

Borola Tacuche y la resistencia al binarismo: un análisis desde la performatividad de género en imágenes picarescas

Rosa María González Victoria ⁽¹⁾

Resumen: Las mujeres que actúan o se comportan de forma diferente, con lo establecido social y culturalmente, llaman la atención cuando trastocan la identidad de género tradicional. Esto ocurre no solamente con mujeres de carne y hueso sino, incluso, con personajes ficticios como el que protagonizó la mayor parte de los episodios de una de las historietas que permanece en la memoria de aquella lectoría asidua a esta literatura: *La Familia Burrón*. En este *cómic* o “cuentito” (como popularmente se les llamaba), el comportamiento de la protagonista principal, “Borola Tacuche de Burrón”, va a causar que algunos de sus analistas, e inclusive su propio autor (Gabriel Vargas), consideren que se trata de “un hombre disfrazado de mujer”. El objetivo de este artículo es analizar a ese(a) personaje, mediante la categoría *performatividad de género* (Butler, 2006, 2007), para demostrar que, a través de imágenes de la picaresca, hay resistencia a atributos impuestos a un cuerpo a partir de sus rasgos biológicos. Butler ocupa la categoría *performatividad de género* para la comprensión de la identidad en las comunidades *queer* y las disidencias sexuales. En este caso se recurre a esta categoría porque se parte de la idea de que esta(e) personaje pertenece a un sector de las disidencias sexuales (a la comunidad transgénero), y no por cuestionar la normatividad heterosexual sino por su persistente rechazo para cumplir con los atributos impuestos a su cuerpo de “mujer”, en su papel de “esposa”, “madre” y “ama de casa”; esto es, como dependiente, sumisa, abnegada e, inclusive, pacífica y honesta. Borola es un caso que contraviene el sistema de género binario. El papel de cuidadora o de protección de la familia lo extiende a sus vecinos, mediante un pago, para atacar el acoso sexual que padecen sus hijas en la calle, y, a través la extorsión, a los comerciantes del barrio, en el que incluye a su esposo.

Palabras clave: Género - Performatividad - Picaresca - Disidencias sexuales - Personaje de historieta

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 115-116]

⁽¹⁾ **Rosa María González Victoria.** Doctora en Ciencias Sociales, con la especialización en Comunicación y Política, por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Especialista en Estudios de Género por El Colegio de México. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Profesora-investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma del

Estado de Hidalgo. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Cultiva las líneas de investigación: Comunicación y Estudios de Género; Comunicación Política y Periodismo; e Imaginarios y Representaciones Sociales.

Introducción

Escasas son las historietas que, en plena efervescencia de la lucha de las mujeres sufragistas en México en las décadas de 1940 y 1950¹, aludieron a la situación de las mujeres como madres, esposas y “amas de casa” como lo hizo Gabriel Vargas (1915-2010) en *La Familia Burrón* (1948-2009): mediante la picaresca. Estos roles y –como móvil– “el hambre” fueron las narrativas que guiaron a uno de los historietistas más importantes del país, para construir a uno(a) de los personajes más entrañables y latentes en la memoria colectiva de aquellas generaciones asiduas a la lectura de “cuentitos” o cómics, de mediados del siglo pasado y principios del Siglo XX: “Borola Tacuche de Burrón”.

En efecto, Vargas se centró en las vicisitudes o, mejor dicho, en las tropelías de “una niña bien, venida a menos” (Aurrecochea y Bartra, 1993), que se niega, episodio tras episodio, a asumir los atributos en dichos roles. Rechaza la sumisión, la dependencia, la abnegación e, inclusive, conducirse de manera pacífica y honesta, aduciendo el insuficiente gasto que recibe de “Don Regino”, su esposo (quien sostiene a su familia con el ingreso de su trabajo en la peluquería de su propiedad, “El Rizo de Oro”, donde se conduce de una manera honrada e incorruptible), así como la supuesta “hambre”, al quejarse del escaso consumo de carne y de la calidad de ropa que usa; en síntesis, de “la pobreza”.

Resulta interesante que su autor haya puesto en cuestionamiento, a través de su personaje, estos papeles tradicionales en un contexto histórico cuando se encontraban muy arraigados, con lo cual, paradójicamente, en lugar de causar malestar entre sus lectores (hombres y mujeres), fortaleció y llenó de vigor a su personaje, inserta/o en una publicación que mantuvo su venta durante casi 60 años.

Llama la atención, asimismo, que el historietista construyera su personaje, básicamente, con características atribuidas al personaje principal de la novela picaresca: el pícaro. Y me refiero al personaje masculino porque se ha sostenido que la pícara es construida “en plan superficial” y que, para engañar y estafar, utiliza “sus encantos para atontecer a su víctima” (Hanrahan, 1964: 32).

Sáinz (1999) coincide con Hanrahan en que “la picaresca femenina ha estado siempre relegada a un segundo plano por las novelas de protagonista masculino” (Sáinz, 1999:27). Y, advierte que debido a que las características de la picaresca se establecieron a partir de la novela de Mateo Alemán, esas no son totalmente aplicables a la picaresca femenina.

Así, entre los atributos del pícaro se encuentran los siguientes: busca ganarse la vida por cualquier medio, lícito e ilícito (De Hann, 1903); lucha constante contra el hambre (Hanrahan, 1964); se convierte en ladrón o en un falso mendigo (Bataillon, 1969); es un aprovechado sin escrúpulos (Parker, 1971).

Esos rasgos, característicos en Borola, provoca que analistas expertos en esta literatura cuestionen su identidad de género: ¿mujer u hombre? Aurrecoechea y Bartra (1993) consideraban que era el “alter femenino” de “Jilemón Metralla y Bomba”² e, incluso, el mismo autor llegó a decir que se trataba de un hombre disfrazado de mujer; de “un Chucho roto con enaguas”³.

El objetivo de este trabajo es dar a conocer un avance del análisis realizado, en una investigación amplia, a ese(a) personaje principal de la historieta *La Familia Burrón*, mediante el concepto de *performatividad de género*, para demostrar que, mediante la picaresca, Gabriel Vargas construye, seguramente de manera involuntaria, un caso de resistencia contra esos atributos impuestos a un cuerpo por sus rasgos biológicos; esto es, como “mujer”.

Para el análisis de este(a) personaje, parto de la categoría teórica *performatividad de género* de Butler (1990, 2006, 2007), quien la ocupa para la comprensión del género, la identidad en las comunidades *queer* y las disidencias sexuales. En este caso recorro a esa categoría porque bien podría ubicarse a este/a personaje en el sector de las disidencias, dada su resistencia para cumplir con los comportamientos impuestos como mujer. Así, se considera que “lo que se llama identidad de género no es sino un resultado performativo, que la sanción social y el tabú compelen a dar (Butler, 1990: 297).

Siguiendo el planteamiento de Simone de Beauvoir de que “la mujer no nace [sino] se hace”, Butler observa que “ser mujer” es el resultado de haber obligado o coaccionado “al cuerpo a conformarse con una idea histórica de ‘mujer’” o haberlo inducido “a volverse un signo cultural, a materializarse obedeciendo una posibilidad históricamente delimitada, y esto, hacerlo como proyecto corporal sostenido y repetido” (Butler, 1990: 300).

En este mismo sentido se considera que las categorías “mujer” y “hombre” son “vacías [...] porque no tienen un significado fundamental ni trascendente [que] aunque den la impresión de ser categorías fijas, contienen aún en su interior definiciones alternativas, desmentidas y suprimidas” (Scott, 2008; 73-74).

Y es, con base en estos planteamientos, como se realiza una aproximación a la comprensión de la *performatividad de género* mediante un/a personaje que rechaza, episodio tras episodio, las cualidades y los atributos impuestos en un cuerpo convertido en “mujer”, que no sigue el planteamiento de Aurrecoechea y Bartra (1993) y el mismo Gabriel Vargas de que se trata de “un hombre disfrazado de mujer”, sino la propuesta teórica de Butler. Uno de esos atributos es el rol de cuidadora o protectora de las/os hijas/os y del hogar.

De esta manera, con base en dos episodios seleccionados sobre el tema de cuidado o la protección, se plantearon dos categorías para el análisis: 1) el hambre (como motivación de la vida); y 2) lo lícito o lo ilícito (para ganarse la vida por cualquier medio). Esto, como se expuso, para mostrar un caso de *performatividad de género*, siguiendo esas dos imágenes propias de la picaresca y los pícaros de la novela española.

Este artículo está compuesto por tres apartados: en el primero se desarrolló, de manera sucinta, las características de la picaresca y los pícaros, y se incluye un breve subapartado sobre las pícaras; en el segundo se hace una descripción general tanto del personaje con el cual se le compara (don Jilemón Metralla y Bomba) como de ella (Borola Tacuche de Burrón) y en el tercero se expone el análisis y los resultados de dos episodios en los cuales Gabriel Vargas, mediante su personaje (Borola) trastoca, de manera clara, uno de los atributos considerado para las mujeres: el cuidado.

La picaresca y el pícaro

Se considera que la picaresca es un género literario inaugurado por la *Vida de Lázaro de Tornos y sus fortunas y adversidades*, obra de autor desconocido que aparece en Burgos, Amberes y Alcalá de Henares, en 1554. Sin embargo, a la obra a la cual se le atribuye tal reconocimiento es al *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán.

Así, especialistas en el estudio de la picaresca (De Haan, 1903; Chandler, 1907; Hanrahan, 1964; Bataillon, 1969; Parker, 1971; Talens, 1975; Domènech, 1990; Gutiérrez de Velasco, 1999; Sáinz, 1999) se han ocupado en definir y buscar las características de este género de la novela española, partiendo del análisis de esas y otras obras.

La mayoría de quienes han estudiado esta literatura coinciden en que se trata de un género autobiográfico si se toma como modelo el *Guzmán de Alfarache*, ya que “el pícaro narra sus propias aventuras” (Hanrahan, 1964:29); y puede ser una persona real o ficticia que busca ganarse la vida por cualquier medio, lícito e ilícito, y que al relacionar sus experiencias con las clases sociales destaca los males de éstas. Hanrahan (1964), en consonancia con De Haan (1903), dice que es un pretexto para satirizar a la sociedad en que vive.

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 acaeen cosas; “ora sube ora baja, es juguete del sino”. (Hanrahan, 1964:29)

Chandler (1907) considera que sus rasgos son el tema de la marginalidad, siendo el pícaro el personaje central. Para este autor, 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 hombres 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; simplemente es un vagabundo.

Para Bataillon (1969) “la honra” es el “tema obsesivo” de la picaresca, “de la literatura española de tiempos de Felipe III”, así como “la tiranía de *la limpieza de sangre* como factor de esta obsesión”. Parker (1971) estudia la picaresca en cuanto la relación que hay entre el pícaro y la delincuencia no violenta, pues 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).

Domènech (1990), citada por Gutiérrez de Velasco (1999), sintetiza con cinco rasgos la novela picaresca española: 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.

En coincidencia con esas características, Parker considera que “delincuente” o *delinquent* es el término más adecuado y moderno, en lenguaje extranjero, para referirse a la palabra “pícaro”, 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” (Parker, 1971, 37). Para Morse, los pícaros son 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, 1971:10).

Así, basado en esa definición, Parker explica que, en efecto, este tipo de “delincuencia, y no la criminalidad violenta de robos y asesinatos”, es la que caracteriza al pícaro. Por tanto, para este autor, “el pícaro es ladrón y estafador y no bandido”, porque cree que “así lo exigía la convención literaria de que los autores realistas fueran cómicos”, ya que la risa podría suavizar lo que podría significar un “mal ejemplo” a seguir.

Así mismo, aclara 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 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 (Bataillon, 1969: 178). La vida del pícaro, señala, es la de alguien que se descarrió y él lo sabe.

“El motivo artístico [está] basado en el desheredado, el vagabundo, el hampón”, plantea Zamora (1962), y su personaje principal de este género literario es “un antihéroe”.

Las pícaras

Como se mencionó anteriormente, en la novela picaresca española se caracteriza a las pícaras con atributos menores en contraste con la vitalidad de los pícaros. Hanrahan detecta que en las pícaras sólo se verá “una personalidad defectuosa y no una psicología perfectamente o, mejor dicho, naturalmente desarrollada y presentada para nuestra contemplación” (Hanrahan, 1964:32).

Este autor aclara que, en este género literario, se da una fuerte tendencia en representar a las mujeres como “livianas” y “rameras”. Para explicar esta representación, recurre a la posición de la mujer en la sociedad española de los siglos XVI y XVII, periodo en que se imponían dos modelos: “la perfecta casada” y “la mujer de mundo”.

En el primer modelo se ubica a 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 de la “perfecta casada” 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.

A “la mujer de mundo”, el otro modelo, se le situaba dentro de una jerarquía bien definida. Sus campos de acción eran las grandes capitales de Madrid, Toledo y Sevilla. Circulaba entre la nobleza y la burguesía; poco cuidaba de su moral; tenía amores fáciles; vive 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 Monipodio⁴.

La pícara 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, 1964: 37-38)

Las “busconas”, actantes 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, 1964:105-106).

En la vida de la pícara, en lugar de la madre aparece otro personaje: “la dueña”. Su presencia servía como tercera en amores ilícitos. “La dueña clásica”, explica Hanrahan, representa la hipocresía, no le repugna la maldad y su actividad está movida por la codicia.

En el caso concreto de Justina, Hanrahan advierte que ésta hablaba más de sus vicios que de sus virtudes. Detecta 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 crítico. Considera que “en realidad este desconcertante tipo de pícara 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, 1969:185).

El hecho de que Justina sea bautizada como “pícara”, según Bataillon, tiene la finalidad de dar al lector la sensación de que está ante la réplica a la *Vida del pícaro Guzmán de Alfara-che*; 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 muestra como un ser inferior al hombre, pues sus procedimientos no son nobles. Dice que es la antítesis de lo noble y lo virtuoso, ya que es codiciosa, ladrona y mentirosa.

¿Miedo a la picaresca femenina?

Ante los rasgos con los que se construyen a las pícaras, Sáinz (1999) coincide en que, en efecto, “la picaresca femenina ha estado siempre relegada a un segundo plano por las novelas de protagonista masculino” (Sáinz; 1999:27). Y, precisa que debido a que las características de la picaresca se establecieron a partir de la novela de Mateo Alemán, no son totalmente aplicables a la picaresca femenina.

Desde una “metodología de la desconfianza”, la autora plantea que en los autores existe miedo o misoginia. Para demostrar esta tesis, la autora realiza un análisis de tres pícaras: Justina (1605), de Francisco López de Ubeda; Coraje (1670), de H. J. Ch., von Grimmels-hausen; y, Moll Flanders (1722), de Daniel Defoe.

Sáinz aclara que la primera obra es una parodia a la novela de Mateo Alemán. En esta novela se dice que Justina es “una pícaro por los cuatro costados, desenvuelta, burlona, mordaz e impenitente, orgullosa de su ascendencia celestinesca y de su matrimonio con Guzmán” (Sáinz, 1999:27).

La obra de López Ubeda, por otro lado, es un relato “justificado por el afán de venganza” de Coraje, quien es mostrada “deseosa de pagar con la humillación y la deshonra una burla que le había hecho Simplicius” (Sáinz, 1999:27), pícaro creado por el mismo autor.

La novela de Defoe, de acuerdo con Sáinz, se vincula con “la tradición biográfica criminal” y está “marcada por el espíritu capitalista y protestante de la época”.

Para la autora, los rasgos detectados en estas tres obras pueden aplicarse a otras novelas con protagonista femenino, como: *La hija de la Celestina* (1612), de Jerónimo de Salas Barbadillo; *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares (1632); y *La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas* (1642). Estas dos últimas de Alfonso de Castillo Solórzano.

El miedo o la misoginia en autores de picaresca femenina, Sáinz la analiza en tres aspectos: 1) logros conseguidos por las pícaras en oposición a los pícaros; 2) posibilidades efectivas de ascenso social en la época; y 3) tratamiento del tema por parte del autor, si hay o no ajuste entre realidad y ficción y por qué.

Así, la autora demuestra “que el triunfo de las pícaras en su deseo de medro social a través del matrimonio no es más que un recurso literario al servicio de la misoginia de la época y a costa del realismo del relato” (Sáinz, 1999: 28).

Estos análisis, sin embargo, nos permiten plantear que los pícaros y las pícaras de alguna manera comparten, de manera general, rasgos que los asemejan: la ambición, el gusto por el robo, la estafa, el engaño, la mentira, aprovecharse de personas incautas. De acuerdo con las interpretaciones expuestas, algunas de las diferencias consisten en que mientras el pícaro es representado (aunque cínico) como censor, en tanto a la pícaro como el escarmiento en cabeza ajena.

Así mismo, el pícaro es el juguete del sino (del destino y la suerte); la pícara, 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.

Aquí, cabe destacar otros de los principales rasgos del pícaro y la pícara de la novela española:

No tiene vocación de rebelde ni de revolucionario. No aspira a transformar la sociedad sino a integrarse en ella; él, caballero, ella, dama. Cuando la eternidad no tiene fuerza bastante para justificar los grilletes, la vida se convierte en apuesta del yo contra los otros, en reto renovado día a día. Egoísta, materialista y egocéntrico, no cree en la solidaridad, desconfía de todos porque aprende con los desengaños y no sabe lo que significa tener un proyecto común. (Sáinz González, 1999:28)

Así, a continuación, desde la categoría adoptada en este artículo, la *performatividad de género*, se realiza una comprensión aproximada a ese/a personaje que se opone, mediante la picaresca e invariablemente, a cumplir con los mandatos del sistema de género binario, mediante acciones atribuidas, socialmente, a los hombres. Pero antes del apartado del análisis y los resultados se expone una breve descripción del personaje con el cual se le compara.

Jilemón Metralla y Bomba

Para realizar una sucinta descripción de este personaje, se retoman algunos fragmentos de la obra de la Aurrecochea y Bartra (1993): *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*. Ellos describen al personaje como:

[...] 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 sus trapacerías. Hijo del boyante rancho Gudelio Metralla, hermano menor del sensato Carpóforo, y mayor del atrabancado y valentón Ulogio. (Aurrecochea y Bartra, 1993:357)

Monsiváis lo describe como un “conchudo” esto es, que ignora o no da importancia a la crítica; “amoral”⁵ y un “cábula”, que es aquel “que molesta para reírse, y se gana espacios sociales a través del choteo y la carga arrabalera del relajo” (Monsiváis, 1998)

Agregan que durante sus primeros días de vida trabajó como diputado corrupto; por lo tanto, intuyen que es probable que, para crear al personaje, Vargas se inspira en oportunistas y trepadores que amasaron su fortuna durante las primeras décadas del periodo pos-revolucionario. Tampoco les resulta extraño que José García Valseca, editor de la primera

época de *La Familia Burrón*, premiara la serie ya que parecía que, en el fondo, el personaje se trataba de una jocosca caricatura de él mismo (ver Figura 1):

[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 preparar la escala social. Don Jilemón es afortunado en amores y también en el juego; afamado 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”. (Aurrecoechea y Bartra, 1993:357)

Trueba (2005) coincide en que 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, 2005:75); esto es, es uno de los personajes del periodo posrevolucionario que se hicieron de fama por sus trapacerías.



3

Figura 1. Jilemón Metralla y Bomba. Aurrecoechea y Bartra (1993, p. 366).

Figura 2. La Familia Burrón. Aurrecoechea y Bartra (1993). Imagen en la portada.

Figura 3. Borola Tacuche de Burrón. Imagen obsequiada, a quien escribe, por la periodista Lupita Appendini, viuda de don Gabriel Vargas.

Metodología

Para el análisis de las imágenes se seleccionaron cinco episodios donde se muestra la disrupción del género binario, mediante el recurso de la picaresca. Esos episodios fueron obtenidos de los tomos de la Editorial Porrúa, donde se reúnen y presentan ejemplares de la historieta de distintas épocas.

Aquí es importante mencionar que en este trabajo se concibe imagen como “una representación visual de algo o de alguien, es decir, una figura o ilustración que se asemeja a algo, que refleja la apariencia de algo, ya sea real o imaginario, concreto o abstracto” (Atecé, 2021). La raíz etimológica de la palabra proviene del latín “*imago-inis*”. “*Imago*” significa en latín, “imagen, representación, retrato”, o “busto, estatua”, también “sombra, aparición, fantasma”, o “eco”, “copia, reproducción”, “apariencia”; y está asociada con el término “*imitare*” (imitar) (Jiménez, 2001: 655). Asimismo, la imagen se vincula “con lo que captamos de la realidad a través de nuestros sentidos, e incluso con el pensamiento mismo”, debido a que la especie humana se relaciona, principalmente, con el mundo de forma visual (Atecé, 2021).

Se plantea que la imagen, como el lenguaje, tiene varias funciones, entre ellas, una función o rol simbólico, que consiste en conectar “de manera arbitraria con el bagaje cultural de quienes la contemplan” (Atecé, 2021), para quienes adquiere sentido y connotaciones, cuya interpretación depende de la subjetividad y la cultura.

Borola es concebida por Aurrecochea y Bartra (1993) como “una niña bien, venida a menos”. Su familia, conformada por su esposo (Regino), una hija (Macuca), dos hijos, uno propio (Reginito) y el otro adoptado (Foforito) al igual que su perro (Wilson) (ver Figura 2). Esta familia es una representación de esa clase media pauperizada que, a la vez, da cuenta de ese proceso de migración de personas y familias de zonas rurales hacia la ciudad, en un contexto del proceso de instauración del sistema capitalista en México.

Borola es representada, visualmente, como una mujer alta (más alta que don Regino), pelirroja, de peinado moderno; su cuerpo es sumamente delgado o escuálido; debajo de su espalda destaca, cuando viste falda, vestido o pantalón, una especie de bulto que corresponde a sus glúteos; su pecho es completamente plano; sus piernas y brazos son delgados y largos, como de palo de escoba, que contrastaba con la amplia proporción de sus pies y manos. De su cara redonda destaca una nariz redonda y roja, en forma de pellizco, pero grande y, encima de ésta, dos ojos bien redondos y pegados uno al otro y, arriba de estos, unas cejas pobladas; su bozo era muy pronunciado y apenas esbozaba un diminuto mentón unido al cuello.

Es una figura femenina vestida modestamente pero que, en cuanto le surgía una idea, enseguida se transformaba: y, como lo expresaba el narrador de la historieta, cambiaba sus “garras” por sus “mejoras galas” (ver Figura 3), o se vestía de acuerdo con su plan.

Borola es una demandante ama de casa que recrimina, durante 60 años, a su abnegado marido que el gasto no le alcanzaba. Al igual que muchas amas de casa de clases populares, se las ingeniaba –muy a su estilo– para “completar” el gasto, por lo que, mediante creativas e ingeniosas ideas se dedicaba a estafar, principalmente, a vecinos y vecinas.

Así, con base en dos imágenes identificadas en pícaros y pícaras de la novela española, se construyeron dos categorías de análisis: 1) el hambre, como motivación de la vida; y 2) ganarse la vida por cualquier medio lícito o ilícito.

Análisis y resultados

El hambre, como motivación de la vida

Como se mencionó, el hambre es uno de los móviles y principales imágenes del pícaro; en este caso, también serán en Borola para llevar a cabo la mayoría de sus ideas (“el hambre atrasada”), en contra de la oposición de Regino, a quien le reprocha que el gasto que le da no le alcanza. Y una de esas ideas que se propone realizar y realiza (aunque al final, a la usanza de la picaresca, se frustra) está relacionada con una actividad concebida, socialmente, para los hombres: la de guardaespaldas. Y, además, para enfrentar a un grupo de hombres.

En el Tomo 1 de la publicación de la Editorial Porrúa (2009), se incluye el episodio donde su marido le dice que impida que Macuca salga a la calle porque está “enterado que los malos del barrio se han dedicado a molestar a las muchachas”. Borola le responde que ella también está enterada y que, por ello, propuso a sus vecinas “formar un pequeño ejército para darles pelea a los vagos y nadie quiso”, porque “alegaron no contar con tiempo por tener que atender a los bodoques y al marido”. Por ello, piensa ofrecer a los padres de familia “un servicio de protección a sus hijas”, a lo que Regino se opone. Esta es la discusión:

Regino: Te pido, como un favor especial, que te quedes en tu casita y no te metas en líos.

Borola: ¿Qué tú 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, y eso ya me 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.

Y Macuca la segunda al decir que así lo cree pues “los vagos son peligrosos”.

Mientras Borola se está arreglando para ir a ofrecer su servicio a los vecinos, su hija le dice que su padre se ha salido disgustado porque no desistió de su idea. Ella le responde que está acostumbrada a sus enojos, y que, *si no le da que tampoco le quite*.

Así, Borola, acompañada de su hija, acude con los vecinos que, dado sus escasos recursos y aduciendo que sus hijas pueden defenderse, rechazan, en un primer momento, sus servicios, pero ella, mediante recursos poco ortodoxos los obliga a aceptarlos. Al vecino que tiene una tienda y que pone en duda, por su delgadez, que pueda defenderla, logra tirarlo al piso y le aplica una llave para demostrarle que tiene la fuerza para defender a su hija. Y, a base de “tromeadas” y “saliva”, logra convencer a varios de sus vecinos.

El primer mes le pagan lo convenido, pero en el siguiente ya no pueden pagarle la cantidad acordada; eso hace que vuelva a recurrir a tomar justicia por propia mano: al de la tienda le extrae una gran cantidad de latas de alimentos; a otro de los vecinos que también se

niega a pagarle, porque le dice que no tiene ni para el gasto, intenta llevarse un radio de su casa, y al momento de impedir que se lo llevé, comienza a golpearlo con la escopeta con la que enfrentó y golpeó, con la culata, a los “maloras” o “mirones” que la cuestionaron y se burlaron de ella.

Finalmente, desiste de esta empresa cuando el vecino de quien pensaba llevarse su radio, la crítica diciéndole que “por la forma necia de cobrar, cualquiera diría que se está muriendo de hambre”. Ella, cuidando las apariencias como el pícaro, le responde que trabaja para entretenerse, y contrario a lo que le recrimina a Regino, le dice que su esposo le proporciona todo lo que necesita.

Ganarse la vida por cualquier medio lícito o ilícito

Esta imagen, como personaje picaresco que recurre a formas lícitas e ilícitas para ganarse la vida, también se encontró en Borola; en esta ocasión, bajo el pretexto de que fue “la pobreza” la que le dio la “idea” de buscar “dinero a como diera lugar” y de “estar hasta el gorro de desear todo y no poder comprar nada”.

Uno de los episodios contenidos en el Tomo 2, contiene una forma no sólo ilícita sino delincuencia a la cual recurre la protagonista principal de la historieta: mediante mensajes anónimos firmados por “la mafia”, “Los chaparro chaparrón”, tiene amenazados a dueños de los comercios de su barrio, incluido a su marido, de volarlos (explotarlos) con bombas molotoff (molotov) si no aceptan protección y colaboran con una cantidad de dinero; se trata del tipo de extorsión que actualmente se conoce como “derecho de piso”. Y este episodio comienza, en efecto, con una amenaza cumplida.

Justo en el momento en que uno de los clientes, el señor Cañete, está comentando sobre la amenaza de “la mafia” de volar su peluquería si se niega a colaborar, se escucha una fuerte explosión que los asusta. Regino trata de tranquilizar a su cliente diciéndole que a lo mejor el estruendo provenía de un camión al cual se le había roto una llanta, lo cual rechazó asegurando que era una bomba, lo cual corroboró Regino, quien había salido del local para saber qué había ocurrido:

Reginito: Fue en el estanquillo 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 Cañete: De la que salvó usted.

Y salen corriendo de “El Rizo de Oro” (nombre de la peluquería de don Regino) para cerciorarse de los daños causados por el petardo en el estanquillo de don Pantaleón, quien a trapazos intenta apagar el fuego y lanza palabras altisonantes (groserías) contra los autores del daño.

Regino: ¡Qué mala suerte! Le destruyeron gran parte de su estanquillo.

De seguro que fueron los de “la mafia” los que le causaron el daño, necesitamos hacer algo contra esa asociación de criminales maleantes.

Don Pantaleón: ¡Grr! Si dieran la cara, con la rabia que me cargo, sin compasión los haría pinole.

Por carta me pidieron quinientos “chipirones” semanarios, en caso de negarme, el día menos pensado me volarían mi changarro y ese día llegó.

Regino: Esa misma amenaza me lanzaron por escrito, nada más que a mí sólo me piden cien pesos a la semana.

Don Pantaleón le aconsejo que les pague. La respuesta de don Regino al consejo fue de un rotundo rechazo:

Regino: ¡Pagarles, jamás! Si les hace uno el juego a los hampones, de por vida se les tiene que mandar el dinero.

Así, don Regino Burrón se opone al chantaje y propone que todos los comerciantes del barrio amenazados también lo tienen que hacer, porque si se portan “blanditos”, considera que se dedicarían a trabajar para los hampones.

De regreso a la peluquería, don Pantaleón intenta persuadirlo diciéndole que mejor le pague porque, además, la cantidad que le piden (“cien bilimbiques a la semana”) es “una baba”, “no es nada”; que él estaría dispuesto a pagar eso y más por su tranquilidad. Don Regino que la gente pobre como él, piensa de otra manera pues prefiere un centavo para sus hijos “y no para los sinvergüenzas”. Su cliente le expresa que es valiente, a lo que responde que le sale el valor cuando intentan quitarle el pan de sus hijos.

Pocos días después, se registra otra explosión. En ese momento también estaba cortando el cabello a otro cliente, al señor Imeldo Cascajo. Regino se ofrece a ver del lugar donde provenía. Esta vez era la taberna de don Mauricio, quien acababa de arreglar el local, incluso había comprado muebles nuevos. Le aclaró a su hijo que iría a ver, pero no por curiosidad sino para proponerle hacer la denuncia a la Policía entre todos, y recibe la misma respuesta que el comerciante del estanquillo.

Regino: Don Mauricio, me apena mucho lo que me sucedió ¿ya dio parte a la Policía?

Don Mauricio: No pienso hacerlo, tengo amenazada mi vida y veo que la cosa va en serio.

Lo mejor que podemos hacer, es pagar y cerrar la boca, no quiero dejar viuda a mi mujer.

Es un manguito, usted la conoce, echaría maromas de coraje dentro de mi caja si se casara de nuevo.

A esta irrisoria respuesta, don Regino le dice que él también ha recibido amenazas pero que no va hacerse “cómplice de los delincuentes”, y le propone que formen una patrulla de vigilancia entre ellos mismos. El comerciante se niega y le propone que él también pague la protección que le ofrece “la mafia”.

De regreso a su casa, Regino entera a su madre de que se padre recibió, por escrito, una amenaza, si no aceptaba dar una colaboración para recibir protección. Borola, quien se encontraba en el patio de la vecindad platicando con una vecina se hace la desentendida y le

ofrece darle “unas clases de defensa personal”, y agarra a una de las vecinas, que en ese momento ya se encontraba con otras, escuchando la situación, para darle una demostración. Así, no sólo tira al suelo a la vecina sino golpea a otras para mostrarle cómo enfrentar a los extorsionadores si son más de uno. Su marido le reclama sus acciones y le dice que practique sus maldades con él, y ella le responde que él no le dura, por lo que se dirige a un vecino que en ese momento se encontraba, para mostrar que también tiene capacidad de enfrentar a otros de mayor tamaño y peso, y también lo golpea.

Cuando intenta responder a la agresión, la esposa lo detiene, y lo mismo hacen los integrantes de la familia Burrón, y la meten, entre todos, a su casa. Adentro, también hace la demostración con su hijo, Reginito, y Regino tiene que aventarla un balde agua fría para que suelte a su hijo.

Reginito: ¡Cómo eres, mamá! Por el apretón, ya me faltaba el aire, veía un chorro de bolitas de colores.

Borola: ¡Puf! El cobardón de tu padre no me dejó terminar la llave, faltó tirarte y patearte hasta que gritaras pidiendo perdón.

Después de varias amenazas y explosiones en los comercios, se ve a Borola decirle a su hija que se arregle porque van a salir a comprarle vestidos e incluso un abrigo de piel, y “cosas caras” para ella, con un “dinerillo” que ha ahorrado. Así, cuando pasan el dinero al correo, que es donde está el lugar donde indicó a los comerciantes que envíen el dinero, un agente y un policía ya la están esperando, e intentan detenerla, pero ella, con su hija, logran escapar y llegar y encerrarse en su casa.

En ese momento, don Regino se encuentra en la casa, sentado en el sillón de la sala leyendo el periódico. Y, entonces, le confiesa que ella era la autora del intento de extorsión a los comerciantes y de las explosiones, y le pide que diga que él es parte del grupo delictivo, para impedir que se la lleven a la cárcel. Además, sin mostrar arrepentimiento, asegura que los comerciantes no le habían enviado nada al apartado postal que les indicó.

Conclusiones

El tema abordado en este trabajo muestra cómo un cuerpo sometido a su construcción histórica como “mujer”, de acuerdo con el sistema de género binario, y en los papeles de esposa, madre y ama de casa, se opone en asumir, de manera tradicional y desde la picaresca, el rol de cuidadora o protectora de las/os hijas/os y del espacio doméstico, al extenderlo, de una manera poco ortodoxo, al espacio extradoméstico: al vecindario y contra “los mirones de la esquina” y al barrio contra los comerciantes, quienes no son de su agrado pues los señala, en otros episodios de la historieta, de ser los encarecedores de los alimentos. Inclusive, en el primer episodio del Tomo 1 de *La Familia Burrón*, de la Editorial Porrúa, va a liderar, con sus vecinas, un asalto a los puestos del mercado, para saciar el hambre de los “bodoques”.

Si bien Vargas lleva al extremo a su personaje en cuanto al uso de la violencia para lograr que se realicen sus ideas, finalmente, al igual que al pícaro, sus acciones quedan frustradas por su propia forma de proceder; esto es, la aplicación de su idea no la conduce a obtener una ganancia (Chandler, 1907); sin embargo, sí a la emoción (Morse, citado por Parker, 1971), al regocijo y al goce, lo cual inyecta una motivación a la vida.

Aquí, cabría aclarar que el recurso violento difiere con la característica atribuida al personaje de la novela picaresca; se le atribuye ejercer la delincuencia, pero sin violencia. En los dos episodios se observa cómo es que decide recurrir a la violencia física y emocional en cuyas acciones la aplica, incluso, a su marido (en el cobro de piso) y a su hijo, en sus demostraciones para la defensa personal, a quien estaba asfixiado durante su exhibición. Si bien, los episodios seleccionados muestran violencia física, y uno es menos criticable que el otro (uno, por su objetivo de brindar protección a jóvenes mujeres que sufren acoso sexual en la calle, y el otro ofrecer protección a comerciantes. En los dos episodios seleccionados para este trabajo permiten reflexionar sobre un cuerpo que convertido, por la sanción social y cultural, en “mujer” está sometido a presiones constantes (principalmente del marido) para convertirse en un cuerpo transgénero, un cuerpo que se resiste a asumir los atributos impuestos por el sistema de género binario, que transita entre lo femenino y lo masculino y viceversa; esto es, hacia la performatividad transgénero.

Notas

1. Si bien en tres estados del país (Yucatán, 1923; San Luis Potosí, 1925; Chiapas, 1925), las mujeres ya habían logrado el derecho a participar en las elecciones municipales, este derecho se extiende a todo el país, en 1947. Seis años después, en 1953, obtienen el derecho a participar, como votantes y candidatas, en los procesos electorales federales en los cuales las postulaciones son a la Presidencia de la República y a las Cámaras de Senadores y Diputados. Cabe mencionar que es en 1982 cuando un partido político (el Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) postula a una mujer. Se trata de Rosario Ibarra de Piedra, una incansable luchadora social por la entrega y regreso de las personas desaparecidas durante la llamada “guerra sucia”, en México.
2. .Es el nombre del personaje principal de la historieta que es sustituida por *La Familia Burrón*. Esa historieta se llamaba *Los Superlocos*.
3. “Chucho el Roto” es el sobrenombre como fue conocido un ladrón que, convertido en mito y leyenda, se cuenta que robaba a la gente rica para dar, lo que robaba, a la gente pobre; es considerado el “Robin Hood mexicano”. Se dice que se llamaba Jesús Arriaga, y que era originario de Chiautempan, Tlaxcala. Un autor lo concibe entre” los diez personajes más célebres” de ese municipio (García, 2020: 13).
4. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia, Monipodio se trata de un “Convenio de personas que se asocian y confabulan para fines ilícitos”.

5. En ejemplo de esta característica es cuando en un episodio le pide a su abuela 2 millones de pesos para fundar un asilo y, en lo lugar de establecerlo se gasta el dinero, y luego le dice que le envíe un grupo de ancianos del pueblo, para el inexistente asilo, y Jilemón los convierte en mendigos para su propio beneficio.

Referencias

- Aurrecochea, J. M., y Bartra, A. (1993), *Puros cuentos. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Bataillon, M. (1969), *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*, Taurus, Madrid
- Butler, J. (1990). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*, 18, 296-314. Disponible en: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/526
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campos, L. (2017). La historieta, formación cultural de los mexicanos. *Semanario Proceso*, 2108. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2017/4/3/la-historieta-formacion-sentimental-de-los-mexicanos-181572.html>
- Chandler, F. W. (1907). *The Literature of Roguery*. Cambridge: The Ruverside Press.
- De Haan, F. (1903). *An outline of The History of the Novela Picaresca in Spain*. La Haya.
- Domènech, C. (2012). Del Lazarillo de Tormes a la Virgen de los sicarios: el mundo del hampa en la picaresca y en la sicaresca. *Signos Literarios*, 16, 9-32.
- García, R. (2020). Chiautempan 2020, entre libros y campanas. *Mirarte*, II (10), 13-31. Disponible en: <https://lagalletalibrosycafe.files.wordpress.com/2020/08/rev-mirarte-10-junio.pdf>
- Gutiérrez de Velasco, L. (1999), “Contar como un trueque a cambio de la vida en Eva Luna de Isabel Allende”, en Gutiérrez de Velasco L., Prado, G., y Domenella, A. R. *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa y El Colegio de México, México, pp.
- Hanrahan, T. (1964). *La mujer en la picaresca de Mateo Alemán*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría, en Moscovici, S., *Psicología social II*. Barcelona: Paidós, 469-494.
- Lira, A. A. (2014). La alfabetización en México: Campañas y cartillas, 1921-1944. *Traslaciones. Revista Latinoamericana de Lectura y Escritura*, 1 (2), 126-149. Disponible en: <file:///C:/Users/Toshiba/Downloads/admin,+247-767-1-CE.pdf>
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Monsiváis, C. (1998). En los ochenta años de Gabriel Vargas (Ensayo). *La Jornada Semanal*. Recuperado en: <https://www.jornada.com.mx/1998/05/10/sem-monsi.html>
- Parker, A. A. (1971), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Editorial Gredos, Madrid.

- Rico, M. N., Maldonado, C. (2011). *Las familias latinoamericanas interrogadas. Hacia la articulación del diagnóstico, la legislación y las políticas*. Santiago de Chile: ONU/CEPAL.
- Sáinz, E. (1999), "Misoginia o miedo en la picaresca femenina", en *Verba hispanica, anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, número 8, pp. 27-48. (Disponible en www.hispanismo.es/documentos/0001/gonzalezviii.pdf)
- Scott, J. W. (2008). *Género e historia*. México: FCE/UACM.

Abstract: Women who act or behave differently from what is socially and culturally established, attract attention when they disrupt traditional gender identity. This conception happens not only with women of flesh and blood but even with fictional characters like the one who starred in most of the episodes of one of the comics that remains in the memory of those readers who are attentive of this literature: The Burrón Family. In this comic or "little story" (as it was popularly named), the behavior of the main protagonist, "Borola Tacuche de Burrón", will cause some of its analysts, and even its own author (Gabriel Vargas), to consider that It is "a man disguised as a woman." This article aims to analyze this character, through the category of gender performativity (Butler, 2006, 2007), to demonstrate that, through images of the picaresque, there is resistance to attributes imposed on a body from of its biological traits. Butler occupies the category of gender performativity for the understanding of identity in queer communities and sexual dissidence. In this case, this category is used because it answers the idea that this character belongs to a sector of sexual dissidence (the transgender community), and not because it questions heterosexual normativity but because of its persistent refusal to comply. with the attributes imposed on her body as a "woman", in her role as "wife", "mother" and "housewife"; that is, as dependent, submissive, selfless, and even peaceful and honest. Borola is a case that contradicts the binary gender system. She extends the role of caregiver or family protection to her neighbors, through a payment, to attack the sexual harassment that her daughters suffer on the street, and, through extortion, to the neighborhood merchants, in which she includes her husband.

Key words: Gender - Performativity - Picaresque - Sexual dissidence - Cartoon character

Resumo: Mulheres que agem ou se comportam de forma diferente, com o que está estabelecido social e culturalmente, chamam a atenção quando rompem com a identidade de gênero tradicional. Isso acontece não só com mulheres de carne e osso, mas até com personagens de ficção como aquela que protagonizou a maior parte dos episódios de uma das histórias em quadrinhos que fica na memória dos leitores assíduos desta literatura: A Família Burrón. Nesta história em quadrinhos ou "história" (como eram popularmente chamadas), o comportamento do protagonista principal, "Borola Tacuche de Burrón", fará com que alguns de seus analistas, e até mesmo seu próprio autor (Gabriel Vargas), considerem que é "um homem disfarçado de mulher". O objetivo deste artigo é analisar essa personagem, por meio da categoria performatividade de gênero (Butler, 2006, 2007), para

demonstrar que, por meio de imagens do picaresco, há resistência aos atributos impostos a um corpo a partir de seus traços biológicos. Butler ocupa a categoria performatividade de gênero para a compreensão da identidade em comunidades queer e dissidência sexual. Neste caso, esta categoria é utilizada porque se baseia na ideia de que esta personagem pertence a um sector de dissidência sexual (a comunidade transgénero), e não porque questione a normatividade heterossexual, mas pela sua persistente recusa em cumprir os atributos. imposta ao seu corpo de “mulher”, no seu papel de “esposa”, “mãe” e “dona de casa”; isto é, como dependente, submisso, altruísta e até pacífico e honesto. Borola é um caso que contraria o sistema binário de gênero. Ela estende o papel de cuidadora ou proteção familiar aos vizinhos, por meio de um pagamento, para atacar o assédio sexual que suas filhas sofrem na rua, e, por meio de extorsão, aos comerciantes do bairro, nos quais inclui o o marido.

Palavras-chave: Gênero - Performatividade - Picaresco - Dissidência sexua - Personagem de desenho animado

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
