

Borola

Una pícara de historieta



Agradecimientos a la

Universidad Autónoma del Estado
de Hidalgo

Rosa María González Victoria

Con recursos de:

A mis dos amores:
Pablo y Sebastián

Instituto de Ciencias Sociales
y Humanidades

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE HIDALGO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Octavio Castillo Acosta

Rector

Julio César Leines Medécigo

Secretario General

Marco Antonio Alfaro Morales

Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Ivonne Juárez Ramírez

Directora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

Fondo Editorial

Asael Ortiz Lazcano

Director de Ediciones y Publicaciones

Joselito Medina Marín

Subdirector de Ediciones y Publicaciones

Primera edición electrónica: 2025

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Dirección electrónica: editor@uaeh.edu.mx

El contenido y el tratamiento de los trabajos que componen este libro son responsabilidad de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

ISBN: 978-607-482-944-0

Esta obra está autorizada bajo la licencia internacional Creative Commons Reconocimiento – No Comercial

– Sin Obra Derivada (by-nc-nd) No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Para ver una copia de la licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Hecho en México/Printed in México

Índice

Introducción

1. **Gabriel Vargas Bernal. El historietista más importante del siglo XX**

"¡TÚ NO VAS A SER PINTAMONOS!"
LA GRAN PROMESA ARTÍSTICA
"EL NIÑO GENIO"
"ME HICE MONERO A FUERZA"
ACUSADO DE "PROSELITISMO RELIGIOSO"
EL GRANDIOSO HISTORIETISTA EN CIERNES

2. **El nacimiento de La Familia Burrón**

En el sexenio del primer gobierno civil y de la modernización
Empobrecimiento y migración
En los barrios y vecindarios del centro de la ciudad de México
En la industria editorial
En la Cadena García Valseca
Jilemón Metralla entrega el equipo en la casa de Borola Tacuche
Una crónica ilustrada de la vida cotidiana
Grandes hacedores y colaboradores de La Familia Burrón

3. **La picaresca y la figura "delincuente"**

¿Qué es la picaresca?
Las pícaras: ¿miedo o misoginia en la picaresca femenina?
Pícaros y pícaras: ¿Qué los une?
Comicidad y risa
Los pícaros de Vargas

4. **Borola. Una pícara de historieta**

Jilemón Metralla. El pícaro
La Tacuche. La pícara
"Vanidosa"
"Ávida"
"Desfachatada"
"Infatigable"
Y, heroína: asaltante de mercados

Para concluir.

Lo femenino y lo masculino no son propiedades intrínsecas

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

"En realidad, desde el punto de vista de la naturaleza, hombres y mujeres están más cerca el uno del otro que cada uno de ellos de cualquier otra cosa --por ejemplo, montañas, canguros o palmas. La idea de que los hombres y las mujeres son más diferentes entre sí que cada uno de ellos de cualquier otra cosa tiene que provenir de algo distinto de la naturaleza".

Gayle Rubin

La idea de este trabajo surgió, hace algunos años, motivada por una versión que concebía a "Borola Tacuche" como "un pícaro disfrazado de mujer"; el "alter femenino" de "Jilemón Metrala". Hasta entonces en mí no había cabido ni una pizca de duda de que Borola era un personaje femenino pues, además, tenía un referente real; una mujer que conoció don Gabriel Vargas Bernal cuando era niño.

Dicha versión me llevó a reflexionar, en un primer momento, si puede resultar impensable la existencia de una mujer, de carne y hueso, con las características de la Tacuche, entrañable personaje de La Familia Burrón: una

mujer "sin escrúpulos", "desfachatada", "cínica", "provista de una regocijante vanidad", "ávida", "infatigable", como la describió ese otro gran maestro de la cultura popular: don Carlos Monsiváis.

En sociedades occidentales como la nuestra, las representaciones sociales predominantes sobre "ser mujer" están asociadas con ideas de debilidad, dependencia, sumisión, indefensión, sometimiento, honestidad, bondad, entre otras, todas esas y otras atribuidas a su naturaleza.

¿Será cierto --me pregunté-- que no existen mujeres que transgreden y/o subvierten las normas, las reglas y los roles tradicionales de género; esto es, los "requisitos" de "ser mujer"? Por supuesto que las hay. Es por ello que los casos de mujeres que no se ajustan a todas esas ideas respecto al "ser mujer" son concebidas como marimachas, malvadas o, en el peor de los casos, seres desnaturalizados o de otra naturaleza (infernales, como las brujas). Esas concepciones tradicionales provocan, inclusive, que sean juzgadas con mayor severidad cuando cometen algún tipo de delito que cuando éste es cometido por hombres, a quienes se les atribuye --por naturaleza-- fortaleza, violencia, independencia, el ser impulsivos e incontrolables, por lo que, bajo esas ideas, se les suele justificar

muchos de sus comportamientos.

Por eso es que rechacé, casi de inmediato, esa idea expuesta por algunos intérpretes de la obra de Vargas (inclusive asumida por el mismo autor). Al respecto, hay una sentencia acogida por algunas feministas que advierte: "Todo cuanto ha sido escrito por los hombres acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez".

Regresando a Borola encontramos que, de plano, en determinadas hazañas es concebida como "un pícaro con enagüas".

¿Es posible que quienes sostienen esta versión no admitieron, al igual que José García Valseca en su momento, que Gabriel Vargas tomara la decisión de "matar" (Trueba Lara, 2005:85) al personaje principal de Los Superlocos? ¿O que, quizás, el mismo Vargas, quien en una entrevista mencionó esa versión, no quiso acrecentar el enojo del dueño de una de las empresas editoriales más importantes de la década de los veinte del siglo pasado (la cadena García Valseca)? ¿O que debido a la poca importancia que le dio a su obra maestra no quiso reconocer que había logrado construir una auténtica y singular pícara; una pícara que trastocó las diferencias sexuales?

Por supuesto que tuve que admitir, a final de cuentas, que la "Güereja" en realidad era un personaje ficticio. Sin embargo, lo interesante de este caso es que tanto Borola como su marido (Regino Burrón) surgieron, por un lado, de la imaginación de un hombre y, por el otro, según su propio autor, inspirado en la imagen que (a diferencia del referente del cual tomó su inspiración para construir a Jilemón, al parecer el mismísimo García Valseca), le quedó de una pareja de vecinos que conoció cuando era niño. En distintas ocasiones don Gabriel contó la anécdota:

Tenía como seis o siete años y jugaba con su hijo pequeño, al que sus padres le decían el Baby. Ella estaba casada con un abogado, un señor chaparrito, bueno y noble, que era manejado por su esposa, que era de fuerte carácter, mucho más alta que él y, por si lo anterior no fuera suficiente, ella también era altiva, dicharachera, medio peleonera y orgullosa. (Ibíd., 83-84)

En otra entrevista, realizada por dos periodistas de La Jornada, añadió más detalles sobre aquella pareja:

La señora, de cuerpo grueso y pecho turgente, como de cantante de ópera, era voluntariosa y bien mandona; mientras que el señor, que

se llamaba Regino, se aplicaba a fondo para cumplir las órdenes de su esposa. (Vargas y Rodríguez, 26 de mayo de 2010)

En esa misma entrevista reveló que para la creación de muchos otros de sus personajes masculinos y femeninos, que desfilaron por la vida de La Familia Burrón, también se había basado en personas reales.

El poeta Avelino Pilongano y su abnegada y trabajadora madre, doña Gamucita; Floro Tinoco, junior mejor conocido como "el Tractor"; Ruperto Tacuche, delincuente regenerado; Susanito Cantarranas, fino libador de neutle y machín, y la Divina Chuy, exótica y de irresistibles encantos, además de los compadres Briagoberto Memelas y Juanón Teporochas. (Ibídem)

Respecto al primer aspecto (el que dicha personaje haya sido creada por un hombre) resulta interesante porque, en primer término, existe la idea de que es imposible que los hombres puedan lograr empatía con las mujeres; esto es, ponerse en el lugar o en los zapatos (o las zapatillas) de una mujer.

Esta idea bien podría sugerir que hombres y mujeres pertenecen a distintas especies o que provinieran de otro planeta. Constante y

cotidianamente, en distintos momentos, es alimentada la idea de señalar una distancia abismal entre hombres y mujeres. Mucha de la literatura popular contribuye y tiende remarcarlo. En algunas librerías y tiendas departamentales, por ejemplo, circula un libro que, en su portada, sostiene que las mujeres son de "Venus" y los hombres de "Marte".

De alguna manera esta imagen (señalar una distancia abismal entre hombres y mujeres) evoca antiguas creencias. Un caso es el de Pitágoras, quien establecía con maniqueísmo: "Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer".

El que posean características físicas y biológicas diferentes no los hace seres tan distintos, ni menos aún superiores o inferiores. La feminista mexicana Marta Lamas (1986/2000:115) advierte: "Hay que tener siempre en cuenta que entre mujeres y hombres hay más semejanzas como especie que diferencias sexuales". Por su parte, Gayle Rubin, en un ensayo clásico, "El tráfico de mujeres" (1975/2000), llama la atención de que esas diferencias tienen "que provenir de algo distinto de la naturaleza" (Ibídem:56).

Al estar mediadas por el lenguaje, es

decir, por la cultura, esas diferencias atribuidas, a personas nacidas con el sexo masculino y el sexo femenino, son construcciones sociales y culturales que han permeado el imaginario de sociedades occidentales como la nuestra, a tal medida, que se han naturalizado; es decir, se le conciben como diferencias de carácter biológico, derivadas de su sexo.

Al respecto, es importante mencionar la aclaración que Joan Scott (1985/2000) formuló sobre el empleo del término "género" entre las feministas de la década de setenta y los ochenta (un concepto tomado de la gramática), para analizar la organización social de las relaciones entre los sexos. De acuerdo a la historiadora feminista, el uso de esta palabra permite no sólo explicitar "las reglas formales que se siguen de la designación masculina y femenina", sino poner al descubierto "posibilidades inexploradas, porque en muchos lenguajes indoeuropeos existe una tercera categoría: asexualada y neutra" (Ibídem:266).

Por supuesto que el complejo proceso de construcción de la psique, en cuanto la diferencia sexual, ha dejado huella en los comportamientos de los seres humanos. Sin embargo, no podemos obviar que la sociedad y (su obra) la cultura, han jugado un papel importante en

la construcción del sujeto de género. En este sentido, el pensador mexicano Raymundo Mier, siguiendo a Freud, ha expresado que el sujeto es "apenas una sombra de lo que fue", refiriéndose a los milenarios orígenes del homo sapiens y su proceso de aculturación.

Regresando nuevamente a Borola, lo interesante del personaje de Gabriel Vargas es que logró convencer a sus lectoras y lectores asiduos de que, dadas algunas características convencionales (madre, esposa y ama de casa), se trataba de una mujer quien, además, incurre en una paradoja; invita a transgredir y subvertir, con humor y sátira, muchas de las representaciones sociales sobre el "ser mujer". Mediante Borola, Vargas trastoca las construcciones tradicionales del género, haciendo una interesante mezcla entre los atributos femeninos y los masculinos.

Si bien don Gabriel nunca se concibió simpatizante del feminismo ni mucho menos feminista, se manifestó "muy respetuoso" del "sexo bonito", inclusive, "de que las mujeres de hoy anden por ahí enseñando el mondongo" (Ibídem), refiriéndose a las publicaciones pornográficas.

Llama la atención, por otro lado, que su

personaje no sólo fuera acogida, pese a sus abusos, por las mujeres del vecindario donde habitaba, sino por movimientos populares de mujeres de la década de los ochenta, que lo portaron como un símbolo de su lucha y la emancipación de la mujer. Concebida como una mujer, desde su trinchera doméstica (la vecindad, el hogar y la cocina) combate y pone en evidencia, muy a su manera, muchas de las constricciones y las desigualdades sociales generadas por la diferencia biológica.

Es cierto que Borola desempeñaba su papel bajo los roles tradicionales de "ser mujer" (como madre y esposa) pero -reitero- entre sus hazañas, trastocaba varios de los atributos tradicionales: era difícil que sus hijos (Macuca y Reginito) y el mismo Regino lograran hacerla desistir de sus descabelladas ideas para saciar el "hambre atrasada" y compensar la "miseria" de gasto que le proporcionaba su "chaparro" marido; aunque le era fiel, nunca se mostró abnegada, sumida y sometida a la autoridad de su marido. Casi siempre se salía con la suya, a menos de que éste, en casos extremos, la amenazara con el divorcio pero, casi de inmediato ya estaba planeando otra de sus tropelías. El motivo de que ella cediera o abandonara, momentáneamente, sus planes era que ella amaba a Regino y él también a ella, pese a sus "locu-

ras".

Respecto a que Vargas revelara que su personaje estaba inspirado en una mujer que conoció de niño, permite considerar que retrató a mujeres con esos rasgos, mujeres que comúnmente son criticadas por su comportamiento o carácter voluntarioso, autoritario, dominante, transgresor y subversivo, como concibió a esa mujer en la que se inspiró para crear su personaje. No en balde en el imaginario popular coexiste la idea de que en México se vive, más que bajo un sistema patriarcal, en uno matriarcal. Claro que en esta idea hay matices pues la idea del matriarcado proviene, sobre todo, del papel que, en ciertos sectores sociales, ha desempeñado la madre en la familia: la forma autoritaria que ha empleado para educar a los hijos y las hijas. Además, por la ausencia de la figura paterna en muchas familias.

Así, en lugar de estigmatizar a aquella mujer en la que se inspiró para construir a su personaje femenino, la transforma en un ser de carácter picaresco; en lugar de juzgar sus acciones, las impregna de humor y sátira, mediante distintos recursos cómicos. Borola fue su medio para subvertir y trasgredir las normas establecidas para la mujer.

Considero que sería simplista aceptar la

interpretación de que Borola es, sin más ni más, "un pícaro vestido de mujer" y que, además, no se trata de un personaje subversivo por el hecho de desempeñar sus "locuras" en los roles tradicionales de madre y esposa. Me parece que empobrece la obra de Vargas.

Posiblemente, quienes así la concibieron actualmente han modificado su enfoque o algunas de sus lecturas. La intención de este trabajo es reconocer que Gabriel Vargas logró construir un personaje femenino transgresor; un retrato de una mujer nada modosita, sumisa o sometida. Borola es esa "delincuente" definida por la picaresca (tema que abordamos en el tercer apartado); es ese tipo de mujer no representada o invisibilizada en las obras del siglo de esplendor de la picaresca, "independiente, segura, rebelde, sensual y dominadora" (Sáinz González, 1999:40), debido a la misoginia imperante entre los autores de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, quienes amoldaban a las pícaras "a una sociedad rígidamente patriarcal" (Ibídem:27).

Siguiendo a Kant, citado por Bergson, la risa que nos provoca la Tacuche "proviene de una espera que súbitamente se resuelve en nada" (Bergson, 1940/1995:76). En efecto, en sus hazañas, lo que Borola hace se desvanece

y regresa a su punto de partida: la pobreza, específicamente, "el hambre atrasada".

Este trabajo tiene como propósito mostrar, mediante algunos episodios contenidos en la antología de La Familia Burrón (publicada por Editorial Porrúa), que Borola más que una mujer, es una pícara sui generis, que toma prestado de los atributos femeninos y masculinos sin reparo alguno. Me pregunto si don Gabriel Vargas quiso mostrarnos, quizás sin proponérselo, que los hombres y las mujeres no somos tan diferentes como se nos ha hecho creer o se nos quiere hacer creer. Que, como seres de la misma especie, compartimos más semejanzas que diferencias.

Considero, por otra parte, que Vargas nos regaló la imagen de esas mujeres habitantes de los vecindarios en urbes como la ciudad de México que, sin ser feministas o militantes de un partido, todos los días se las ingenian para estirar o contribuir al gasto -casi siempre insuficiente- proporcionado por el jefe de la familia, un efecto de la deficiente distribución de la riqueza generada en el país.

En la primera parte expongo una semblanza del autor nacido, en 1915,- en Tulancingo, Hidalgo, "tierra de valientes, muy a caballo, muy enamorados y muy matones", como él solía con-

cebir a su tierra natal.

Curiosamente, a lo largo de su trayectoria, Vargas no sufrió represalias por la crítica social que destilaba, con humor y sátira, a través de los personajes de sus historietas (Los Superlocos y La Familia Burrón), sino por su primer intento de historieta. Se trataba de una serie ilustrada titulada La vida de Cristo que comenzó a circular en el periodo que se intentó someter al clero mexicano a la Constitución, acción que desencadena la guerra cristera. En esa ocasión, muy jovencito, es detenido y llevado a unos separos de la Policía, episodio incluido en el segundo capítulo.

En cuanto entrevista se le formulaba la pregunta en torno a sus ideas o preferencias políticas, el historietista se declaraba apolítico. Muy a su manera, expresó en una de esas ocasiones: "no me importa que entren 20 mil presidentes de la República. Sólo observó los movimientos sociales que ocasionan estos tipos. Algunos son gente tratable, otros no. Pero sigue habiendo fulanos que se creen dueños del mundo" (Vargas y Rodríguez, op., cit.).

A don Gabriel tuve el enorme privilegio de entrevistarle hace poco más de diez años, para elaborar un estudio de recepción entre

lectores y lectoras asiduas de su historieta. El tiempo de la entrevista fue breve pero, para mí, de un valor incalculable. En cuanto su trato pude constatar que era una persona sumamente sencilla, de vestir modesto y de gran humildad en cuanto su obra. No entendía los motivos de tantos homenajes que le hacían. Y yo, en ese momento, tampoco entendía ni prestaba oídos al desconcierto del gran maestro de la historieta en México.

En ese entonces ya no dibujaba pues una embolia que había sufrido 18 años atrás lo dejó imposibilitado. Sin embargo, seguía haciendo los textos y "Guty", su sobrino (uno de sus cuatro "hijos artísticos"), se encargaba de hacer los dibujos.

Su honestidad era tal que, en esa ocasión, me dijo que, para él, La Familia Burrón no era su obra más importante, por eso estaba desconcertado del reconocimiento de intelectuales y público especializado.

Un año antes ya lo había declarado públicamente en una entrevista hecha por Domingo Herrera Tello. Al periodista le expresó que (a la historieta) la consideraba "la muñeca fea que está adornando el rincón", porque le costaba trabajo hacerla: "Y lo que me duele es que yo

nunca puse ni un centavo de capacidad en esa historia; lo hacía y me ponía de malas”, le confió al mismo periodista. Este rechazo posiblemente obedecía a que consideraba que se había hecho “monero a fuerzas”. Quizás, además, seguía escuchando la voz de su madre quien se oponía a que fuera “pintamonos”, tema que abordamos en el primer capítulo.

En la segunda parte describo el contexto en el cual nace La Familia Burrón, en una vecindad (ficticia, por supuesto) del centro de la capital del país, justo a la mitad del primer gobierno civil, encabezado por Miguel Alemán Valdés (1946-1952); esto es, surge cuando se están sentando las bases para cambiar a México de un país eminentemente agrícola a uno industrial, aspiración de los gobiernos posrevolucionarios.

Alemán Valdés propone, como política económica, que primero se tendría que crear la riqueza para luego repartirla. A los Burrón le toca vivir el proceso de pauperización, de gran parte de la población, que ya se venía arrastrando desde 1940. Le toca el cambio de nombre del entonces partido único, de Partido de la Revolución Mexicana (PRM) a Partido Revolucionario Institucional (PRI). En ese entonces algunas mujeres comenzaron a disfrutar, a medias, de sus derechos políticos; Alemán Valdés

les concede, en 1947, el derecho de votar en las elecciones municipales. Desde mi punto de vista, tomando en cuenta este contexto, Vargas construye una representación femenina insurrecta, segura, rebelde y dominadora, a contracorriente de las ideas predominantes sobre el “ser mujer”.

La Familia Burrón surge en un periodo donde la política cultural jugará un papel importante en la relativa estabilidad política del país pues, sostienen especialistas, la actividad cultural sirve de amortiguador en las tensiones sociales creadas, por ejemplo, por la expansión económica (Rubenstein, 2004).

En la tercera parte expongo algunas definiciones de la picaresca y características de su protagonista principal (“el pícaro”), lo cual nos allanan el camino para mostrar que Borola no se ajusta o corresponde a esas representaciones sociales sobre las cuales se construyeron los personajes femeninos picarescos. La superficialidad con que son tratadas las pícaras se debe, según estudios desde una mirada crítica con perspectiva de género, a la misoginia o el miedo a la picaresca femenina (Sáinz González, op.,cit.).

El apellido de la familia proviene del jefe

de la misma: don Regino Burrón, quien, siguiendo a Sergio Pitol (1998) "es un dechado de virtudes modestas: sensatez, honradez, ahorro, pero también la más perfecta expresión del tedio y de la falta de imaginación"; Borola, en cambio, representa "la anarquía, el abuso, la trampa, el exceso, y al mismo tiempo la imaginación, la fantasía, el riesgo, la insumisión y, más que nada, la inconmensurable posibilidad del goce de la vida".

El 25 de mayo de 2010, don Gabriel pasó, siguiendo su peculiar lenguaje, en "actitud de firmes" al "departamento de calacas". Y, quizás, no alcanzó a percatarse del estado de descomposición social en que, en la actualidad, se encuentran esos barrios y sitios populares de donde se nutrió para crear sus personajes y captar hazañas y situaciones.

Por ello es que, en este tiempo, su obra cobra especial relevancia pues en ella podemos encontrar una interpretación (jocosa, por supuesto) de aquella cotidianeidad de sus habitantes a quienes, en su pobreza material, engrandeció mediante un peculiar recurso literario: la picaresca. Con este trabajo me sumó a todos esos reconocimientos a uno de los historietistas, dibujantes, caricaturistas, moneros, cronistas, sociólogos, filósofos (y demás títulos)

más importantes del siglo XX. Es un trabajo que se adhiere a los descuajiringes que se organizan en su memoria.

Sin duda, don Gabriel Vargas nos legó una parte importante de su sensibilidad social y humana: esos y esas entrañables personajes latentes en la memoria colectiva y, sobre todo, en el corazón de su público que lo siguió y está dispuesto a seguirlo por chorrocientos años más.

GABRIEL VARGAS BERNAL

EL HISTORIETISTA MÁS IMPORTANTE DEL SIGLO XX



*Soy absolutamente ciudadano...
Si hubiera un lugar más grande que el
Distrito Federal ahí estaría.*

Desde niño, Gabriel Vargas Bernal (1915–2010) mostró un talento muy especial para dibujar. Su indeclinable decisión de seguir cultivando esa habilidad –por gusto y, luego, empujado por la necesidad– lo condujo por caminos que lo llevan a obtener lugares que quizás nunca se imaginó: uno de ellos, el de ser reconocido como el historietista más importante del siglo XX.

A lo largo de su trayectoria, en el ámbito de la industria editorial mexicana, la historieta que le merece tal reconocimiento fue La Familia Burrón, en sus inicios titulada El Señor Burrón o vida de perro. A medida que tomaba mayor auge, su obra maestra despertó el interés de intelectuales y especialistas que lo concibieran como recreador, creador e innovador del habla popular. Además, como cronista, sociólogo e, inclusive, psicólogo; en resumen, lo consideraron un extraordinario intérprete de la vida cotidiana de los y las habitantes de las vecindades y barrios populares del centro de la ciudad de México. Para él, esa historieta era producto, simplemente, de su “trabajo” y, por tanto, no entendía el por qué de tantos homenajes.

En vida recibió reconocimientos de intelectuales de la talla de Alfonso Reyes, quien

consideraba que merecía ocupar un lugar en la Academia de la Lengua porque logró registrar, como nadie, los giros del habla popular. Carlos Monsiváis, especialista en cultura popular, también reconoció su singular uso de las expresiones populares, así como su sentido del humor y creatividad, y lo concibió como un auténtico cronista de la vida popular de la ciudad de México. Años después, el ensayista Sergio Pitol, se descubrió como uno de sus fieles lectores.

Muchos años atrás había recibido un reconocimiento de Antonio Caso. El mismo Vargas recuerda que cuando vio un dibujo que había hecho, aún siendo niño, para un concurso sobre "La construcción de la Catedral de México", Caso exclamó con admiración: "Esto es un código" (Vargas, 2006:VIII).

Guadalupe Appendini, su esposa, destaca que su obra no sólo es reconocida en México sino en otros países "donde se estudia su obra y se le señala como uno de los más grandes sociólogos de América" (Vargas, 2009a:V). Para ella es "uno de los más grandes historietistas mexicanos", en cambio, para Juan Manuel Arraiza y Armando Bartra (1993) es "el mayor historietista mexicano de todos los tiempos".

Su obra fue apreciada, inclusive, por

personas muy adineradas o, como él diría, "multichorromillonarias" como Carlos Slim. El mismo Gabriel Vargas me aseguró, en una entrevista que sostuve con él hace poco más de diez años, que tenía conocimiento de que uno de los hombres más acaudalados del mundo (en la actualidad), poseía una colección completa de La Familia Burrón, empastada en finos materiales y acabados en oro. Otra colección la poseía Monsiváis.

Las personas que tuvimos el privilegio de conocerlo, personalmente, pudimos constatar que era una persona de trato amable, sumamente sencilla y cordial, de vestir modesto y de gran humildad en cuanto su obra. No entendía los motivos de tantos actos en su honor: "por qué me hacen homenajes si yo nada más trabajo y ya", solía decir. Y yo, cuando yo acudí a entrevistarlo, tampoco entendía ni prestaba oídos al desconcierto del gran maestro de la historieta en México.

Su esposa, recientemente, lo describió como "un caballero, un hombre muy serio", por lo que le decía "que tenía la música por dentro, porque siempre estaba inventando personajes, palabras, frases" (Paul, 2010:3). En esa misma ocasión, lo definió como "un hombre generoso":

Gabriel retrató nuestra forma de hablar y ser. Aparte de trabajar mucho, en las noches se iba con un grupo de amigos a carpas, cafés, teatros, cantinas, cabarets. Le prestaban entonces una patrulla. En una ocasión había una señora que no bailaba, medio triste, y Gabriel le preguntó qué le pasaba; ella le respondió "se me está muriendo mi hijo". ¿Dónde? En mi casa. Y sí, era cierto. Gabriel lo llevó al hospital y pagó todo. Era un hombre muy generoso. (Loc.,cit.)

Gabriel Vargas, con la gran sencillez que lo caracterizaba, mantuvo una vida intensa de trabajo desde la niñez defendiendo -pese a la oposición de su madre- y cultivando, con esmero y gran minuciosidad, lo que más disfrutaba: dibujar.

En este apartado presentamos una breve semblanza del historietista más importante del siglo XX, quien supo re-crear e interpretar muchas de las penurias de la clase media baja de la capital del país.

"¡TÚ NO VAS A SER PINTAMONOS!"

La madre del entrañable historietista (originario de Tulancingo, Hidalgo), la señora Josefina Bernal decidió mudarse con sus doce hijos e hijas a la ciudad de México, poco después de que fall-

ecese su esposo, Víctor Vargas. Así, Gabriel llega a la capital del país alrededor de los cinco años de edad, perfilándose en un absoluto "citadino" como él en algún momento se concibió (Aurrecoechea y Bartra, op.,cit: 357).

Su padre, quien fallece cuando don Gabriel tenía escasos tres años, era un comerciante de Tulancingo; "eso que llaman un acaparador", me dijo sin inmutarse el creador de La Familia Burrón.

El departamento donde llega a habitar por primera vez se ubica en el número 50 de la calle de Moneda, en el centro de la ciudad, a un costado del Palacio Nacional. Ahí, en el corazón de la vida administrativa y comercial, doña Josefina abre una tienda de abarrotes para sostener a sus hijos e hijas.

Tradicionalmente el viejo centro de México, es decir, los barrios situados alrededor del Zócalo y del jardín de la Alameda, en todo tiempo ha concentrado la vida de los negocios, los edificios administrativos y comerciales. (Bataillon y Rivière D'Arc, 1979:78)

En ese lugar Gabriel Vargas comienza a forjar "su gran curiosidad por los personajes que lo rodeaban y que le hicieron ganar" (Ma-

teos-Vega, 2006:44) reconocimientos.

Jugaba los juegos de todos los niños de su época: balero, canicas y matatena con “huesitos de ciruela pintada” (Herrera Tello, 1998).

En su casa, además de jugar con sus hermanos y hermanas, dibujaba. Cuando su madre se dio cuenta del tiempo que le dedicaba a dibujar y la facilidad con el que lo hacía, le expresó: “¡Tú no vas a ser pintamonos! Y cuenta que él le replicaba llorando: “Pero me gusta mucho” y ella la reviraba: “Lo siento, pero tú vas a ser abogado, médico o ingeniero, pero no pintamonos” (Ibídem).

En otra de las múltiples entrevistas aclara el motivo de la oposición de su madre, causa, a su vez, de que sólo durara unos meses en primer grado de primaria (de lo cual hablaremos posteriormente) pues, por decisión de los directivos de la escuela, lo pasan de primer a tercer año:

Mi mamá se preocupaba mucho por nosotros. No quería que fuéramos unos vagos y mucho menos unos buenos para nada. Ella quería que estudiáramos mucho, que leyéramos a los clásicos. Así, siendo muy niño leía a los griegos y los latinos, a los españoles y los franceses.

“¡Nada de monitos ni cosas por el estilo!”, me decía mi madre que sólo deseaba verme con una carrera terminada. En aquellos tiempos, ella no quería que yo fuera un pintamonos que terminaría muriéndose de hambre. (Trueba Lara, 2005:15-16)

A partir de la prohibición de su madre de continuar cultivando su habilidad y pasión por el dibujo, Gabriel tiene que esconderse de la mirada de doña Josefina. Con uno de sus hermanos mayores, quien apoyo su gusto por el dibujo, acuerda que en cuanto su madre “apagara la luz y se durmiera, él dibujaría debajo de la cama, utilizando la tenue luz de unas velas pegadas en un ladrillo” (Vargas, 2010b:V). En una de esas ocasiones, luego de quedarse dormido con las velas encendidas en su improvisado escondite, provoca un accidente el cual, afortunadamente, no llegó a mayores:

Un día, dominado por el sueño, se quedó dormido sobre su dibujo; por el calor, las velas se juntaron haciendo un enorme pabito que llegó al colchón, quemándolo poco a poco hasta formar una gran boca de fuego. De pronto, su hermano Ramón, que dormía en la parte superior, pegó un tremendo grito, peor que el de la llorona, despertando a toda la familia. Al primer aullido de dolor de su hermano, Gabriel trató de levantarse pegándose en la solera de

la cama, haciéndose tamaño chipote. (Ibídem, VI)

Por supuesto que recibió una reprimenda por parte de su madre; sin embargo, ni eso lo hizo desistir. Así, busca otro escondite. Acude a las oficinas de la SEP, al Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales, en donde ya lo conocían, para continuar dibujando. Ahí, encuentra el apoyo de los empleados quienes, inclusive, le regalaban pinceles y pinturas (acuarelas y guach).

LA GRAN PROMESA ARTÍSTICA

A los seis años de edad, Gabriel Vargas ingresa a la primaria. Su madre lo inscribe en un plantel del Centro Histórico, ubicado en República de Guatemala número 71, llamado "Rodolfo Menéndez":

Rodolfo Menéndez de la Peña fue un espléndido periodista cubano que, luego de huir de su país tras descubrirse sus nexos con los insurgentes, se instaló en el sureste de México. Así, por casualidad y cercanía [del plantel], Gabriel unió su vida por vez primera con el periodismo. (Trueba Lara, op.,cit:13)

En esta escuela recibe los primeros reconocimientos. A unos meses de estar cursan-

do el primer grado lo pasan a tercero, como mencionamos anteriormente, gracias a la labor de su madre. Los directivos del plantel se dan cuenta que ya sabía leer y tenía conocimientos de temas relacionados con las ciencias naturales, astronomía, historia, geografía, entre otras materias. Su esposa, Guadalupe Appendini, en el prólogo del tomo 5 de la antología de La Familia Burrón recuerda algunos de esos conocimientos:

Por ejemplo, él ya sabía quién fue el primer navegante que le dio la vuelta al mundo; quién fue el conquistador que descubrió el Océano Pacífico; en qué año empezó la Conquista de México; qué distancia hay de la Tierra a la Luna y de la Luna a Marte. (Vargas, 2006:V).

Este será uno de los primeros reconocimientos que recibe en la escuela. Pocos años después, cuando cursaba el quinto año de primaria, el director de la primaria le ordena inscribirse en un concurso de dibujo organizado en Osaka, Japón. El directivo había recibido una convocatoria de la embajada de Japón en México, en la que se invitaba a todos los niños del país a participar. Vargas envía dibujos del Zócalo de la ciudad de México, de las Pirámides de Teotihuacan y de Xochimilco.

Transcurrieron varios meses y a Gabriel ya se le había olvidado el concurso de Japón, cuando fue llamado por la dirección de la escuela para comunicarle que había ganado el segundo lugar, por lo que tenía que presentarse en la Secretaría de Educación Pública, en donde se llevaría a cabo la premiación, de manos del Embajador de Japón en nuestro país. (Ibídem, VI)

En esos momentos ya se había inscrito en otro concurso de dibujo convocado por el entonces Departamento del Distrito Federal (hoy Gobierno del Distrito Federal) cuyos temas eran "El día del tráfico" y "La construcción de la Catedral de México". Desafortunadamente para este certamen, no concluye sus trabajos en el tiempo estipulado. En ese entonces, ya dibujaba por las noches debajo de su cama.

Admirado por los dibujos realizados por Gabriel para ese concurso, el director del plantel le sugiere ir en busca del secretario de Educación Pública para que le mostrara sus trabajos:

Al terminar Gabriel el sexto año de primaria, el director de la escuela le dijo que le mostrara al Secretario de Educación Pública los dibujos que no habían entrado al concurso, por considerar que tenían un gran mérito, tanto por

el tamaño como por los cientos de personajes que aparecían en ellos, situación que los hacía muy interesantes. (Ibídem, VII)

Esos dos trabajos estaban dibujados en pliegos de papel de grandes proporciones. Mientras sus compañeros habían hecho sus dibujos en hojas tamaño carta, Gabriel dibujó, con tinta china, en dos cartulinas, una de de dos metros y medio, "El día del tráfico" y, en la otra, de un metro de alto por ochenta centímetros de ancho, "La construcción de la Catedral de México". En el primer pliego había dibujado más de dos mil personajes:

El dibujo estaba situado en la avenida Juárez, donde se apreciaban tiendas, anuncios publicitarios, puestos ambulantes, en fin, toda la actividad citadina. La ilustración tenía más de 2 mil figuras, todas realizadas con detalles propios de las multitudes. (Paul, op., cit:3)

El pequeño dibujante había tomado una de las avenidas que circunda a una de las dos plazas que "simbolizan la vieja ciudad de México" (Bataillon y Rivière D'Arc, op.,cit:78): la Alameda Central (la otra es el Zócalo o la plaza de la Constitución).

Un vasto jardín animado por multitudes de paseantes o de gente que espera y descansa

comprando helados o globos, a donde se va el domingo por la mañana y a veces el sábado en la tarde a escuchar los conciertos al aire libre, a contemplar los danzantes o a los que domestican monos. (Loc.,cit.)

“EL NIÑO GENIO”

Motivado por la sugerencia del director de la escuela, Vargas acudió en busca del secretario; sin embargo, en sus primeros intentos no logró verlo porque, además de que no sabía cómo era, ignoraba que éste no acostumbraba entrar por la puerta principal. Después de varias semanas en las que acudió, el policía que lo había estado observando en esas ocasiones, le proporcionó la ubicación donde podría encontrarse con el entonces titular de la Secretaría de Educación:

Vete a la esquina, da vuelta a la derecha y camina hasta donde haya una puerta muy alta y grande, que es el lugar por donde los personajes entran en sus automóviles. Aprovechate y el primer carro muy acharolado y brillante, con toda seguridad, es el del Secretario. (Vargas, 2006:V)

Con esas indicaciones, el futuro creador de Los Superlocos abordó a un personaje que en ese sitio indicado, por aquel “tecolote”, bajó de un automóvil lujoso. Ahí le dijo que quería

mostrarle los dibujos que había hecho en la primaria. Él no sabía que esta persona no era el secretario de Educación, sino el entonces director de Bellas Artes, Alfonso Pruneda, quien quedó maravillado al ver los dibujos de Vargas. A partir de este encuentro, su porvenir se comenzó a iluminar.

Pruneda le pidió al joven Gabriel que, al día siguiente, regresara con sus padres. Solamente se presentó con su madre, debido a que su padre ya había fallecido.

Las personas que se reunieron en el despacho del Secretario de Educación, entre ellos el director de Bellas Artes, después de una larga discusión, acordaron darle al jovencito una beca para estudiar en Europa, por ser una gran promesa artística. (Ibídem, VIII)

El mismo Gabriel Vargas afirma que, después de ese acontecimiento, su madre le manifestó arrepentimiento por haberle prohibido continuar dibujando. Esto ocurrió luego de constatar que a su hijo le habían ofrecido una beca para realizar estudios en Francia al evaluar la calidad de sus dibujos el director de Bellas Artes. Como un reconocimiento a esos trabajos preparados, bajo la luz de las velas colocadas en su escondite.

El día que Gabriel se atrevió a decirle a su madre lo de la beca, doña Josefina no le creyó:

Cuando llegué a mi casa -dice don Gabriel Vargas- me urgía contarle a mi mamá lo que me había pasado, pero tuve que esperar un largo rato antes de entrar, pues estaba castigado por mi mal comportamiento.

Por fin entré, y mientras comíamos le dije a mi mamá que la querían ver en la Secretaría de Educación porque me había ganado una beca. No me creyó y sólo me contestó:

-Si en verdad me quieren ver en la Secretaría, ¿por qué no me mandaron una carta, un escrito donde me expliquen de qué se trata? (Trueba Lara, op.,cit:29-30)

Gabriel tuvo que regresar a la Secretaría para pedir un escrito dirigido a su madre. Al acudir a la cita, constató que efectivamente su hijo había sido acreedor de una beca.

El día en que recibió las indicaciones para el viaje al extranjero de su hijo, al salir de la dependencia doña Josefina tenía un semblante triste y daba la impresión de que estaba a punto de llorar. Don Gabriel le preguntó si le sucedía algo:

He sido muy mala contigo al prohibirte que

dibujaras, no quería que fueras 'pintamonos', cometí una infamia contigo al no dejarte seguir con tu deseo de ser dibujante. Y ahora, qué grande satisfacción me has dado al ser premiado con una beca por tu gran talento, y ser una gran promesa de artista". (Loc.,cit.)

Al principio Gabriel Vargas estaba feliz con la idea de estudiar en otro país. Mientras sus hermanos bromeaban con él haciéndole preguntas simulando saber francés y se la pasaban riendo con la broma, él se preparaba para el viaje:

Los primeros días todo era alegría para Gabriel, estaba entusiasmado del viaje de estudio que realizaría. Compraba libros sobre Francia, los que comentaba con su madre y los hermanos. Era tanta la atención que ponía en ellos, que parecía que ya había vivido en ese país, pues conocía los nombres de las calles, museos, monumentos históricos, el río Sena, cafés, restaurantes y otros lugares. (Vargas, 2010b:VIII)

De manera sorpresiva, con los preparativos hechos, rechazó la beca para estudiar en París pues no quería, en realidad, apartarse de su familia:

Al correr de los días, se iba poniendo triste,

no comía, se le fue el sueño, pasaba horas con la vista clavada al techo, como buscando arañas. Al preguntarle su madre el porqué de su tristeza, el jovencito haciendo "buches" le confesó que no quería ir a Francia; sólo quería trabajar en México para poder ayudar, pues se daba cuenta de los apuros que ella pasaba para sostener el hogar. (Loc.,cit.)

Al conocer las razones del pequeño Gabriel, Alfonso Pruneda decidió otorgarle una beca de 200 pesos mensuales y le proporcionó dos cartas de recomendación para trabajar luego de conocer sus deseos:

-¿Dónde quieres trabajar? -le preguntó don Alfonso a Gabriel.

-En Excélsior -respondió el niño, que sólo conocía el nombre del periódico que se leía en su casa.

De esta manera, al concluir la reunión, Gabriel dejó el despacho de don Alfonso con una beca y dos cartas de recomendación: la primera era para el jefe de redacción del periódico, Gonzalo Herrerías, y la segunda para Ernesto García Cabral, el espléndido caricaturista que poblaba con sus personajes las páginas de Excélsior, y para uno de los dibujantes del diario: Mariano Martínez. (Trueba Lara, op.,cit:34)

Al acudir al diario para entregar las cartas, lo atendió el Jefe de Redacción, Gonzalo

Herrerías, quien le pidió que le mostrara su trabajo. Al percatarse de la gran obra elaborada por aquel niño, ordenó a uno de sus reporteros que lo entrevistara, sin prestar atención en su interés por entrar a trabajar:

El pequeño Gabriel alcanzó un nuevo instante de gloria. Las páginas de uno de los principales diarios del país hablaban de él, pero -lamentablemente- el trabajo brillaba por su ausencia. Sólo quedaba una opción: hacer válida la segunda carta que le había dado Alfonso Pruneda y, justo por ello, comenzó a rondar al Chango García Cabral. (Ibídem, 39)

Así, a primeras horas de la mañana, pues estaba acostumbrado a levantarse muy temprano, acudió a las oficinas del aquel famoso dibujante y del ilustrador Mariano Martínez, para entregarles la segunda carta que le había dado Pruneda. En esa ocasión mostró otra de sus cualidades inculcadas por su madre; el ser acomedido:

La oficina estaba casi vacía, su único ocupante era el señor del aseo, Paulino Morales, a quien le pregunté a qué hora llegarían.

-Uh, para ellos todavía es de madrugada. Si bien te va vendrán a mediodía.

Preferí quedarme a esperarlos y comencé a mirar que sus lugares de trabajos estaban muy

sucios. Los escritorios tenían manchas de tinta y todo su material de trabajo estaba regado. Como mi mamá siempre me enseñó a trabajar y a ser acomedidos, le dije a Paulino que si me prestaba un trapo para limpiar el lugar.

-Uy, niño -me dijo Paulino-, si yo no me atrevo a arreglar los muebles de esta oficina es porque los señores son muy delicados. Si rompes alguna cosa o les cambias de lugar un papel, ellos se van a enojar y a mí se me va a aparecer el diablo encuerado. (Ibídem, 40)

Tanto fue su insistencia que el empleado accedió a su petición. Al concluir con esta labor, Gabriel se sentó a esperarlos. Cuando llegó García Cabral, sorprendido por la limpieza creyó que en esta labor estaban las "manos de mujer"; y luego preguntó quién lo había hecho:

-Yo -dijo Gabriel apenado.

-¿Cómo te llamas?

-Gabriel Vargas Bernal, para servir a usted -respondió mientras hacía una de sus acostumbradas caravanas que le ganaron el apodo de El embajador japonés entre sus compañeros de trabajo.

Luego de escucharlo, el Chango García Cabral le dijo:

-Pues ven a mis brazos Gabriel, que voy a bailar contigo el "firififi" por el gusto de que hayas aseado nuestro changarro. (Ibídem, 42)

Con este recibimiento Gabriel Vargas entregó la carta y, así, obtuvo su primer empleo a la edad de 13 años. A esa edad comienza a afianzar su vocación: el dibujo. Nadie, ni él mismo, se imaginaba lo que vendría posteriormente.

Se le llamaba "el niño genio" y sus ilustraciones eran bien aceptadas y comentadas no solamente por el público sino por los dibujantes consagrados de la época. Se creyó que su porvenir sería haciendo trabajos "en serio" y que llevaría a buen fin sus ambiciones como dibujante, cuando observaron su dedicación y habilidad para hacer anuncios e ilustrar novelas. (Vargas, 2009c:VI)

Ahí, llegó a ocupar la jefatura del Departamento de Dibujo y conoció a varias personalidades del periodismo mexicano e, inclusive, a su futura esposa (por cierto, fundadora de la Sección de Cultura del mismo diario):

Conocí al señor Rodrigo del Llano, director del diario, un hombre muy serio, demasiado adusto. Cuando mis jefes me enviaban a darle algún recado, me daba "miedo", como que me entraba un temblorcillo en las piernas, también conocí al jefe de Redacción, don Gonzalo Hererías, un señor toda bondad, al que respetaba mucho.

En la redacción estaba don Manuel Becerra

Acosta, secretario de la misma, un señor que desde un principio me encargaba muchos dibujos y me demostraba un aprecio particular. El señor Eduardo Correa era corrector de estilo, él me demostró un gran afecto paterno y, a pesar de ser un chamaco, me daba a ilustrar las novelas que hacía su padre, entre las cuales recuerdo: *Un reportero en los tiempos de Cristo*, *La comunista de los ojos verdes* y otras más que se han borrado de mi mente por tantos años transcurridos. Quién me iba a decir que al paso de los años emparentaría con el señor Correa: casé con su sobrina Guadalupe Appendini Romo. (Vargas, 2009d:V)

"ME HICE MONERO A FUERZA"

Es posible que, a la larga, la oposición de su madre de que se convirtiera en "un pintamonos", surtió efecto en don Gabriel Vargas ya que, en algunas ocasiones, mencionó que él se había hecho "monero a fuerza".

Sorprendentemente para el historietista más importante del siglo XX, su obra más relevante fue la de ilustrador y no la de historietista; consideraba que su interés era la de dibujar "en serio" y que su "verdadera vocación era hacer suplementos". En una entrevista periodística sostuvo que fue afecto a leer historietas, por lo que su desarrollo lo hizo aislado de

quienes dominaban este género editorial:

Creo que mi verdadera vocación era hacer suplementos. ¡Me hice monero a fuerza! Es más, considero que soy un mal compañero de los historietistas, porque, por falta de tiempo, no tengo relación con ello [...] esto le puede hacer ver a usted que yo no copio a nadie, porque no veo a nadie. (Vargas y Rodríguez, op.,cit.)

Sin embargo, por la pena que sentía que lo concebieran como cronista, sociólogo o filósofo, en ciertas ocasiones él mismo se definía como "monero".

Si nos remitimos a sus inicios como cartoonista, podemos constatar que, efectivamente, se hizo "monero a fuerza". Pero antes de hablar de esa declaración, tenemos que remitirnos a sus primeros años como colaborador de Excélsior.

Desde 1932 los trabajos de Vargas aparecen en las páginas del semanario Jueves de esta editorial. El "precoz dibujante", como lo califica la revista, hace viñetas, ilustraciones de artículos y también sus primeros ensayos en la historieta: pequeños cómics, generalmente mudos, con cuatro viñetas dispuestas en dos filas. Los gags, de humor blanco y dibujo de medio tono, aunque pecan de cierta rigidez

resultan plausibles si tomamos en cuenta que detrás del pincel hay un niño de 14 años. (Aurrecochea y Bartra, 1993:353)

Un año después de haber ingresado a *Excélsior*, Ignacio Herrerías, sobrino de Gonzalo Herrerías y jefe del Departamento de Deportes, lo invita a colaborar con él en una nueva empresa:

-Varguitas, voy a hacer un periódico diario que se va a llamar Novedades, quiero que te vayas a trabajar conmigo.

Me sorprendí por las palabras del señor Herrerías, pues yo no sabía cómo ayudarle, aunque ya había hecho ilustraciones para una revista que él sacaba: Mujeres y deportes, la cual desapareció cuando comenzó a editar Novedades, le pregunté en qué podía colaborar si escasamente sabía dibujar.

-Quiero que hagas unas ilustraciones como las que dibujas para Excélsior.

Se refería al cartón que, con la ayuda de libros, ilustraba y donde ponía un pequeño texto sobre cosas y sucesos del mundo; por ejemplo: ¿quién es el conde de Zeppelin, inventor del dirigible más grande que surca los aires? ¿En qué parte del mundo vive el hombre más tatuado? ¿En qué nación se encuentra el Buda más colosal? (Vargas, 2009d:VII-VIII)

En ese entonces, Gabriel Vargas ya no

vivía en el Centro sino en la colonia Industrial, por lo que se tenía que levantarse muy temprano para llegar a las seis de la mañana a la vecindad de Artículo 123, donde provisionalmente se instalaron las oficinas del periódico. Su madre le decía:

Pero hijo, no creo que empieces a trabajar a las seis de la mañana, pues ni los albañiles comienzan tan temprano. -Yo le respondía:

-Todo el personal labora muy de mañana: escritores y redactores tienen que entregar sus escritos temprano a los talleres para que el diario salga temprano. (Vargas, 2010c:V)

Hacía una hora para llegar ya que prefería caminar, en lugar de abordar un transporte: "lo hacía a ratos corriendo, otros caminando de prisa, decidí hacerlo así porque según yo quería ser un muchacho fuerte" (Loc.,cit.).

Además de servir el café a los redactores y salir a comprarles tortas y cigarros, elaboraba dos cartones a la semana los cuales se publicaban en el periódico. Unos meses después Herrerías le pidió hacer una historieta, porque estaban "de moda":

Sentí que los cabellos se me erizaron de miedo, ya que no sabía nada sobre historietas, pues mi trabajo era dibujar en "serio". Don

Ignacio me pedía que creara un personaje, que estaba muy lejos de poder imaginar. Así que le contesté:

-Señor Herrerías, yo no sé cuál es la técnica de las historietas, por lo tanto, lo que usted me pide, en vez de entusiasmarme, me ha provocado miedo, pues no sabría como empezarla.

Don Nacho contestó:

-Nadie nace sabiendo, pero tú me vas a hacer una. Te voy a mandar a comprar todas las historietas que se publican para que las analices cuidadosamente y te fijas en la técnica que utilizan para mantener el interés en cada nuevo número. Además quiero que pienses en algún personaje que tenga gran impacto. (Ibídem,VI-VII)

En esa ocasión recuerda que Herrerías le mencionó *El Fantasma*, *El Hombre Araña*, *Supermán*, *Educando a Papá*, *Anita la Huerfanita* y *El Capitán Tiburón*.

Una semana después Herrerías le preguntó si ya tenía el héroe de su historieta. Temblando de miedo, le respondió que se le había ocurrido hacer la vida de Cristo y el héroe sería, precisamente "Cristo". Herrerías le advirtió que no podría hacerse porque el gobierno había prohibido hacer proselitismo religioso. Pocas semanas después le volvió a preguntar lo mismo:

-¿Ya pensaste en el héroe de la historieta? No, señor, el único héroe en que he pensado es Cristo.

-Después de meditarlo, me dijo: Esta bien, haz la historieta, ya veremos cómo nos va. (Ibídem,VIII)

ACUSADO DE "PROSELITISMO RELIGIOSO"

Paradójicamente no es durante el periodo de auge de los episodios más llenos de crítica social de su historieta cuando es víctima de la represión y la censura, sino durante el sexenio de Plutarco Elías Calles, cuando se encontraban tensas las relaciones gobierno-iglesia:

El conflicto con el clero se intensificó, pues varios gobernadores, como José G. Zuno de Jalisco y Tomás Garrido Caníbal de Tabasco, y secretarios de Estado, como Adalberto Tejeda de Gobernación y Luis N. Morones de Industria, eran convencidos anticlericales, dispuestos a someter al clero mexicano a la Constitución y a impulsar su proyecto de sociedad laica. (Collado Herrera, 2006:116)

En este contexto, a los pocos meses de salir a la venta varios números de su primera historieta, *La vida de Cristo*, sufre una amarga experiencia: es detenido e interrogado por la Policía. La siguiente es una narración de esa

cruel experiencia por la que pasa aquel joven-
cito de apenas 15 años de edad:

Un día llegó corriendo a *Excélsior* a entregar
su trabajo cuando un hombre con gran texana
y pistola al cinto lo detiene y pregunta:

-¿Tú eres Gabriel Vargas el que hace la histo-
rieta de La vida de Cristo? -¡Conteste!

-Sí, dijo Vargas.

Sin más y a empujones lo subieron a un jeep,
sólo alcanzó a entregarle al portero de Excél-
sior su material de dibujo para ese diario.

Lo llevaron a la Inspección de Policía y lo pre-
sentaron con el jefe; "un tipo que portaba
tamaño puro y con aire de suficiencia". Se
inició el interrogatorio.

-¿Tú eres Gabriel Vargas?, ¿tú hiciste la histo-
rieta de La vida de Cristo?

-Sí señor, yo la hice.

-Pues te has metido en un grave lío: está pro-
hibido hacer dibujos o propaganda de índole
religiosa, es penado por la ley.

Preguntas repetidas por horas, y respuestas
igual.

-Sí, soy yo el autor. (Vargas, 2010a:VII-VIII)

Así, en el agobiante interrogatorio llegó
la noche y, cuando se sentía completamente de-
bilitado escuchó la voz del dueño de Novedades
quien, acompañado de su abogado, arriba al lu-
gar preguntando por él. En ese momento se sin-
tió aliviado.

EL GRANDIOSO HISTORIETISTA EN CIERNES

Después de ese lamentable episodio y suspen-
dida su primera historieta "por proselitismo reli-
gioso" (Vargas, 2009a:VII), Gabriel Vargas con-
tinuó cultivando sus habilidades para elaborar
historietas "en serio" y, también, cómicas.

Para *Excélsior* hizo *El Caballero Rojo*,
Frank Piernas Muertas y *La Vida de Pancho Vil-
la, Sherlock Holmes* (loc.,cit.). En *Novedades* (que
estuvo a punto de ser cerrado por su primera
historieta) hace *Virola y Piolita*; considerada "su
primera serie de humor", siguiendo los pasos de
Los Supersabios, de Germán Butze.

Piolita es un viejo barbado capitán del barco
que representa la experiencia, Virola un jo-
ven dinámico y aventurero y Tafié, hermano
del anterior, un ingenioso y desfachatado niño
precoz. Tafié se incorpora tarde a la serie y
no le toca aparecer en el título; pero, como
Panza en *Los Supersabios*, es el alma de la
historieta. (Íbidem:354)

Poco después, a finales de los años trein-
tas, Vargas crea *Los Superlocos*, que luego cam-
biara su título tomando el nombre de su princi-
pal protagonista: *Don Jilemón*. Esta historieta es

considerada el antecedente directo de *La Familia Burrón* (en sus inicios, *El Señor Burrón o vida de perro*) pues en 1948, cuando sale el primer ejemplar, sustituye aquella historieta, tema que abordamos en los siguientes dos apartados.

Pese a que en algunas de sus historietas (como *Los Superlocos* y *La Familia Burrón*) destilaba crítica social y abordaba temas relacionados con la política y los políticos, don Gabriel se concebía apolítico. Dos periodistas narraron la razón de esta autodefinición:

Siendo un chamaquito la familia tuvo altercados con miembros del Partido Nacional Revolucionario (antecesor del PRI), que se tradujeron no sólo en constantes balazos contra la casa donde habitaba, en la colonia Peralvillo, sino en severas golpizas contra dos de sus hermanos. Y todo por la negativa de rentar parte de la casa para que los políticos instalaran allí sus oficinas. (Vargas y Rodríguez, op.,cit.)

Y muy a su estilo explica su apoliticismo:

Desde esa época no me importa que entre 20 mil presidentes de la República. Sólo observo los movimientos sociales que ocasionan estos tipos. Algunos son gente tratable, otros no. Pero sigue habiendo fulanos que se creen dueños del mundo, y casi por lo regular son del

PRI. (loc.,cit.)

Los valores con los cuales enfocaba su trabajo eran "la pulcritud, la honestidad y el respeto" (ibídem). Cuidó los trazos y los diálogos de sus historietas y evitó utilizar "lenguaje vulgar" y que se convirtieran en "censoras de situaciones de alguna época".

Posiblemente desde la amarga experiencia que tuvo a su corta edad, cuando pisó los separos de la Policía, evitó tratar temas de carácter religioso o mencionar a "Dios", consciente de que "se puede creer en él o no, pero es una figura que debe respetarse" (Vargas y Rodríguez, op.,cit.).

EL NACIMIENTO DE LA FAMILIA BURRÓN



Regino no lleva en el apellido el estigma del patriarcado, sino el de la injusticia social: "un burrón que trabaja noche y día y su horizonte nunca se amplía; un hombre siempre apachurrado por la sociedad y que nunca progresa".

En 1948, a los 33 años de edad, Gabriel Vargas dará vida a *El Señor Burrón o vida de perro*, historieta que posteriormente adquirirá su título definitivo: *La Familia Burrón*. Con esta publicación sustituye -en respuesta a un desafío- a otro de sus grandes logros como historietista: *Los Superlocos*. Así, el pícaro de don Jilemón Metralla y Bomba, personaje principal de esa historieta, será desplazado por una pícara (doña Borola Tacuché de Burrón), pese a la oposición, esta vez, de José García Valseca, empleador de Vargas en ese entonces.

Los Burrón nacerán en una vecindad -ficticia por supuesto, pero con referente real- ubicada en el Callejón del Cuajo. Esta singular familia venida a menos -como varias de las que ahí habitan- verá el sol en los puestos de periódicos y revistas de la ciudad más privilegiada (por su calidad de ser la capital del país), pero al mismo tiempo, de grandes contrastes, y cuyo "escenario urbano [desde el porfirato] respondió y reflejó la desigualdad social" (Spekman Guerra, 2006:17) del país: la ciudad de México.

Se enfocará a esa parte de la población "hacinada en las colonias modestas y especialmente en los viejos barrios centrales venidos

a menos e invadidos por la vivienda popular” (Bataillon y Rivière D’Arc, 1979:30-31). En este capítulo se describe, a grandes rasgos, el contexto nacional y capitalino en el que se iniciaran las hazañas de un peculiar personaje que transita de una esposa dominante (hasta 1954) a ser un auténtico “pícaro que ejerce en los mercados, Guzmán de Alfarache en una fiesta de vecindad” (Monsiváis, citado por Aurrecoechea y Bartra, op.,cit: 382).

EN EL SEXENIO DEL PRIMER GOBIERNO CIVIL Y DE LA MODERNIZACIÓN

Don Gabriel Vargas da vida a *La Familia Burrón* inspirado, como mencionamos, en personajes y referentes reales. En esos momentos está concluyendo el primer tercio o iniciando, según se quiera ver, el segundo tercio del sexenio del “civilismo” y la “modernización del autoritarismo” (Medina, 1979), encabezado por el primer civil y universitario que arriba a la jefatura del Poder Ejecutivo: Miguel Alemán Valdés (1946-1952):

Personaje controvertido, don Miguel Alemán sobresale en la historia política mexicana contemporánea por ser el primer presidente que propone un proyecto nacional claro y completo. Aprovechando las especialísimas circunstancias

que se le presentaron a México al terminar la segunda guerra mundial, el gobierno alemánista debutó con el compromiso de llevar adelante tanto la democratización política como el crecimiento económico acelerado, propósitos que en un comienzo parecían viables y al alcance de la mano. (Ibíd.,1)

De su primer propósito (la democratización), finalmente, sucumbe debido a que implicaba, por ejemplo, aceptar la independencia sindical demandada por los trabajadores de Petróleos Mexicanos y Ferrocarriles Nacionales, para tener una mayor capacidad de negociación: “El gobierno de Miguel Alemán se inclinó por un endurecimiento político cuyas consecuencias [seguirá] padeciendo el sistema político mexicano” (Ibíd., 2); “la dictadura perfecta” como años después lo denominó Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010.

Con Alemán Valdés se dan las bases para el establecimiento de la estrategia económica del desarrollo estabilizador: Con el Estado, como eje fundamental de ese proceso, el régimen se sumará a la política estadounidense de contención del avance del comunismo, proclamado por el presidente Harry S.Truman.

Bajo esa línea, el gobierno promueve la

expulsión de la izquierda oficial representada por Vicente Lombardo Toledano.

En respuesta a tales medidas, en 1947 se constituye el Partido Popular y, dos años después, la Unión General de Obrero y Campesinos de México (UGOCM), encabezada por Lombardo Toledano. Se dice que no es con la intención de un enfrentamiento con el gobierno, sino como una alternativa.

El presidente Alemán se había anotado otro triunfo por nocaut en sus luchas para someter a los obreros, pues no sólo doblegó y domesticó a los ferrocarrileros sino que logró amedrentar seriamente a los demás sindicatos de industria que se mostraban rebeldes. En efecto, la mayor parte de los obreros prefirieron someterse, y a fin de cuentas sólo algunos (petroleros y mineros) trataron de formar una central independiente que sirviera de herramienta de lucha. Así surgió, en medio de una intensa campaña "anticomunista" de la Coparmex y del gobierno, la Unión General de Obreros y Campesinos de México (UGOCM), que se definió de "izquierda y en contra del gangsterismo sindical. Pero a esta nueva organización se le negó el registro y se le sabotó por todas partes, así es que nunca obtuvo gran fuerza". (José Agustín, 1990:85)

En esos momentos, la ciudad de México, como capital nacional, ya había recobrado su poder central -después del estallido revolucionario en contra de la dictadura porfirista- bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles:

Incluso antes de la creación del Partido Nacional Revolucionario en 1929. Éste, antepasado del actual Partido Revolucionario Institucional, reconstruye el poderoso mecanismo de las elecciones presidenciales y el presidente asegura así el gobierno central y a la capital nacional un predominio que no ha cesado de aumentar. (Bataillon y Rivière D'Arc, op.cit:21)

En 1946 el partido único cambia su denominación de Partido de la Revolución Mexicana (PRM) a Partido Revolucionario Institucional (PRI). Así, Alemán Valdés se estrena y estrena el nuevo nombre del otrora llamado "partido de Estado".

Dos son las justificaciones que se esgriman para esa nuevo nombre: velar por el mantenimiento de las instituciones revolucionarias existentes (y por crearse) y presentarse como el único responsable, junto con el Estado, de ampliar y conservar los principales postulados de la revolución mexicana.

Las mujeres, en ese entonces, gozan de derechos políticos a medias. Alemán les concede, en 1947, votar en elecciones municipales. Su pleno derecho al voto y ser candidatas a puestos de elección popular se les reconoce hasta 1953, cuando funge como presidente Adolfo Ruiz Cortines.

En el México posrevolucionario un "grupo de mujeres célebres -escritoras, artistas, cantantes, modelos, bailarinas y estrellas de cine- lesionaban, con su mera existencia, las ideas conservadoras acerca del decoro femenino" (Rubenstein, 2004:25).

EMPOBRECIMIENTO Y MIGRACIÓN

La familia más famosa del Callejón del Cuajo nace, en efecto, cuando se empiezan a impulsar el cambio de México de un país eminentemente agrícola a uno industrial, aspiración de los gobiernos posrevolucionarios. Así, Alemán Valdés impregnará con su propio estilo la política económica; propone crear primero la riqueza para luego repartir. Esa propuesta, lema de su campaña, tendrá sus repercusiones más tarde ya que, a mediados de la década de los sesenta, alrededor del 3 por ciento de las familias más ricas del país concentrarán el 50 por ciento del ingreso nacional, en tanto que el 40 por ciento de las familias más pobres apenas el 14 por

ciento.

En la capital del país, además de los poderes federales, se encontraba concentrado el sistema bancario privado, ofreciendo a sus habitantes ciertos privilegios en contraste con los de otras zonas del país:

Dos bancos, el Banco Nacional de México y el Banco de Comercio, tienen su sede en la capital y disponen de una red nacional de sucursales con los que ningún gran banco de provincia está en capacidad de competir. Lo que se sabe del movimiento de depósitos y de préstamos, los primeros más elevados que los segundos en zonas rurales, y la situación inversa en las grandes ciudades, permite suponer que las disponibilidades están con mucho canalizadas hacia la capital. Comercio, servicios e industrias disponen de ventajas en comparación con la provincia. ((Bataillon y Rivière D'Arc, op.,cit:22)

A *La Familia Burrón* le toca vivir el proceso de pauperización que ya se venía arrastrando desde 1940. Esa pauperización provoca el desplazamiento de cientos de familias campesinas hacia las principales ciudades del país (Guadalajara, Monterrey, Puebla y el Distrito Federal) e, incluso, hacia Estados Unidos. El país comienza a exportar migrantes.

El crecimiento demográfico en la capital fue acelerado. Este aumento vertiginoso ya se venía dando desde el porfiriato; "en cifras aproximadas, hacia 1876 contaba con 200 000 habitantes, para 1880 con 250 000, para 1895 con 330 000 y para 1910 con 470 000 (Speckman Guerra, op.,cit:17). Veinte años después, en 1930, ya había un millón de habitantes (Bataillon y Rivière D'Arc, op.,cit:20).

La migración del campo a las ciudades provoca que se comience a crear la oferta de mano de obra urbana y, al mismo tiempo, que la industria en expansión no tuviera la capacidad de proporcionar suficientes empleos. La mayoría de las personas que emigran a las zonas urbanas se sostienen de trabajos eventuales y mal remunerados como vendedores ambulantes, boleros, cuidadores de automóviles, empleadas domésticas, entre otros, pues no contaban con la preparación para ingresar a la industria o al comercio formal.

Los salarios no alcanzan a cubrir las necesidades de las familias. Empeoran los niveles nutricionales de los sectores sociales menos favorecidos económicamente. Sin embargo, "[l]a expansión económica creaba, pero también amortiguaba, las tensiones sociales" (Rubenstein, op.,cit:24).

En cuanto a la salud, el panorama es distinto. Debido a la introducción de la medicina preventiva moderna, a partir de los años cuarentas se registra un descenso en la tasa de mortalidad. Pero, los servicios de salud se concentran en las áreas urbanas y se distribuyen de acuerdo con la capacidad económica y política de sus habitantes.

En 1946 se elimina el principio de que la educación debía ser socialista. Se implanta la idea de una educación "avanzada" y nacionalista. No se insiste en el nacionalismo radical de los años anteriores, sino se exaltan las ideas del municipio, la familia, los derechos del hombre y la civilización occidental.

Todos estos fenómenos comenzaron a tener un impacto importante en la estructura familiar, situación ilustrada en las industrias de la cultura:

En México, a partir de 1940, las estructuras familiares de profundo raigambre, con fuertes vínculos a valores morales y creencias religiosas, se vieron desafiadas por los nuevos y difundidos patrones de urbanización, industrialización y migración, y sobre todo por el número creciente de mujeres que trabajaban tanto fuera de su casa como (a diferencia de los

jornaleros agrícolas) lejos de su familia. Esta transformación de la vida familiar normal, con los patrones de creencias y comportamiento asociados con ella, se ilustró en radionovelas, películas hechas con financiamiento estatal y cómics. (Rubenstein, 2004:24)

Los y las personajes de la historieta de Vargas nacen en la coexistencia de tres culturas: la cultura revolucionaria, vinculada con el liberalismo del siglo XIX; la cultura conservadora, afianzada al catolicismo; y, la cultura capitalista internacional, creada y transmitida por los medios de comunicación (Ibídem, 25-26).

EN LOS BARRIOS Y VECINDARIOS DEL CENTRO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Si quisiéramos proporcionar una ubicación real de dónde se sitúa el hogar y transcurre la vida cotidiana de *La Familia Burrón* podríamos señalar, sin temor a equivocarnos, las orillas del Centro Histórico. Ahí, curiosamente, es donde, alrededor de 1920, se asienta una familia cuya jefatura corre a cargo de una mujer: doña Josefina Bernal, madre de Gabriel Vargas. Es el lugar donde, en 1325, se funda Tenochtitlán y se desarrolla la actividad política administrativa y comercial de la Nueva España.

La distribución de la población de la capital del país se da de acuerdo a su nivel socio-económico:

Tanto los nacidos en la capital como los recién llegados vivían en zonas que se ubicaban dentro de la antigua traza virreinal, pero también en colonias y barrios de reciente creación, algunos de ellos destinados a los grupos privilegiados, otros a los medios y el resto a los populares. Así, el escenario urbano respondió y reflejó la desigualdad social: mientras que las calles comerciales o las colonias ocupadas por los sectores de buena posición económica se regían por los modelos urbanísticos y arquitectónicos de las urbes europeas y contaban con pavimento, obras hidráulicas, servicios de limpia, vigilancia, luz eléctrica y tranvías; las zonas habitadas por trabajadores y artesanos –receptáculo de la mayoría de los inmigrantes que día a día engrosaban el número de capitalinos– carecían completamente de servicios e infraestructura. (Speckman Guerra, op., cit:17)

En la capital se concentran las principales instituciones de la nación y, por tanto, las actividades políticas del país, así como los principales centros financieros y comerciales de la nación, como mencionamos anteriormente.

El centro de la ciudad está conformada por varios barrios populares, dentro del perímetro de la delegación Cuauhtémoc; esto es, en el llamado primer cuadro de la ciudad, el centro de gravedad urbana de la metrópoli y protegida, por su historia y sus construcciones, declarada en la década de los ochenta "Patrimonio de la Humanidad".

Una de sus colonias más grandes es el Centro. Está circunscrita hacia el norte por las calles Pedro Moreno, Honduras, Nicaragua y Peña y Peña; al sur, Río de la Loza y Fray Servando Teresa de Mier; al oriente, Francisco Morazán; y, al poniente, Rosales, Bucareli, Guerrero y la avenida Cuauhtémoc.

Otra de sus colonias populares es la Morelos que abarca, al sur, la Calle Juventino Rosas; al norte, la Avenida Río Consulado; al oriente, la Calzada de Guadalupe; y, al poniente, la Avenida Insurgentes Norte.

En esta parte se sitúa el popular barrio de Tepito, palabra que significa "pequeño" o "poca cosa"; proviene de los vocablos náhuatl tepitoyotl, "pequeñez" o tepititla, nila, "acortar" o "achicar" algo. Ahí, en los primeros años del periodo colonial, había un pequeño templo que los nahuatlís llamaban "Teocultepiton", que los

españoles acabaron llamado "Tepito".

La colonia Morelos, desde su fundación, fue habitada por personas de escasos recursos económicos: obreros, artesanos y trabajadores de diversos oficios. Es la colonia que albergó, y aún alberga, el mayor número de vecindades.

Dentro de la colonia Morelos también se ubica el popular barrio de Peralbillo. En el Archivo del entonces llamado Departamento del Distrito Federal no existen antecedentes del por qué ese barrio lleva ese nombre. El escritor Gonzalo Peredo Gómez, en su obra Peralbillo (con "b"), dice que remite a un pasaje de El Quijote de la Mancha, cuando Sancho Panza exclama: "Tápenme [...] pues no quieren que me encomiende a Dios ni que sea encomendado, ¿qué mucho que tema no ande por aquí alguna región de diálogos, que den con nosotros en Peralbillo?" Por tanto, Peredo Gómez dice que Peralbillo es un lugar de La Mancha, donde la Santa Hermandad de Toledo tenía facultad para sentenciar a muerte a los asaltantes de camino.

En ese contexto Gabriel Vargas da vida a *La Familia Burrón*; en la ciudad de los barrios populares y los vecindarios, de la vecindad, en los orígenes de los asentamientos irregulares y las "ciudades perdidas". En esos fenómenos

del crecimiento desordenado, no planificado, las urbes modernas; la interfase compleja que vincula y separa al campo de la ciudad. Es el espacio de aquellas personas que aspiran a una vida mejor.

EN LA INDUSTRIA EDITORIAL

La historieta de Gabriel Vargas nace durante el periodo del auge del comic mexicano moderno (1934-1952), género editorial inspirado en los modelos estadounidenses.

El surgimiento de los *comics* o las historietas se registra junto con otros acontecimientos no menos importantes en el mundo:

Entre finales de 1895 y mediados de 1896, con pocos meses de diferencia, nacen en Europa y en Estados Unidos el cine, los comics y las primeras experiencias de comunicación radioeléctrica. El 28 de diciembre de 1885 los hermanos Lumière efectúan en París la primera proyección cinematográfica pública y con taquilla; el 16 de febrero de 1896 aparece en las páginas del *New York World* la primera imagen de Yellow Kid en color, primer personaje protagonista de un comic; en marzo de 1896, Popov transmite y recibe por primera vez un mensaje radiotelegráfico, mientras el 2 de junio de ese año Marconi patenta en Londres

su sistema radioeléctrico. (Gubern, 1987:213)

Los comics o las historietas en Estados Unidos y Europa no nacen de la nada. Esas producciones editoriales son fruto del perfeccionamiento de las tecnologías como el grabado y la maduración de periódicos satíricos ilustrados y de la caricatura política.

Según Gubern, estas publicaciones nacen en el ámbito de la narración jocosa. Como una derivación del chiste político, se convierten en herederas del género gráfico de la caricatura, palabra que proviene del término italiano *caricare*, que significa "cargar"; "acentuar" o "exagerar rasgos".

La caricatura es la materia prima gráfica de los primeros *comics* o historietas hasta la aparición, en 1929, de los *comics* o historietas épicas y de aventuras. Según Gubern surgen durante la competencia encarnizada que sostienen dos magnates de Nueva York: Pulitzer y Hearst. Uno propietario de *The New York World* y, el otro, de *The New York Journal*. El objetivo de ambos era aumentar el número de su público lector y colocarse en las primeras listas de la industria editorial de su país.

Blasco, citado por De la Torre Hernán-

dez y Torre Zermeño (1995:15), define al cómic como

una narración gráfica, visualizada, es decir, una narración que se expresa mediante cuadros dibujados a partir de un guión previamente escrito, además, en ella existe un personaje central alrededor del cual gira el argumento. Este argumento se explica mediante diálogos que son rotulados en cada cuadro, a través de la acción, el movimiento y la expresión de los sujetos dibujados. (De la Torre Hernández y Torre Zermeño, 1995:155)

A diferencia de la tira cómica, la cual recurre a pocos encuadres y cuenta una historia y situación corta (con o sin mensaje lingüístico), la historieta se caracteriza por tener una secuencia cronológica que requiere de muchos recuadros. Tiene la estructura narrativa de un cuento o una novela y está construida tanto de elementos visuales como textuales. Su trama puede durar meses e, incluso, años y abordar temas mitológicos, históricos, políticos, de ciencia ficción, conflictos amorosos, familiares, etc.

De acuerdo con Aurrecoechea y Bartra (1993:15), "el comic mexicano moderno nace con Pruneda, Acosta, Tilghmann, Arthenack, Audifred, Neve, Zendejas, y unos compañeros más de generación". Pero no será con ellos con

quienes se arraigan estas publicaciones (difícilmente llega a 100,000 el número de lectores en una población de 15 millones de habitantes). La masificación de la lectura de comics, según estos mismos autores, se inicia con una publicación que lanza José García Valseca: Paquín.

La primera revista mexicana de historietas apareció en 1934; para 1940 los cómics eran parte de la experiencia de la mayoría de los habitantes del país, tan ubicuos como la radio y más comunes que el cine. Prácticamente de la noche a la mañana se había constituido un inmenso público lector. (Rubestein, op.,cit:37)

En efecto, el gusto por las revistas de "monitos" se fija durante los años cuarentas del siglo pasado:

La proliferación de las revistas de historietas, durante la segunda mitad de la década, constituye el despegue, y la pasión por los monitos toma altura y se estabiliza durante los cuarenta: varias publicaciones se hacen cotidianas, los tirajes crecen desmesuradamente y el consumo de pepines se transforma en vida nacional. (Aurrecoechea y Bartra, Op.,cit:15)

En eso entonces se comienza a desmo-

ronar la idea de que la población infantil es la destinataria de las historietas. Aurrecoechea y Bartra precisan que, aunque muchos editores las arrinconaron en las secciones infantiles, en México tuvieron un público predominantemente adulto. Así, millones de personas se inician en la lectura de historietas mexicanizadas.

EN LA CADENA GARCÍA VALSECA

Como expusimos en el capítulo anterior, Gabriel Vargas se introduce a la historieta a partir de la invitación de Ignacio Herrerías y, poco a poco, va perfeccionando su técnica y se encuentra preparado para incorporarse a la "época de oro" del comic mexicano.

Con García Valseca a la cabeza, comienza "la competencia por adueñarse de este mercado" (Trueba Lara, op.,cit:71) y, debido a ello, lanza una convocatoria con un premio de diez mil pesos para reclutar nuevos talentos.

Vargas, quien ya era el jefe del Departamento de Dibujo de *Excélsior*, no mostraba interés por participar pues no le interesaba hacer "monitos". Son sus colegas quienes lo animan a participar en el concurso:

Mis compañeros me insistían y me insistían

hasta que por fin acepté y fui a ver qué pasaba. Llegué a las oficinas de don José y me dieron el personaje sobre el que tenía que hacer la historieta: ¡un gusanito!, un ser insignificante que, al parecer, no me ofrecía muchas posibilidades de ganar.

Total que me puse a trabajar, terminé la historieta y la envié al concurso, desde la primaria cuando gané el premio de la embajada japonesa- no había participado en algún certamen de este tipo.

Estaba seguro de que iba a perder. ¿Quién puede ganar un premio con un gusanito? Sin embargo, no pasó mucho tiempo cuando mis compañeros de *Excélsior* me avisaron que había triunfo. (Ibídem, 72)

Sin embargo, no le creyó a sus compañeros hasta que éstos le mostraron los resultados del concurso. Este fue el primer encuentro con el magnate de la boyante industria del cómic quien, desde ese momento, empezó a buscarlo para que trabajara para él. Cuando decide integrarse al equipo de García Valseca, se incorpora con objetivo específico: "crear una historieta que diera la batalla a sus competidoras" (Ibídem, 72).

De este reto sale su serie *Los Superlocos*, teniendo como protagonista principal a don Jilemón Metralla y Bomba. Aunque el título de

su historieta parafrasea a la de Germán Butze, *Los Supersabios*, su contenido nada tiene que ver con ésta sino, posiblemente, con el protagonista de una película:

Si en *Virola y Piolita* la deuda de Vargas con Butze es indudable, en la nueva historieta la influencia de *Los Superlocos* es nula, pese a la reminiscencias del hombre. En realidad, lo más probable es que Vargas haya tomado el título, y quizás el tono de la serie y hasta el carácter del protagonista de *El Superloco*, película terrorífico-humorística de Juan José Segura, estrenada en 1937 con enorme éxito de público. De ser así, el desquiciado Jilemón Metralla algo le debe, en sus orígenes, a Leopoldo Chato Ortín, quien en la película personifica a Sóstenes, pícaro urbano, borracho y enamorado. (Aurrecoechea y Bartra, op.,cit:356)

Esta historieta será el antecedente inmediato de su obra maestra, *La Familia Burrón*. *Los Superlocos* ya tendrá el estilo narrativo de Vargas:

Es también una historieta urbana que aborda gozosamente los ambientes y personajes de la capital, por lo que el monero siente una pasión entrañable y confesa: "Soy absolutamente ciudadano... Si hubiera un lugar más grandes que

el Distrito Federal ahí estaría". (Ibídem, 356-357)

En esta historieta desfilan personajes tomados de personas reales, al igual que los burrones, para la creación de muchos otros de sus personajes masculinos y femeninos que desfilaron por la vida de La Familia Burrón: "El poeta Avelino Pilongano y su abnegada y trabajadora madre, doña Gamucita; Floro Tinoco, junior mejor conocido como "el Tractor"; Ruperto Tacuche, delincuente regenerado; Susanito Cantarranas, fino libador de neutle y machín, y la Divina Chuy, exótica y de irresistibles encantos, además de los compadres Briagoberto Memelas y Juanón Teporochas" (Vargas y Rodríguez, 26 de mayo de 2010).

JILEMÓN METRALLA ENTREGA EL EQUIPO EN LA CASA DE BOROLA TACUCHE

Acostumbrado a los desafíos, Gabriel Vargas respondió a una apuesta que le lanzó Armando Ferrari: eliminar a su personaje masculino (don Jilemón) y crear uno femenino igual de exitoso. El reto no fue fácil, por eso, le pidió un mes de plazo.

Cumplido el plazo, relata Vargas, "en un número de la historieta don Jilemón entregó el

equipo en casa de la mismísima Borola Tacuche” (Trueba Lara, 2005:81). La “muerte” de Jilemón, después de nueve años de aventuras, lo toma de sorpresa a García Valseca quien, en esos momentos, se encontraba en Nueva York. Gabriel Vargas recuerda que éste, muy molesto, se comunicó con él vía telefónica:

-Cómo se le ocurrió matarlo, eso no puede ser, tenemos muchísimo dinero en juego -Me dijo con un tono de voz que, a pesar de los miles de kilómetros que nos separaban, se notaba profundamente molesto.

-Pues fue una apuesta -le respondí esperando lo peor.

-Qué apuesta ni qué nada, esto es una empresa y uno no puede andar jugando con las cosas. ¿Cuánto apostó?

-Diez mil pesos.

-Déjese de tonterías, yo le doy los diez mil pesos, usted paga su apuesta y me revive a don Jilemón para la semana próxima.

-No puedo, le di mi palabra a Armando Ferrari.

-Mire Vargas, le digo que esto es serio, que no podemos andar jugueteando con tanto dinero por una taruga apuesta. (Loc.,cit.)

Pese al enojo de Valseca, Gabriel Vargas se sostuvo a tal medida que le sugirió lo despidiera. Rechazando su propuesta, el magnate

de la industria del entretenimiento le dijo que hablarían en cuanto regresara. Ya en México lo llamó a su oficina. La discusión fue en la misma tónica. Vargas le pidió un mes de plazo para que comprobara que iba a tener el mismo éxito que don Jilemón. A Valseca no le quedó otra más que ceder. En ese término, los Burrón alcanzaron el mismo tiraje y, al poco tiempo, se incrementaron sus ventas.

UNA CRÓNICA ILUSTRADA DE LA VIDA COTIDIANA

En sus historietas Gabriel Vargas se da a la tarea de narrar, con un peculiar lenguaje verbal y visual, una crónica impregnada de humor y sátira en cuanto cómo transcurre la vida de habitantes de las vecindades de la capital y la forma en que impactan, desde el periodo pos-revolucionario, las políticas modernizadoras del partido único. En este sentido, Monsiváis precisa:

Sin que nadie parezca advertirlo, el relato de nuevas y viejas costumbres (el modo de vida como ideología totalizadora) se traslada al comic. Allí el genial Gabriel Vargas (*Los Superlocos*, *Don Jilemón Metralla*, *La Familia Burrón*) mantiene, con inventiva verbal y humorística, tradiciones profundas de la crónica.

Vargas narra semana a semana los pormenores del alza de precios, la explotación laboral, el machismo de la indefensión, la promiscuidad como urgencia habitacional, el hampa como extensión de la policía, los hábitos juveniles. (Monsiváis, 1985:151)

En su obra con la cual recibió mayores elogios y reconocimientos, *La Familia Burrón*, documenta y desfilan una importante cantidad de temas y personajes:

El temblor del 57, el terremoto del 85, la explosión de San Juanico, el nacimiento de la televisión y su gradual hegemonía, la llegada del hombre a la luna, el smog, las monedas de cobre, los nuevos pesos; los pachucos, los jipis, los chavos banda, las rumberas, las vedetes y las misses. (Vargas y Rodríguez, op.,cit.)

En algunos ejemplares, en el anverso de la portada, la historieta es concebida entre las "ediciones optimistas para la gente que sabe reír"; en otros ejemplares, en ese mismo espacio, ha llegado a plantear su temática y describir a sus principales personajes:

La fabulosa serie *La Familia Burrón* toca en sus páginas todos los problemas que padecemos los mexicanos. Lo mismo desfilan soberbios, engréidos políticos uñas

largas, ricachones podridos en oro, que la sufrida clase media, la que lleva el peso de los tributos del país, la más golpeada y sacrificada.

También hablamos de gente de "la baja", seres que viven como arañas por lo mal repartido que está el dinero.

El antídoto contra la tristeza son las series hechas exclusivamente para la gente que sabe reír. Si la tristeza lo tiene abatido, no se desespere y compre "*La Familia Burrón*"; ahí encontrará simpáticas aventuras que lo harán reír a mandíbula batiente, mandando la tristeza al diablo. (Vargas, 2009b:s/p.)

Con menciones breves, Vargas nos deja entrever esas y otras problemáticas del país, concentradas en la capital.

Por otra parte, una de las principales características de la obra maestra de don Gabriel fue la recreación y su inventiva del habla popular. Como mencionamos en el capítulo anterior, Alfonso Reyes y Carlos Monsiváis fueron dos de los intelectuales que reconocieron su contribución al lenguaje popular.

GRANDES HACEDORES Y COLABORADORES DE LA FAMILIA BURRÓN

En la atención de la familia del Callejón del Cuajo y demás personajes, colaboraron otros dibujantes más; entre ellos: Agustín Vargas, Miguel Mejía, René Ruiz y Alberto Cervantes.

Para el tulancingueño estos cuatro dibujantes más que “sus fieles colaboradores”, fueron sus “hijos artísticos, mis amigos de entendimiento y mis manos en la interpretación de cosas que ocurrían” (Vargas, 2010:VI y VIII).

De los cuatro, su “hijo consentido”, el “más fiel intérprete de *La Familia*” fue Agustín Vargas. “Guty” (como lo nombraban con cariño) se incorporó desde muy pequeño al trabajo: “apenas la nariz le llegaba al restirador”, recuerda su tío, don Gabriel Vargas (Ibídem,V).

Agustín era hijo de Ricardo, uno de mis once hermanos. “Guty” vivió desde los cinco años de edad en la casa que presidía mi madre Josefina Bernal de Vargas, y a los doce ya dibujaba. Trabajó sin descanso a la par, día y noche. Supe transmitirle el respeto al trabajo, la lealtad al amigo, el cariño a los personajes. (Vargas, op.,cit:VII)

Al paso de los años logra desarrollar varias características de su tío: “observador, acucioso y responsable” (loc.,cit.). Estas cualidades, a la larga, lo convierten en el portadista y contraportadista de la publicación.

“Guty” había heredado “la vena artística del dibujo, del respeto, de la lealtad y, sobre todo, del amor al trabajo” (loc.,cit.) de su maestro: don Gabriel Vargas.

Vargas lo describió, además, como un “artista silencioso, perseverante, guardián celoso del lenguaje interno del mundo de la historieta” (loc.,cit.). En este sentido, recuerdo que el día que tuve la oportunidad de entrevistar a don Gabriel Vargas (quien estaba acompañado de su esposa), “Guty” se encontraba, absorto y concentrado, trabajando en un restirador colocado a un lado de una de las ventanas del departamento que daban a la calle. En ningún momento note que quitara la mirada en lo que estaba haciendo; se encontraba tal y como se muestra en la fotografía incluida en el Prólogo del Tomo 14 de *La Familia Burrón*.

Otra de las personas que contribuyó en el éxito de *La Familia Burrón* fue su esposa: la periodista y escritora Guadalupe Appendini, “Lupita”: “Con su aportación administrativa,

la revista se independizó de la cadena García Valseca y formamos la editorial G y G, que son las iniciales de nuestros nombres: Gabriel y Guadalupe” (Vargas, op.,cit:VII).

Lupita fue la segunda esposa de don Gabriel Vargas. En 2009, un año antes de morir, el historietista expresó que formaron un matrimonio “entrelazado de libros y letras” (loc.,cit.). Asegura que su unión, durante 30 años, se caracterizó por el amor, el respeto y la complicidad literaria.

Ese mismo año, el monero anunció el fin de La Familia Burrón, con el episodio 1616, de la segunda época, fechado el 25 de agosto de 2009 (Vargas, 2010d: VIII).

Desaparecidos sus cuatro fieles colaboradores (Agustín Vargas, Miguel Mejía, René Ruiz y Alberto Cervantes), expresó estar cansado y sentirse como cuando se inició en el género con el que ganó gran notoriedad y la atención de intelectuales y expertos: “Empecé solo como historietista y terminé sólo”.

3

LA PICARESCA Y LA FIGURA “DELINCUENTE”

...en el mundo, el pícaro tiene que salir adelante como puede
en un medio hostil y luchar constantemente con el hambre.

Thomas Hanrahan

S

i nos ceñimos a las características detectadas por analistas de la novela picaresca de los siglos XVII, y XVIII podríamos decir que, en efecto, Borola es un pícaro. Sin embargo, en este caso, nuestra mirada está centrada en un personaje femenino situado a mediados del siglo XX, estos es, en un personaje que emerge de las páginas de una historieta creada tres siglos después de que surge este género literario. La Tacuche nace en otro contexto geográfico, social,

cultural e histórico; en un país en donde el paulatino proceso de abandono del campo, la emigración a las ciudades y el crecimiento de las urbes repercute en el empobrecimiento de sus sectores sociales mayoritarios. En un país en donde la crisis económica se convierte en un mal crónico.

Estas condiciones, muy posiblemente, facilitan a Vargas construir un personaje femenino que, aunque enmarcado en el ámbito doméstico, se erige como una representante de esas mujeres que, sin ser feministas o militantes de un partido político o una organización, todos los días se las ingenian para contribuir o estirar el gasto. Mujeres que (con creatividad, argucias o engaños), luchan contra la pobreza y/o saciar el hambre de sus hijos/as. Gabriel Vargas elabora una representación de esas mujeres irreverentes, en oposición a esa representación pasiva, débil y expectante frente a la historia. Tampoco se trata de un ser que mediante la seducción sexual o el uso de sus “encantos” femeninos engatusa a sus presas, como son representadas las mujeres pícaras en la novela picaresca, de acuerdo a una mirada crítica (feminista) que demuestra la misoginia imperante entre los primeros autores de las obras concebidas como los inicios de novela moderna en la cultura occidental.

En este apartado elaboramos una breve descripción del género desde el cual analizaremos a este personaje creado por ese gran historietista mexicano, nacido en Tulancingo, Hidalgo, “tierra de

valientes, muy a caballo, muy enamorados y muy matones”, como describía a uno de los principales municipios del estado de Hidalgo.

¿QUÉ ES LA PICARESCA?

La picaresca es un género literario cuya carta de naturalización se registra en Europa, entre 1553 y 1554, con la puesta en circulación de la obra de Mateo Alemán: la Vida de Lázaro de Tormes, de sus fortunas y adversidades. Se considera que con esta novela se inicia, en la cultura occidental, a la novela moderna (Zamora Vicente, 1962); género considerado, además, representativo de la literatura y el espíritu españoles. El personaje central es un “pícaro”.

De acuerdo con algunos analistas, el origen de esa palabra tiene diversas fuentes de explicación:

La voz ha aparecido por primera vez en textos de hacia 1541 y 1547. La interpretación más antigua la pone en relación con el latín pica, según la cual la palabra pícaro tendría el sentido de <<miserable>>, ya que los romanos sujetaban a sus prisioneros atándolos, para ser vendidos como esclavos, a una pica o lanza clavada en el suelo. Se ha pensando también en la raíz pic, de picus, con el valor de <<picar>>, donde la palabra adquiere significado de <<abrirse algo el camino a golpes, con esfuerzo>>, y desde ahí evolucionaría a indicar <<el méndigo, el ladrón, el desharrapado>>. Y no está lejos nada lejos el relacionarla con otras diversas acepciones de picar, bien sea por los pícaros de cocina, que picaban la carne o los aderezos oportunos (algo como hoy los pinches),

o bien trabajaban sin sueldo ni tarea fijos en las cocinas y picaban para sustentarse en las comidas. Existen, sin embargo, testimonios anteriores que reflejan cumplidamente que el pícaro se ocupa de otros quehaceres diversos, y no exclusivamente en la cocina. (Ibídem:7)

Otras versiones la relacionan con Picardía, lugar en donde “emigraban muchos que siempre fueron gentes pobres” (Loc., cit.). Lo que podemos observar es que el vocablo, a grandes rasgos, se encuentra asociado no sólo con una condición socio-económica, sino con una manera de ser o estar en el mundo.

Varios autores se han ocupado por analizar sus temas centrales y características del personaje central. Entre las más conocidas se encuentran las de Marcel Bataillon, Alexander A. Parker, Jenaro Talens, Thomas Hanrahan e Isabel M. Doménech.

Al analizar la picaresca, Bataillon encuentra que “la honra” y “la tiranía de la limpieza de sangre” son los temas obsesivos “de la literatura española de tiempos de Felipe III” (Bataillon, 1969:12). Parker, por su parte, se enfoca en la relación que detecta entre el pícaro y la delincuencia no violenta. Este autor observa que la figura del delincuente se encuentra en el centro de este género literario, “ya en forma de personaje desarraigado y marginal, ya en lo aprovechado sin escrúpulos” (Parker, 1971:38-39).

Domenich, citada por Gutiérrez de Velasco (1999), caracteriza la novela picaresca española con cinco

aspectos: 1) Narración en forma autobiográfica de la vida del pícaro; 2) sátira a las diversas clases sociales desde la perspectiva del pícaro; 3) ambiente social y moral bajo; 4) el hambre como motivación de la vida; y 5) el uso del engaño y la agudez para satisfacer las necesidades básicas del pícaro.

Hanrahan plantea que, en efecto, este género literario es un pretexto para satirizar a la sociedad en que vive. Si se parte del Guzmán de Alfarache, expresa, la picaresca es, en efecto, autobiográfica, ya que “el pícaro narra sus propias aventuras” (Hanrahan, 1964:29). Sostiene, además, que el Lazarillo de Tordesillas estableció la norma de que el pícaro habla mal de sus progenitores.

Este autor caracteriza la vida y la actividad del pícaro en los siguientes términos:

[E]n en el mundo, el pícaro tiene que salir adelante como puede en un medio hostil y luchar constantemente con el hambre. Para poder vivir se arrima a un amo y aumenta su salario con su picardía. Va pasando de amo en amo con lo que traba relaciones con varias clases sociales, señala como censor los males que ve o experimenta con más o menos cinismo. Es una persona a la que le acaecen cosas; “ora sube ora baja, es juguete del sino”. (Hanrahan, Op.,cit:29) Sostiene, además, que el pícaro es un ser pragmático, que raras veces lo mueven las pasiones ya que no lo conducen a ningún fin o ganancia. Aclara, sin embargo, que cuando aparece el elemento amoroso será para engañar a personas incautas y ricas, sean hom-

bres o mujeres. Así, el matrimonio lo ve en relación a la dote y las posibilidades que se le ofrecen para una vida menos apretada.

Sin embargo, el pícaro no es codicioso, advierte Hanrahan, porque no tiene la posibilidad de guardar pero tampoco le interesa: es un vagabundo.

Parker considera que “delincuente” es el término más adecuado y moderno, en lenguaje extranjera, para referirse a la palabra “pícaro”. Su idea de “delincuente” la equipara a la noción de “desarraigados” formulada por Mary Morse, quien los caracteriza como aquellos que “a menudo buscaban la emoción por medio de la delincuencia: no pagando los billetes del tren, cometiendo pequeños hurtos, entrando en cines y salas de baile sin pagar, forzando la propiedad privada” (Morse, citado por Parker, Op., cit:10).

Este autor coincide en que, en efecto, este tipo de “delincuencia, y no la criminalidad violenta de robos y asesinatos”, es la que caracteriza al pícaro. “Delincuente” o delinquent es el más adecuado porque esa palabra designa “a un transgresor de las leyes morales y civiles”, “un tipo sin honra y antisocial”, no es el criminal vicioso, como un gángster o un asesino, sino “un personaje desarraigado y marginal, aprovechado sin escrúpulos” (Ibídem, 37).

Por tanto, para Parker, “el pícaro es ladrón y estafador y no bandido”, y cree que “así lo exigía la convención literaria de que los autores realistas fueran cómicos”, porque la risa podía suavizar lo que podría

significar un “mal ejemplo” a seguir.

Bataillon, por su parte, considera al pícaro como aquel que puede deslizarse desde la pendiente de la ociosidad a la pereza, para luego convertirse en ladrón o falso mendigo. Pero, también, puede trasladarse a “una libertad filosófica que cura los tormentos a que se condenan los sedientos de poder o de honores y los obsesionados por el qué dirán” (Ibídem, 177).

Otro aspecto interesante planteado por el mismo autor consiste en que el pícaro no es esclavo, sino “un hombre que no tiene más que sus harapos y sus brazos que puede ‘alquilar’ en el acto para tareas viles”, es, además, curiosamente un ser preocupado por las apariencias: “quiere vestir bien, tener una casa y un criado, aunque esté vacía la casa y aunque tenga que padecer hambre o consentir que su criado lo alimente mendigando, con tal que nadie se entere de ello” (Ibídem, 178). La vida del pícaro, señala, es la de alguien que se descarrió y él lo sabe.

LAS PÍCARAS: ¿MIEDO O MISOGINIA EN LA PICARESCA FEMENINA?

A diferencia de la vitalidad de los pícaros, a las pícaras se les ha caracterizada como personajes superficiales, advierte Hanrahan. Este autor detecta que “la mujer a menudo queda en un plan superficial; engaños, estafas, utilizando sus encantos para atontecer a su víctima” (Hanrahan, Op.,cit:32). Señala que “si en este nivel entra en juego la atracción sexual, como entra en obras tardías”, esa “atracción es género pero

su fin es individual”; esto es, entre dos personas. Para él, en éstas solo se verá “una personalidad defectuosa y no una psicología perfectamente o, mejor dicho, naturalmente desarrollada y presentada para nuestra contemplación” (Loc.,cit.).

El autor aclara que aunque no todas las mujeres incluidas en la novela picaresca son livianas ni rameras, se da una fuerte tendencia a presentarlas así. Para explicar esta representación de la pícaro en la literatura picaresca, Hanrahan introduce la posición de la mujer en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. Según este autor se imponían dos modelos: “la perfecta casada” y “la mujer de mundo”. Al primer modelo pertenecían las mujeres de la burguesía y la nobleza. Eran las mujeres de su hogar, con una educación limitada a los elementos esenciales de la aritmética y la instrucción religiosa; empeñosa en cumplir con sus deberes familiares y quehaceres. El ideal bajo el cual funcionaban era el de la “perfecta casada”, lo cual consistía en el retiro doméstico y la huida de la vida de las calles y la vida pública. Este modelo de mujer significa el honor de su marido y familiares; por tanto, cuando el honor era afectado había venganza.

“La mujer de mundo”, por otra parte, estaba situada dentro de una jerarquía bien definida. Sus campos de acción fueron las grandes capitales de Madrid, Toledo y Sevilla. Circulaba entre la nobleza y la burguesía; poco cuidaba de su moral; tenían amores fáciles; vivían a la luz pública y de su ingeniosidad.

En este modelo de mujer se distinguían a tres tipos: “la manceba”, mantenida por un solo hombre; “la cortesana”, limitada a las clases altas; y “la buscona”, mujer que “salía a la caza de los hombres”.

Esta última, aclara Hanrahan, es el tipo de mujer que frecuentemente va a aparecer en la picaresca tardía, y así la caracteriza:

Buscaba en las grandes ciudades y universidades su medio de vivir acompañada por su galán, a guisa de hermano. Su intento primario era separar a los hombres de su oro. Si vivía bajo el pupilaje de una Celestina era simple ramera. Ella también solía participar en la vida del hampa con los rufianes y pertenecía a su cofradía cual aquella presidida por Monipodio.

La pícaro siempre que puede evita los amores y utiliza sus encantos para desplumar a los ricos. Si le falta sensibilidad a veces, su tacto para el metálico es muy fino. (Hanrahan, Op.,cit:37-38)

Las “busconas”, actúan frecuentes en la picaresca se presentan en el Guzmán con una finalidad evidente: “el escarmiento en cabeza ajena”. Precisa el autor que cada vez que se relatan los encuentros con este tipo de mujeres era para avisar de algún peligro: La situación es siempre una mujer con considerable encanto pero taimada, quien se aprovecha de la inocencia y falta de experiencia de un mozo. Más que pecado carnal, aunque está implicado, nos muestra el resultado de la soberbia y autosuficiencia. (Hanrahan, Op.,cit:105-106).

En la vida de la pícaro, en lugar de la madre, aparece

otro personaje: “la dueña”. Su presencia servía como tercera en amores ilícitos. “La dueña clásica”, explica, representa la hipocresía, la que “todo ensucia y mancha y no hay maldad que le repugne. La raíz de su actividad es, naturalmente, la codicia”. (Ibíd., 95)

En el caso concreto de Justina, Hanrahan advierte que ésta hablaba más de sus vicios que de sus virtudes. Detecta, además, que tanto en el Guzmán como en otras obras de la época, la virtud se asocia con la belleza y el vicio con la mujer vieja y fea. Respecto a este mismo personaje femenino, Bataillon es más duro en su crítica. Considera que “en realidad este desconcertante tipo de pícaro hembra hay que entenderlo como resultante de un doble disfraz, femenino y picaresco, adoptado por un médico (Francisco López Ubeda) ‘chocarrero’ o bufón en los palacios de los nobles” (Bataillon, Op.,cit:185). Según este autor, el creador de la obra deja enterar sus expectativas sobre el recibimiento de su obra: “imagina varios elogios ambiguos tales como ‘¡Buena esta la picaresca, señor licenciado!’ o ‘¡Buena está la justinada!’ palabras forjadas por el estilo de la mascarada o encamisada, que servían para designar juegos de disfraces” (Ibíd., 186).

El hecho de que Justina sea bautizada como “pícaro”, para Bataillon tiene la finalidad de dar al lector la sensación de que está ante la réplica a Vida del pícaro Guzmán de Alfarache; no al pícaro, sino a la historia, porque el interés de su autor (López Ubeda)

fue el de haber escrito la obra en tiempos de su juventud estudiantil, y sólo la remozó y la puso al día y de moda un día después del éxito de Guzmán, ya que la presenta como prometida, en terceras nupcias, del propio Guzmán.

Bataillon interpreta que la obra de López Ubeda tiene como intención burlarse, de manera insolente de la vieja ciudad de León y, de paso, de los comienzos literarios del dominico Fray Andrés Pérez (a quien en un principio se le atribuye la obra y quien escribe Vida de San Raimando, que dedica a su protectora de la nobleza).

Hanrahan, por su parte, precisa que el humor no impide que la mujer aparezca más astuta que el hombre, como enemiga natural de él. Las tácticas que utiliza la revela como un ser inferior al hombre, pues sus procedimientos no son nobles: “La mujer es la antítesis del ser noble y virtuoso; en vez de ser generosa, es codiciosa; en vez de ser justa, es ladrona; nunca dice la verdad” (Ibíd.,110).

En el tema de las pícaras, es importante mencionar que hay quienes advierten que “la picaresca femenina ha estado siempre relegada a un segundo plano por las novelas de protagonista masculino (del El Lazarillo de Tormes hasta el Simplicius Simplicissimus de Grimmshausen) (Sáinz González, 1999:27). Y que, además, las características del género fueron establecidas basados en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán.

Se considera, desde un enfoque crítico (feminista),

que estos rasgos no son aplicables a la picaresca femenina porque, además, están permeados por una mirada misógina de sus autores.

Las novelas protagonizadas por mujeres presentan peculiaridades impuestas tanto por el sexo de la protagonista como por la distancia entre autor y narrador autobiográfico. Por ser mujeres, las pícaras tendrán que amoldarse a una sociedad rígidamente patriarcal que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización. A su vez, el desajuste autonarradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos.

(Loc.,cit.)

Pícaros y pícaras: ¿Qué nos une?

Los trabajos consultados nos permiten plantear que los pícaros y las pícaras de alguna manera comparten rasgos que los asemejan: el gusto por el robo, la estafa, el engaño, la mentira, aprovecharse de personas incautas. De acuerdo a las interpretaciones expuestas, las diferencias consisten en que mientras el pícaro no es codicioso, la pícara sí lo es; el pícaro es representado, aunque cínico, como censor, y la pícara como el escarmiento en cabeza ajena.

Así, la construcción del personaje masculino y el personaje femenino se basa en concepciones sobre la diferencia sexual del periodo en que son escritas las novelas: el pícaro es el juguete del sino (del destino y la suerte), la pícara, en cambio, es pecadora por naturaleza y desea ser mala; él se disfraza de falso mendigo; ella utiliza sus encantos; él puede

gozar de una libertad filosófica que cura de tormentos al sediento de poder, honor y los obsesionados por el qué dirán; ella habla más de sus vicios que de sus virtudes, con la característica que los vicios pertenecen a las mujeres viejas y feas y las virtudes a las jóvenes; ella es liviana, ramera y buscona.

Comicidad y risa

Dentro de la picaresca, existen dos elementos importantes a considerar: la comicidad y la risa. Sin duda estos elementos son lo que caracterizan la historieta de Vargas, y éstos están centrados en su protagonista principal: Borola.

Siguiendo a Parker, la risa podría suavizar lo que podría significar un “mal ejemplo” a seguir. Las hazañas realizadas por “la Güera” son tan descabelladas que en sus lectores y lectoras no puede provocar otra cosa que la risa.

Son varias de las teorías que se han elaborado para explicar lo cómico. D’Angeli y Paduano (1999) sostienen que la teoría de Freud sobre la risa siguen siendo el punto de partida para hablar de lo cómico. Se dice que una tradición muy antigua consideró que lo cómico cumple una función de orden moral:

La denuncia de los vicios, de comportamientos reprobables, de descarríos del orden que el sistema social establece como valor generalmente aceptado, y, por ende, la posibilidad, explícita o implícita, de su represión o corrección. La defensa, en suma, de las instituciones parece ser la vía para justificar una función, que, siendo institucional, ha llegado a serlo

mediante la cristalización de posiciones, alternativas, transgresoras o, en cualquier caso, sospechosas de serlo. (D'Angeli y Paduano, 1999:11)

La moralidad es un pacto social y este pacto ha sido representado en la literatura y el teatro, artes en las cuales, mediante determinadas situaciones, la transgresión de la moral es mostrada de manera cómica y provocar la risa del público lector o espectador, lo cual atempera y libera las tensiones internas

Uno de los elementos presentes en la comicidad, concretamente en las situaciones, es el conflicto provocado por la “obstinación”. Este elemento es expuesto por Bergson (1940/1995) quien lo explica mediante la diversión que provoca un juguete denominado “el diablo del resorte”:

Todos hemos jugado de niños con el diablo que sale de una caja. Lo aplastamos y vuelve a levantarse. Lo empujamos más abajo y rebota mucho más alto. Cuando se lo aplasta con una tapadera, a menudo hace que todo salte. No sé si este juguete es muy antiguo, pero el género de diversión que ofrece no cabe duda que pertenece a todos los tiempos. Es el conflicto entre dos obstinaciones, una de las cuales, de orden puramente mecánico, acaba, no obstante, por ceder ante la otra que con ella se divierte. (Bergson, 1940/1995:64)

El efecto “resorte” que contiene este juego es trasladado por Bergson a la moral; “una idea que se expresa, que se reprime, y que vuelve a expresarse; un raudal de palabras que brota, que lo detenemos y

que vuelve a brotar [esto es] la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate” (op.,cit:65)

LOS PÍCAROS DE VARGAS

Monsiváis sostiene que los héroes de Vargas son pícaros genuinos en cuyas hazañas actúan los elementos más vivos y hostiles del habla popular, en una dilatada crónica de costumbres, lugares comunes, vecindades, vida en torno a la carestía, diversiones contradictorias y frustrantes. (Monsiváis, Op.,cit:150)

Como mencionamos en capítulos anteriores, la fuente principal de Vargas son personajes, lugares y situaciones del ámbito popular. Son producto de una mirada acuciosa que, mediante el recurso de la comicidad, las lleva al límite de lo absurdo.

Vargas dirigió su mirada hacia personas de distintas clases sociales (rica, media y baja) y oficios: amas de casa, comerciantes, empresarios, políticos, burócratas, obreros, pepenadores, ricos, policías, etc.

Con antelación, Monsiváis había advertido los rasgos populares y, sobre todo, picarescos de la obra de Vargas. El experto en la cultura popular de México precisa que las historietas de este autor posee como característica el juego que Vargas hace entre las normas (representada por Regino Burrón) y la “burla” hacia las mismas (encarnada por Borola Tacuche). En términos de Bajtin (1974), Vargas juega entre “los oficial” y “lo no oficial”.

Su sentido del humor, dice Monsiváis, “es propio o

característico de nuestra sociedad (no idiosincrásico, sino tan sólo originado en la observación regocijada e incremento de usos y tradiciones) halla, de fines de los treinta al día de hoy, un intérprete formidable en el dibujante y argumentista Gabriel Vargas, que desprende la eficacia de su humor no de chistes sino de situaciones y de un empleo filoso del lenguaje, a la vez ofensivo, cariñoso, adulator y distante, el habla de la sobrevivencia en el trato forzoso, el insulto como relación” (Monsiváis, 1979:150).

En La Familia Burrón (y en anteriores publicaciones) de Gabriel Vargas podemos ver huellas de las diversas cirugías hechas a la capital del país desde el periodo de la posguerra; la manera en que los gobiernos del entonces partido único van transformando su cara y gestualidad.

Los mirones del “sexo bonito” y “los maloras” de la esquina

De su acuciosa mirada no se escapan personajes masculinos consuetudinarios del paisaje urbano de la ciudad. Los coloca en determinadas situaciones y enredos, para mostrar sus vicios frente a las virtudes de interlocutores como don Regino Burrón. Se trata de aquellos hombres afectados por ese machismo inconsciente que, en bumerang, afecta a sus propias mujeres: los mirones del “sexo bonito”.

Este singular personaje ciudadano es un tema abordado en uno de los cientos de episodios de La Familia Burrón, e ilustrado mediante una conversación que Regino Burrón, sostiene con el señor Botello, in-

tentando hacer empatía con él se ofrece como cómplice de su práctica voyerista:

Regino: Señor Botello, usted como siempre, recreando la vista con las muchachas. Es usted un experto en belleza femenina.

Señor Botello: Hágamela buena, don Regis, estoy aquí en la calle por otro canijo motivo.

Regino: ¿Para qué miente? No desconfíe que no le diré nada a su esposa, puede seguir floreando a las chicas.

Señor Botello: ¿Sabe por qué estoy aquí? Esperando a m’hija, pos los maloras del barrio mucho la molestan.

Regino: Perdone mi broma de mal gusto.

Señor Botello: Ayer llegó Irene llorando porque la palomilla del barrio la había jaloniado.

Regino: No tienen ningún derecho de molestarla.

Señor Botello: Lo que me tiene ardido, es que no sólo la jalonean, sino que hay algunos que se le mandan y se le dan manazos en las traseras y pos no.

En este mismo episodio aparecen otros reconocibles personajes propios del paisaje barrial: “los maloras” de la esquina, que asedian y molestan a las muchachas del vecindario y a quienes enfrentará Borola. Convertida en su guadaespaldas, las escolta o arrea hacia la academia donde estudian:

Felisa: ¿Ya vio a los maloras?

Borola: Sí, no volteen a verlos.

Un malora: Ya, que sea menos, las cuidan como si fueran las únicas mugrosas en la canica.

Borola: Fíjense en lo que dicen, idiotas. Oigan bien esto, quiero advertirles que las muchachas están a mi cuidado y que cualquiera de ustedes que las moleste, se las arregla conmigo.

Malora: Uy, que miedo, estoy temblando

Borola: ¡No se burle que de un culotazo le vuelo los de mazorca! Yo respondo con la vida de lo que les pase a las muñecas.

Malora: Pos que muñecas tan feas.

Borola: ¡Corran para la academia mientras me arreglo a esta runfla de marranos sueltos!

En este episodio, Gabriel Vargas registra esas prácticas que se derivan de un machismo permisible que se siente con el derecho de someter a las mujeres.

El junior y el ladrón redimido

Tampoco escapara a la mirada de este cronista de la vida cotidiana de los vecindarios la figura del junior que vive atenido al “domingo” que le da su chorromillonario padre. En Floro Tinoco, “El Tractor”, recae esta representación. En un episodio donde su padre, ante la presencia de la madre, decide correrlo de la casa porque sospecha que él tomó un “un billete de diez millones” que desapareció de su escritorio:

El Tractor: Papacito, por favor, así me interrogues toda la noche, te seguiré diciendo que yo no tome el dinero.

Señor Tinoco: Si quieres salvarte de un fuerte castigo, tienes que ser franco conmigo.

Señora Tinoco: Háblale a tu padre con la verdad, confío en que sabrá perdonarte.

Señor Tinoco: Tus raterías, tus malas costumbres practícalas en la calle, no aquí.

El Tractor: No me llames ratero que eso sí me duele, yo no acostumbro tomar lo que no es mío. Muchas veces he necesitado lana, sin embargo, yo me hago bolas con los tristes veinte mil “chuchos” que me das de domingo.

También representa al ladrón redimido que, al abandonar su antiguo oficio, intenta ganarse la vida honradamente. Para ello, tiene que sortear los riesgos que implica apartarse de sus antiguos compañeros de andanzas, que aún lo buscan y quienes sumados con su aspecto, le seguirán recordando su pasado. Es el caso de Ruperto Tacuche, hermano de Borola:

“La Changa”: ¡Ese mi Rupertazo, te estamos esperando para tratar un asunto contigo!

“El Cachuchas”: Como eres mendigo, ya te ibas sin vernos.

Ruperto: Es que estoy de prisa, tengo el turno de día en El Amasijo, suelten la lengua que tengo que irme como flecha.

“La Changa”: Uy, pa’ una miseria que ganas en la panadería, tanta prisa, con nosotros te puedes hacer rico en un ratón.

“El Cachuchas”: Cuando sepas de que se trata, no volverás a acordarte de las campechanas, los cuernos y las roscas de canela.

En estos episodios, Vargas destaca, con singular hu-

morismo, las virtudes sus personajes principales en oposición a los vicios de los personajes secundarios: la vida honrada frente a la vida delincuente.

El poeta incomprendido y la madre abnegada

En sus recorridos por colonias y barrios populares, Vargas se atraviesa con personajes tan disímbolos como lo es el poeta incomprendido de la clase proletaria (Avelino Pilongano) y su abnegada madre (doña Gamucita) que lava ajeno para mantener la casa y a su hijos a quien considera un haragán:

Doña Gamucita: Baja las patotas de la colcha, ten compasión de mí que soy quien se amuela en el lavadero.

Avelino: ¿Tú te fletas en el lavadero? No lo creo, palabra que no lo creo. Eres tan buena, que creí que los angelitos se encargaban de ese rudo trabajo.

Doña Gamucita: ¡Bájate de la cama, haragán! Se me ponen los cabellos de punta de verte tirado en la cama a las doce del día.

Avelino: Mamacita, suelta por un momento “la bailarina” y siéntate, quiero contarte una tierna historia de amor.

Doña Gamucita: No estoy para oír tonterías, ve a comprar un kilo de frijol bayo gordo.

Avelino: Oye, no, esos menesteres no son para mí. ¡Jua, jua! ¿Un joven de mi personalidad yendo a comprar frijoles? No cabe duda que ya estás chocheando, mamacita.

Gamucita: No sólo te vas a comprarlos, en cuanto regreses, te pones a escogerlos.

Avelino es un personaje que, dado su carácter artístico y bohemio, sueña con casarse con una mujer rica que lo mantenga, al igual que lo hace su mamá. En este mismo episodio la encuentra, pero resulta desilusionado porque ella, quien lo engaña diciéndole que es viuda, no acepta finalmente casarse con él. Sin saber que ha sido presa de un engaño, acude con los Burrón para curar su desilusión con sus consabidos autoengaños y unos botellas que su ex prometida le obsequió al lanzarlo de su casa:.

Avelino: Señores Burrón, vengo muy triste por haber roto mis relaciones con mi prometida. Pudo más el cariño que le tengo a mi madrecita, ¡no puedo dejarla sola! Me compré unas botellas de caro champán para ponerme un cuete de pupila fija. Espero que la maldita bebida haga olvidarme de Dorotea, hermosa chica que estuvo a punto de ser mi esposa.

Regino: Pobre Gamucita, brincaba de gusto al saber que ya no tendría que mantenerte. Se va a llegar una gran desilusión al verte regresar.

Avelino: ¿A dónde me voy? Mi jefecita está obligada a mantenerme ¿no?

Aquí es un claro ejemplo de la suerte del “engañador engañado”, tema recurrente en la literatura picaresca y que, según D’Angeli y Paduano (op.,cit:20) “asigna el papel más bajo en la escala intelectual no a quien no dispone de los instrumentos racionales, o no hace uso de ellos, sino a quien aparece utilizándolos aviesamente”.

Para esos autores, “esta situación límite nos lleva a

considerar la posibilidad de que la razón, como la moral, puede recibir un ataque directo de lo cómico y, además, un ataque indirecto, esto es un ataque tanto atribuido al sujeto del discurso como llegado de las seducciones oscuras y residuales del objeto” (Ibídem, 20-21).

El introductor de carne defectuosa

En sus andanzas, Vargas se topa con esos productores de ganado incautadotes, de lejanas rancherías que, a como dé lugar, buscan recuperar sus inversiones intentando incautar a consumidores cautivos de la capital, aquellos que “compran cualquier cosa con tal de comer”.

Ese tipo de negociante es representado por don Briagoberto Memelas quien, a sabiendas del hambre que hay en la ciudad y en un episodio memorable de la historieta, se traslada de su pueblo, “La Coyotera”, a la capital en busca de Borola para invitarla a emprender un negocio: vender, como carne, el producto de un experimento fallido que tuvo al cruzar “finas yeguas” con “los pollos más gordos y bien graniados”, obteniendo como resultado, en lugar de cuacos-pollos gordos y coloraos, caballos sin patas.

Don Briagoberto: Pos volviendo al asuntiano del hambre, lo que me trajo acá, es pa’vender carne.

Borola: ¿Carne? ¡Pero si eso es como si trajera oro en polvo! La que venden aquí es cara y mala.

Don Briagoberto: La ideita es que yo la traigo y uste la venda.

Borola: ¿Cuándo empezamos? Dígamelo pronto que

me tiene temblando de emoción.

Don Briagoberto: No le haga al cuento, hay muchos que venden carne y no tiemblan.

Borola: Es que podemos ganarnos toneladas de “money”, la gente está ansiosa de comer carne, eso es bueno para usted y para mí.

Don Briagoberto: Vamos a hacernos socios, uste le entra con saliva, y yo le pongo las reses que es como lana al contado. Hablando a lo macho, no son reses, son cuacos que nacieron con defeito.

Borola: ¿Me está proponiendo que vendamos carne de Briagoberto, que diga, carne de acémila como de res?

Don Briagoberto: No me eche esos ojotes que me da la güergüenza, le digo la verdad pa’que no vayamos a salir de enojo, ¿quihubo?

Borola: Me la puso difícil... claro que se puede vender carne de cuaco, pero el peligro es mucho. Los inspectores de Salubridad le saltan a uno por todos lados, no se dan abasto multando a tantos engañadores, pues en México lo mismo le venden carne de hipopótamo como de puerco, que de jirafa como de res.

LA PÍCARA DE LA FAMILIA BURRÓN

De todos los y las personajes que desfilan por La Familia Burrón, Borola Tacuche de Burrón es □sin duda□ quien acaparará y robará la atención de lectores y lectoras asiduas a la historieta. Sus múltiples tropelías cometidas con vecinos y vecinos y cuanta persona que la busque o se le acerque. Y dada sus

incontables hazañas, sin victoria alguna que celebrar como una auténtica pícara, se convierte en el personaje más famosa en la historia de las historietas de México.

Concebida como pícara obtiene la atención de estudiosos de la cultura popular como Monsiváis, quien la describe como un personaje “sin escrúpulos, desfachata, cínica, provista de una regocijante vanidad”, “ávida”, “infatigable”, “moderna”, “el personaje con mayor alegría vital en nuestra magra literatura popular” (Monsiváis, 1982:23).

Mientras algunas versiones ponen en duda que se trate de una mujer, otras descartan que la Tacuche sea un personaje subversivo, ya que “ni su audacia ni sus aspiraciones fantasiosas la llevan a subvertir el orden tradicional de la familia, ni negar como fundamental su rol de esposa y madre” (Herner, 1979:217).

Desde un enfoque de género, esta observación resulta importante porque “la Güera”, efectivamente, comete sus fechorías sin abandonar o renunciar a esos dos roles. Sin embargo, verla únicamente en los papeles de madre, esposa y ama de casa, impediría ver esas otras dimensiones que la caracterizan y que lo convierten en una personaje subversiva y transgresora y que con sus “locuras”, como las concibe su sufrido marido (don Regino), logra seducir a las demás mujeres del vecindario y liberarlas de sus roles tradicionales.

[L]a idea resulta gozosa y subversiva: el espectáculo

de las fodongas comadres en vistosas tarzaneras y sacudiendo las tambochas de las de acá, mientras se les queman los frijoles, es francamente liberador. La transgresión es completa: la vecindad, ámbito doméstico por excelencia, deviene territorio liberador por el reventón; y sobre el improvisado escenario se fusionan dos condiciones femeninas tradicionalmente incompatibles: la esclava del hogar y la coscolina vedette; la esposa abnegada □ madre de más de cuatro □ y la encueratriz. (Aurrecoechea y Bartra, op., cit:379)

Con esto se podría considerar que, desde una perspectiva de género, Vargas construye un personaje que trastoca las representaciones sociales de la diferencia sexual. Su representación de un personaje femenino no se ciñe a las ideas tradicionales sobre el “ser mujer”: débil, buena, sumisa y sometida. Borola contiene, además, rasgos concebidos como masculinos: fuerza, audacia, independencia, competencia, arrojo. De esto trata el siguiente capítulo.

El estómago no entiende de delicadezas.
Cuando no se tiene dinero,
es cuando uno se decide a cometer delitos.
Borola

En la parte introductoria mencioné que la idea de este trabajo surgió de la inquietud que me causó la versión de que Borola no era “una pícara” sino, en realidad, un “pícaro con enaguas”. Algunos análisis e intérpretes de la historieta consideran que la personaje principal de La Familia Burrón, en algunos momentos, es el mismísimo “don Jilemón”, el protagonista principal de Los Superlocos, historieta que luego llevó por título su nombre: Don Jilemón Metralla.

En este capítulo exponemos las características que demuestran el carácter picaresco de la Tacuche y la forma que, mediante el género literario que dio origen a la novela moderna occidental, ofrece una perspectiva transgresora y liberadora de las diferencias sexuales (esto es, de la construcción del género). Para ello, se toman algunos episodios contenidos en la antología publicada por la editorial Porrúa. Además de mostrar esos rasgos picarescos de la personaje de Vargas, incluimos uno de los episodios que convierten a Borola en una auténtica heroína de las mujeres del vecindario y, posteriormente, en símbolo de movimientos populares de mujeres de los años ochentas.

Aquí mismo exponemos distintas concepciones sobre el sistema sexo/género (Rubin), para mostrar que los términos “hombre” y “mujer” no son conceptos acabados, sino en constante transformación.

JILEMÓN METRALLA, EL PÍCARO

Y, a todo esto, ¿quién es don Jilemón Metralla y Bomba?

un transa, presuntuoso y vividor de inagotable capacidad amatoria, cuyas mayores virtudes son el desparpajo con que esgrime sus defectos y la concha que despliega ante los desgarrates ocasionados por su trapacerías. Hijo del boyante ranchero Gudelio Metralla, hermano menor del sensato Carpóforo, y mayor del atrabancado y valentón Ulogio. (Aurrecoechea y Bartra, Op., cit:357)

Para otros autores, Jilemón es el “digno representante de los revolucionarios que se bajaron del caballo para incorporarse al gobierno y al Congreso gracias a la magia del partido aplastadora” (Trueba Lara, 2005:75); esto es, es uno de los personajes del periodo posrevolucionario que se hicieron de fama por su trapacerías:

Durante sus primeros días de vida, don Jilemón trabajó como diputado corrupto, pero luego de tres años de vivir

En opinión de Aurrecoechea y Bartra es posible que al crear un personaje con las características de don Jilemón, Vargas elabora “una caricatura (...) del nutrido grupo de oportunidades y trepadores que hicieron fortuna en las primeras décadas de la posrevolución” (Op.,cit:361). Tampoco les resulta extraño que García Valseca premiara la serie “pues en el fondo Don Jilemón es una jocosa caricatura del rechoncho y prepotente Coronel” (Loc.,cit).

Don Jilemón, además, es:

[E]s un pícaro de banqueta; un antihéroe de indumentaria acatrinada que se abre paso en la ciudad a fuerza de ingeniosas transas y desarmante cinismo. Curiosamente el regordete personaje es un triunfador; su ingenio no es premio de consolación por su desgracia y no lo usa para esquivar los golpes de la vida sino para trepar la escala social. Don Jilemón es afortunado en amores y también en el juego; afortunado cantante, llega a ser dueño de una academia de danza y propietario del lujoso cabaret Cirilos; ya

avanzada la serie, el “don” le queda chico y para redondear su imagen rutilante y exitosa se hace llamar “bachiller”. (Ibídem)

Borola, la pícara

En cambio Borola no es una antiheroína “frágil y dejada”:

[Es] de la especie que en el cine de George Cukor encarnó a Catherine Hepburn, “Alta, escuálida y muy decidida”, así se define la actriz, y así es también Borola: quizá comodina y arrogante, pero también insumisa y subversiva. En vez de aceptar con abnegación y sacrificio la esclavitud doméstica de su nueva condición social, la güera hace de las labores caseras una aventura picaresca: entierra los pañales sucios con tal de no lavarlos, estira el gasto robando en el mercado, expropia las ollas de las vecinas para no guisar. (Ibidem, p.373).

En este capítulo intentaremos mostrar los rasgos picarescos de Borola y la forma en que estas características la habilitan para transgredir y subvertir las representaciones tradicionales sobre el “ser mujer”. Para ello, tomamos fragmentos de algunos episodios contenidos en tomos recientemente publicados por la Editorial Porrúa.

Así, siguiendo las características que Domenich, Hanrahan y Parker le atribuyen a la picaresca y los personajes picarescos, mencionadas en el capítulo anterior, intentaré mostrar que Borola las reúne a lo largo de varios episodios de la historieta.

El ser picaresco usa el engaño y su agudez le permite

satisfacer sus necesidades básicas; sin embargo, es un ser preocupado por las apariencias, “que quiere vestir bien, tener una casa y un criado, aunque esté vacía la casa y aunque tenga que padecer hambre o consentir que su criado lo alimente mendigando, con tal que nadie se entere de ello” (Ibíd., 178). La vida del pícaro, señala, es la de alguien que se descarrió y él lo sabe.

En el personaje de Vargas coexisten rasgos tanto del pícaro como de la pícara. Si bien la Tacuche no es propiamente una “buscona”, que sale a la caza de hombres, como se menciona en las descripciones de la pícara, ella, en casi todos los episodios, presume de su gran atractivo y de su capacidad para atraer la atención de los hombres.

Hanrahan detecta que “la mujer a menudo queda en un plan superficial; engaños, estafas, utilizando sus encantos para atontecer a su víctima” (Hanrahan, Op., cit:32). Señala que “si en este nivel entra en juego la atracción sexual, como entra en obras tardías”, esa “atracción es género pero su fin es individual”; esto es, entre dos personas.

Domenich y Hanrahan coinciden en que la picaresca se caracteriza por ser una narración autobiográfica de la vida del pícaro; esto es, el pícaro narra sus propias aventuras. En este caso, el autor, don Gabriel Vargas es quien narra las aventuras de Borola. Así que podríamos coincidir con Appendino que “la música la llevaba por dentro” (ver capítulo 1).

Como expusimos en el capítulo anterior, Bergson

plantea que uno de los elementos presentes en la comicidad, concretamente en la dimensión de las situaciones, es “el conflicto entre dos obstinaciones”. Vimos que para explicar este elemento, el autor toma como ejemplo la diversión de un juguete denominado “el diablo del resorte”; finalmente quien oprima la tapa del juguete termina cediendo pues, por más que lo aplasta, vuelve a levantarse.

Sin duda, esa es una de las principales características de la pareja principal de La Familia Burrón: la obstinación de Borola frente a la obstinación de don Regino quien, una y otra vez, le pide que no se meta en “líos”.

Episodio tras episodio, la obstinación acompañaran a la “Güereja” y el sufrido peluquero. Borola, por un lado, en cada oportunidad que se le presenta, se empeñará en idear soluciones descabelladas, ya sea para saciar “el hambre atrasada” o salir de “la pobreza”. Y Regino, por el otro, se aferra a su apego a las normas y a que acuda “la canija ley” para solucionar determinados problemas.

Para mostrar este conflicto, del que habla Bergson, tomaremos solamente algunos de las historias narradas por don Gabriel Vargas, publicadas en algunos de los tomos de La Familia Burrón.

“VANIDOSA”

Cuando Borola se dispone a salir para llevar a cabo una nueva idea bajo el pretexto, casi siempre, de “mejorar las entradas en su hogar”, invariablemente cambia su vestimenta. Encima de su remendado fon-

do se pondrá otro vestido, se quita sus medias rotas para ponerse sus zapatos de tacón alto y, luego, su clásico abrigo (en las orillas adornado con peluche). En determinadas ocasiones, se colocará un sombrero de alas anchas.

Además de ponerse sus “mejores garras para dar la impresión” que se encuentra “en bonanza, en cuanta oportunidad se le presenta, hace presunción (en cuanta oportunidad se le presenta) de su guapura y “cuerpazo”.

En un episodio donde Leontino Pantoja, un amigo de Regino, se hace pasar por un hombre que en la calle la galantea y la pretende, para comprobar la fidelidad de Borola, ésta muestra su carácter vanidoso.

Acompañada de Macuca, Borola manifiesta su intolerancia a que caminen detrás de ella:

Borola: Me choca que no pueda contonearme como a mí me gusta, nada más por traer un sujeto de copiloto.

Macuca: Tú tienes la culpa. Con tus exagerados contoneos atrás al sexo horroroso, como las moscas a la miel.

Borola: Es privilegio de las mujeres lucir su linda figura.

Leontino Pantoja: Señora, permítame decirle que es usted una mujer muy hermosa.

Luego de que logra alejarlo lanzándole amenazas, Borola vuelve a hacer ostentación de su belleza en respuesta a los reproches de su hija:

Macuca: A veces creo que tú eres la culpable de que te sigan.

Borola: ¿Yo? Por favor, hija, no me acuses a lo tonto, no tengo la culpa de ser guapa y con un cuerpazo de miedo.

Macuca: Es que tienes una forma de ver y de sonreír, que a cualquiera animas.

Borola: Cuando tengas mi edad y si eres tan guapa como yo, sabrás que los hombres solitos se avientan sin que tú ni siquiera los mirés. (Vargas, 2009a: s/p.))

En otro memorable episodio, cuando toda la familia está disfrutando de un paseo por París, gracias a la invitación de Cristeta, la multichorromillonaria tía de Borola, “la Güereja” nuevamente hará ostentación de su físico y mostrará sus dotes de “verdadera encueratriz” en un cabaret de aquella ciudad. Pese a la oposición de Regino y de Cristeta, se sube a la pista de elegante lugar luego de que concluye el show ofrecido por unas “bellas chicas” quienes, al ritmo de la música, poco a poco se fueron despojando de sus prendas hasta quedar “con pequeñísimos taparrabos”.

Dirigiéndose al pianista del grupo le asegura que su “multichorromillonaria” tía pide “que le toquen la tonadilla franchueta conocida como “El cuchichí” y que ella la cantara y bailara “para alegrarle la pupila a la concurrencia” y “como un regalo especial” para su “amado esposo”. Y, sin más ni más, se comienza a quitar la ropa hasta quedar en “rabonas tarzeneras”

Narrador: Las alegres notas de El Cuchichí inun-

dan el salón, un murmullo de admiración se levanta al lucir la Güereja, completamente al natural, la parte donde la espalda se ensancha y toma forma de guitarra. Con gracia y delicadeza como lo haría una araña zancona, Borola recorre la pista bailando, luciendo sin complejos el bolón de carne que natura le dio para sentarse.

Antes de concluir su baile y canto, dos meseros la toman de los brazos para sacarla de la pista y le piden que finja que la acción es parte del espectáculo:

Narrador: Después de violento jaloneo en plena pista, la señora Burrón es vencida, siendo sacada a empujones para ser arrojada en obscura y maloliente calle, en la parte trasera del cabaret.

Mesero (dándole un puntapiés en el trasero):

¡Lárguese a hacer visiones a otro lado! (Vargas, 2009b:s/p.)

El espíritu de Borola no se doblega; su carácter picaresco emerge ya estando en el piso y al instante en que le arrojan su vestido y zapatos. Como en todas sus hazañas, “la Güereja” no se dará por vencida ni aún siendo lanzada:

Borola: Vaya, menos mal que me arrojaron mi ropa, así podré entrar de nueva cuenta por la puerta principal del cabaret. Me siento triunfadora, no derrotada. (Loc.,cit)

“ÁVIDA”

Esta característica se puede ilustrar con el primer episodio, contenido en el Tomo 1, donde Borola se habilita como “guardaespalda” de “las muchachas

del vecindario” pese a que Regino le pedí, “como un favor especial”, que se quede “en su casita” y no se meta “en líos”.

Bajo el argumento del “hambre atrasada” y el insuficiente gasto que le proporciona Regino, Borola no cederá en sus intenciones.

En ese episodio Borola intenta hacer partícipe a don Regino de idea que se le ocurrió para enfrentar a los “maloras” que molestan a las muchachas del vecindario, situación de la que él ya había sido enterado por uno de sus vecinos (el señor Botello).

La Tacuche le explica que ante la negativa de las vecinas de enfrentarlos juntas, formando “un pequeño ejército”, tomó la decisión de ofrecer sus “servicios” para ganarse unos “fierros”. El diálogo es el siguiente:

Regino: Estoy enterado que los maloras del barrio se han dedicado a molestar a las muchachas.

Borola: Estoy enterada de ese asunto, es por eso que he pensado ofrecerles, a los padres de familia, un servicio de protección para sus hijas.

Regino: Eres muy viva, si no te platico lo de las chicas, nada discurre.

Borola: Aquí esta presente Macuca y te dirá si miento. Les propuse a las vecinas formar un pequeño ejército para darles pelea a los vagos y nadie quiso.

Macuca: Es cierto, papá.

Borola: Todas alegaron no contar con tiempo por tener que atender a los bodoques y al marido.

Regino: Nosotros nos encargaremos de cuidar a Ma-

cuca, los demás, que hagan lo que quieran. Te pido, como un favor especial, que te quedes en tu casita y no te metas en líos.

Ante la petición de su marido, Borola introduce la justificación de su móvil: el hambre. A la vez aprovecha la oportunidad para reprocharle que el gasto que le da no le alcanza:

Borola: ¿Qué te crees que lo hago por gusto? El hambre que tenemos atrasada, me empuja a ganarme los fierros. Con la miseria que me das de gasto, sólo me alcanza para comprar verdolagas y papas, eso ya nos fastidio.

Regino: ¿Cuánto quieres más?

Borola: No cubres, chaparro. La carne de Regino, que diga, la carne de res, de pollo o de pescado, cuesta un pico. Hoy mismo pienso ofrecer mis servicios de protección, todos aquellos que vean como joyas a sus hijas, me contrataran en el acto.

Sin someterse a la autoridad del proveedor de la familia y, como dice la voz popular, “obstinada como ella sola”, toma la decisión de emprender su trabajo. Y poniéndose sus “mejores garras”, para que no le vean “el hambre en la cara”, la “Güereja” se dispone a visitar a sus clientes potenciales. Pese a que reflexiona, con Macuca, que sus vecinos no cuentan con recursos económicos para pagar sus “servicios”, no desiste de su empresa:

Macuca: Echa bien tus cálculos, pues si cobras caro, nadie contratara tus servicios.

Borola: No puedo cobrarles igual a todos, tu sabes

que hay vecinos que no tiene ni para comer. Me puse mis mejores garras para dar la impresión que estoy en bonanza, así podré cobrar mucho más. Si me conoce el hambre en la cara, me ofrecerán una baba, así que más vale que vaya echando tiros, muy elegante.

La forma en que ofrece sus servicios al de la tienda la muestra como esa delincuente definida por Parker; ese “transgresor de las leyes morales y civiles”:

Borola: Don Chico Palomeque, vengo a venderle protección para su hija Felisa, contra los zorrastras que aterrorizan el barrio.

Don Chicho: ¿Protección? No me haga reír. M’hija no necesita quien la cuide.

Borola: Ya sé que su cara espanta a los muchachos, pero no olvide que hay maloras que agarran parejo.

Don Chicho: Usted cuide a Macuca y deje que los demás se hagan bolas con sus hijas.

Borola: Felisa está en peligro. Los vagos son bajos, ruines y peligros.

Don Chicho: ¿Pero uste que protección puede darle, si’ta flaca como esqueleto de mosco?

Abalanzándose a golpes sobre don Chicho, lo reta:

Borola: A las pruebas me remito, trata de defenderse con todas sus fuerza.

Don Chicho: ¿Quihubo, que se trai?

Borola: ¡Defiéndase, no deje que yo lo haga como trapeador! Muérdame, tíreme de trompones y patadas.

Don Chicho: Ya estuve suave, güereja.

Luego de convencer, con distintas artimañas (a base de “trompeadas” y “saliva”) a varios de sus vecinos y vecinas para que acepten sus “servicios” como “guardaespaldas”, la Tacuche se viste al estilo de un cazador-revolucionario (sombrero ancho, botas, escopeta en mano (el “mosquetón”) y un porta balas cruzado en el pecho). Vestida así se da a la tarea de acompañar a las muchachas hasta “la academia” y, cuando se topa con “los malos”, no se deja intimidar por sus habladurías y los confronta:

Malora: Ya, que sea menos. Las cuidan como si fueran las únicas mugrosas en la canica.

Borola: Fíjense en lo que dicen, idiotas. Oigan bien esto, quiero advertirles que las muchachas están a mi cuidado y que cualquiera de ustedes que las moleste, se las arregla conmigo.

Malora: Uy, que miedo, estoy temblando.

Borola: ¡No se burle que de un culetazo le vuelo los de mazorca! Yo respondo con la vida de lo que les pase a las muñecas.

Malora: Pos que muñecas tan feas.

Y, sin medir consecuencias, Borola cumple su amenaza y a varios de ellos los somete a culetazos, ante la admiración de “las chicas”.

De heroína de las muchachas, de sus padres y madres, dos meses después, cuando ya no le pueden seguir pagando, despertará y estallará nuevamente el espíritu delincuente de Borola: amenaza y zango-lotea a doña Linda Berrones; toma latas de la tienda de señor Chico para presionarlo a que le pague la

cantidad acordada y, luego, se introduce a la casa de otro de sus clientes para exigir su paga, y ante la negativa, se cobra tomando uno de los aparatos del humilde “cantón”:

Borola: Amigo, como veo que no nos ponemos de acuerdo, me llevaré el radio.

Señor Carranza: ¡No tome lo ajeno, no hay que ser!

Borola: Me canso de llevármelo, si quiere recuperarlo, le doy dos horas para que se presente en mi “jaus” con la lana.

Y luego de propinarle golpes con su escopeta, el señor Chico accede a pagarle. Dándose por vencida ante la negativa de sus vecinos a continuar contratándola como “guardaespaldas de las muchachas”, decide gastar el dinero ganado ofreciéndole “un banquete” a don Regino a quien, en plena comida, le menciona otra idea para ganar “fierros”:

Borola: Se me ha ocurrido que en vez de brindarles protección a las chichas, mejor me voy a dedicar a espiar maridos. Hay tantas mujeres celosas, que me voy a hartar de ganar dinero.

Este episodio podemos apreciar esa agudez mental que, Parker, detecta en el personaje picaresco para cometer su hazaña, y no sólo ese comportamiento de desarraigo y marginalidad, “en lo aprovechado sin escrúpulos”.

Como mencionamos, el conflicto entre dos obstinaciones se repite una y otras vez en las aventuras que emprende Borola frente a Regino. En otro episodio incluido en el mismo tomo 1, este conflicto emerge

en el tema de los celos provocados por una carta de amor que llega a sus manos, luego de que le ofrece al cartero entregarla pues no trae el número de la vivienda.

Bajo el argumento esa idea convencional de que las mujeres “son curiosas” y pese a la oposición de don Regino (en la presencia de Macuca y Reginito) decide abrirla para leer su contenido:

Borola: ¿Regino, tú conoces a don Catarino Carreto?

Regino: Entre mis amigos y conocidos, no conozco a nadie con ese nombre.

Borola: Como ninguno de nosotros se va a preocupar por buscar al dueño de la carta ¿qué les parece si la abrimos?

Regino: ¡Eso nunca! Las cosas ajenas se respetan, mucho más una carta, dámela, ¿quiéres?

Borola: Las mujeres somos muy curiosas, así que vamos a enterarnos qué cosa le dicen al buen Caritino Carreto.

Quien firma la carta, una tal “Filomena”, urge a su destinatario en verlo, “en la calle de Chiripones, esquina con Ballenato”, pues le dice que sin él “no vive”. Don Regino le expresa que su “necedad de abrir la carta” lo pone “de malas” y, sin más ni más, se abalanza contra él y luego contra su hijo tomándolas de la camisa:

Borola: ¡Tú eres don Caritino, a mí no me la pegas!

Qué casualidad que el cartero me preguntó por ese hombre, en la puerta de mi casa.

Regino: ¡No digas tonterías!

Borola: Si tu padre, echándome tamaños ojos niega ser el tal Caritino, entonces tú eres el que se entrevista con la resbalosa de Filomena.

Reginito: ¡Ts! ¿Ahora vas conmigo?

Regino: ¡Basta de payasadas, las bromas tienen un límite! Deja en paz a mi hijo.

Borola (sin soltar a Reginito, a quien tiene tomado de la camisa): ¡No estoy bromeando! Este muchacho o tú, tienen sus dares y tomares con la chica. Si no quieres recibir una feroz tanda de mamporros, dime a quién viene dirigida la carta, ¿para ti, o para tu zotaco padre?

Sin lograr ser convencida por el padre y el hijo de que no son el tal “Caritino”, don Regino decide recurrir a la mentira para que Borola suelte a Reginito, lo cual provoca que se encienda aún más los celos en la “Güereja”, y aumenta su violencia, remarcando el carácter obstinado de doña Borola:

Regino: ¡Acabemos de una vez, sí me escriben con otro nombre! Lo único que te pido, es que no maltrates a Regino.

Borola (tomando el mosquetón que se encuentra colgado en una pared): Eso es lo que quería escuchar, no tienes derecho a ser juzgado, irás derecho al paredón.

Regino: Si las mentiras te calman, ya te dije una.

Borola (probando los disparos del arma): Sin compasión de ninguna especie, serás pasado por las armas. Escoge el sitio donde quieres caer. El mosquetón se encuentran en condiciones, así que pa’

pronto.

Escondidos detrás del sillón de la sala, don Regino, “El Tejocote”, Macuca y Foforito miran a la Borola en el momento en que ésta cambia de parecer en cuanto sobre quién descargara el enojo provocado por los irrefrenables celos sin escuchar las súplicas del “Tejocote”:

Borola: Una luz acaba de iluminarme el caletre. No les haré daño a ustedes, creo que el castigo lo merece la coqueta de Filomena.

Reginito: Cálmate mamá ¿sí?

Borola: No usaré el mosquetón contra la loca esa, necesito otra cosa. Iré a visitar al generalazo Pantalón Bazuka para que me facilite una metralleta.

El carácter obstinado del personaje vargiano, como mencionado, está presente en todo momento y bajo cualquier circunstancia, y el pretexto recurrente de sus acciones siguen siendo “el hambre” o “la pobreza”.

“DESFACHATADA”

En otro episodio, Borola muestra otro de los rasgos detectados por Carlos Monsiváis: la “desfachatez”.

Con el mayor Aunque no aparece el elemento amoroso, señalado por Parker, engaña a personas incautas y ricas.

Esta característica aparece en el episodio donde el “Tractor” es corrido por su padre de la casa, al sospechar que éste tomó “un billete de diez millones” de su escritorio.

Bajo el pretexto que el junior lleva una semana

haciendo las tres comidas en su casa, luego de que don Regino decide apoyarlo, Borola decide, a espaldas de su “chaparro” marido, sacar provecho de esta situación para obtener dinero de los padres de Floro Tinoco. Haciéndose acompañar por Macuca y vestida con “sus mejores galas”, acude a la casa de la familia del “Tractor”. Luego de poner al tanto al padre y la madre de Floro de que su hijo se encuentra en su casa, y de que el señor Tinoco le agradece lo que hacen por su hijo, la “Güera” comienza a insinuarles el motivo de su visita:

Borola: Ese tragón la pasa bien en la casa. Le digo tragón por barrer con cuanto plato le pongo enfrente, parece que la trae atrasada. Con el pretexto de que guiso muy sabroso, muy seguido nos deja sin comer el condenado. Si estuviéramos en la abundancia menos mal, pero como estamos en las últimas, vemos con desesperación cuando Floro se despacha a lo grande.

Señora Tinoco: Señora, nos va a permitir que le paguemos la manutención de mi hijo, no nos gustaría que siguiera comiendo de gorrión.

Macuca: Mamá, por favor.

Borola: ¡Imposible! Traigo órdenes estrictas de mi marido de no aceptarlas ni un quinto.

Señor Tinoco: Tendrá que aceptar una cantidad semanal, por favor...

Borola: Está bien, me siento mal cuando mucho me suplican. Déme mil “chipirones” diarios, lo demás, yo lo pongo.

Señor Tinoco: ¡Como éstos! Aquí tiene el primer mes adelantado. Si le hace falta más dinero, no se detenga, avísemelo por teléfono y yo se lo mando.

Borola: Me gustaría que me diera otros treinta mil morlacos para pagar el caviar, las lenguas de canario y el champán que pedí a Francia. He gastado una fortuna, pero Florito ha llenado la tripa con lo mejor, tanto así, que no creo que extrañe las viandas de su cantón.

En lugar de ocupar el dinero que le proporciona el padre de “El Tractor”, la Tacuche decide guardarlo y seguir dándole de comer lo mismo que cotidianamente comen: caldo de habas y frijoles. Floro sigue aceptando, gustoso y sin quejarse, la comida que le sirve doña Borola, ésta le pide que se ponga a trabajar para que vaya juntando dinero para pagarle a su padre el dinero que tomó, al tiempo que le ofrece guardarle una cantidad semanal para saldar esa deuda.

Borola es esa una auténtica delincuente que ocupa el dinero que le proporciona el padre de Floro para comprarse un abrigo y un coche. Siguiendo a Bataillon, es esa pícara “que quiere vestir bien, tener una casa y un criado, aunque esté vacía la casa y aunque tenga que padecer hambre o consentir que su criado lo alimente mendigando, con tal que nadie se entere de ello”. La vida del pícaro, señala, es la de alguien que se descarrió y él lo sabe.

Vargas no permite que su personaje se le salga de control, que tenga la posibilidad de guardar dinero

y convertirse en un ser codicioso, y le devuelve ese carácter de ser desarraigado y marginal.

“INFATIGABLE”

En otro de los ejemplares incluidos en el tomo 1 de La Familia Burrón, vemos a doña Borola harta de “la pobreza” y de que ella y Macuca no vistan “bien” como “todas las chicas”. Este episodio destaca porque en éste podemos ver a ese personaje pícaro que “no tiene más que sus harapos y sus brazos para ‘alquilar’ en el acto para tareas viles”. En esta hazaña es quien se alquila a sí misma para hacerlo.

Borola urde un plan en donde envía mensajes a los dueños de los comercios del barrio, haciéndose pasar por un grupo de malhechores a los que apoda “Los chaparros chaparrón”. En los mensajes les pide una cuota, incluido al dueño de “El rizo de oro”, para brindarles “protección” y amenazándolos si no depositan la cantidad requerida en apartado postal que abre para tal fin.

Sin miramientos, la “güereja” cumple sus amenazas hacia aquellos que no le proporcionan el dinero requerido lanzando “bombas molotof” en varios de los estanquillos contiguos a “El rizo de oro”, las cuales atestiguará, pegando un tremendo brinco, Regino, “El Tejocote” y el cliente quien en ese momento es peluqueado el sufrido marido. Así, en el primer atentando, justo cuando están comentando las amenazas de “la mafia”:

Señor Canete: De manera que está amenazado que si no colabora con “la mafia”, le vuelan su peluquería

en pedazos.

Regino: Así es señor Canete.

Narrador: En ese momento, una terrible explosión los hace morderse la lengua al brincar como sapos del susto.

Regino: ¿Qué fue eso?

El Tejocote: ¡Ay, mamá Carlota!

Regino: La explosión se oyó muy cerca de aquí, a lo mejor se le rompió una llanta a un camión.

Señor Canete: Perdóneme, pero no fue reventón de llanta, fue una bomba.

El Tejocote: Fue en el estanco de don Pantaleón, está saliendo humo y llamas de allí.

Regino: Para mí que fueron los de “la mafia”, he sabido que muchos comercios del barrio fueron amenazados.

Señor Canete: De la que se salvo usted.

Al atentado del estanco de don Pantaleón, “La Esperanza”, le seguí el de la cantina “La copiosa”, de don Mauricio. Regino le ofrece a su papá ir a ver de donde proviene el “tronidazo”:

Narrador: Cuando llega “El Tecojote” se encuentra que apenas está saliendo la clientela de la taberna donde ocurrió la explosión. Es que los meseros se pusieron en las puertas para que nadie saliera a la calle sin pagar.

Mesero (correteando a uno de los clientes que con otros salen despavoridos de la cantina): ¡Hey, no corra! Pague antes la botella de tequilón que se chupó.

Narrador: El dueño de la taberna, ayudado por los

meseros, tratan de apagar las llamas que quedaron tras la explosión.

Don Mauricio (apagando el fuego con un rociador): Por no pagarle quinientos pesos a la semana a la “mafia”, tendré que desembolsar muchos miles para que arreglen la cantina. Si la tecolotiza no acaba con los hampones, dentro de poco viviremos bajo el terror, como, ocurrió en Chicago hace muchos años. En uno episodio en donde los dueños de los “estancos” han sido requeridos por “una mafia” de una paga para recibir protección y amenazados si no la aceptan

En este episodio podemos observar que, como ese personaje picaresco, Borola no esclava de nadie (Parker, op.,cit.). “no tiene más que sus harapos y sus brazos que puede ‘alquilar’ en el acto para tareas viles”,

Frecuentemente Regino acusa de “loca” a su mujer. Al no reír con las ocurrencias de Borola y mostrarse serio, el autor de la historia (Gabriel Vargas) ofrece la oportunidad al público lector a que lo haga y, de esta manera, otorga mayor fuerza al personaje transgresor de la norma, de la moral, una especie de identificación con la naturaleza del persona, sin que ello implique “abandonar la práctica de la norma social” (D’Angeli y Paduano, 1999:16).

HEROÍNA: ASALTANTE DE MERCADOS

De un personaje picaresco hasta cierto punto desalmado e individualista, Borola experimenta una transformación harta de escuchar los pesares de sus

vecinas, quienes sufren por no poderles alimentar bien a sus hijos. En este episodio agarra parejo. Muestra los defectos y vicios de los comerciantes de los mercados, los representantes de la autoridad (los “tecolotes”), los gobernantes y los políticos.

El hambre y la desesperación expresadas por las madres del vecindario, estimulan a que Borola urda un plan y organice a sus vecinas para asaltar el mercado. Todas enmascaradas, y ella cargando una metralleta, entran corriendo al mercado tomando por sorpresa a los vendedores:

Borola: ¡Quietos! ¡Esto es un asalto! ¡Todo mundo permanezca en sus lugares con las manos en alto! ¡El que se mueva o haga el intento de escapar, lo relleno de plomo!

Vecina enmascarada: ¡Allí se va uno!

Borola (disparando a los pies del vendedor que intenta huir): ¡Alto ahí, animal! ¡Si no quieren que el mercado se llene de “fríos” obedezcan mis canijas órdenes!

Puestero: ¡No dispare, tengo mujer, “segundo” y tercer frente, todas con hijos!

Borola: ¡Oralé muchachas, a toda prisa lleven los víveres al camión, mientras yo mantengo a raya a todos los abusivos puesteros!

Otra vecina enmascarada: Las papas están muy feas, la mayoría están agusadas.

Borola: Que este tipo les llene los costales de la mejor papa que tenga.

En este episodio, Vargas hace énfasis en la mala cali-

dad de los productos que suelen ofrecer los puesteros de los mercados de colonias populares:

Borola: Vayan a la carnicería de don Aniceto y saquen una res en canal, escojan la más fresca, que tenga buen color y sin gusanos.

Carniero: ¿Esta res les parece buena?

Borola: ¡Llévensela! Lo verde se lo quitamos lavándola con escobeta y bastante detergente.

Este episodio es uno de los más memorables de la historieta; esta situación límites es una oda a la solidaridad que, encarnada en Borola, emerge entre las clases empobrecidas y esquilmas por vivales comerciantes y es la voz del hartazgo popular:

Borola: Todo tiene un límite y a nosotros, se nos acabo la paciencia. Ver morir de hambre a un pirimplin, es lo más triste. De mi cuenta corre que eso no lo vamos a permitir. Si los comerciantes se han dedicado a esquilmar a los compradores, nosotras les daremos matanga con sus ganancias.

Pero su crítica, no sólo se restringe a los comerciantes de los mercados; incluye una teoría que explica de donde proviene este agravamiento de la pobreza.

Sin perder el eso que caracteriza al personaje de la picaresca: el “delincuente” concebido por Mary Morse y citado por Parker, como “desarraigados” aquellos que “a menudo buscaban la emoción por medio de la delincuencia”.

Señora Carranza: Es usted a todo dar y muy valiente, Güereja.

Borola: No soy valiente, lo que pasa es que me da

coraje que el dinero este muy mal repartido. Unos tienen mucho y otros, no tenemos ni que agarrar. ¡Jia, jia! Estuvo resuave el asalto. A más de cuatro puesteros les ganó del “uno” del susto que se llevaron.

En este mismo episodio, la organización para repartir la comida es conforme a la condición de vulnerabilidad de quienes habitan el vecindario y de una las ideas tradiciones del “ser madre”:

Borola: Quedan advertidas que primero atenderemos a los chiquilistrines, después, llenaran el buche las personas mayores.

Silveria: Como usted diga.

Mirella: Comiendo bien mis hijos, onque yo no coma.

Borola: Cual debe ser, Mirella.

De esta manera, Borola de ser una pícara con espíritu individualista se transforma, sin perder su carácter picaresco, en una heroína de las amas de casa desesperadas por el hambre que padecen sus hijos.

PARA CONCLUIR. LO FEMENINO Y LO MAS- CULINO NO SON PROPIEDADES INTRÍNSECAS

No es la sexualidad la que obsesiona a la sociedad, sino la sociedad la que obsesiona la sexualidad del cuerpo.

Godelier

En este trabajo intentamos demostrar que Borola es una pícara sui generis y no un simple pícaro “vestido con enaguas”; es una pícara que rompe los límites

entre lo femenino y lo masculino: es un personaje de frontera (ni totalmente de aquí ni de allá). Mediante la picaresca, Gabriel Vargas, además, nos da una muestra, quizás sin proponérselo, de que hay más semejanzas entre hombres y mujeres que diferencias; que las desigualdades provienen de otra cosa distinta a la naturaleza, como señala Rubin.

Es cierto que Borola desempeñaba su papel bajo los roles tradicionales de “ser mujer” (como madre y esposa) pero, como expusimos, entre sus hazañas, trastocaba varios de los atributos tradicionales.

Margaret Mead planteó, en su obra *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1935), “la idea revolucionaria de que los conceptos de género eran culturales y no biológicos y que podían variar ampliamente en entornos diferentes” (Conway, Bourque y Scott, 1987/2000: 22). Esa idea es relegada porque □para el estudio de los comportamientos del “hombre” y la “mujer”, en las décadas de los cuarenta y cincuenta—dominaba el enfoque basado en lo biológico el cual era apoyado por Parsons; “era el teórico social cuyo punto de vista sobre la familia y los papeles de los hombres y las mujeres en las sociedades modernas moldeaba el discurso convencional” (Conway, Bourque y Scott, ob., cit: 21). Parsons aseguraba que “los papeles de género” se sostenían en lo biológico y coincidía con la visión de ese momento en que esto había sido demostrado, racionalmente, en el proceso de modernización. La relación lineal entre “sexo” y “género”, como si

el segundo fuera sinónimo del primero, es puesta en duda, porque el “género” no sólo se construye en relación al “sexo” sino en nociones sobre poder, la política, la economía y los valores sociales.

Scott es una de las autoras que propone usar el concepto “género” como una categoría de análisis en el campo de la historia para estudiar “relaciones significantes de poder”, y no sólo como una categoría referida a cuestiones relativas con las mujeres o las relaciones entre los “géneros”. Retomando la idea de Bourdieu expuesta en su obra *Le sens Pratique* (1980) de que “los conceptos de género estructuran la percepción y la organización, concreta y simbólica, de toda la vida social” (idea citada por Scott, ob., cit: 292-293) y no solamente las relaciones o diferencias entre los sexos, Scott advierte que la “división del mundo” se ha basado en referencias a “las diferencias biológicas” así como a “la división del trabajo de procreación y reproducción”.

Para sustentar su concepción teórica sobre el “género”, también recurre al planteamiento de Godelier quien, por su parte, infiere que el “género” proviene de la sociedad y no del sexo. En su obra *The Origins of Male Domination* (1981), dicho autor advierte que “no es la sexualidad la que obsesiona a la sociedad, sino la sociedad la que obsesiona la sexualidad del cuerpo” (idea citada por Scott, ob., cit: 293). De esta manera, Godelier plantea que el “género” se encuentra implicado en la concepción y construcción del poder porque “las diferencias relativas al sexo

entre los cuerpos son evocadas continuamente como testimonios de relaciones y fenómenos sociales [e insiste] que nada tienen que ver con la sexualidad". En este mismo sentido, Scott sostiene que Gayle Rubin advirtió que el sistema sexo/género sirve a fines económicos y políticos distintos de los que originalmente fue diseñado para cumplir.

Scott afirma, por otra parte, que "los lenguajes conceptuales" suelen emplear la diferenciación –las oposiciones– para establecer significados y que, en este sentido, la diferenciación sexual es una de las más utilizadas para elaborar la diferenciación significativa. Por ello, "el género facilita un modo de decodificar el significado y comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana" (Scott, ob., cit: 294).

Y, para sustentar su teoría, ofrece varios ejemplos de estudios que enfocaron su atención en el uso de los elementos del género (masculino y femenino). Natalie Davis (1975) lo hizo para realizar una comprensión y crítica de las normas del orden social en los inicios de la Francia moderna; Caroline Bynum (1982) para estudiar la espiritualidad medieval y el comportamiento religioso; los historiadores del arte para conocer las implicaciones sociales de los retratos realistas de hombres y mujeres.

En teoría política –afirma– se ha utilizado literal o analógicamente para justificar o criticar el reinado de monarcas y para expresar la relación entre gobernante y gobernado.

De esta manera, la autora provee de otra definición de "género" para recuperar su historicidad y su propiedad como un decodificador significados. Cabe aclarar que su concepto de género lo concibe en dos partes: 1) como "un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos" y 2) "como una forma primaria de relaciones significantes de poder" (Scott, 1986/200: 289). Para la primera parte de su definición –la segunda ya la expusimos–, esta autora considera cuatro elementos interrelacionados entre sí para indagar "el efecto del género en las relaciones sociales e institucionales": a) los símbolos, b) los conceptos normativos, c) los sistemas de parentesco, la economía y la política, y d) la identidad subjetiva. Respecto al primer elemento, explica que existen símbolos disponibles en distintas culturas que evocan representaciones múltiples e, incluso contradictorias, de la representación binaria del género como es el caso de Eva y María en la tradición cristiana occidental. En este sentido, aclara que las preguntas interesantes para los historiadores serían cuáles son las representaciones simbólicas que se evocan y cómo se evocan, en determinados contextos.

El segundo elemento, refiere a los conceptos normativos usados para la interpretación de esos significados de los símbolos del género (relativos al "hombre" y "la mujer" o lo masculino y lo femenino), pues considera que esos conceptos se encuentran expresados –de manera categórica y unívoca– en

doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, las cuales suelen contener en su interior --relegadas o marginadas-- posibilidades alternativas. Por ello, plantea que para “romper la noción de fijeza” y recobrar el carácter histórico de los conceptos predominantes se tendrían que incluir en el análisis --como un tercer elemento-- no sólo las nociones sobre el parentesco (centrados en la casa y en la familia) sino nociones políticas y referencias a distintas instituciones y organizaciones sociales como el mercado de trabajo, la educación o el sufragio universal masculino porque

El género se construye a través del parentesco, pero no en forma exclusiva; se construye también mediante la economía y la política que, al menos en nuestra sociedad, actúa hoy día de modo ampliamente independiente del parentesco. (Scott, ob., cit: 290-291)

Para el estudio del cuarto elemento, “la identidad subjetiva”, sugiere investigar las formas en que se construye esa identidad en relación con actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricas específicas; los estudios --sugiere-- podrían elaborarse mediante biografías o “tratamientos” de colectividades en determinados periodos de construcción de la identidad de género. Aunque en este aspecto reconoce, al igual que Gayle Rubin, que el psicoanálisis (incluido la teoría de Lacan) provee

de una importante teoría sobre la “reproducción del género” o el proceso de aculturación de la sexualidad biológica de los individuos, considera que es necesario estudiar su proceso de construcción en relación con otros aspectos y no solamente ceñida a la teoría del “miedo a la castración”, ya que “los hombres y las mujeres reales no satisfacen siempre o literalmente los términos de las prescripciones de la sociedad o de nuestras categorías analíticas” (Scott, ob., cit: 291).

Sobre este último elemento existen algunas críticas como la expuesta por Lamas, quien considera que al criticar las teorías del psicoanálisis --concretamente la teoría del “miedo a la castración”--, Scott confunde la “construcción cultural de la identidad de género” con la “estructuración psíquica de la identidad sexual” (Lamas, ob., cit: 350, las cursivas son de la autora). La primera --explica Lamas-- refiere a una “identidad históricamente construida de acuerdo con lo que la cultura considera ‘femenino’ o ‘masculino’”; en tanto que la segunda, la “identidad sexual”, es “la estructuración psíquica de una persona como heterosexual u homosexual”, y esa estructuración --afirma-- “no cambia” (loc., cit.).

En el campo de la antropología, Sherry B. Ortner y Harriet Whitehead proponen concebir al “género” como una “estructura de prestigio en sí misma”. Aunque aclaran que su “teoría del prestigio” aún tiene que ser revisada --analítica y etnográficamente-- antes de usarse como una herramienta de

análisis, consideran que provee elementos para aproximarse “la elaboración del género en cualquier sociedad determinada”.

Estas autoras definen el término “estructura de prestigio” como “los conjuntos de posiciones o niveles de prestigio que resultan de la aplicación de una línea particular de valoración social, de los mecanismos por medio de los cuales los individuos y los grupos alcanzan determinados niveles o posiciones, y de las condiciones generales de reproducción del sistema de estatus” (Ortner y Whitehead, ob., cit: 151-152). En su opinión, “las estructuras de prestigio” tienen la cualidad de ser “parcialmente autónomas” por lo que no pueden reducirse directamente a las relaciones de producción en el sentido marxista, al poder material del “marxismo vulgar” ni a una condición de dominación económica, a menos que en una situación específica –aclaran-- las ideas relacionadas con “el género” desempeñen “esa función”.

Para ellas, “la organización social de prestigio” es el elemento que mayor impacto tiene en las ideas culturales del género (y de la sexualidad) porque hombres y mujeres suelen ser valorados con conceptos que aluden a categorías jerárquicas, al igual que ocurre con otros tipos sociales cuyo valor es desigual. Y este tipo de valoración o estatus, sostienen, se da tanto en sociedades “simples” como “complejas”. Aclaran que en el primer tipo de sociedades se aplican dos principios de diferen-

ciación social: entre “hombres adultos” y “hombres jóvenes” y entre hombres y mujeres. En estos dos principios, los primeros – los “hombres adultos” y “los hombres”-- tienen un mayor valor respecto a los segundos. En cambio –afirman-- en las sociedades complejas donde hay otros “sistemas jerárquicos”, aunque “el género” opera, éste es ocultado “como principio de organización social formal”.

De esta manera, estas autoras ponen en el centro del debate al “género” asociado con la “valoración” o el “estatus”, situación presente en “las ideologías del género” difundidas en distintas sociedades:

...los conceptos empleados para distinguir a los hombres de las mujeres de acuerdo con su valor social suelen ser idénticos a los conceptos que se usan para distinguir otros tipos sociales valorados desigualmente, y a los conceptos empleados para establecer categorías jerárquicas entre los individuos del mismo género. En realidad, todos esos conceptos denotan simplemente ejes comunes de valoración social –los egoístas versus los altruistas, los disciplinados versus los descontrolados, los cultivados versus los incultos, los fuertes versus los débiles. (Ortner y Whitehead, ob., cit: 158)

En coincidencia con lo planteado por Scott, también consideran que “posiciones de prestigio ajenas al ámbito del género” se expresan en términos

relacionados con el género. Y cita como ejemplos la expresión “se ha bajado los pantalones”, usada para el “hombre andaluz” que ha sido humillado por otro: y “niña”, comúnmente usada para el joven que no se interesa en deportes violentos.

Sin embargo, consideran que “el género” como “una estructura de prestigio” adquiere mayores implicaciones cuando “dos o más dimensiones del prestigio” se fusionan en un único sistema; esto es, cuando en algunos sistemas sociales “el género” y otra dimensión de prestigio no se pueden distinguir entre sí y cuando “el género” y otra u otras estructuras de prestigio son concebidas como manifestaciones de los mismos principios (por ejemplo, “género” y “casta”).

Otro aspecto que destacan en cuanto su concepción del “género” como una “estructura de prestigio”, es la forma en que las relaciones sociales entre los sexos inciden en el prestigio masculino desde el punto de vista del actor masculino, porque el “ámbito público” se encuentra controlado por hombres, y es en ese ámbito donde las más grandes estructuras de prestigio adquieren su forma; “en pocas palabras, en la mayoría de las sociedades las jerarquías de prestigio que no son de género son, con mucho, un juego de hombres” (Ortner y Whitehead, ob., cit: 162).

En suma, estas autoras dejan abierta otra posibilidad de estudiar “el género” tanto en el valor social que adquieren los hombres respecto a las mu-

jerres, como en detectar la manera en que son usados elementos del género en otros “sistemas de prestigio” ajenas al género.

El antropólogo Manuel Delgado (1993), por su parte, concibió el papel o la dimensión simbólica del “género” —las oposiciones hombre/mujer y masculino/femenino— para explicar la violenta reacción popular anticlerical en España frente al levantamiento militar de Franco en 1936.

Sabemos que la gente quemaba iglesias, pateaba confesionarios, defecaba en las pilas bautismales, le sacaba los ojos a los santos y colgaba de los testículos a los sacerdotes, pero los historiadores no han hecho nada para relacionar estos acontecimientos con lo que los antropólogos podían decirles a propósito de qué significaban —de su estatus simbólico en la cultura— una iglesia, un confesionario, una pila bautismal, un santo o un sacerdote. (Delgado, ob., cit: 16)

Al centrar su atención en el ostensible contenido simbólico de los motines iconoclastas y “las actitudes sacrílegas”, detectó que entre los “frentes invisibles” de esa lucha se encontraban presentes “ingredientes formales o conceptuales asociables a la división simbólica de los sexos”, lo cual lo condujo a tomar categorías relativas al desglose sexual, esto es, a la construcción cultural del género. En la parte

introductoria de su investigación, este autor aclara que

...no se trata tanto de discutir el papel supuestamente real y objetivo de la mujer en el marco doctrinal del catolicismo romano o del cristianismo en general, ni la culpabilización de lo femenino que se desprende del texto bíblico, como acertadamente ha denunciado la crítica feminista, sino más bien de reconstruir la manera como la oposición hombre/mujer se producía en el imaginario de las movilizaciones que habían asumido la misión de destruir lo sagrado. (Delgado, ob., cit: 17-18)

Delgado se dio a la tarea de dar una explicación sobre la forma en que las oposiciones hombre/mujer y masculino/femenino emergieron “en el imaginario” de dichas movilizaciones que se dedicaron a destruir “lo sagrado”. De esta manera, detectó el papel que “el género” (como un elemento simbólico) jugó en esos acontecimientos.

Con base en las propuestas de estos últimos autores que conciben al “género” como una elaboración o una construcción producto de la cultura (de lo simbólico) o lo social y no de la naturaleza (o la biología del sexo), en este estudio nos propusimos mostrar que Borola es un personaje que trastoca la diferencia sexual.

Retomamos la idea de Scott en cuanto que los conceptos las categorías “hombre” y “mujer” no son

fijas ni unívocas ni son producto de un consenso, sino que en éstas coexisten significados relegados o marginados y disenso. Sin embargo, es necesario considerar que “la feminidad sólo puede adquirir significación en el registro de lo simbólico en tanto diferencia de la masculinidad; considerarla como un campo que podría definirse por sí mismo conduce a construcciones imaginarias que funcionan como soportes narcisistas” (Tubert, ob., cit: 151).

El personaje creado por Vargas es una muestra de que en esas categorías coexisten distintas formas de comportamiento; y que lo femenino y lo masculino no es propiedad intrínseca de las personas; es algo construido socialmente y, por tanto, en constante transformación.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- AURRECOECHEA, Juan Manuel y Armando Bartra (1993), “La seducción de los inocentes”, en Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp.
- BAJTIN, Mijael (1974), La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, Barral Editores, Barcelona.
- BATAILLON, Marcel (1969), Pícaros y picaresca. La pícara Justina, Taurus, Madrid
- BATAILLON, Claude y Hélène Rivière D’Arc (1979), La ciudad de México, SepSetentasDiana, México. (Traducción de: Carlos Montemayor y Jose-fina Anaya).
- BERGSON, Henri (1940/1995), La Risa, Espasa-Calpe Mexicana, México.
- COLLADO HERRERA, María del Carmen, “3. El espejo de la élite social (1920-1940)”, en Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Dirección) (2006), Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Vol. 1, Siglo XXI. Campo y ciudad, Aurelio de los Reyes, coordinador, El Colegio de México, México, pp. 89-125.
- CONWAY, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott (1987/2000). “El concepto de género”, en Marta Lamas (compiladora), El género. La construcción cultural de la diferencia sexual, Miguel Ángel Porrúa/ PUEG.
- D’ANGELI, Concetta y Guido Paduano (1999), Lo cómico, La Balsa de Medusa, Madrid. (Traducción de Juan Díaz de Atauri)
- DE BEAUVOIR, Simone (1998), El segundo sexo. 1. Los hechos y los mitos, Ediciones Siglo XX, Alianza Editorial, México. (Primera edición 1949)
- DE LA TORRE HERNÁNDEZ, Francisco Javier y Francisco J., de la Torre Zermeno (1995), “Los lenguajes icónicos, textual y tipográfico en diversos cómics e historietas”, en Taller de Análisis de Comunicación, McGraw-Hill, México. Tomo I.
- DELGADO, Manuel (1993), Las palabras de otro hombre, anticlericalismo y misoginia, Muchnick Editores, Barcelona.
- GUBERN, Román (1987), “La narración icónica con imágenes fijas”, en La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (1999), “Contar como un trueque a cambio de la vida en Eva Luna de Isabel Allende”, en Gutiérrez de Velasco Luzelena, Gloria Pradro y Ana Rosa Domenella, De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas, Universidad Autónoma

Metropolitana, Iztapalapa y El Colegio de México, México, pp.

HANRAHAN, Thomas (1964), *La mujer en la picaresca de Mateo Alemán*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid.

HERRERO TELLO, Domingo, “Gabriel Vargas habla del origen de La Familia Burrón: “La consideraba como la muñeca fea abandonada”, en *La Jornada*, 5 de diciembre de 1998.

JOSÉ AGUSTÍN (1990), *Tragicomedia Mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México.

LAMAS, Marta (1986/2000), “La antropología feminista y la categoría ‘género’”, en Lamas, Marta (compiladora), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, y Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 97-125.

MATEOS-VEGA, Mónica, “Murió Gabriel Vargas, creador de La Familia Burrón”, en *La Jornada*, 26 de mayo de 2010, p.44.

MEDINA, Luis (1979), “Civilismo y modernización del autoritarismo”, en González, Luis (Coordinador), *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1940-1952*, El Colegio de México, 205 pp.

MONSIVÁIS, Carlos (1979), “Gabriel Vargas”, en *Antología de la crónica en México*, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 150-154. Primera edición.

_____ (1985), “Gabriel Vargas”, en

Antología de la crónica en México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 150-154. Tercera edición.

_____ (1982), “Y todo el mundo dijo ¡Gulp!”, en VV.AA, *El comic es algo serio*, Ediciones Eufesa, México, pp. 24-56.

ORTNER, Sherry B., y Harriet Whitehead (1981/2000), “Indagaciones acerca de los significados sexuales”, en Lamas, Marta (compiladora), *El género. la construcción cultural de la diferencia sexual*, Miguel Ángel Porrúa/PUEGUNAM, México, pp. 127-179.

PARKER, Alexander A. (1971), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Editorial Gredos, Madrid.

PAUL, Carlos, “Los restos del creador de La Familia Burrón serán cremados y las cenizas depositadas en la Catedral Metropolitana”, en *La Jornada*, 26 de mayo de 2010, p.3.

PITOL, Sergio (1998), *El arte de la fuga*, Era, México.

RUBENSTEIN, Anne. (2004), *Del “Pekín” a “Los Agachados”. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, Fondo de Cultura Económica, México.

RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres”, en Lamas, Marta (1996/2000), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, Miguel Ángel Porrúa, México. (Primera publicación en 1975)

SÁINZ GONZÁLEZ, Eugenia, “Misoginia o miedo en la picaresca femenina”, en *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana (Eslovenia), Núm. 8, 1999, pp. 27-48.

SCOTT, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Lamas, Marta, (1985/2000), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México, y Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 265-302.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, “1. De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)”, en Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Dirección) (2006), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V, Vol. 1, Siglo XXI. Campo y ciudad*, Aurelio de los Reyes, coordinador, El Colegio de México, México, pp. 17-47.

TRUEBA LARA, José Luis (2005), *Gabriel Vargas. La historieta que desnuda al ser*, Editorial Porrúa, México.

TUBERT, Silvia, “Psicoanálisis y feminidad”, en Marta Lamas y Frida Saal, *La bella (in)diferencia*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2003.

VARGAS, Ángel y Ana Mónica Rodríguez, “El país sigue igual: para abajo, sólo que con más rateros: Gabriel Vargas”, en *La Jornada*, Sección Cultura, 26 de mayo de 2010, p.7.

VARGAS, Gabriel (2009a), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 1. (Primera edición 2000).

_____ (2009b), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 2.

_____ (2010a), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 3. (Primera edición 2001)

_____ (2009c), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México. Tomo 4. (Primera edición 2002).

_____ (2006), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México. Tomo 5 (Primera edición 2002).

_____ (2010b), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México. Tomo 6 (Primera edición 2003)

_____ (2009d), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México. Tomo 9 (Primera edición 2005)

_____ (2010c), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 10. (Primera edición 2005)

_____ (2010d), *La Familia Burrón*, Editorial Porrúa, México, Tomo 14 (primera edición).

ZAMORA VICENTE, Alonso (1962), *Qué es la novela picaresca*, Editorial Columba, Buenos Aires. (Disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

Borola
Una pícara de historieta
se diseñó en formato electrónico en la Dirección de Ediciones
y Publicaciones con el apoyo de la Imprenta Universitaria y la Dirección
de Tecnologías Web y Webometría de la Universidad Autónoma
del Estado de Hidalgo, en el año 2025.