Estados Unidos celebraron a los niños mexicanos por la consistente calidad de su producción artística, lo que identificaron como “auténtico”.¹⁸ En México, tras una exposición de dibujos de los niños concursantes que tuvo lugar en el patio del edificio de la SEP, Diego Rivera mismo compró uno de los dibujos para su colección, un acto que le dio validez a la práctica de dibujo infantil como legítimo producto nacional.¹⁹ Tanto los elogios internacionales como la atención nacional que recibieron los niños integrantes en la “cultura *Pulgarcito*” les otorgaron cierta celebridad a algunos de los más destacados pequeños colaboradores. Dentro del marco de historia oficial, el currículo de dibujo en general y la revista de *Pulgarcito* en específico les abrieron un nuevo espacio de participación y de agencia social, aunque estas oportunidades se restringían a la mayor parte a los niños escolarizados, y sobre a todo los capitalinos.

La construcción de la infancia a través de la enseñanza del dibujo “mexicano” surgía del deseo optimista de parte de los oficiales educativos de producir una nueva generación de autores y artistas que crearan un cuerpo de imágenes comúnmente reconocidos como nacionales. Su concepto de la infancia fue muy limitado: consideraron a los niños como pizarras en blanco, sobre las que pudieran inscribir los códigos visuales y comportamientos sociales considerados como nacionales. Por más que querían educar a los pequeños colaboradores, resultaba que les estaban censurando sus imaginarios, práctica que reforzó una jerarquía de control social desde arriba.

Una mirada afinada a los textos y dibujos de la revista nos ofrece una interpretación matizada de las condiciones, emociones, deseos y experiencias vividas de los niños que formaban la generación de lectores y colaboradores a la revista. Una lectura cercana de los correos de los editores, tanto como sus selecciones y rechazos de dibujos entregados por los niños, afirma que Olaguíbel y sus colegas mantenían un concepto de la infancia idealizada, producto de los saberes científicos y optimistas de las jornadas revolucionarias. Este concepto, optimista por lo que fuera, no tomaba en cuenta las verdaderas condiciones de vida de muchos de los niños a los que pretendían beneficiar con la publicación de *Pulgarcito*.

¹⁸ Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, Dirección Editorial, Subserie Anita Brenner, Caja 1, Expediente 20, fojas 1-6, 1928; *Boletín de la SEP*, Tomo VI, 1 (1927), pp. 40-43.

¹⁹ *Pulgarcito*, II, 20, 1/12/1926, p. 8.

Bibliografía

- Albarrán, Elena Jackson (2015): *Seen and Heard in Mexico: Children and Revolutionary Cultural Nationalism*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Alcubierre Moya, Beatriz (2010): *Ciudadanos del futuro: Una historia de las publicaciones para niños en el siglo XIX mexicano*. México/Cuernavaca: El Colegio de México/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2ª ed. New York: Verso.
- Cook, Daniel Thomas (2004): *The Commodification of Childhood: The Children's Clothing Industry and the Rise of the Child Consumer*. Durham: Duke University Press.
- Cordero Reiman, Karen (2010): "The Best Maugard Drawing Method: A Common Ground for Modern Mexicanist Aesthetics". En: *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 26, pp. 44-79.
- Corona Berkin, Sarah/Santiago Gómez, Arnulfo Uriel (1995): *Para la infancia: Ediciones de la SEP, 1921-1993*. México: s. e.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence O. (eds.) (1992): *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Jablonka, Iván (2008): "El libro: su pasado y su futuro: Entrevista a Roger Chartier". En: *Trama & Texturas* 7, pp. 17-26.
- Lombardo García, Irma/Caramillo Carvajal, María Teresa (1984): *La prensa infantil de México (1834-1984)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/Hemeroteca Nacional.
- Palacios, Guillermo (1998): "Postrevolutionary Intellectuals, Rural Readings, and the Shaping of the 'Peasant Problem' in Mexico: *El Maestro Rural, 1932-1934*". En: *Journal of Latin American Studies* 30, 2, pp. 309-339.
- Pérez Montfort, Ricardo (2003): *Estampas de nacionalismo popular mexicano: diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México/Cuernavaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social/Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.
- Ramos Escobar, Norma (2012): "Niños redactores e ilustradores de periódicos. Un acercamiento a las producciones escolares en la escuela nuevoleonense posrevolucionaria". En: *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, XXXIII, 132, pp. 53-93.
- Rockwell, Elsie (2007): *Hacer escuela, hacer estado. La educación posrevolucionaria vista desde Tlaxcala*. Zamora/México: El Colegio de Michoacán/CIESAS/CINVESTAV.
- Sosenski Correa, Susana (2012): "El niño consumidor. Una construcción publicitaria de la prensa mexicana en la década de 1950". En: Acevedo Rodrigo, Ariadna/López Caballero, Paula (eds.): *Ciudadanos inesperados. Espacios de formación de la ciudadanía ayer y hoy* México: El Colegio de México, pp. 191-222.
- Szir, Sandra (2007): *Infancia y cultura visual: los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Vaughan, Mary Kay (2014): *Portrait of a Young Painter: Pepe Zúñiga and Mexico City's Rebel Generation*. Durham: Duke University Press.