

El albur: del simple retruécano a una visión utópico-carnavalesca del mundo

The “Albur”: From the Simple Pun to a Utopian-Carnavalesque World Vision

FRANCISCO XAVIER SOLÉ-ZAPATERO*

Resumen: El presente artículo pretende dar cuenta de manera limitada, y un tanto abstracta, no sólo de las características propias del “albur”, en relación con otras manifestaciones similares, como, por ejemplo, los “insultos” que se manifiestan entre los indios del Perú, sino también de algunas de las posibles raíces genéricas, socio-culturales e históricas que les subyacen, como producto de la relación de la cultura europea popular y carnavalesca, y la autóctona festiva de México.

Palabras clave: Carnaval, Albur, Visión utópico-carnavalesca de mundo

Abstract: This paper seeks to explain, in a limited way, and somewhat abstract, not only the characteristics of the “albur” in relation to other similar events, such as insults that occur among the Indians of Peru, but also some of possible generic socio-cultural and historical roots behind them as the product of the relationship of European popular and carnivalesque culture, and the autochthonous festive in Mexico.

Keywords: Carnival, Albur, Utopian-Carnavalesque World Vision

* Universidad Autónoma del Estado de México, México, coafx@yahoo.com

Cabría iniciar por preguntarse: ¿qué es el “albur”? De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico Grijalbo* (1988), es un pez, una liza; son “las dos primeras cartas que el banquero en el juego del monte”; se relaciona con el “azar o riesgo que implica un negocio o una empresa”, como cuando se dice: “me voy a jugar un albur”; y, específicamente en México, significa “retruécano”. Por su parte, el *Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe* (1979) nos dice que la palabra viene del árabe: *al-būri*, que significa el pez, la pescada; o del árabe: *al-būr*, que significa: “el acto de someter a prueba alguna cosa”, y para el caso concreto de México: “equivoco malicioso, retruécano, palabra de doble sentido”. Finalmente, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (2001) plantea las siguientes acepciones: 1. m. Mújol. Pez teleosteo . . . ; 2. (Por designar en origen una carta que saltaba inopinadamente en el juego, como pez fuera del agua) m. En el juego del monte, dos primeras cartas que saca el banquero; 3. m. Contingencia o azar a que se fía el resultado de alguna empresa. Jugar, correr un albur; 4. m. Méx. y R. Dom. Juego de palabras de doble sentido; 5. m. Nic. Aventura amorosa; 6. m. P. Rico. Mentira, rumor, 7. m. pl. Parar. (De *parar*, arriesgar en el juego). Juego de cartas en que se saca una para los puntos y otra para el banquero, y de ellas gana la primera que hace pareja con las que van saliendo de la baraja; 8. m. pl. Hond. Mentiras, infundios.

Ahora bien, para el *común* de la gente, cuando se habla del albur, siempre le vienen a la mente la grosería, la banalidad, el doble sentido, lo bajo, lo sexual, lo cochino, etc. Resulta ser algo desagradable, ofensivo, que es utilizado tan sólo por las clases “bajas”, “proletarias”, “incultas”, por lo mismo, es algo despreciable, absurdo e intolerable.

Lo curioso de todo esto es que si se estudia el albur, no desde una perspectiva inmediata, cotidiana, a partir del simple prejuicio, sino como un producto cultural de largo plazo, se descubre que tiene una historia sumamente interesante, la cual se remonta hasta casi los principios de la humanidad. Más aún, el albur mexicano tiene un doble origen: proviene, por un lado, de la cultura europea, la cual se *origina* con los griegos y romanos, *transita* por la Edad Media y el Renacimiento, con sus complejas relaciones con los árabes, los judíos, chinos, etc., y *desemboca* en la conformación de las diversas naciones que la constituyen hoy en día, entre las cuales se encuentra la española, cuyos habitantes descubren, conquistan y colonizan la mayor parte de América; por el otro lado, se encuentra la historia sumamente compleja de las diversas y heterogéneas culturas indígenas, que, en el caso de México, *inician* con los Olmecas y *concluyen* con los aztecas.

Resulta que el albur mexicano es importante para los filósofos —sí, para los filósofos; baste recordar el libro de Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*—; para los psicólogos —recordemos la obra de Freud: *El chiste y su relación con el inconsciente*—, para los sociólogos,

los antropólogos, los estudiosos de la cultura, etc. Esto se evidencia en *Picardía mexicana*, del escritor mexicano Armando Jiménez, libro del cual se habían vendido 4.2 millones de ejemplares, hasta el punto de que, al fallecer su autor en 2010 —sirva esto de homenaje póstumo a su memoria—, se habían lanzado 143 ediciones.¹

Los ejemplos de libros que he puesto no son sobre el albur, pero nadie negará que los temas tratados por estos textos —el relajo, la burla, el sarcasmo, el choteo, la ironía, el humor, la parodia, el chiste, etc. — están directa o indirectamente relacionados con el albur. Es más, yo diría que todos —a su manera por supuesto — pasan a formar parte de su estructura verbal, con lo que podemos aseverar, ya de entrada, que el albur resulta ser mucho más complejo que las manifestaciones culturales particulares mencionadas, puesto que en él se “contienen”, se “aglutinan”, se “conjugan”, se “unifican” todas ellas.

De aquí que para entender por qué dos o más hombres dentro de un grupo, en determinadas condiciones de tiempo y espacio sociocultural, se enfrentan en un desafío de albures, para comprender que lo que se juega entre ellos está más allá de lo que se dicen; para poder explicar cuál es su profunda función sociocultural, etc., parece necesario no sólo estudiarlo en sus manifestaciones actuales, reducidas y limitadas en que siempre se los considera, sino tratarlo como una manifestación que posee en su “interior” de manera viva y actuante las huellas y los vestigios, los recuerdos y las memorias, de los diversos momentos histórico-culturales de su heterogéneo y complejo desarrollo.

Por el momento, no nos importará si se trata de dos muchachos en las calles de algún barrio popular de la ciudad de Toluca que se alburean entre sí; de dos hombres en una competencia de albures organizada exprofeso o realizada de improviso; sea como parte de alguna actividad oficial o producto de algún reventón callejero; resultado de alguna festividad civil, política o “religiosa”; que se manifieste entre “blancos” e “indios” o entre “indios” y “mestizos”, formen o no parte de algún grupo étnico, sea mexicano, maya o peruano; que se “insulten” en castellano o en su lengua, que se enfrenten en la ciudad o en alguna *fiesta* de pueblo. Finalmente lo que importa es que se enfrentan y se confrontan *de igual a igual*, y que el perdedor reconoce y respeta *al vencedor*.

Sé que se refutará que ni en Europa, ni entre los indios se dan los ‘albures’. Y tienen casi toda la razón, si consideramos el asunto desde una perspectiva limitada, es decir, desde la manera en que se reduce generalmente el problema. Recordemos al respecto lo

¹ [http://es.wikipedia.org/wiki/Picard%C3%ADa_mexicana_\(libro\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Picard%C3%ADa_mexicana_(libro)). Si bien el dato pueda ser controvertible, dada la fuente de la que fue tomada —desgraciadamente, no pudimos encontrar una más pertinente—, lo que importa es señalar el alcance y trascendencia que tiene el albur entre sabios e iletrados, legos y profanos.

que nos decían los diccionarios: albur: “equivoco malicioso, retuécano, juego de palabra de doble sentido”. Ni duda cabe que, desde esta perspectiva, el albur o el “desafío de albures”, se convierte en un simple y trivial juego de palabras, con una fuerte carga sexual, y nada más.

Es importante observar que la idea de “desafío” se manifiesta en todos los niveles, en todos los estratos socioculturales, en todas partes del mundo y en diversos grados, con distintas modalidades, con muy variadas y heterogéneas perspectivas socioculturales. Ejemplos de ello, a nivel verbal, los encontramos en los “insultos” de dos señores de la alta sociedad —de la *high society*— en las fiestas elegantes —y aquí cabría preguntarse por qué sólo se manifiesta generalmente el albur entre los hombres, si bien el asunto haya ido cambiando—; pasando por los “desafíos” de la clase media, hasta llegar a los verdaderos “desafíos de albures”, que se producen en las carpas, en las tandas, en los burlesques, en las “competencias de albures”, con toda su carga sexual combinada con lo político, lo religioso y lo sociocultural de corto y largo alcance.

Esto me recuerda, justamente, a los viejos cines de “piojito”. Eran cines de segunda, de tercera o de cuarta, ubicados en los barrios populares, donde había que llevar un ladrillo, un palo y un paraguas. El ladrillo para sentarse, el palo para matar las ratas, el paraguas para evitar las “aguas”. Pero lo interesante de estos cines era que, mientras se estaba exhibiendo la película, por ejemplo una de esas tremendamente dramáticas, para las cuales era necesario llevar una caja de *kleenex*, siempre había algún *gracioso relajiento* en el “público” que, en plan de *choteo*, con toda la carga *humorística, irónica y paródica*, durante la escena más dramática y patética, se echaba un par de albures hechos y derechos, que ni tardo ni perezoso alguien contestaba. Y entonces, ¡sácatelas!, se armaba la de San Quintín: un verdadero desafío verbal se iniciaba; mientras las lágrimas de la pantalla llovían a cántaros, la sala se convertía en una verdadera plaza de carnaval, festiva y jocosa, donde todos participaban con risotadas y comentarios, tanto del desafío mismo, como de lo ambiguo y ambivalente de la situación. Lástima que ya casi no existan, pues les recomendaría que fuesen alguna vez: ¡eran de película!

Ya se imaginarán cómo esto ocurría en las carpas o en las tandas, donde dos o más cómicos entraban en desafío con albures sobre sucesos recientes o que ya formaban parte del espacio de experiencias de los “espectadores”, acerca de políticos de la época y anteriores, llenos de alusiones sexuales muy complejas, con un “público” que les hacía tercera y que entraba de lleno al debate mismo. ¡Era realmente de teatro popular!²

² Existe una buena variedad de textos que mencionan este tipo de “eventos” y que vale la pena consultar, pero qué mejor que recordar o ver *en vivo y en blanco y negro* las películas donde aparecen Manuel Medel, Resortes,

Resulta claro, pues, que nos encontramos frente a un producto, a un género sociocultural, de tipo serio-cómico: el del “desafío de albures”, tal como se manifestaba, guardadas las distancias, desde épocas antiquísimas en la plaza del carnaval europeo y en la plaza durante la *fiesta* indígena, es decir, a partir de una visión entre carnavalesco-festiva y simbólico-ritual del mundo. Con este primer acercamiento se puede dar cuenta de la larga y compleja historia de la que el albur forma parte.

Existen otras manifestaciones, no exclusivamente verbales, de este tipo de “desafíos”. Baste con mencionar las que se declaran entre dos grupos regionales con música y canto: las topadas y encuentros entre decimeros, jaraneros, e improvisadores orales producidas de sur a norte y de este a oeste en México, o entre grupos de danzantes autóctonos, donde se enfrenta una *comunidad* con otra. Si bien existen también muchas fiestas de pueblo, civiles y religiosas, donde esto se exhibe en acciones rituales entreveradas y complejas. Ustedes seguramente conocerán muchas de estas expresiones, e incluso las vivirán y gozarán en sus propios pueblos, evidentemente, todas ellas se cultivan y generan a lo largo y ancho de nuestra América.

Al respecto, y precisamente por ser relativamente poco conocidas, bien vale la pena recordar las topadas huastecas,³ particularmente las que se celebran en la sierra de Querétaro e Hidalgo, con la participación del famoso grupo de Guillermo Velázquez y Los leones de la Sierra Xichú.

Otro caso son los Danzantes de Tijeras en el Perú, donde el desafío y la competencia pasan a primer plano: con dos placas independientes de metal que se entrechocan y acompañados de la orquesta indígena: arpa y violín, se ejecutan sorprendentes pruebas de pericia y valor.

Un ejemplo verbal que se presenta en esta zona, donde se conserva de la manera más profunda la cultura originaria, es en la zona de los Andes, especialmente en los Departamentos de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Cuzco. Allí se mantiene, no sólo la lengua, el quechua, sino también la cultura propia,⁴ la cual, para el caso que nos interesa, se manifiesta a través de lo que ellos mismos llaman “insulto”. Lo curioso es

Clavillazo, Cantinflas o incluso a Roberto Soto, “El Panzón Soto” (cómicó de carpa conocido por su sátira al líder sindical Luis N. Morones), a Jesús Martínez “Palillo”, a Fernando Soto Mantequilla, y a tantos otros a quienes pedimos disculpa por no mencionarlos.

³ Véase al respecto, Marco Antonio Molina “La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada”, en *Revista de Literaturas Populares*, Año X, núm. 1 y 2, enero-diciembre de 2010, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴ A diferencia de México, que ya es *relativamente* limitado lo que se conversa.

que éste se da no sólo entre los indios-campesinos, también entre los mestizos, e incluso entre la clase señorial, cuando menos hasta los años sesenta del siglo pasado.

En ciertas partes, tales como Huamanga y Andahuaylas, este “insulto” es también ceremonial, puesto que se “representa” durante la noche de San Juan que era una de las fiestas importantes dentro de las festividades carnavalescas durante la Edad Media y el Renacimiento, y que posteriormente se combinó con las fiestas indígenas propias. En la sierra peruana se encienden fogatas y un grupo “insulta” a otro desde cierta distancia, con respeto a algunas formalidades e iniciando así una cadena de “insultos” con frases como ésta: “Nisunkichu, nisunkichu...” (Dicen que ti, dicen ti, que eres...).

Hay dos clases de insultos: el *allín* —bueno— y *qacha* —soez, con referencias pornográficas—. Generalmente el “insultador” prefiere el primero, por ser donde mejor puede manifestar su ingenio y su talento. Curiosamente se enfrentan entre sí indios contra mestizos, mestizos contra señores, e indios contra señores, resultando en muchas ocasiones ganadores los indios o los mestizos, y perdedores los señores. ¿Será un recuerdo, una “reactualización” de la conquista española? Sin duda.

José María Arguedas, el importante escritor y etnólogo peruano, de quien se tomó la información aquí mencionada (Arguedas, 1956), dice al respecto:

El insulto constituye una forma de recreación en casi toda el área del quechua ayacuchano y cuzqueño [...] / Para el caso y en cualquier tipo de reunión, puede surgir la competencia entre “dos insultadores” famosos o no. La concurrencia escuchará a los “insultadores” y festejará con grandes risotadas las “comparaciones” con que, frecuentemente, tratarán de ridiculizarse el uno al otro. Como ese ejercicio es probablemente muy antiguo, existen insultos “clásicos” de gran difusión. Son las improvisaciones las que dan prestigio al “insultador” y también el “triunfo” sobre el rival. / Esta clase de insulto rara vez resulta verdaderamente hiriente. El insulto puede hacer resaltar defectos reales de las personas pero siempre con ironía piadosa o jocunda. La finalidad no es la de zaherir al contendedor sino la de recrear a la concurrencia y constituye una oportunidad, tradicionalmente condicionada, para el ejercicio de la inspiración de quienes tienen talento para la ironía y la observación aguda de las situaciones y actitudes equívocas. / En algunas provincias, como Huamanga y Andahuaylas, el insulto es también ceremonial. Se cumple durante la noche de San Juan [...] / Los señores de los pueblos también compiten en insultos. Fui testigo de cómo, dos veces, mestizos derrotaron a señores. Un famosísimo caballero “insultador” cuzqueño, fue “aplastado” por un músico “coracoreño”. El caballero me

dijo luego: “No se puede contra estos mestizos; hacen combinaciones que a uno no se le pueden ocurrir” (Arguedas, 1956: 68).

Pudiera parecer que con lo dicho nos alejamos del verdadero asunto a tratar, pero como veremos a continuación esto no es así. En la época de los Incas, todos estos “insultos”, que para entonces debían ser rituales, se relacionaban con cuestiones erótico-simbólicas y mágico-míticas, pues sus raíces estaban basadas en la relación del hombre con la Pachamama, así todas las fiestas, rituales, canciones y danzas, refieren a la creación y procreación que ésta acarrea consigo.⁵ No obstante, es poca la información que se tiene del periodo prehispánico y colonial de esa zona, a diferencia de la mucha que se posee en México. De manera que lo que podamos observar aquí está muy articulado con lo que acontecía allá, con las diferencias inevitables por tratarse de dos pueblos con culturas muy diferentes, dado que el espacio geográfico que habitaban era radicalmente opuesto: una ubicada en largos y extensos valles, otra establecida en las altas y profundas quebradas de los Andes.

Así, de acuerdo con Patrick Johansson del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, en su artículo “Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”:

⁵ Dice al respecto César Valencia Solanilla, en su artículo: “Relatos míticos incas: visión del mundo y educación” (Revista de *Ciencias Humanas*, núm. 22, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia, 2000): “Tomado de la recopilación de Francisco de Ávila y traducido por el gran escritor peruano José María Arguedas, el mito de Huatyacuri [...] ofrece también unos matices muy interesantes en la esfera de lo pedagógico, mostrando la reiteración del amor y el erotismo en la cultura inca, en especial de su literatura [...] El relato congrega multiplicidad de sentido y características bien definitorias de los mitos incas: el carácter preponderante del amor y la sensualidad, el papel de la mujer en la conformación de la historia, el castigo a la soberbia, la integración de lo cotidiano con lo maravilloso y la índole didáctica de los microrrelatos que lo componen. Por estas razones, se trata de un relato que connota una pluralidad de significados y está provisto de gran simbolismo [...] / Participa de lo cosmogónico, en cuanto remite al origen remoto y fundamental de lo existente, con la metáfora de los huevos que contienen los dioses principales, al tiempo que relata la proveniencia del héroe cultural, Huatyacuri [...] / Así mismo, es un relato de carácter etiológico y lúdico, que de forma divertida narra el origen sagrado de ciertos animales como los zorros, las aves, las llamas, los venados y su relación con los hombres, así como la explicación de ciertas toponimias (montañas, lagos, cerros) que están ligadas a la vida de los enamorados y al amor. Esta intervención del substrato amoroso que inspira la relación entre el hombre y la mujer dota a los relatos míticos incas de una expresividad muy especial, que aparece también en la diversidad de manifestaciones poéticas, como lo son el *wawaki* (poema erótico propiciatorio del amor y de la maduración de los frutos), el *taki* (poema-canción de tono picaresco), pero sobre todo el *janawi* o *turpi* (especie lírica del amor, de la enchecha de enamorado que generalmente se la menta por el cariño no correspondido). / En todos ellos, el amor y el erotismo funcionan como núcleo estructurante de la visión del mundo, que nos brinda posibilidades bien sugestivas de aproximación a la idiosincrasia indígena de los andes suramericanos, en particular del Perú, Ecuador y Bolivia”.

En el mundo náhuatl prehispánico, la sexualidad culturalmente encauzada tenía un carácter *vital*. Contenida por diques socio-éticos que las leyes y la moral vigentes establecían para la vida cotidiana, era ritualmente canalizada para lograr efectos mágico-religiosos, o se desparramaba de manera espontánea en espacios y momentos de recreo y esparcimiento socialmente definidos. Muchas son las fuentes que revelan un erotismo sutil o exacerbado de los antiguos nahuas. Las crónicas de autores nativos, mestizos y españoles, los textos indígenas recopilados, así como la iconografía de los códices, ponen de manifiesto ese erotismo en diferentes contextos.

En lo que concierne a la oralidad, mitos, ritos, cuentos, encantamientos mágicos y otros géneros expresivos correspondientes al macrogénero *tlabtolli*,⁶ contenían elementos eróticos. Es, sin embargo, el *cuicatl* ‘canto-baile’, por la motricidad músico-dancística y las inflexiones de la voz que implica, el que constituyó el medio expresivo por excelencia del erotismo náhuatl prehispánico.

Ahora bien, si la mayoría de los *cuicab*, cualquiera que sea su índole genérica, manifiestan la sensualidad propia del indígena náhuatl, algunos géneros parecen haberse caracterizado específicamente por su tenor erótico. El *xopanucúcatl* ‘canto de primavera’, el *cuecuecheucúcatl* ‘canto travieso’, el *cibuacúcatl* ‘canto de mujeres’, el *buebuecúcatl* ‘canto de ancianos’, así como el *cococúcatl* ‘canto de tórtolas’, son probablemente las modalidades expresivas en las que el erotismo náhuatl se manifiesta más claramente.

En cada uno de estos géneros o subgéneros de la oralidad náhuatl, palabras y frases con un tenor sexual manifiesto o encubierto se combinaban con circunvoluciones, contorsiones o gestos lúbricos para expresar un erotismo ritual o lúdico. El *xopanucúcatl*, ‘canto de primavera’, era el más discreto de los cantos eróticos. En el *cuecuecheucúcatl*, ‘canto travieso’, la *libido* se canalizaba ritualmente hacia los ámbitos religiosos para re-energetizar el cosmos. En el *cibuacúcatl*, ‘canto de mujeres’, Eros se volvía ofensivo, irónico, sarcástico, para derrotar al varón. El canto de ancianos, *buebuecúcatl*, esgrimía también el escarnio, un ingenio sarcástico y un erotismo lúdico, pero para distraer y recrear. El *cococúcatl*, ‘canto de tórtolas’, como su nombre lo sugiere, manifestaba una jocosa sensualidad relacionada con la intimidad matrimonial. Todos estos géneros eróticos tenían en común una lascividad gestual y dancística, así como un lenguaje ambiguo, preñado de sentidos potenciales que llegaban a constituir, a veces, lo que hoy se consideraría en México como un *albur* (Johansson, 2006: 63-64).

⁶ En el *tlabtolli*, cuyo significado es ‘palabra’ o ‘discurso’, la palabra se impone a otros recursos expresivos propios de la oralidad, como son el gesto, la música, la danza, la indumentaria, etcétera.

Según este autor, en el siglo XVI fueron transcritos distintos cantos de índole erótica, específicamente en el manuscrito conocido como *Cantares mexicanos*. Veamos un ejemplo de la relación entre el *Cúicatl* y el erotismo:

En los cantos eróticos, la motricidad lúbrica de los gestos, la voluptuosidad lasciva de la danza, la sensualidad de la voz, el sonido deleitoso de los instrumentos, así como la ambigüedad libidinosa o la refinada lujuria de las palabras, suscitaban placeres con matices distintos según el género.

Al erotismo manifiesto del canto, el cual consideramos en detalle adelante, es preciso añadir todo un aparato mitológico y un conjunto de creencias que hacían del sonido, de la música, del canto y de la mimesis dancístico-gestual un *medio* para fecundar el silencio y la muerte.

El mito que relata la gestación del ser humano en el inframundo (*Códice Chimalpopo- ca*, 1992: fol. 79) y su encarnación mediante la ingestión de un grano de maíz, confiere a la música del caracol un valor genésico. En efecto, lo primero que pide Mictlantecuhtli, el dios telúrico de la muerte, a Quetzalcóatl, el numen uranio, es soplar en su caracol. Quetzalcóatl se esfuerza, pero no se oye nada, ya que el caracol no está agujereado y por lo tanto no puede salir sonido alguno. Él llama a los gusanos que perforan el caracol, después de lo cual sopla de nuevo, generando el sonido primordial, que “oye Mictlan-tecuhtli” y por tanto fecunda el silencio y la muerte.

El tenor erótico del esquema mitológico es manifiesto: el sopro masculino de Quetzalcóatl penetra, en el sentido sexual de la palabra, en el caracol femenino produciendo un sonido, el cual a su vez *penetra* en el oído de la divinidad de la muerte, fecundándola. Los gusanos que agujeran el caracol realizan también a nivel mítico-simbólico una perforación con tenor sexual al “desflorar” al ente femenino del que debe surgir la vida.

La segunda petición del dios de la muerte es que Quetzalcóatl-Ehécatl le dé cuatro vueltas a un círculo de jade (*chalchiubteyabualco*). El hecho de dar vueltas en torno a un ente que funge como eje tiene también un carácter erótico-genésico. El “enredo” subsecuente tiende a estructurar lo que adviene, en este caso, un ser humano. A nivel más críptico, el hecho de dar cuatro vueltas a un círculo simboliza la unión hierogámica de la tierra (cuadratura) y el cielo (redondez).

Las danzas en círculo, típicas de los cantos eróticos, además de los gestos y ademanes específicos que las constituyen, deben de tener esta funcionalidad genésica.

En los contextos mortuorios, las lágrimas, los gritos, las danzas y los cantos tendrán frecuentemente un valor erótico-genésico propiciatorio, tendiente a estimular la “vitalidad” *post mortem* del difunto.

Puede parecer insólito integrar danzas y cantos eróticos en contextos mortuorios; sin embargo, esta práctica ritual correspondía a una cosmovisión indígena en la que la existencia y la muerte establecían un antagonismo fértil, generador de vida.

La omnipresencia de la muerte en los cantos eróticos nahuas muestra de manera impactante el estrecho vínculo que existía entre el amor y la muerte en el pensamiento náhuatl prehispánico.

A este arraigo de la sexualidad en la atemporalidad del mito se aunaba la *presencia* de los cuerpos en movimiento en una instancia de canto. “Las deshonestas monerías” de las que hablan los frailes tenían como fin propiciar la fertilidad de la tierra, alejar sequías, conjurar malos augurios, pero permitían también “drenar” las pulsiones eróticas y tanáticas fuera de los cuerpos individuales y del cuerpo colectivo, y más generalmente, recrearse, relajarse lúdicamente. (Johansson, 2006: 67-69).

Vemos pues, que el “desafío”—verbal, no-verbal o combinado, laico o ritual, jocoso o erótico-mágico-mítico— se presenta en todas partes de América Latina y entre todo tipo de gente, y que el “desafío de albures” mexicano no es más que una manifestación más de entre todos ellos, si bien con sus características socioculturales particulares y únicas.

Una cosa que hay que tomar en cuenta es que el albur nunca está definido como un molde que se repite según la ocasión, sino que siempre se crea y se recrea, es decir, en cada desafío depende del oponente, del público, del ingenio del que los crea, del lugar físico, geográfico, sociocultural, etc., dónde se manifiesta, de si se trata de “destronar” al oponente directo o tiene una connotación mucho más amplia, la cual puede ir desde la hermana o la mamá, hasta los políticos, artistas u otros “héroes nacionales”, pasando por personajes “connotados” de la iglesia. En función de todo ello se podrá “delimitar” su forma y su contenido, es decir, el tipo de “género” del que forma parte. Hacer una tipología, una clasificación de albures, no nos llevaría más que a convertir al albur vivo en un albur muerto —o casi muerto—,⁷ como sucede, de alguna manera, por ejemplo, en los famosos libros o discos de *Picardías Mexicanas*.

⁷ Ésta es la razón por la que hemos evitado exponer albures en el presente artículo. De cualquier manera, para que no se pierda de vista cómo se manifiesta un desafío de albures, he aquí un ejemplo: “¿Echo el pulque en jarra o en vaso? / Échamelo, pero que sea curadito de cacahuate. / Bueno, pues comenzaré a comer. Pásame dos teleras. / ¡Cómo no! Oye, ¿te molesto con el chile? Es que me agarra lejos. / Siéntate ahorita te lo paso. (También se puede decir: Pus’ ¿entonces para qué se sentó hasta allá? Ahí le va, agárrelo). / ¿De postre no quieres unos plátanos con crema? / Me llama la atención que me digas eso, si bien

Justamente estas manifestaciones “muertas” del albur son las que han llevado a las definiciones de diccionario: equívoco malicioso, retruécano, juego de palabras de doble sentido. Si realmente esto fuese un albur, no tendría ninguna importancia, puesto que todos somos capaces de jugar paródicamente con las palabras al hablar y hacerles tener un doble sentido, incluso con connotación sexual. Pero eso nunca llevaría a organizar, como en muchas ocasiones se ha hecho en México, verdaderos “debates de albureros”. Si han tenido la oportunidad de estar en una de esas competencias, habrán podido notar que el asunto es extremadamente más complejo y que tiene una profundidad mucho mayor. No cualquiera resulta ser un alburero “profesional”.

Por tanto, el verdadero albur no se entiende tan sólo como un doble sentido, pues en el albur importa tanto la forma de expresión, el tono, el acento y la entonación, como las imágenes que crea. Quizás lo más importante del albur esté dado justamente por la imagen. Quien responde un albur, debe hacerlo a la imagen que se le presenta a través del discurso. Esta imagen será tanto más amplia y profunda en función de los “conocimientos”, del espacio de experiencias y del horizonte de expectativas, tanto del que está compitiendo como del “público” que participa de manera activa en ella.

Las imágenes que se movilizan en el albur ciertamente son imágenes sexuales, pero si estuvieran tan sólo delimitadas por las imágenes propiamente dichas, en su sentido más directo, más “pornográfico” digamos, el albur” sería un producto cultural sumamente pobre y limitado. Por tanto, la imagen tiene que vehicular muchos más elementos como para que se convierta realmente en una imagen sociocultural, con toda la carga de las tradiciones correspondientes.

Para entender esto, tenemos que ir hacia “atrás” en la historia —cuando menos desde la perspectiva “europea”, puesto que de la parte “indígena” conocemos lo que hemos mencionado, y de esto el albur *callejero* actual ya ha perdido mucho, si bien dependa, como vimos, del *contexto* donde se manifieste —, de manera que seamos capaces de oír y ver al albur desde esta postura, con todo lo que de ello se halla conservado y perdido, así como renovado, es decir, tomando en cuenta la sedimentación y la innovación de las múltiples y heterogéneas tradiciones vehiculadas y movilizadas.

sabes que estoy a dieta. Mejor dame un cafecito. / Ah, flojo que eres. / Aquí te dejo unos chiles / ¿Vas a ir al baile? / Sí, ¿por qué? / No pelees. / No wey, no me rinde este negocio. / No te desesperes, esto es tranquilo, es que a ti te gusta meter tela y sacar listón, y así no es. / ¿Cuándo nació ese niño? / En agosto creo. / ¿A que se deberá que está tan gordito? / A gobiernos como el que tenemos, ya ve que pura comida chatarra promocionan [<http://www.buscasdeweb.com/albures.html>].

Vale la pena comentar al respecto que es lo mismo que uno debiera hacer cuando lee literatura, puesto que esto permitiría que nuestras interpretaciones de los textos literarios se volvieran realmente amplias y profundas. Es decir, habría que leer a través de la tradición, pero no de corto plazo, en cuanto a corrientes, movimientos o escuelas literarias, sino de largo o muy largo plazo.

Un ejemplo es suficiente para entender esto. *Cien años de soledad* es una novela sumamente impregnada de elementos carnalescos, con toda la profunda y espesa visión carnalesca del mundo que expresa y representa en imágenes el narrador. Por tanto, si se lee esta novela considerándola tan sólo como un problema de “realismo mágico”, de imágenes hiperbólicas y grotescas, pero desde una perspectiva reducida casi a la fantasía del escritor, resultará totalmente empobrecida y distorsionada. En cambio, si se le oye, lee, e interpreta, a través de toda la visión carnalesca milenaria del mundo, tanto europea como indígena, con todos los tiempos, espacios y movimientos socioculturales yuxtapuestos y superpuestos que se van manifestando en cada una de las imágenes que se expresan y representan; tomando en cuenta además “todos” aquellos textos literarios con los que está relacionada, gracias a que recurren a una tradición o tradiciones literarias que tienen el “mismo” tipo de visión, con los cuales, sea dicho de paso, el escritor dialoga y polemiza; en síntesis, si leemos la novela con toda esa carga cultural por medio de la cual García Márquez crea las imágenes expresivas y representativas que finalmente le sirven de base para “releer” la historia de América Latina, la novela se convierte en algo realmente indescriptible. Dicho en breve, leeríamos la novela con la carga de una tradición —o tradiciones— con varios siglos de antigüedad, con todas las consecuencias que ello traería consigo.

Se podrían mencionar, a nivel de información, que otras novelas más o menos contemporáneas de la de García Márquez, con una visión carnalesca semejante, son: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Gran Sertón: veredas*, de Guimarães Rosa y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas. Todos ellos escritores, por tanto, transculturados. Por supuesto, cada uno de ellos, en cuanto tal, moviliza dicha tradición carnalesca europea-indígena de maneras muy diversas, tanto en función de la “tradición” particular a la que se adscribe cada escritor, como del “lugar” sociocultural donde se producen: la Barranquilla caribeña de Colombia, el latifundista Jalisco mexicano, el sertanejo nordeste brasileño o la sierra sur andina peruana.

Justamente así debe leerse también el albur, en cuanto producto sociocultural: en función de la tradición a la que parece pertenecer, a pesar de todo lo que ya haya perdido de la misma en sus manifestaciones más urbanas.

Pasemos, pues, revista de manera breve y general a algunos elementos del carnaval —básicamente europeo, dado el relativo desconocimiento existente sobre las fiestas latinoamericanas—,⁸ para ver qué rasgos de ellos parecieran conservarse y recrearse en el “albur” mexicano y en las competencias que con él se realizan.

Para empezar, cabe mencionar que, a diferencia de México y de América Latina en general, donde dicha tradición puede todavía ser contemplada en vivo, mejor aún, puede ser vivida existencialmente, con los límites inevitables por nuestra posición de cierta manera externa a ella, la tradición carnavalesca europea ha quedado limitada casi exclusivamente a su versión literaria. Esto es importante justamente porque demuestra la importancia de manifestaciones socioculturales como la que aquí nos reúne: el albur, por lo menos para aquel que se interese por entender mejor quiénes somos y de dónde venimos, de qué manera se ha ido configurando nuestras heterogéneas y complejas culturas, y cómo a partir de ellas han surgido las diversas y yuxtapuestas manera en que explicamos y comprendemos la realidad.

Para entender mejor esto, hay que mencionar que cuando vemos la realidad siempre la observamos básicamente a través de una especie de lentes: nunca la vemos tal cual es, independientemente de nuestra percepción. Es decir, nuestra postura cognitiva y ética —y hasta estética— individual, familiar, grupal, social, cultural, etc., *determina* nuestra manera de explicar, comprender e interpretar todos nuestros actos en relación con los demás, nuestras actitudes, juicios propios y ajenos. O dicho de otro modo, todo aquello que vivimos como parte de nuestro entorno inmediato, cercano y lejano, y en relación con nuestro presente, que está siempre en devenir; nuestro pasado, por cuanto espacio de experiencias, y nuestro futuro, por cuanto horizonte de expectativas. Todo esto coloca nuestras palabras y nuestras imágenes en una relación especial con respecto a la realidad.

Pues bien, si esto queda claro, se puede decir que justamente la visión carnavalesca del mundo implica una relación específica de la palabra y la imagen respecto a dicha realidad, sea que nos refiramos a la realidad física o geográfica, a la sociocultural o a la artística. Pero a diferencia de nuestra percepción individual, limitada por nuestro contexto más cercano al presente, más cotidiano, ésta se manifiesta a través de una percepción que se ha ido configurando a través de siglos de elaboración y reelaboración.

⁸ Para mayor información respecto al carnaval y la carnavalización literaria, véase Francisco Xavier Solé Zapatero, “La muerte y la muerte de Quincas Berro Dágua: problemas de su solución artística”, en *Revista La Colmena*, núm. 72, octubre-diciembre de 2011, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 30-46.

Es obvio que ésta sólo se puede mostrar a través de los seres humanos, puesto que la realidad no habla por sí misma, mas justamente por ser una “cosmovisión” sociocultural heterogénea, ésta se manifiesta a través de ciertos “géneros” discursivos, tales como el albur, los “insultos”, la canción, la danza, etc. De aquí que sólo se descubra en condiciones especiales: en el carnaval, en la fiesta, en la “competencia”, en el “desafío”, en el “ritual”, etc., es decir, en todos aquellos casos en que lo serio, lo oficial, lo dogmático, lo acabado, se pone en tela de juicio. Es decir, aparece cuando se crea un clima, un ambiente de fiesta, al estilo latinoamericano, o de carnaval, al estilo europeo.

Con todo, antes de seguir, debo mencionar que quien moviliza toda esta compleja tradición no necesariamente es consciente de ello. Es como si la memoria objetiva del “género”, de la tradición, y no su memoria subjetiva, individual, fuese la que se expresase y representase. De aquí una de las fundamentales razones para conocerla y comprenderla: nos permite entender mejor nuestras maneras de interpretar la realidad, nuestra manera de relacionarnos con ella y con los seres con los que convivimos, además de poder señalar los límites y la relatividad de las mismas.

Debo señalar también que aquí nos interesa la forma “genérica” de esa cosmovisión del mundo y no la cosmovisión como tal, es decir, nos interesa el género “albur” por cuanto tiene características propias para relacionarse con la palabra, la imagen, la realidad y los otros seres sea que participan activamente en la “competencia”, en el “desafío”, o que formen parte de las imágenes expresada y construidas por el albur. Vamos a tratarlo como si fuese —de hecho de alguna manera lo es— un “género artístico”, aunque en su fase oral, tal como podría serlo un cuento una leyenda, un mito, etc., en el que hay un hablante y un oyente, aunque en este caso se trata de una especie de diálogo.

Así, una de las características del carnaval, o mejor, de la relación entre los hombres cuando se expresan en estos géneros festivos-carnavalizados, radica justamente en el hecho de que se viven y se configuran en el momento mismo de su creación, tomando en cuenta, las palabras e imágenes propias, las oponente, al “público” y aquellos que son movilizados durante el desafío.

Es, pues, un “espectáculo” sin escenario, ni división en actores y espectadores: todos participan. Mas justamente por esto, la vida “carnavalesca”, “festiva”, que se encarna durante la “competencia”, radica en el hecho que se convierte en un “mundo al revés”; todas las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, se cancelan. De aquí que se enfrenten indios contra mestizos, mestizos contra señores, o indios contra señores y, por tanto, que se supriman las jerarquías y las formas de miedo, que se elimine todo aquello determinado por la desigualdad social. Dicho de

otro modo, se aniquila toda distancia entre las personas y empieza a funcionar el contacto libre y familiar entre la gente. Hasta las imágenes de los héroes, de los políticos, de los artistas, o simplemente del otro, de aquel con quien se “compite”, de aquel al que se “insulta”, se colocan en un plano de igualdad. Por tanto, se manifiesta una nueva manera de relacionarse los hombres entre sí y con la realidad.

Otro elemento importante es que todo aquello cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y en combinaciones cercanas, especialmente aquellas que se refieren a lo sexual. Pero no sólo eso, se rebaja al contrincante para hacerlo renacer de otra manera. De ahí que uno de los elementos del albur sea la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del “rey” del albur, es decir, del contrincante, pero como un rito doble, en el que se da simultáneamente ambos eventos: se corona y se destrona, para volver a coronar, lo que se manifiesta en cada intervención de ambos contrincantes. Ello produce un ambiente de alegre relatividad, de ambigüedad, de risa universal; si bien uno de ellos sea el ganador, en realidad lo importante no radica en eso, sino en el juego, en el desafío mismo, en la igualdad y renovación.

Pudiera parecer que se trata de la idea de liberación desde una perspectiva racional, pero esto no es así, y aquí radica justamente la base de estos desafíos. Se trata de una manera viva de percibir la realidad y a los otros, las cuales se viven mientras se manifiestan. De aquí que durante el tiempo que dura la fiesta, el carnaval, y en el cual se manifiestan los “insultos” o los “desafíos de albures”, todo se vuelve relativo, ambiguo, donde ambas partes tienen la misma posibilidad. La alegre relatividad de todo estado y orden, de poder y de situación jerárquica, la relación entre el cambio y la renovación.

Cabe mencionar que en este caso lo sexual toma también una connotación mucho más amplia que la limitada a nuestra percepción cotidiana, pues se convierte en un especie de cuerpo sexual universal, donde son la propia tierra y el todo del cosmos los que se ponen en movimiento: donde se fecunda la tierra y el universo todo a través de la exageración universal de lo sexual.

Así, lo fundamental de todo lo dicho aquí de forma esquemática y breve, es que permite ver la realidad, las relaciones humanas, la historia, etc., desde otra perspectiva, con otra lógica, una “lógica sexual-universal”, donde se muestra que todo aquello que parece sólido y estable, jerárquicamente determinado, definido y acabado, es una sola de las posibilidades de las muchas que en la vida podemos vivir, explicar, comprender y explicar.

Las imágenes del otro, aparentemente fijas y dadas de una vez para siempre, desde una perspectiva sexual, se vuelven también ambivalentes, relativas, se las desenmascara y se las ponen en movimiento, se las familiariza y se las profana.

Pero, curiosamente, al decir esto es donde comienza la necesidad de rastrear el origen de los “albures” mexicanos, puesto que, hasta donde se puede percibir, por lo que conocemos, ni en lo carnavalesco “europeo” propiamente dicho, ni en lo “indígena” en cuanto tal, pareciera contener una carga sexual tan abierta como en este caso dado. Repito, aquí es donde habría necesidad de profundizar y rastrear históricamente sus raíces aparentemente tan especiales.

Con todo, lo que importa señalar finalmente es la nueva relación específica que se da con la realidad y con los otros que, en condiciones normales, jamás se podría manifestar. Con la consecuente posibilidad de contemplar y vivir nuestra vida cotidiana, a nosotros mismos y a los otros, nuestro pasado y futuro, nuestra historia personal y sociocultural, desde otra perspectiva totalmente diferente, relativa, ambigua, donde tanto es posible una cosa como la contraria.

Ciertamente, aquí me he referido al albur en sus manifestaciones más elaboradas, puesto que en las más limitadas, todos estos elementos se reducen considerablemente, sin desaparecer del todo. Cualquiera que tenga un oído fino y una vista aguda será capaz de *oír* y *ver* en dichas manifestaciones los ecos más o menos lejanos de esta visión carnavalesco-festiva del mundo.

Ahora bien, hemos revisado el albur a partir de las relaciones con la realidad y con los hombres, así como con las imágenes que se configuran al manifestarse el “desafío”, la “competencia”, sea propiamente de “albures” o sea de “insultos”. Ciertamente lo hemos hecho de una manera bastante abstracta; de hecho, la intención de hacerlo así, ha sido la de mostrar algunos de los elementos históricos-genéticos que están detrás de esa manifestación sociocultural aparentemente vulgar y obscena.

Pero cabría también estudiarla del otro lado. Me refiero al problema de la expresión. Dado que se trata de un “diálogo”, me gustaría relacionar mínimamente el albur, si bien también de manera abstracta, con el “diálogo socrático”, por cuanto, según esto, resulta ser un género carnavalesco por excelencia. Es claro que nos referimos de nuevo al albur en sus manifestaciones más complejas, donde se trata no sólo de entronar-destronar sexualmente al “oponente”, sino de hacerlo con respecto a la visión del mundo “oficial”: política, histórica, etc., monolítica y acabada, que pretende poseer una verdad ya hecha, y de aquellos hombre que creen poseer una verdad determinada.

Desde esta perspectiva, este tipo de albur pretende justamente demostrar, a través de la palabra, la relatividad de toda verdad, y señalar el hecho de que ésta se encuentra al originarse entre los hombres, tal y como sucede en los “diálogos socráticos”. O dicho de otro modo, que la verdad siempre es dialógica, si bien es cierto que con el albur no se pretende encontrar ninguna verdad, sino precisamente mostrar su relatividad al convertirla en una “cosmovisión” sexual del mundo. De aquí que sea tan importante el lenguaje “simbólico sexual-universal” que se utiliza para participar en el “desafío”, como las imágenes que se crean a través de él. Son como las dos partes inseparables de un mismo objeto: del albur.

Se podría decir —como señalaba de manera muy vaga uno de los diccionarios al principio, refiriéndose a la palabra árabe *al-būr* que significa: “el acto de someter a prueba alguna cosa” —, que se trata precisamente de poner a prueba, desde una perspectiva sexual-universal, la percepción que tenemos de la realidad, del hombre, de la historia, etc.

Cabe aclarar, para terminar, que si bien aquí hemos sobredimensionado las características del albur desde una perspectiva carnavalesca europea, ha sido con la intención de mostrar que, a pesar de los prejuicios que sobre él pesan, es necesario e importante estudiar esta manifestación cultural con mayor detenimiento, tanto por su relación con nuestra manera de ver y comprender al individuo: en cuanto yo, tú y él, al mundo, a la sociedad, a la cultura etc., como por la manera que tenemos de expresarnos acerca de ellos.

Bibliografía

01. Arguedas, José María (1956), “Breve selección de insultos quechuas”, en *Folklore Americano*, año IV, núm. 4, 1956 (También en *Señores e Indios. Acerca de la cultura quechua*, compilación y prólogo de Ángel Rama, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1976).
02. Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1965), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
03. Flores Hudson, Mariana (2003), *El dialogismo en la visión carnavalesca del albur. El caso del Santos y el Peyote*, Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas, Universidad Autónoma del Estado de México, Octubre 2003.
04. Johansson, Patrick (2006), “Dilogía, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, en *Revista de Literaturas Populares*, Año VI, número 1, enero-junio de 2006, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
05. Molina, Marco Antonio (2010), “La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada”, en *Revista de Literaturas Populares*, Año X, núm. 1 y 2, enero-diciembre de 2010, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
06. Valencia Solanilla, César (2000), “Relatos míticos incas: visión del mundo y educación”, en *Revista de Ciencias Humanas*, núm. 22, mayo de 2000, Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira.

Francisco Xavier Solé-Zapatero es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la UNAM. Coordinador y Docente del Área de Estudios Literarios de la Maestría-Doctorado en Humanidades de la UAEMéx. Profesor-Investigador en la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la misma universidad.