

La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX.

Bartra, Armando.

Cita:

Bartra, Armando (2012). *La osa y el barbero. Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta en la segunda mitad del siglo XX. Versión. Estudios de Comunicación y Política, 25, 31-57.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/armando.bartra/47>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pCd2/y8Y>



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

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

La osa y el barbero

Los Burrón, espejo de la familia mexicana modesta
en la segunda mitad del siglo XX

*Armando Bartra**

En la melancolía [...] los espíritus están oscurecidos por un humo [...] en la manía están iluminados por [...] (un) [...] incendio.

THOMAS WILLIS

El pensamiento mítico [...] es también liberador, por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

La progresiva frustración social de la clase media baja durante la segunda mitad del siglo XX mexicano documentada en una historieta excepcional: *La familia Burrón*, cuyos protagonistas transitan de desempeñar los roles tradicionales a una inversión de estrategias de sobrevivencia por la que la esposa deviene lideresa del vecindario en una rebeldía social con perspectiva de género que hace de Borola Tacuche un ícono del feminismo.

PALABRAS CLAVE: historieta, familia, rebeldía, feminismo.

The progressive social frustration of the lower middle class during the second half of the mexican twentieth century, documented in a unique story: *La familia Burrón*, whose protagonists are moving from playing traditional roles and change it for survival strategies by which the wife becomes leader of the neighborhood in a social gender rebellion that makes "Borola Tacuche" an icon of feminism.

KEY WORDS: cartoon, family, rebellion, feminism.

* Profesor-investigador en el Departamento de Relaciones Sociales, de la UAM-Xochimilco.

EL SEÑOR BURRÓN o *Vida de Perro*, título inicial de la historieta de Gabriel Vargas, después rebautizada como *La familia Burrón*, documenta más de medio siglo de penurias plebeyas. Una terca precariedad que va de la pobreza esperanzada de los primeros años de la posguerra a la desalentadora miseria del fin de siglo; de las ilusiones de progreso del barbero emprendedor, que en el arranque de la década de 1950 abre su propia peluquería, a la frustración del artesano honesto y chambeador que pese a su tesón y austeridad nunca pasó de perico perro.

El falaz mito rockefelleriano de ascenso social, que en México se traduce en la leyenda del coronel García Valseca, un *self-mad-man* autóctono que empezó vendiendo empanadas y charamuscas frente a la cantina poblana “La Clarita” y terminó siendo dueño del edificio y de la mayor cadena periodística del mundo, tiene su antileyenda en la balconeadora saga de Regino Burrón, un hombre emprendedor que transitó de trasquilar perros y enfermos casa por casa, a peluquear enfermos y perros a domicilio, pasando por atender su propio negocio, una peluquería bautizada con voluntad profética “El rizo de oro”, que se quedó en precario changarro de subsistencia.

“Prángana”, “móndrigo”, “mustio”, “poca lucha” y para colmo “alma muerta” y “triste como burro con jiricua”, el depresivo y melancólico Regino Burrón sería nada sin su compulsiva y colérica esposa, la “alzada”, “entrona”, “chimiscolera”, “igualada” y “salidora”, Borola Tacuche. Porque si el “chapatín” representa el fracaso resignado, la “lombricienta” encarna la insumisa rebeldía. Naturaleza subversiva que primero la lleva a desertar la condición de “abnegada madre mexicana”, para transformarse después en protofeminista y terminar convertida en un “pícaro que ejerce en los mercados, Guzmán de Alfarache en una fiesta de vecindad”, que escribió Carlos Monsiváis, o en un “Chucho el Roto con enaguas” (Vargas, 1956b), como proclama ella misma.

Y el cuestionamiento boroliano no es epidérmico sino profundo, pues desde la marginación social y de género la güera involucra al vecindario en un desorbitado bricolaje colectivo fundado en el más premoderno pensamiento mágico. Práctica mítico-poética que entra en acción en situaciones límite—cuando todas las salidas convencionales se cierran—dismontando y reordenando radicalmente la realidad circundante, cuando menos en el microcosmos de la vecindad.

A sus más de cincuenta años, *La familia Burrón* sigue siendo crónica puntual de una utopía que resultó espejismo, de una desilusión social colectiva,

de una frustración histórica que el autor comparte con sus personajes. A finales de la década de 1940, en el arranque del “desarrollo estabilizador”, la serie se inscribe tentativamente en la ideología del progreso individual como hazaña de la honradez, la austeridad y el trabajo esforzado, diez años después al historietista y al peluquero los invaden las dudas, y para la década de 1970 es ya evidente que muchos fueron los llamados pero pocos, si alguno, los elegidos. Y es que el México de la posrevolución es paraíso de oportunistas y trepadores como don Jilemón Metralla y Bomba, personaje anterior de Vargas, y no de peluqueros trabajadores como el buen Regino y moneros esforzados como don Gabriel. Por fortuna, en el curso de la inefable saga la “calaca flaca” va pasando de malcriada niña bien a lideresa del viejerío, de esposa “fodonga” a conciencia de la vecindad, del anarquismo aristocrático a la rebeldía social.

Para leer a los Burrón

Gabriel Vargas es narrador no sociólogo y su aproximación al grupo conyugal pobre y urbano de la segunda mitad del siglo XX no parte de la singularidad empírica de un caso, una serie de casos o una muestra estadísticamente representativa, para de ahí elevarse inductivamente al concepto, sino que, a la inversa, arranca de su concepción acerca de la familia mexicana modesta para desplegarla en diversas situaciones significativas.

Por las exigencias del lenguaje y el medio, el monero construye primero un modelo esquemático del grupo doméstico que será protagónico, le inventa después un escenario y finalmente lo pone en acción utilizando como reactivo un conjunto potencialmente infinito de situaciones. El resultado son una serie de capítulos que acumulativamente le van dando concreción al paradigma original: cuando el casero les pidió a los Burrón el departamento, el día en que Regino fue a parar a la cárcel, la ocasión en que quebró “El rizo de oro”, los tiempos en que Borola se metió de exótica, la vez en que subió el precio de la carne. Episodios que forman una serie discreta y sincrónica, pues por lo general son conclusivos y autónomos y, salvo algunos *flashes* a la infancia y juventud de la pareja, las anécdotas se desarrollan como si el tiempo histórico y biográfico no transcurrieran.

Entonces, si la lectura de este cómic enriquece nuestro conocimiento de la domesticidad chilanga de la segunda mitad del siglo XX, no es porque los

Burrón sean una familia típica o media, que no lo son, sino porque el escenario es emblemático y las situaciones representativas. Y sobre todo por que Vargas es un observador penetrante y un creador poderoso.

Dado que la intencionada y significativa singularidad es el territorio del discurso monero, utilizarlo para abundar sobre el concepto de familia mexicana demanda un peculiar ejercicio de inducción. Operación distinta a los “estudios de caso” del sociólogo o el antropólogo, pues aquí no trabajamos con material primario sino elaborado: un desarrollo narrativo que debemos decodificar, recorriendo en sentido contrario el curso seguido por el autor. Así, al procesar la historieta que nos ocupa buscaremos construir el concepto de un concepto; no llegar al modelo sociológico de la familia defecha barriobajera, sino aproximarnos a la personal visión que de ella tiene el testigo privilegiado que es Gabriel Vargas.

Se trata, además, de un gozoso discurso humorístico, lo que tiene virtudes gnoseológicas adicionales, pues mientras que en el melodrama –muy frecuentado por la narrativa monera de tema familiar– hay que resistir la identificación acrítica que busca el autor, el distanciamiento propio de la comedia afila el bisturí de la vivisección social.

Por último, conviene recordar que no se trata de un texto científico que por su propia naturaleza evita la ambigüedad proponiendo interpretaciones unívocas. Al contrario, Vargas es un creador, un introductor de realidades segundas dotadas de sentido por el autor pero portadoras de la opacidad y polisemia de la realidad primera. Es legítimo, entonces, buscar en *La familia Burrón* significados que posiblemente escapan a la intención consciente de don Gabriel. Y, por lo mismo, lectores calificados pueden tener percepciones muy distintas de su trabajo. Carlos Monsiváis, por ejemplo, lo incluye en su selecta antología de cronistas mexicanos, donde escribe:

[...] el genial Gabriel Vargas mantiene tradiciones profundas de la crónica con inventiva verbal y humorística. Vargas narra semana a semana los pormenores del alza de precios, la explotación laboral, los aplastamientos de la moda, el machismo de la indefensión, la promiscuidad como urgencia habitacional, el hampa como extensión de la policía, los hábitos juveniles, la solidaridad en la pobreza [...] la de Gabriel Vargas es la mejor crónica popular de varias décadas [Monsiváis, 1980:61].

En cambio, para Irene Herner, “*La familia Burrón* no fue más allá de la descripción superficial de la vida y costumbres de las vecindades de México”; mientras que de Borola, la autora piensa que “ni su audacia ni sus aspiraciones fantasiosas la llevan a subvertir el orden tradicional de la familia, ni a negar como fundamental su rol de esposa y de madre” (Herner, 1979:226).

Genealogías: de la *family strip* al quinto patio

Durante todo el siglo XX la familia fue protagonista estelar de los cómics y siendo éstos de canon estadounidense era inevitable que la *family strip* adoptara el modelo matriarcal del grupo doméstico anglosajón y asumiera las expectativas de ascenso social prevalecientes en Estados Unidos a principios del siglo XX (Coma y Gubern, 1988:84-93).

Las historietas que en México conocimos como *Educando a papá* y *Lorenzo y Pepita*, son series familiares paradigmáticas que marcaron a los moneros de por acá. *Bringing up Father* es la saga de la lavandera Maggie y el albañil Jiggs, inmigrantes irlandeses repentinamente enriquecidos gracias al juego de apuestas. Introdutora del después socorrido patrón esposa verdugo-esposo víctima, la familia creada por George Mc Manus en 1913, desarrolla en clave humorística las tensiones de los “nuevos ricos”, fenómeno estadounidense característico del arranque del siglo XX. En cambio, *Blondie*, concebida por Chic Young en 1930 y protagonizada por la ex *flapper* Blondie Boopadrop y Dagwood Bumstead, hijo de millonarios pero desheredado, repite el esquema esposa dominante-esposo oprimido, pero en el marco de las dificultades de un empleado de oficina para mantener a la familia, contexto propio de los años de la “gran depresión” (Coma, 1979:39).

Ogresas del hogar presiden también otras historietas familiares estadounidenses publicadas antes de *La familia Burrón* como *The Newlyweeds*, obra precursora del mismo Mc Manus, creada en 1904, *The Gumps* (Sydney Smiths, 1917), *Toots and Casper* (Jimmy Murphy, 1918) y *The Neeps* (Sol Hess, 1927). Pero también hay historietas domésticas, en Francia *La Famille Feuouillard* (Christophe, 1889); en Australia *The Potts* (Stand Cross, 1919); en Alemania *Vater und Sohn* (Erich Ohser, 1934); en Japón: *Sazae-san* (Machiko Hasegawa, 1946); en España *La familia Ulises* (Benajam, 1945). En América Latina las series familiares argentinas siguen los pasos de Mc Manus, en *Aventuras de*

Don Pancho Talero (Arturo Lanteri, 1922), Petrona victimiza a Pancho; en *La familia de Don Sofamor* (Aristides Rechain, 1925), Rufina es una plaga; en *Andanzas y aventuras de Manolo Quaranta* (Dante Quintero, 1926), la insufrible es Titina. Y también el uruguayo Eduardo Geoffrey Foladori dibujó historietas hogareñas como *La familia Narigueta* (Fola, 1941), (Ver Gasca, 1969; Gifford, 1984; Robinson, 1974; Gociol y Rosenberg, 2000; Horn, 1977; Vázquez, 1985).

En México, los cómics estadounidenses se difundían profusamente en los periódicos desde la segunda década del siglo XX; *The Newlyweds*, la *family strip* precursora realizada por Mc Manus, aparecía en *El Diario* desde 1913, y *Bringing up Father* se había publicado en *El Heraldo*, primero como *La vida en broma* y después como *El señor Arlequín*, y desde 1923 en *Excelsior* como *Educando a papá*. En 1921 el guionista Hipólito Zendejas (seudónimo de Carlos Fernández Benedicto) y el dibujante Salvador Pruneda adoptan el género, en *Don Catarino y su apreciable familia*, serie publicada en el suplemento dominical de *El Heraldo*, la primera mexicana de protagonismo doméstico. Historieta canónica, además, porque Don Catarino es también el charro inicial de nuestros cómics y porque él y su familia son rústicos avecindados en la capital de la República, como tantos otros en la realidad y en la narrativa de la inmediata posrevolución. En cambio, la constelación doméstica del cómic es atípica, pues Ligia, la esposa, y los hijos, Tanasia y Ulogio, no son víctimas ni villanos sino cómplices del protagonista principal. La ausencia en esta saga de tensiones intrafamiliares –tan propicias al *gag*– se remedia en 1927, cuando Jesús Acosta como guionista y Hugo Tilghmann como dibujante, comienzan a publicar en el suplemento dominiguero de *El Universal* la segunda historieta del género, *Mamerto y sus conocencias*, protagonizada por un adinerado charrito de Chupícuaro, también avecindado en la capital como Catarino, pero cuya esposa, Ninfa, si es odiosa, pegona y fea. Así, el modelo familiar de Mc Manus: nuevos ricos migrantes con relación doméstica sadomasoquista, se aclimata en la historieta de por acá, incluyendo la gráfica *art deco*, que cultivan tanto el yanqui como el mexicano. Otras *family strip* locales son *Los Verruga y Macario y Petronila*, ambas escritas por J. León y dibujadas por Jesús Acosta a fines de la década de 1920, y a partir de 1934 *Segundo I Rey de Moscobia*, de Hipólito Zendejas y Carlos Neve, serie que reincide en el idiosincrático protagonismo charro y, como es habitual en los guiones de Benedicto, renuncia al sadomasoquismo intradoméstico

para concentrarse en las aventuras extrovertidas. Algo más tardía, de 1940, es *La familia Cursi-Lona*, donde Bismark Mier sigue los pasos de Mac Manus (Aurrecochea y Bartra, 1988 y 1993).

La familia como dispositivo de control, donde la primera víctima es la esposa, es canon dominante cuando menos desde el siglo XIX. Lo que no impide que los cómics estadounidenses, realizados y publicados por hombres y pensados en primera instancia para lectores masculinos, pocas veces tematizan el enclaustramiento de la mujer y en cambio proyecten sus propias fobias viriles, en particular el síndrome de marido oprimido. Así, en un estudio sobre los cómics en diarios titulado “The Male and Female Relation in the American Comic Strip” y publicado en 1955, Gerhart Saenger descubre que, según las historietas, el matrimonio “disminuye” a los hombres, pues mientras que 85% de los varones solteros de los cómics son más altos que sus compañeras de aventuras, sólo 50% de los casados tiene mayor estatura que sus esposas y 42% es más bajo que ellas. Así, “en el matrimonio los hombres pierden fuerza al tiempo que estatura” (citado por Horn, 1977:3-4). Por su parte, en “The Worl of Sunday Comics”, de 1963, Francis E. Barcus, con una muestra de historietas de las décadas de 1940 y 1950, concluye que los hombres solteros son altos y guapos mientras que los casados son chaparros, calvos y panzones; mientras que las mujeres casadas son de mayor estatura que sus esposos pero más gordas y feas que las solteras (citado por Horn, 1977:5). Estudios que confirman el carácter canónico de *Bringing up Father*, que en México encarna a la perfección en *Mamerto y sus conocencias*. A primera vista *La familia Burrón* es una variante del modelo pero, como veremos, no es así.

Nacido en Tulancingo, Hidalgo, en 1918, Gabriel Vargas debuta en la historieta a los 14 años con pequeños *gags* que desde 1932 publica en “Jueves de Excélsior”. Más tarde realiza trabajos de dibujo naturalista como *Frank Piernas Muertas* y *El Caballero Rojo*, y adaptaciones al cómic de la vida de Cristo y de las aventuras de Sherlock Holmes. Su primera serie de humor es *Virola y Piolita*, de 1937, y poco después crea *Los Superlocos*, con la que debuta en la mitológica revista *Pepín*. Hasta aquí no hay familias propiamente dichas, salvo la pareja de talante levemente incestuoso formada por los polvorientos hermanos Caledonia y Caperuzo, caciques del Valle de los Escorpiones, que aparecen marginalmente en *Los Superlocos*, cuyo protagonista es el antidoméstico y soltero pertinaz Jilemón Metralla y Bomba. La primera *family strip* de Vargas, *El señor Burrón o Vida de perro*, nace dentro

del cotidiano de historietas de Editorial Panamericana titulada *Pepín*. Aparece como cómic independiente bajo la firma de la misma editorial de fines de 1952 hasta 1992, y de entonces a la fecha es publicado por el propio autor. Esta es la primera *family strip* de Vargas, a la que seguirán la efímera *Los del doce* y más tarde *Poncho López*.

La relación entre la dominante Borola y el sufrido Regino, remite a la de Maggie y Jiggs o a la de Blondie y Dagwood, hasta en el hecho de que Regino, Jiggs y Dagwood son física y espiritualmente más chaparros que sus cónyuges. Al respecto, llama la atención que al atemperarse los desencuentros entre Blondie y su marido, éste crece hasta emparejarse con ella, mientras que a Regino le ocurre lo contrario: al principio no era tan chaparro, pero la convivencia con la indomable Borola lo encoge. En lo que ambos esposos coinciden es en sus tormentos laborales, el uno como peluquero y el otro como oficinista. Por lo demás, tanto en la familia de los Burrón como en la de los Bumsted hay un conyugue de “buena cuna” que ha venido a menos, aunque en el primer caso es Borola y en el segundo Dagwood. Y hasta podríamos encontrar paralelismos entre los emblemáticos megasándwiches con que Dagwood atempera sus angustias nocturnas y los grandes cigarros de papel periódico con que Borola alivia sus insomnios.

Semejanzas que sin embargo son superficiales, pues las *family strip* estadounidense son introspectivas en tanto que *La familia Burrón* es extrovertida. Y es que mientras que los anglosajones de las viñetas están encerrados en familias nucleares, los latinos de papel se abren a la familia extensa (sea ésta real y consanguínea o por vecindad y espacio compartido). Así, lo que en Maggie y Jiggs o en Blondie y Dagwood es la doméstica batalla de los sexos, en Borola, Regino y las comadres de la vecindad, es comunitaria batalla por la subsistencia.

Si la súbita riqueza es el reactivo que extrae de Maggie su incontrolable ambición por ascender mientras que saca de Jiggs su compulsión por regresar abajo; si la “depresión” que sorprende a Blondie y Dagwood hace del junior conquistador un empleado sufriente y de la *flapper* una esposa opresiva; el despertar del sueño mexicano de la posguerra a una pobreza empecinada y frustrante es el reactivo que devela la impotencia del honesto y chambeador Regino y el poder subversivo de la irreverente Borola.

Así, lo que empezó siendo la historia de un Burrón que en el apellido lleva el estigma del trabajo, va dejando paso a la saga de una Tacuche a quien lo

“igualado” y “salidor” le viene de familia. Porque lejos de Maggie, Blondie, Ninfa y otras tiranas domésticas, Borola es de la estirpe de Oliver Oyl (E.C. Segar, *Thimble Theater*), Dragon Lady (Miltón Caniff, *Terry and the Pirates*), P’Gell (Will Eisner, *The Spirit*) y Mammy Yokum (Al Capp, *Li’l Abner*); y en cuanto a las mexicanas lo alebrestado le viene de Bruja Rogers (Rafael Araiza, *A batacazo limpio*) y de Urlanda (Gaspar Bolaños, *Rolando Rabioso*).

Cosas de familia: del estructuralismo a la historia historietada

En la etnología y la antropología los estudios del grupo doméstico son inseparables de las investigaciones sobre parentesco y se extienden a entidades mayores, pues –ya lo dijo Lévy-Strauss– la familia no es unidad que se explique por sí misma. En cambio, en el ámbito de la sociología, que presuntamente no se ocupa de “los otros” sino de nosotros, la familia nuclear euroamericana fue inquirida más en su inmanencia que en su entreveramiento con la sociedad, y no es sino hasta el último tercio del siglo pasado que comienzan a cambiar de enfoque autores como Elizabeth Bott en *Urban Families: Conjugal Roles and Social Networks*. Sin embargo, en la esfera de la representación, tanto en la narrativa culta como en la popular, siguen dominando las “abstractas parejas artificialmente aisladas” (Rosenblueth, 1984:185), como la de Blondie y Dragwood. Así, cuando una *family strip* como la que desarrolla Vargas rompe con el padrón introvertido aportando un comprensivo retrato social, corre el riesgo de ser analizada con herramientas sociológicas impertinentes por reductivas.

Un estudio sobre 20 familias defeñas de clase media realizado en 1975 –cuando *La familia Burrón* iba por la mitad de su hoy más que cincuentona existencia– propone tres modelos de núcleo doméstico, uno de ellos presidido por maridos empresarios y proveedores. Ahí, “la coordinación de las acciones de ambos (cónyuges) la dicta él [...] responsable de la realización de los objetivos que les reportan beneficios a ambos” (Rosenblueth, 1984:61), mientras que la esposa se ocupa íntegramente de las labores domésticas y el cuidado de los niños. Así, para ella, la “dependencia [...] de la relación conyugal es definitiva [...] (y) el compromiso con el marido es mayor cuanto más grande sea el éxito de la empresa” (Rosenblueth, 1984:77). Uno de los casos estudiados por Rosenblueth es el de Patrocinio e Ignacia, él maestro

pulidor y ella ama de casa, familia que coincide notablemente con el patrón inicial que encontramos en Regino y Borola, él peluquero y ella encargada de las labores domésticas, con la diferencia de que en el caso de los Burrón el marido “dicta” y “coordina” muy poco.

¿Caso atípico inventado por un monero ignorante de paradigmas sociológicos? Me parece que no. El problema está en que los acercamientos apoyados en el concepto de redes propuesto por Bott, Kapferer, Turner y otros, son por lo general sincrónicos; representaciones estructurales quizá dinámicas pero no históricas. Cortes que nos proporcionan modelos de reproducción pero no esclarecen trayectorias. Aproximaciones en un tiempo dado inadecuadas para dilucidar sagas familiares prolongadas, cuyos cursos están condicionados sin duda por patrones inmanentes y entramados de relaciones, pero también por la historia social que los arrastra. Bien nos dice el estudio mencionado, que el “compromiso” de la esposa con el marido es directamente proporcional al “éxito de la empresa”. Pero ¿qué sucedería si Patrocinio, como Regino, no gana lo suficiente?, ¿qué pasa con los “roles” si la “empresa” y el “empresario” ya no son oportunos proveedores?

Esta es la historia que nos cuenta la historieta de Vargas. Historia que lejos de ser hipotética fue experiencia compartida por cientos de miles de familias mexicanas de la clase media baja, que en algún momento vislumbraron el *penthouse* social y acabaron en el sótano. Familias de pulidores, peluqueros, relojeros, sastres, boticarios, tlapaleros, etcétera; maestros artesanos y pequeños comerciantes cuyas “empresas” de subsistencia hechas a base de trabajo, quedaron al margen de los grandes procesos de acumulación de capital. Y lo primero que destaca en esta historia es que el fracaso de la familia nuclear sostenida por changarros o empleos precarios, robustece las relaciones de ésta con colectividades mayores; congregaciones de pares que en el campo son comunidades más o menos agrarias y en las ciudades cobran la forma del barrio y de la vecindad.

Vargas es un fabulador de gregarismos, sus memorables personajes rurales, El Gran Caperuzo, Poncho López, Acémilo Chaparreras, Juanón Teporochas y Briagoberto Memelas no son vaqueros solitarios ni charros individualistas, son caciques, dueños de tierras, hombres y haciendas; patriarcas inconcebibles sin las colectividades sobre las que reinan por sus pistolas. Los polvorientos habitantes de El Valle de los Escorpiones, los ciudadanos de La Marranera, los pobladores de La Lobera, los vecinos de San Ciridango de las Iguanas

y los comuneros de La Coyotera no son escenografía, coro o comparsa, son los verdaderos protagonistas de los desgarrates desatados por sus atrabancados personeros, por aquellos a quienes los unen lealtades y rencores primordiales.

Y aunque urbanos, tampoco los Burrón son una isla, un microcosmos familiar autosuficiente. Regino, Borola, Macuca, El Tejocote y Foforito forman parte de un colectivo entrañable, de una vecindad a la que los une mucho más que la proverbial tacita de azúcar que intercambian de vez en cuando las familias anglosajonas. En particular las comadres del Callejón del Cuajo, las doñas que comparten patio, tendedores, hijos y penurias, pueden ser crueles o generosas, rijosas o solidarias, pero siempre “entronas” y “salidoras”, siempre protagónicas. A veces amazonas del fogón y soldaderas de banqueta, otras coro compungido y lastimero, con frecuencia grupo conspirativo y en alguna memorable ocasión trepidante conjunto de mamboletas en balaceadas tarzanas, el viejerío es hidra de mil cabezas que puede escenificar batallas campales todas contra todas o disciplinadas campañas contra los hambreadores. En un mundo urbano de individualismo exacerbado y búsqueda de privacidad, como la Ciudad de México de la posguerra, los chilangos rasos reproducen las estrategias de sobrevivencia rurales, los usos y costumbres de las comunidades campesinas de donde con frecuencia proceden. Y el monero nacido en Tulancingo y avecindado en la capital es el fabulador ideal de realidades colectivas que, por lo general, y salvo notables excepciones como el retrato del mundo montañés que logra Al Capp en *Li'l Abner*, escapan al cómic anglosajón.

En una entrevista de la década de 1970 con Charles Tatum, Gabriel Vargas establece como único cambio significativo en una historieta que para entonces ya tenía un cuarto de siglo, “el mayor énfasis durante los últimos años en la lucha económica y las preocupaciones cotidianas de la clase media baja mexicana” (Tatum, 1985:44).

Lo cierto es que ya en los primeros capítulos la serie aborda los problemas de la subsistencia: “Desde el amanecer de su primer día de casados Regino se enfrenta con el problema que lo atormentará toda la vida: darle de comer a su esposa” (Vargas, 1953f), escribe Vargas en un número de la primera época. Por esos años Regino, hijo del peluquero Loreto Burrón, compra de nuevo “El rizo de oro”, que había tenido que vender, y deja de ser un barbero errante obligado pelar perros y enfermos a domicilio. “Ya tiene negocio propio

–dice Borola– y trabajará como acémila para que vivamos con comodidades” (Vargas, 1954a). Pero el esfuerzo no reeditúa y la flaca reclama airada:

Así que si desde mañana no me doblas el “chivo”, nada más comeremos una vez al día [...] Todas las cosas suben y suben y el gasto siempre es el mismo [...] Nuestros maridos se hacen los sordos. Yo no me hago pato –responde Regino compungido–, es que no puedo aumentarte ni un centavo [...] porque no lo gano.

Sin embargo, es verdad que conforme pasan los años en el Callejón del Cuajo se enconan los males de la pobreza: hambre, enfermedad, carestía, delincuencia, arbitrariedad policiaca, corrupción de los políticos, desastres naturales, devaluaciones del peso, desempleo, malos servicios públicos, ira, desesperanza. Y ya desde entonces la emigración a Estados Unidos aparece como alternativa. En algún momento Regino chico se marcha de bracero a California, pero la pasa mal: “a los ‘estates’ [...] se va a trabajar como burro [...] y el pago en dólares es un espejismo”, se queja El Tejocote. Y es que los inmigrantes de por acá son rociados con insecticida, duermen hacinados, van al cine de los negros y en el restaurante los corren al grito de “¡Aquí no servimos a mexicanos!” (Vargas, 1953c). Las miserias del Callejón del Cuajo se prolongan por más de medio siglo, y el hambre es materia de numerosos episodios, entre ellos uno muy reciente. “Sabinita se está muriendo” y muchas vecinas “se pusieron graves por falta de alimento”. Entonces Borola prepara su “guiso negro”, con trozos de llantas viejas que le regalan en la vulcanizadora de Melitón Sanabria.

El día que no pueda conseguir hule para alimentarlos [...] nos moriremos de hambre o tendremos que comer tierra [...] revuelta con piloncillo y canela, un pinole muy digestivo y engordador [...] Lo que me temo es que al no encontrar nada [...] nos acabemos a mordidas el Popo y el Iztaccíhuatl [...] Me dolería hasta el alma que los eternos vigilantes del Anáhuac fueran comidos por los mexicanos [Vargas, 2004].

El creciente empobrecimiento y progresiva exclusión socioeconómica de la mayoría de los mexicanos del campo y la ciudad, que entramos en el túnel durante el último cuarto del siglo pasado y aún no salimos a la luz, se expresa

dramáticamente en las penurias del peluquero y los apuros de todo el barrio. Crisis que cohesiona y moviliza a la vecindad y que la familia Burrón asume modificando los papeles de Regino y Borola. El peluquero, que tiene por lema: “Todo en la vida se consigue a base de esfuerzos, a base de perseverancia” (Vargas, 1956a), y cuya autoridad depende de que cumpla con su condición de proveedor, naufraga una y otra vez en un mundo que no recompensa al trabajo tesonero y donde la honradez no paga dividendos; mientras que su esposa, que tiene por consigna, “El trabajo honrado hace al hombre jorobado” (Vargas, 1955); y cuya torpeza en los quehaceres de casa no es más que rechazo a lo doméstico como cárcel y condena, se muestra excepcionalmente dotada para enfrentar una adversidad demandante de salidas heterodoxas. Así, la quiebra de las estrategias masculinas e integradas deja paso a las apocalípticas salidas femeninas y pone en acción un colectivo ancestral: el harem, el gineceo, el viejerío actualizado en las *ñoras* del barrio, en las doñas de “quinto patio”, en las comadres de la vecindad.

Y al frente de las amazonas del fogón va la Borola, una “niña bien” desclasada que quizá por ello nunca asumió la feminidad como paradigma social: no es hacendosa ni maternal ni abnegada ni sumisa ni callada ni fiel ni dejada ni casera ni resignada; y sí, en cambio, respondona, igualada, manolarga, argüendera, encajosa, malora, tracalera, llevativa, coscolina, encuerista y medio huila. Mientras que su esposo podrá ser zotaco, mustio y “poca lucha”, pero es también la antítesis del macho mexicano: no bebe, no fuma, no pega, no es promiscuo, ni prepotente, ni desconsiderado; en cambio guisa, barre, trapea, lava, plancha, entrega el gasto completo, habla con sus hijos; y es, por todo ello, respetado en el vecindario y secretamente deseado por las doñas, que lo comparan con sus ausentes, briagos, abusivos, ventrudos y desobligados “viejones”.

Así, una serie diseñada a semejanza de las *family strip* estadounidenses, para divertir con las desventuras de un modesto peluquero que se casó con una inútil “de la alta” y no con una hacendosa ama de casa, deviene apología de la excentricidad y la subversión como estrategias de una feminidad heterodoxa que se define por el más desorbitado bricolaje de subsistencia. Y es que cuando no hay dinero para tortillas no importa que Borola no sepa hacer chilaquiles como lo manda Doña Chepina, en cambio es salvador que se le ocurra confeccionarlos con recortes de papel periódico (con los suplementos del domingo, que son de colores y más sabrosos).

Lo que va de Borola Tacuche a Simone de Beauvoir

En 1949 aparece el primer episodio de *La familia Burrón* y en el mismo año Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo*. Dos acontecimientos importantes para la autoconciencia de género, pues las iluminadoras propuestas de la francesa según la cual “la mujer no nace, se hace” dado que la feminidad es producto social, tienen su contraparte local en la saga de una doña de las viñetas que al no embonar en los patrones mujeriles al uso construye su propia y contestataria condición femenina.

Término recogido en los diccionarios desde mediados del siglo XIX, el feminismo deviene movimiento en el arranque del XX, cuando se fundan el International Concil of Women y The International Women Sufrage Alliance, cuyas causas se ven favorecidas por la incorporación de mujeres en trabajos fabriles, resultante del reclutamiento militar de los varones durante la Primera Guerra Mundial, al que siguen huelgas femeninas en las fábricas de armamentos, fenómeno franco-inglés que se generaliza en la década de 1940, durante la Segunda Guerra Mundial. Pero a fines de esa década los hombres vuelven del frente y las mujeres regresan al hogar. Sólo que ahora el encierro físico, económico y moral es socialmente resistido (Michel, 1983:95). Y también se cuestiona en el imaginario, cuando junto a la proliferación de textos canónicos como *El segundo sexo*, se multiplican en la cultura popular las heroínas liberadas o cuando menos vigorosas y espatarradas. En el cómic estadounidense surgen protagonistas como Wonder Woman (William Marston y H. G. Peter, 1941), Mary Marvel (C.C. Beck y Jack Binder, 1940) y Witch Hazel (Burne Hogath, 1947) (Horn, 1977:126); mientras que en México aparecen Satania la Mujer Diabólica (Ignacio Sierra, 1937), donde poderes femeninos excepcionales son aun sinónimo de maldad, y más tarde heroínas superdotadas pero positivas como Nancy (José G. Cruz, 1937), Rosita Alvérez (Alfonso Tirado, 1952) y Yolanda (Adolfo Mariño, 1952), entre otras. Por lo general, las historietas son de autoría masculina, pero llama la atención que la estadounidense *Miss Fury*, versión femenina de *Batman*, fuera realizada en la década de 1940 por una mujer, Tarpe Mills, y en nuestro país *Adelita y las guerrillas*, creada en la década de 1930 por José G. Cruz, fuera realizada diez años más tarde por la excepcional monera mexicana Delia Larios (Aurrecoechea y Bartra, 1994).

De esta manera, las mujeres de papel comienzan a romper con la familia nuclear en tanto que “dispositivo” de enclaustramiento o “instancia de control”, que les asignaba un extenso “lote de obligaciones conyugales y maternas” (Foucault, 1977:46-47). Antes trataban de escapar por la “locura”, en forma de mujeres “nerviosas”, “histéricas” o que sufrían “vapores”. Y efectivamente, en episodios de la primera época, publicados en *Pepín* durante enero y febrero de 1950, Borola enloquece cuando los Burrón adoptan a Piteco, el niño es recuperado por su padre y la güera lo sustituye por una almohada. Pero esto es prehistoria, y a la larga Borola resultará demasiado impetuosa y colérica para la histeria. Su síndrome es más bien maniaco, caracterizado por la audacia, el furor y las actitudes fantasiosas, dispersas, explosivas. En cambio, Regino padece la locura simétrica: es melancólico y como tal dado al orden, la concentración, la tristeza, la amargura, la languidez. Un texto de Thomas Willis, médico inglés que escribió a mediados del siglo XVII, describe a la perfección los caracteres de Regino y Borola, en el estado “melancólico [...] los espíritus eran sombríos y oscuros; proyectaban sus tinieblas; en la manía, al contrario, los espíritus se agitan con un ardor perpetuo” (citado por Foucault, 1977:108). Así, los Burrón serían “llama” y “humo”, el síndrome maniaco depresivo sintetizado en una pareja. Pero estas sintomatologías traducen bajo la forma de “locura” el atrapamiento familiar y la “invasión” de los cónyuges por un opresivo mecanismo de control, mientras que el matrimonio del Callejón del Cuajo escapa del paradigma doméstico, no por la “enajenación” mental sino por la iconoclasta rebeldía de Borola.

Y la ruptura de la señora Burrón es mucho más trascendente que la subversión que representan mujeres machas y pegonas como Adelita, Rosita Álvarez y Yolanda, versiones *light* de las dominatrix del cómic sadomasoquista que en Estados Unidos hacían John Willie, Gene Wilbrew y Eric Stanton. Porque la flaca se rebela desde la sórdida domesticidad del Callejón del Cuajo:

[...] ya no estamos en el tiempo de antes, en que las mujeres vivían enclaustradas. Todo su mundo eran las cuatro paredes de su hogar, donde permanecían encerradas como en una prisión. En tiempos pasados la mujer no tenía derecho a protestar, ni siquiera a pujar cuando el hombre se le iba encima a los [...] guantones. Pero en esta época atómica todo ha cambiado. Ahora marido y mujer deben vivir como cuatitos [...] Si quieres que sigamos [...] juntos tendrás que darme muchas más libertades [Vargas, 1953a].

Esto se lo espetaba Borola a Regino en 1953, año en que las mujeres mexicanas apenas salían de su minusvalía política adquiriendo el derecho a votar y ser votadas. Hoy la proverbial “doble jornada” adquirió visibilidad, se reconoce el trabajo doméstico y en los divorcios se le valoriza para cuantificar la distribución de los bienes, pero en 1952 la argumentación de Borola cuando los “hombres de la casa”, Regino grande y Regino chico, le escatiman el dinero para comprarse un coche, es alegato excepcional:

BOROLA: Primero vamos a hacer cuentas, porque por “áhi” me debes algo. REGINO CHICO: ¿Qué te debo? Yo no te he pedido nada mamá. BOROLA: Me debes 2 800 mamilas a razón de 6 diarias [...] Te las voy a poner a tostón cada una, así que me debes 1 095 pesos [...] Más un año que lo tuve a base de jugos, caldo de frijol y jaletinas [...] son 730.75 pesos [...] Más dieciséis años que comía ya como gente grande, tres comidas diarias [...] 29 200 pesos [...] Además, servicio de ropa, atención médica, hospedaje y cuidados maternos [...] quince mil chorrocientos charros (Regino grande trata de escabullirse) [...] Un momento, que también contigo quiero hacer cuentas. En vista de que no tengo las consideraciones de esposa [...] también yo te voy a tratar con el mismo rigor. Porque [...] soy una simple criada [...] y como tal, te voy a hacer las cuentas de lo que me debes desde hace veinte años que estoy a tu servicio. En esta casa la hago de cocinera, recamarera, lavandera, costurera [...] Te voy a cobrar 200 pesos mensuales [...] ya que soy la única criada de “la alta” que has tenido. Me debes, por veinte años de servicios, la no despreciable cantidad de 60 000 pesos [Vargas, 1952b].

Pero si el feminismo clasemediero se queda con frecuencia en la reivindicación individualista de derechos familiares y laborales, el hembrismo populachero del Callejón del Cuajo es rijoso y gregario: un movimiento semejante a los alzamientos medievales por el trigo y el pan, protagonizados habitualmente por mujeres.

El asunto tiene historia. Entre los cazadores y recolectores nómadas del paleolítico las mujeres eran de mucho mundo, aun más movidas y viajadoras que los hombres, pues la exogamia las llevaba a cambiar de tribu. Pero con el sedentarismo agropastoril y la endogamia del neolítico medio, vino el enclaustramiento de las “reproductoras”; un encierro de género que con diversas formas se mantiene durante los siguientes siete mil años. Esta es la matriz del gineceo, del harem, del viejerío. Apartheids femeninos que

cuando menos desde la Edad Media devienen también espacios de resistencia, argüiende y “empoderamiento”, como los colectivos de beguinas, brujas y hechiceras y las Cortes de amor. El “encierro” moderno, que se impone en las familias de clase media desde el siglo XVI, excluye formal y realmente al género femenino de los asuntos públicos, pues la mujer-esposa es política, jurídica y económicamente minusválida. Sin embargo, en el gregario mundo de los pobres las mujeres asumen de manera más o menos colectiva funciones domésticas, que además en el campo son directamente productivas. Y ante todo, tienen la responsabilidad de la alimentación, de modo que frente a la carestía, el ocultamiento de granos y las hambrunas, ellas son las principales protagonistas de revueltas y motines por el trigo y el pan. Así, las mujeres devienen impulsoras de lo que un historiador inglés (Thompson, 1979:62-134) llamó “la economía moral de la multitud”, que reivindica el derecho a la subsistencia sobre la dictadura de la oferta y la demanda y en otro sentido reclama el reconocimiento de la producción y reproducción domésticas no mercantiles, lo que algunas feministas llaman “acumulación de base” (Michel, 1979:71).

Bien vistas, las acciones de hembrismo colectivo protagonizadas por Borola y las comadres de la vecindad son de corte medieval: algaradas por el maíz y las tortillas, revueltas contra la carestía y los hambreadores. Reivindicación multitudinaria de una “economía moral” cuyo último reducto está en las huertas, los solares y los fogones rurales; en los patios, los lavaderos y las cocinas del pobrero urbano; en el “laboratorio de los chimoles” de Borola; en el prodigioso microcosmos doméstico milagrosamente preservado por la mujer. Y no les estoy echando flores para que no repelen y sigan haciendo tortillas de aplauso; lo que pasa es que en el tercer milenio la mitad no mercantil del mundo está resultando paradigma de sustentabilidad; un modo de producir y consumir más viable que el industrialismo desmecatado de los últimos tres siglos. Así, hoy ya no se trata sólo de que las mujeres se libren del tizne y la esclavitud hogareña doméstica para incorporarse a la carrera de ratas con igualdad de derechos, sino también de construir un nuevo mundo, un orden sofisticado y global pero con rostro humano inspirado en la economía familiar virtuosa, en la buena domesticidad.

Cuando Borola desempolva el trabuco, se cruza las cananas y emprende una revolución de azoteas y tendaderos al frente de Loretito, doña Mati Guarneros, Julita “la bigotona”, las hermanas Navarajo y el resto de las enrebozadas, que

sacaron los frijoles del fuego y encerraron a los bodoques, rezando por que no vaya a llegar el marido y no esté lista la comida, estamos presenciando una jacquerie de fin de milenio encabezada por un moderno Robin de los Bosques, un “bandido social” como los que describe Eric J. Hobsbawm en *Rebeldes primitivos*: “bandolero generoso (cuya) importancia aumenta cuando el equilibrio tradicional llega a quebrarse: durante periodos de estrecheces anormales como hambres y guerras” (Hobsbawm, 1968:40).

Razones para la rebeldía no faltan. Por más que Borola les da “chilaquiles de cartón remojado”, “pan de aserrín” y “té de virutas”, los hijos de Tomasita se la pasan nomás “chillando de hambre”, mientras que su madre se desespera: “quisiera prender un anafre, abrazar a mis hijos y esperar a que la muerte ponga fin a nuestros días”. La señora Burrón le propone robar en el mercado, pero ella insiste en que es “pobre pero honrada”. Y es entonces cuando el borolismo programático cobra forma:

¿Robar? No diga esa palabra que me ofende. Ladrón es el que hace un oficio lucrativo del robo [...] Yo soy tan honrada como usted, pero en medio de esta carestía olvido los escrúpulos [...] Además soy mano larga sólo con los que tienen de sobra [...] Haga de cuenta que soy un Chucho el Roto con enaguas [Vargas, 1956b].

Pero no es sólo la injusticia económica en perspectiva femenina, pesa también el “enclaustramiento” como estigma social.

“Francamente no me resigno a estar encerrada en la casa y morir de ‘tiricia’ o tuberculosa [...] Quiero gozar la vida [...] quiero morir riendo” [Vargas, 1953e], proclama Borola. Y unos meses después emprende una revolución más trascendente que la lucha contra el hambre. La señora Burrón, la esposa de don Regino, la madre de Macuca y de El Tejocote se mete de exótica. Y por si fuera poco invita a Bibiana, Luchita “la patas de sota”, Julita “la bigotona”, y el resto de las sufridas vecinas a que le entren de mamboletas. Y pese a que al principio las comadres repelan pues tienen que ir por el mandado, preparar la comida y traer a los niños de la escuela, las sonsaca para que salgan en vistoso desfile callejero anunciando la “Regia inauguración del Teatro Borola [...] Padrino: don Atilano Chagoya, dueño de la pulquería La Mimada [...] Treinta exóticas en línea, entre las que desataca con luz propia ¡Borola!” [Vargas, 1954b].

Al principio “despierta gran curiosidad ver desfilar al chorro de viejas fodongas con sus canastas [...] de mandado”, pero cuando se alza el telón en el improvisado tablado carpero instalado en el patio de la vecindad y sale la “escultural exótica Borola” bailando, de las de acá, aquella que dice: “¡Haciendo así, cuchichi, cuchichi!”, el respetable se le entrega sin recato. Siguen Lola Chavaría, “la chata” Cuca Barreto y la viuda de Orvañanos sacudiendo el agüayón y cantando un inspirado mambo de Pérez Prado: “¡Yo soy el ruletero! [...] ¡Que sí, que no, el ruletero! [...] ¡Yo soy el icuiricui! [...] ¡Que sí, que no, el icuiricui! [...] ¡Yo soy el macalacachimba! [...] ¡Que sí, que no, el macalacachimba!”. Y mientras ellas “mueven el bote”, doña Matilde deja a Regino chico a cargo de los frijoles para ponerse las mallas y dar las últimas instrucciones a Chuba, Carmela, Socorro y Espartaco, que la acompañan en su gusto número: “Doña Mati Guarneros y sus perros amaestrados”. Imposible, en verdad, concebir un espectáculo más liberador y subversivo que la vecindad transformada en carpa y las comadres en breves tarzanas “contorsionándose como chinicuiles en comal” (Vargas, 1954b).

Ya impuesta a las bambalinas, Borola se presenta en la carpa Salón Lolita, supliendo a la exótica Fodonga. Ahí comparte escenario con el dueto de las hermanitas Arcocha Botello; con el tenor de los ojos verdes, Tilingo Cervantes; con el cantante de sentidos tangos Irineo Mapache; con El Gran Archúndia y su muñeco Cirilo; con los pulsadores Hermanos Cantoya, de profesión mecapaleros, y con la cancionera hecha pujido, la escultural Cerbatana Torija, que entona la que dice “¡Ay cocol, ya no te acuerdas cuando eras chimislán!”. El humor corre por cuenta del “Esqueche” de permanente actualidad “¡Ay hambre cómo me has ponido!”. Como el Cuchichi tiene éxito, Borola –ahora llamada “La exótica loca”– se va de gira artística acompañada por Macuca y Regino chico, que le dicen hermana. Meses después, luego de que la güera derrocha el dinero ganado con el sudor de sus tepalcuanas, los tres regresan al hogar, para encontrarse con que, entre tanto, el hacendoso Regino adoptó a Foforito, del que luego se sabrá que es hijo del briagales Susanito Cantarranas (Vargas, 1954c).

La sicalíptica escapada a la farándula –transgresión gozosa y sin reprimendas ni mensajes mojigatos– es un triunfo de la subversiva Borola sobre el conservador Gabriel Vargas, quien poco menos de dos años antes había escrito un episodio moralino donde la señora Burrón se iba de casa dispuesta a trabajar de encueratriz, pero sólo conseguía chamba de patíño en la “Carpa Brodgyey”

y después de sobrevivir de la pepena era recogida por doña Delfinita, quien le daba consejos de este cariz: “Así te hubiera tumbado tu marido la cabeza a guantones, no hubieras puesto un pie fuera de la casa [...] Porque una mujer fuera del hogar pisotea los principios fundamentales del matrimonio”. Y lo Peor es que Borola asiente: “Si Delfinita, ahora lo reconozco ¡Dios santo! ¿Cómo pude abandonar a mi esposo y a mis hijos?” (Vargas, 1953b). Conformismo que ratifica en episodios posteriores: “Ahora me doy cuenta que la verdadera dicha está en estas cuatro paredes, que antes me parecían tan odiosas”, piensa Borola, que habiendo terminado el quehacer se esmera tejiendo chambritas. Por fortuna, un año y medio después la indomable “patas de chichicuilote” triunfa zangoloteando las tambochas con el nombre artístico de “La exótica loca”, y don Gabriel, como Regino, tiene que apechugar.

Porque Vargas es un autor contradictorio. En un episodio de 1953, nos relata la emancipación danzante de Micaela, conocida también como La Camotita. Micaela es una trezuda, descalza y patarajada que trabaja de “gata” para Borola y padece la lejanía de su pueblo, hasta que se junta con Pancha Cleopatra y Gladis Petra, quienes la sacan a bailar al cabaret. Al principio los galanes le parecen encajosos y llevativos, pero pronto La Camotita le halla el gusto al “rismo”. “Las épocas en que Micaela andaba de pata de perro ya pasaron –escribe Vargas. Ahora usa medias nailon y zapatillas de pulsera”. Las escenas de las tres amigas dándole con fe al bailongo no tienen nada de sórdido y sí mucho de liberador. Pero don Gabriel se siente obligado a editorializar:

Pobrecitas mujeres pueblerinas que van a buscar trabajo a la gran ciudad [...] Su ignorancia las hace caer presas del vicio [...] Muchachitas [...] que deseosas de divertirse no saben distinguir entre el bien y el mal. Triste es su destino [...] desde que llegan empieza su calvario, porque son explotadas [...] en su trabajo y [...] más tarde la gran mayoría son envilecidas por los hombres (Vargas, 1953d).

El tono pontificador de Vargas es el mismo de los innumerables melodramas con que durante los cuarenta y los cincuenta el cine, los radioteatros, los tangos, los boleros, los fotomontajes, las historietas y los folletines “del corazón” incursionaban en los territorios antes prohibidos de la sexualidad no reproductiva. Acercamientos “para familias” y por tanto regañones y moralinos, que sin embargo introdujeron en la cultura popular –ciertamente

vestida de cusca– un nuevo tipo de mujer que no oculta sus deseos carnales. Damas de la noche que pueden ser “objetos sexuales” –como las rumberas, las exóticas y las *stripers*, y como Borola y La Camotita en sus tiempos de reventón– pero que son también desinhibidas, libres, emancipadas; ya no mujeres de su casa sino mujeres de la calle; ya no sometidas sino compañeras y con frecuencia dominantes.

Hubo antes en el imaginario colectivo personajes femeninos notables por su belleza y/o presunta promiscuidad, como María Ignacia “La Güera” Rodríguez, quien a principios del siglo XIX tuvo tres maridos y, se dice, sedujo a Agustín de Iturbide, Alexander Von Humbolt y Simón Bolívar; o como Santa, suripanta de ficción pergeñada por Federico Gamboa a comienzos del XX. Pero en el medio siglo la inquietante imagen deviene obsesión y las mujeres livianas proliferan incontenibles en los cada vez más masivos medios de comunicación. Fémimas libres pero descocadas, quienes con su “perdición” pagan el precio de haber salido del “encierro”. Porque en la década de 1940 sólo hay de dos sopas: la mujer es casera o callejera, doméstica o aventurera, del hogar o “del oficio”, santa o puta. Y en esta tensión vivificante se mueve Borola, ni del todo ama de casa ni del todo ombliguista.

Crudas y cocidos

Al constatar las radicales oposiciones que definen a Borola y Regino es inevitable sospechar que pertenecen a formas distintas de socialidad, si no es que a especies diferentes. Ella se ubica en el mundo doméstico y reproductivo donde no existe especialización laboral sino plurifuncionalidad. Él se mueve en el mundo de la producción, el mercado y la división del trabajo, donde por fuerza se pertenece a una categoría o gremio. Ella es ama de casa, del mismo modo en que lo son todas las vecinas; mientras que él es peluquero, a diferencia del que es carnicero, el que es policía, el que es albañil.

Borola y sus semejantes guisan y lavan y planchan y barren y trapecan y amamantan y cosen; mientras que Regino y sus colegas o cortan el pelo o venden carne o hacen casas o cuidan el orden. En última instancia las mujeres del vecindario son multiusos y por tanto intercambiables, mientras que los maridos son especializados y por tanto insustituibles. Porque la diferenciación de las mujeres es natural, aleatoria, no sustantiva: una es gorda, la otra

greñuda, la de más allá peleonera; mientras que las diferencias entre varones son culturales, sustantivas, complementarias y por tanto imprescindibles, dado que uno atiende la estética capilar, otro la alimentación, otro la vivienda, otro más la seguridad.

Así, Borola es biología, naturaleza, territorialidad; mientras que Regino es cultura, socialidad, función. Ella pertenece al Callejón del Cuajo y tiene a la vecindad como ámbito identitario, mientras que él es de “El rizo de oro” y se identifica por la profesión. Ella pertenece a un tótem, él a una casta. Y si queremos seguir con el razonamiento de un célebre texto de Claude Lévi-Strauss (1970), ella sería una “osa” y él un “barbero”.

En esta perspectiva etnológica, la familia creada por Vargas es alianza, transacción, intercambio entre dos clanes distintos: los Tacuche y los Burrón, que no sólo remiten a dos diferentes clases: la alta y la baja, en este caso transfieren también sus rasgos a dos patrones de comportamiento socialmente determinados: el femenino y el masculino, los cuales refuncionalizan la carga original proveniente del clan y de la clase de origen. Como marido de clase baja, Regino es un trabajador que se afirma por su “oficio” a través del valor económico y la especificidad de lo que intercambia; mientras que en el colectivo indiferenciado de las vecinas, Borola se define por su “carácter”, talante indisciplinado y prepotente que le viene de su condición de clase alta degradada a la vecindad. La hipótesis interpretativa se ratifica si vemos que El Tejocote y Foforito se preparan para ser peluqueros e incorporarse al gremio específico de su padre, mientras que Macuca es entrenada para asumir la condición genérica de mujer, así sea en el modo rebelde e iconoclasta de su madre.

Aquí Lévi-Strauss, a quien venimos siguiendo, encontraría un “esquema conceptual”, un patrón socialmente determinado. Lo que llevaría a esperar que la historia de los Burrón fuera el despliegue de un modelo preexistente. Paradigma que, en este caso, sería el de la subordinación de lo crudo a lo cocido, de la naturaleza a la cultura, de la “osa” al “peluquero”. Pero no. Y es que la preeminencia de lo estructural se quiebra cuando irrumpe la historia –en este caso la historieta– y más cuando la historia narrada es precisamente la de la crisis-transformación de estructuras familiares que dejaron de ser viables.

Ya hemos señalado que en su medio siglo de existencia *La familia Burrón* documenta el fracaso de las estrategias integradas de Regino y la legitimación de las alternativas apocalípticas de Borola. Opciones que ahora se nos muestran

como propias de su específica socialidad, más bárbara en el sentido de tribal, que civilizada en el sentido de clasista. En situaciones de penuria extrema –que en el Callejón del Cuajo son las más frecuentes– las salidas borolianas consisten en utilizar lo que tiene a la mano, recomponiéndolo para obtener el fin perseguido así sea de manera heterodoxa. ¿Cómo aliviar el hambre cuando no hay alimentos y los maridos fracasan en sus procedimientos convencionales para obtener ingresos? Ya vimos que la solución de Borola es hacer chilaquiles con periódicos atrasados o “guiso negro” con trozos de llantas viejas. Y esta “ars combinatoria” que consiste en refuncionalizar desperdicios, se llama bricolaje.

El bricoleur es capaz de enfrentar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas e instrumentos [...] a la medida de su proyecto [...] la regla de su juego es siempre la de “arreglarse con lo que uno tenga” [...] es decir un conjunto de instrumentos y de materiales heteróclitos [Lévi-Strauss, 1972:36].

Como el dinero que le da Regino no alcanza para el gasto y aprovechando que en la ciudad son escasas y caras las viviendas en renta, Borola combina las dos carencias en una solución disparatada: fracciona con tablas la recámara familiar y alquila “cuartos en asistencia”, que en realidad son casilleros de un metro cuadrado –los chicos– y dos metros –los mayores. Y el flujo de “abonados” es tan grande que termina poniendo “cuartos perrera” en el patio de la vecindad, hasta que las protestas de las comadres la obligan a cancelar el negocio (Vargas, 1952a). Bricolaje puro; muy semejante, además, a la práctica popular de subdividir al infinito casas de departamentos y vecindades hasta convertirlas en atiborrados y barrocos multifamiliares. A falta de dinero para ir de vacaciones al mar, Borola cubre de arena la mitad de la azotea, llena de agua la otra mitad y con hamacas y palmeras de cartón improvisa un acapulquito urbano del que disfruta en bikini y tomando agua de coco con ginebra. Cuando los vecinos se interesan en remojarse y asolearse también en “Playa Borola”, la güera les alquila trajes de baño que fabrica con costales de harina (Vargas, s/f). En otra ocasión se asocia don Genovevo, quien es maquinista, para instalar un “ferrocarril” urbano de carga y pasajeros (Vargas, s/f). En otra más, soluciona la crónica falta de alimentos organizando a las vecinas

para remover el pavimento y sembrar milpas y hortalizas en las calles, en una modalidad de “agricultura urbana” sustentable que cuarenta años después devendría paradigma (Vargas, 1974).

Bien vistos, los creativos montajes borolianos no son más que prolongación metafamiliar de las prácticas propias de la domesticidad precaria: un bricolaje cotidiano que, haciendo de la carencia lujo, recicla las sobras y aprovecha de mil formas lo poco disponible. Dice Lévi-Strauss que “las sociedades industriales ya no toleran (el bricolaje) más que como hobby o pasatiempo” (Lévi-Strauss, 197259). Para nada: aun en las sociedades más modernas, cuando menos la mitad de trabajo se despliega bajo la forma de bricolaje; lo que incluye la producción popular “marginal” de bienes y servicios, casi todas las labores domésticas y buena parte de la creación artística cada vez más inspirada en el propio arte y marcada por influencias, préstamos y citas. Porque en verdad la hegemonía de la producción científicamente ordenada se sostiene sobre la “otra” mitad de la producción; una práctica orillera, desprofesionalizada y creativa que por necesidad improvisa, reusa.

Vivimos asediados por las mercancías de marca, pero igualmente en un mundo de cosas que en rigor no son “hechas”, como las de fábrica, sino “hechizas”. Lo que significa que son artesanales y desautorizadas, pero también mágicas: animadas por un espíritu del que carecen los bienes serializados e indiscernibles que provienen de la fabricación industrial y compramos en Walmart. “Hechiza” es entonces la producción del taller artesanal, que a diferencia de la fábrica, recicla e improvisa; es “hechiza” la entreverada, barroca y diversificada producción campesina, ajena a los vertiginosos monocultivos mecanizados; son “hechizos” la vivienda y los servicios de las “ciudades perdidas”, edificadas con pedacería e ingenio; es “hechiza”, naturalmente, la creación artística y finalmente, son “hechizos” los productos del trabajo y la inventiva domésticos, como guisos, vestidos, adornos y otros lujos hogareños de la pobreza y el medio pelo, que no se compran en tiendas de autoservicio.

Pero bricolaje no es sólo acción, es también un pensamiento específico. “La reflexión mítica [...] (es) la forma intelectual del bricolaje”, escribe Lévi-Strauss; y continúa: “lo propio del pensamiento mítico, como del bricolaje en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados [...] utilizando restos, sobras y trozos”. Y este montaje de pedacería que se desarrolla también en el imaginario, este “pensamiento mítico [...] envasado en las márgenes”, no es más torpe, primitivo o débil que el científico, sino que “es liberador,

por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado [...] a transigir” (Lévi-Strauss, 1972:41-43).

Atrapado en el “consumo”, el bricolaje urbano deviene práctica doméstica mujeril por antonomasia del mismo modo que la “intuición” se asimila al pensamiento femenino, mientras que la “producción” y la “ciencia” pertenecen a los hombres y en general corresponden al orden masculino (Club de Tobi que eventualmente admite mujeres, previamente “civilizadas”). Pero, qué sucede cuando trastabilla el modelo de familia donde el “ingreso” es masculino y femenino el “gasto”; qué ocurre cuando naufraga la economía donde la producción formal de mercancías debía sustentar el progreso individual y el desarrollo social; qué pasa cuando al apotegma reginesco, según el cual “únicamente los hombres cargaremos la responsabilidad de este hogar”, Borola responde con desarmante ironía: “¿Tú te cuentas entre los hombres, enanín?” (Vargas, 1956c).

En la historieta lo que sucede es que Borola y sus alternativas apocalípticas devienen protagonistas; en el país lo que pasa es que la producción formal estancada o en receso deja paso a la “informal”, los “changarros” se multiplican, la economía se feminiza. Y en el fondo lo que ocurre es que el presunto “gasto” se revela como “producción”.

Sólo que la crisis no es circunstancial sino profunda. Lo que está pasando es un orden civilizatorio; un autómatas económico que quiso uniformar la producción y la sociedad haciendo tabla rasa de la diversidad humana y natural; una ciencia dotadora de sentido y ordenadora del saber y el hacer en la que no había lugar para el sin sentido y la intuición; un “pensamiento racional” que no dejaba espacio para el “pensamiento salvaje”. Y en este quiebre histórico, las totalizaciones intuitivas y provisionales y las prácticas heterodoxas, recicladoras y sustentables, devienen la única utopía disponible.

Así, cuando el reciclaje desorbitado y el pensamiento mágico, personificados en Borola, se apoderan de las mentes y los corazones de las comadres del Callejón del Cuajo, el bricolaje se transforma en *jacquerie*, revuelta comunitaria, movimiento social del viejerío; pero también en utopía: vislumbre de un mundo otro donde naturaleza y cultura, mito y ciencia, territorio y función, hombre y mujer se entreveren y confronten sin aniquilarse. Un mundo donde quepan muchos mundos, una vecindad donde puedan convivir borolas y reginos, osas y barberos.

Bibliografía

- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra (1988), *Puros cuentos I. Historia de la historieta en México 1874-1934*, Museo Nacional de Culturas Populares/Grijalbo, México.
- (1993), *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México. 1934-1950*, Conaculta/Grijalbo, México.
- (1994) *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*, Conaculta/Grijalbo, México.
- Bartra, Armando (2001), “Debut beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. I, núm. 3, septiembre, Cuba.
- (2001), “Debut beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales”, *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, vol. I, núm. 4, diciembre, Cuba.
- (2002), “Piel de papel. Los ‘pepines’ en la educación sentimental del mexicano”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. 1920 -1950*, Arte e Imagen, México.
- Coma, Javier (1978), *Los cómics, un arte del siglo XX*, Guadarrama, España.
- (1979), *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*, Gustavo Gili, España.
- (1991), *Diccionario de los cómics. La edad de oro*, Plaza y Janés, España.
- Couperi, Pierre y Maurice Horn (1971), *A History of The Comic Strip*, Crown Publishers, Estados Unidos.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI Editores, México.
- Gasca, Luis (1969), *Los cómics en España*, Lumen, España.
- Gifford, Denis (1984), *The International Book of Comics*, Crescent books, Estados Unidos.
- Gociol, Judith y Diego Rosenberg (2000), *La historieta Argentina. Una historia*, Ediciones de la Flor, Argentina.
- Herner, Irene (1979), *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, Nueva Imagen, México.
- Hobbsbawm, Eric J. (1968), *Rebeldes primitivos*, Ariel, España.
- Horn, Maurice (1977), *The World Encyclopedia of Comics*, Avon Books, Estados Unidos.
- (1977), *Women in Comic the Comics*, Chelsea House Publishers, Estados Unidos.

- Lévi-Strauss, Claude (1970), *El oso y el barbero, en Edmund Leach, Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo*, Cuadernos Anagrama, Barcelona.
- (1972), *El pensamiento salvaje*, Breviarios, FCE, México.
- Michel, Andrée (1983), *El feminismo*, Breviarios, FCE, México.
- Monsiváis, Carlos (1980), *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, ERA, México.
- Robinson, Jerry (1976), *The Comics, An Illustrated History of Comic Strip Art*, Berkley Publishing Corporation, Estados Unidos.
- Rosenbleut, Ingrid (1984), *Roles conyugales y redes de relaciones sociales*, UAM, México.
- Tatum, Charles (1985), “La familia Burrón, Inside a Lower Middle-Class Family”, *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 4, Estados Unidos.
- Thompson, Edward P. (1979), *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Crítica, España.
- Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno (1980), *Historia de la historieta argentina*, Ediciones Record, Argentina.
- Vargas, Gabriel (1952a), *La familia Burrón*, núm. 2602, agosto; (1952b), núm. 2613, septiembre; (1953a), núm. 16018, 19 de febrero; (1953b), núm. 16019, mayo; (1953c), núm. 16023, 2 de abril; (1953d), núm. 16052, 27 de agosto; (1953e), núm. 16053, agosto; (1953f), núm. 16082, 28 de diciembre; (1954a), núm. 16093, 4 de febrero; (1954b), núm. 16138, 16 de agosto; (1954c), núms. 16138-16167, 16 de agosto al 29 de noviembre; (1955), núm. 16256, 26 de diciembre; (1956a), núm. 12294, 22 de marzo; (1956b), núm. 16299, 9 de abril; (1956c), núm. 16300, 12 de abril; (1974), núm. 17217, 17 de noviembre; (2004), segunda época, año XXV, núm. 1359, 21 de septiembre; (s/f), núm. 16634;
- Vázquez Lucio, Óscar E. (1985), *Historia del humor gráfico y escrito en Argentina*, tomo 1, 1801-1939, Eudeba, Argentina.

Recibido el 24 de marzo de 2010
 Aceptado el 3 de octubre de 2010