

ÉPICA Y ESTÉTICA DEL ALBUR

CARLOS GÓMEZ CARRO*

*En la puerta de mi casa
Hay una piedra bendita
Si una puta allí se sienta
Se levanta señorita.*

LA ORILLA OCCIDENTAL

La historia del arte registra los años de 1750-1758, como aquellos en los que Baumgarten difunde su libro *Aesthetica*, y con aquel volumen el nacimiento de la estética como disciplina autónoma de la filosofía.¹ En el pensamiento filosófico había, por supuesto, una larga tradición reflexiva y documentada acerca del arte y de lo bello, elementos que discurren casuísticamente dentro de esta disciplina; desde las premisas que argüía Platón en su *Hipias mayor* y en *El banquete*, en donde su mirada crítica se dirige no tanto a hablar acerca de las cosas bellas, sino a preguntarse qué es lo bello, qué es aquello que atraviesa los sujetos u objetos que nos cautivan por su perfección estética, y en *El sofista*, en donde nos aproxima al concepto de proporción como elemento inherente en la naturaleza de lo bello, concepción a la que se

* Departamento de Humanidades. UAM-A.

¹ Véase Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, 2a. ed., México, Grijalbo, 2005 (© 1992), p. 26.

sumará Aristóteles, quien en varios sentidos refrenda la postura que alrededor del tema había desarrollado su maestro, a la que suma la necesidad de la simetría como elemento indispensable de la belleza, y la extensión de sus componentes.

Posteriormente, las disquisiciones de San Agustín y Tomás de Aquino retoman esencialmente tal preceptiva, subrayando la conveniente relación entre forma y proporción en la obra de arte; en el Renacimiento, en el siglo XV, León Bautista Alberti divulga su *Tratado de la pintura*, donde, sin discrepar de la concepción helénica de “integración mutua de las partes”, incorpora la idea de perspectiva en la visión de la realidad (concepción en donde abrevaron Rafael y Leonardo), lo que tendrá efectos no sólo en el modo de concebir las artes plásticas de la época, específicamente la pintura, sino al incorporar el efecto de la perspectiva en el desarrollo de la obra de arte, se produce un salto cualitativo de enormes repercusiones que alentará las nuevas formas expresivas, las cuales desde entonces han formado parte de la modernidad en el terreno artístico; en la literatura (especialmente en la novela, en donde la perspectiva del narrador y de los personajes sobre un mismo acontecimiento revolucionan el arte literario y crean el género: El Quijote gesta alrededor suyo un mundo que los demás no perciben, mientras en la dramaturgia Hamlet dubita entre sospechas, incendiadas en la locura de Ofelia) y demás artes. Con Hutcheson, en el siglo XVIII, la percepción de lo estético cambia del objeto al sujeto, el artista es quien crea la belleza y nos muestra su secreto, y Hume, en esta línea de pensamiento, llega a afirmar que lo bello se encuentra en la mente del espectador.

En los hechos, lo que hubo en ese siglo XVIII era un doble movimiento acerca del pensamiento estético. Lo primero era considerar al arte como la manifestación pura de lo bello, lo cual excluía implícitamente lo que pudiera ser, al menos, perturbador, lo cual el romanticismo se encargaría de refutar vigorosamente. En este sentido, Schelling habría postulado tres momentos del arte, en donde el último era la identificación material que conlleva

el arte con el alma; la pretensión de exaltar el alma, y subordinar las vicisitudes corporales y sus apetencias al dominio absoluto del cuerpo por la razón. El arte, en este sentido lo bello, aspiraba a expresar nada menos que al Espíritu y a descontextualizarlo de la historia circundante y centrarlo en un absoluto sin tiempo. Concentraba, pues, toda la tarea humana alrededor del arte en culminar, con su presencia, la evocación formal del espíritu divino. Había, entonces, en el artista, una vocación sobrepuesta a su inspiración, y, asimismo, una misión humana que atraviesa la historia del arte: el retrato de Dios y de su corte. No obstante, el propio artista, al confrontarse con la realidad de su tiempo, como Goya, refutará con su arte tal identificación, cuyo anacronismo cada vez era más evidente, con lo dicho por el artista español acerca de que la razón crea monstruos.

Lo segundo, y quizás más significativo en términos ideológicos, acerca de la estética, además de encargarse de caracterizar lo bello en el arte, atribuía esa vocación únicamente a las manifestaciones generadas en ese ámbito en Occidente. Todos los caminos del arte llevaban a Occidente. De manera que el nacimiento de la estética, en un principio al menos como proceso reflexivo, expresaba el predominio de la cultura occidental sobre el resto de las manifestaciones culturales periféricas, a las cuales su “arte” habría que denominar de algún otro modo (“artesánías”, como le llamamos, con algún desdén, al arte popular en México) o verlo en función de su acercamiento con las tesis con las cuales coincidían en las concepciones estéticas occidentales. Las obras ajenas a este ámbito eran arte sólo en la medida en que se acercaban a tales premisas estéticas.

Y si bien con Wilde, en *El crítico artista*,² es posible concluir que los grandes movimientos artísticos han estado acompañados

² “La antítesis entre ellas (La facultad creadora y la facultad crítica) es absolutamente arbitraria. Sin el espíritu crítico no existe ninguna creación digna de ese nombre. (...) Pero todas las épocas creadoras fueron también épocas de crítica. Porque es la facultad crítica la que inventa formas nuevas.

invariablemente por un pujante pensamiento crítico, y por lo mismo, todo nuevo arte, en consecuencia, es una crítica al arte precedente, se percibe en este breve esbozo, por una parte, la doble tendencia a considerar el arte como una aspiración a lo “divino” (es decir, a formas intemporales propias del Espíritu), y la confluencia entre estética y arte, un doble corsé ideológico el cual al excluir los ámbitos temporal y espacial donde se produce la obra de arte, lo exiliaban (al menos se puede advertir esa pretensión) de su contexto histórico, como si la obra de arte no fuera producto de su época y de individuos específicos con sus motivaciones sentimentales e ideológicas. Por otro lado, la impresión de que el arte es, sobre todo, el arte de Occidente, como heredero natural de las premisas estéticas greco-romanas.

¿Cuándo comienza la irrupción de lo “extraño” en el arte? En *El nacimiento de la tragedia*,³ Nietzsche propone el origen del arte surgido de dos fuerzas contrapuestas, con supuestos radicalmente distintos, en su examen del arte griego, aplicable al de su época y, posiblemente, a muchas otras (puede leerse su texto como sus objeciones al neoclasicismo de finales del XVIII, comienzos del XIX, lo cual contribuyó al fortalecimiento de manifestaciones artísticas disidentes de las llamadas clásicas). Habla de la oscilación entre dos compulsiones artísticas: lo apolíneo y lo dionisiaco. La primera como la percepción dominante e inicial en el arte helénico, relacionado con esa búsqueda de lo “eterno”, de la perfección formal. El arte apolíneo, definido por un conjunto de reglas que definen con exactitud el ordenamiento de las figuras que aspiran a ser artísticas. La proporción áurea del Partenón, la cual expresa de un modo nítido las ideas de equilibrio y armonía clásicas; la continuidad corporal, atlética, del hombre y su comple-

(...) Al instinto crítico se debe toda nueva escuela que surge...”, Oscar Wilde, *El crítico artista*, en *Ensayos. Artículos*, Barcelona, Hyspamérica, 1986, pp. 32, 34.

³ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid; Alianza Editorial, 1989 (© 1872).

mentación con el disco que porta, como una relación continua del personaje con su objeto, en *El Discóbolo* de Mirón, La cabeza de *Hermes*, de una serenidad en el rostro que rebasa lo contingente y se instala en la expresión figurada de lo intemporal, de Praxiteles, lo cual consideraba Spengler⁴ como el ideal artístico del arte helénico y romano. Es la epopeya homérica, en donde los héroes son juguetes de los designios divinos, pero mediante su ingenio y valor son capaces de transgredir los límites impuestos por aquéllos y con ello su acercamiento, su caracterización como semidioses, en Aquiles o en Héctor. Pero, en la historia griega irrumpe desde el Asia menor una deidad distinta, perturbadora, la de Dioniso, centrada en la finitud existencial definida por la presencia de la muerte y en los poderes embriagantes del vino y de las sustancias alucinógenas. Lo real expresado a través de la tragedia. Escribía Carlos Fuentes —con indulgencia de amigo— en los años sesenta del siglo pasado, acerca de la pintura de José Luis Cuevas, y hablaba de “la belleza de lo feo”.

Ya Longino en *Sobre lo sublime*,⁵ había distinguido la obra artística en dos sentidos: una, aquélla que nos lleva a la persuasión, nos convence de la armonía de sus formas y el correcto ensamble de sus partes; pero lo sublime es otra cosa, advierte el romano, nos embriaga. Lo sublime, la más intensa y verdadera de las expresiones artísticas, nos lleva al éxtasis, y eso no es sólo proporción, no sólo es armonía entre las partes; se agrega el azoro, la seducción de lo contradictorio, el pasmo frente a un objeto inquietante que altera la percepción de nuestro entorno, a veces de manera definitiva. De modo que en el arte siempre se ha manifestado lo apolíneo frente a lo dionisiaco; la persuasión y el éxtasis; lo clásico y lo romántico; la naturaleza y la razón. La historia de la estética, lo que nos muestra en diversos momentos, es el propósito de supeditar, e incluso eliminar, una de

⁴ Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (© 1918), 2 vols.

⁵ Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.

las dos fuerzas, la ejercida por Dioniso. Tal vez no haya arte sin armonía, pero si no hay delirio, alteración de los sentidos, si no existe la ruptura con un orden, tampoco éste es fértil.

Las dos guerras mundiales le regresan a Dioniso una nueva vitalidad. *La montaña mágica* de Thomas Mann nos muestra en su personaje central a un Occidente enfermo, quien en las alturas de un hospital suizo debate acerca de su destino; Kafka nos enseña acerca de la degradación humana y su sinsentido; Woringer publica, en 1910, *Abstracción y proyección sentimental*, y Kandinsky, en el mismo año, difunde su *Acuarela abstracta*, la cual, como señala Adolfo Sánchez Vázquez, “puede considerarse el acta de nacimiento del arte abstracto”.⁶ Los formalistas rusos (realmente estudiados mucho después por el resto de Occidente y son el punto de arranque de lo que será el estructuralismo francés) ensayan sus ideas acerca de la forma pura y la idea del arte como artificio, quienes proporcionan las herramientas críticas básicas con las que nace el arte contemporáneo. Aparecen los *ismos*, con el surrealismo a la cabeza, los cuales incorporan de manera franca —supeditado a la guía del inconsciente— al imaginario universal formas estéticas provenientes de la periferia occidental y más allá. En México, la Revolución de 1910 incorpora al país verdaderamente, siguiendo a Octavio Paz, al gran flujo de la historia universal. Para Breton, México es, por vocación y naturaleza, esencialmente un país surrealista. Es la exaltación de lo “primitivo” y “exótico”. Occidente se abre al resto del mundo y la periferia deja de ser periferia, al menos por un tiempo, y hace suyo a Occidente. México abreva por vez primera en sus dos fuentes centrales, los restos de su herencia indígena y la hispánica, única hasta entonces apreciada por su *inteligencia*. El descubrimiento de México es el descubrimiento de su estética olvidada en el inconsciente de su cultura nativa. A Occidente lo contempla, en gran medida —sobre todo desde la perspectiva de sus élites— como su herencia apolínea (aunque

⁶ Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 42.

no haya sido la única), la cual instala al país dentro de la civilización (y ahora en el “progreso”), y en Mesoamérica encuentra su Dioniso, su herencia revolucionaria (la de su naturaleza más profunda y, por su originalidad, quizá la única auténtica), la que definirá los fulgores de su estilo. Ya Robert Graves se asombraba de las similitudes entre Dioniso y Tláloc,⁷ ataviados con los mismos poderes alucinógenos que desatan las fuerzas contenidas por la razón y alientan la de los sentidos. Nietzsche hablaba, se recordará, de las intuiciones como lo único verdadero.⁸ En este terreno, el descubrimiento de México por sus habitantes y su reinserción en la cultura material y espiritual del mundo, es el de la invención de un pasado desconocido, al cual se llega muchas veces a partir de intuiciones (la destrucción de su legado cultural fue casi definitiva, aunque sus huellas nos permitan derivar algunas premisas) las cuales debemos articular para entenderlo y entendernos. Tláloc, con sus hongos alucinógenos, y Tezcatlipoca, con su espejo que nos enseña sin afeites (y sin ropa) nuestro verdadero rostro, como lo hiciera con Quetzalcóatl, nos acechan desde sus sombras.

⁷ “...las ideas europeas acerca del cielo y el infierno pueden muy bien derivarse de misterios análogos. Tláloc fue engendrado por el rayo; también lo fue Dioniso; y en el folklore griego, como en el masateca, también lo son todos los hongos, llamados proverbialmente ‘alimento de los dioses’ en ambos idiomas. Tláloc llevaba una corona de serpientes, y Dioniso también. Tláloc tenía un refugio bajo el agua, y también lo tenía Dioniso.” Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (© 1960), p. 9.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (© 1886).

EN LAS MÁRGENES DEL ALTIPLANO

*¿Cuál es el pájaro que orina a las mujeres juguetonas?
El pájaro mea traviesas.*

En plena época de los *ismos*, en 1918, después del desastre de la Primera guerra mundial, cuando Spengler medita y publica *La decadencia de Occidente*, Tristan Tzara, quizás en nombre de su generación y de aquellos días en los que se gesta “el huevo de la serpiente”, anuncia: “La belleza ha muerto” (la idea de la muerte de Dios se había extendido a lo largo del siglo XIX, como antesala de una historia ignominiosa). El horror expresado por Goya en sus aguafuertes, en la deformidad de los rostros de aquellos que peregrinan en *La romería de San Isidro*, la degradación de lo divino mostrada en su célebre *Saturno devorando a un hijo*, adquiere la calidad de manifiesto. La belleza se muestra con todo su desencanto ideológico y al arte debemos buscarlo en otra parte. La crisis espiritual que producen las dos guerras mundiales acerca de la vigencia del eurocentrismo concebido en los últimos siglos en Occidente, el interés de la misma inteligencia europea, con los surrealistas a la cabeza, de alimentarse y alentar las manifestaciones culturales sometidas por ella, coincidente con el movimiento revolucionario en México, dieron pauta para pensar de nuevo en América como un sueño y en el México extraviado en su inconsciente, sobre el que tantea arduamente en la primera mitad del siglo XX (en México, Gorostiza nos describe, en su *Muerte sin fin*, a un Dios con una forma análoga a la de un vaso, el cual aun muerto nos ciñe dentro de su forma extinta). Sin esa doble circunstancia, la ruptura del centro de Occidente y el movimiento revolucionario de 1910, el descubrimiento e invención de México por los mexicanos hubiera sido impensable. Su encuentro con Occidente se da precisamente cuando acentúa con él sus diferencias.

Braudel anotaba un epígrafe sintomático de Acosta, en su *Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe*

II: “Hasta nuestros días, no se ha descubierto en el Nuevo Mundo ningún Mediterráneo como el que hay entre Europa, Asia y África...”⁹ En efecto, no hay un mar interior en donde, en sus orillas a lo largo de siglos, se gestó una diversidad de culturas y pueblos. Tampoco tiene el sentido de encontrarse con la reiteración aludida por el dicho del ingenio ingenuo: “descubrir mediterráneos”, pues, en su extensa geografía, en América, en el momento de su descubrimiento por los europeos (obviamente, los antiguos americanos ya habían descubierto el continente con alguna antelación) no existía algo que, en particular, semejara al Viejo mundo. En gran medida, la tarea esencial de los europeos en América, a partir del axial año de 1492, será la duplicación de Occidente en su espacio natural y cultural. Su tarea civilizatoria, defendida aun ahora, con alguna vehemencia y un poco de estolidez por las élites nativas, es la concepción de su siniestro espejo (sin advertir, entre otras manifestaciones, que la esclavitud negra y el mundo indígena sobreviviente, sesgó y le dio variantes culturales ricas e inesperadas al Nuevo mundo). Por fortuna, la tarea quedó inconclusa, no obstante la enorme tragedia humana, cultural y ecológica que significó este esfuerzo de crear en América una duplicación de los imaginarios europeos e, incluso, de su realidad material. Fue el “Mediterráneo” descubierto por Hegel, exhibido como novedad filosófica, cuando afirmó que América no era sino una copia de Europa.

El símil mediterráneo, no obstante, es aplicable, en lo que se refiere a Mesoamérica, a su Altiplano. En efecto, alrededor de la soberbia arquitectura natural del Popocatepetl (“El cerro que humea” y que honra, en su percepción mítica, las hazañas de un heroico guerrero) y el Iztaccihuatl (“La mujer dormida”, quien en la eternidad se extiende sin pausa al lado de su amado), además de las cordilleras extendidas en su territorio, se había concebido una barroca concepción mitológica acerca de lo masculino y lo

⁹ Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la Época de Felipe II*, 2a. ed., México, FCE, 1976, p. 5.

femenino, esenciales en su visión dual, religiosa, vivencial y artística, las cuales todavía, en parte, animan nuestras intuiciones, y definirán en aquel entorno los contrastes ideológicos y las pugnas militares donde ambas cumbres fungirán como el doble templo sobre el cual se articulará su formidable y prolífica diversidad cultural. Dos montañas a modo de pirámides, las cuales nos rigen desde su inmensidad impasible y formarán a su alrededor un profuso “Mediterráneo”, con sus pueblos, ideología, dramas y lenguas en sus laderas, como orillas de un mar situado en las alturas, al punto de que las pirámides del sol y de la luna congregaban el ideario sagrado de Teotihuacan, modelo arquitectónico de México-Tenochtitlan, “repetían” en sus templos dobles, la monumentalidad natural de las dos cumbres y con ellas, la idea de la naturaleza del universo mismo.

Es advertible, acerca de la belleza occidental y de la concepción cultural que la determina, la necesidad de una genealogía, la documentación del sentido de su existencia. Borrar la memoria de las sociedades periféricas y del sentido de su cultura fue durante largo tiempo una de las misiones más enconadas de Occidente. Desde esta perspectiva, de la cual indudablemente participamos muchas veces de manera cómplice, han sido más reales (y pareciera, más dignas de análisis) las piedras de las antiguas civilizaciones del Anáhuac (tirarlas todas no fue posible) que los millones de seres que las habitaron y habitan hoy día ese mismo espacio geográfico. Lo que sabemos de África es su arrasamiento material, humano y cultural, y los murmullos de aquello (horror en sombras: examinemos, por ejemplo, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad o los reportajes de Ryszard Kapuscinski, en donde describe con minucia moscas posadas sobre rostros humanos impasibles, esperando la salida de un autobús que no tiene horario fijo) se manifiestan en la música negra que es la que ahora nos subyuga, quizás como ninguna otra. De Mesoamérica quedan, sobre todo, unas ruinas prodigiosas (pareciera que fueron hechas, como adujera Ibargüengoitia, para ese propósito: ser ruinas), algunos hábitos reiterados, un

delicado arte culinario, códigos dispersos e incompletos, las memorias de los informantes de Sahagún y de algunos más, los matices de un habla que nos distingue, mitos y leyendas y un estilo irremediable, por indicar lo inmediato. También el albur, un juego de palabras que al no encontrarse documentados sus orígenes, se enorgullece de concebirse como una manifestación de carácter marginal, alterna y contracultural, a la cual no le seduce, casi con ánimo heroico, acercarse al canon occidental del arte y de lo bello ni insertarse dentro de su historia, aunque no elude, en su juego, la rima ni el tropo.¹⁰ Un mordaz ejercicio de desobediencia, poco documentado, de la cultura sometida: no sabemos cuándo surge, y aunque una de sus fuentes es la picardía, su peculiaridad se alimenta de un pasado sin una memoria explícita, fuera de la herencia occidental. Una “anormalidad”. Los albures son, según Armando Jiménez, “zancadillas verbales teñidas de alusiones sexuales”,¹¹ autor quien tiene el mérito, quizás, de ser su mayor difusor y sacarlos de la penumbra en la cual presumiblemente se mantenían antes del siglo XX. No falta quien observe que *La nueva picardía mexicana*, de su autoría, es el libro más difundido en lengua castellana, después del *Quijote* (agreguemos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez). Pero el volumen de Jiménez está lejos de pretender ser un estudio

¹⁰ Sobre todo la paronomasia, dado que su sentido se asocia por la cercanía de sonidos o significantes parecidos, “¿chu pa so?”, digamos, en lugar de “¿qué pasó?”, para asociar la pregunta por un suceso con el convite a una felación o interrogar al otro o a la otra: “si te pidiera las buenas noches, ¿me las darías?” Sobre la paronomasia, Helena Beristáin dice: “Figura que consiste en aproximar dentro del discurso expresiones que ofrecen varios fonemas análogos (paronimia), ya sea por parentesco etimológico (...), ya sea casualmente (...) Se produce por adición repetitiva de varios fonemas en palabras o en frases que poseen significados en algún grado diferentes (...) y una equívocidad también parcial, pues el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes”. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, p. 383.

¹¹ Armando Jiménez, *Nueva picardía mexicana*, 48a. ed., México, Diana, 2003 (© 1968), p. 21.

erudito, pues lo que se propone es ser un eficaz compilador de la jerga popular que satiriza al pudor y hace un homenaje constante del habla popular, y aunque en los libros de Jiménez encontramos una persistente burla de las buenas costumbres y un desdén implícito por el habla “culto”, su estilo literario es impecable, y como señalara Roland Barthes¹² de la obra de Sade, sus frases “sucias”, bien podrían servir de ejemplos gramaticales. La obra compiladora de Jiménez se ciñe a los hábitos gestados por la tradición alburera, en donde se advierte un notorio desdén por los estudiosos del tema que procuran encasillarlo, a pesar de los prestigiados nombres que prologan su obra.

Hay la evidencia de que el albur encierra, en principio, una disputa entre dos participantes: el alburero y el albureado. El primero es, en la concepción más difundida (incluyendo los apuntes de Jiménez y de Paz), un homosexual “activo” y el segundo un agente “pasivo”.¹³ Tal juego verbal presupone un ganador y un vencido; este último es aquel que se traga las palabras del otro al no poderle responder con la eficacia debida. “Lo principal es entender lo que están diciendo, así que *póngale ojo y preste atención*”.¹⁴ Si alguien dice: “nalgas”, una respuesta puede ser: “se las surto aunque estén gachas”, y el otro dirá para esquivar: “yo las pido y tú te agachas”. Si alguien a uno le insinúa a modo de halago: “qué bonita chaqueta”, se debe responder: “hazme el favor”, y el otro asimismo responderá: “me haces gracia”.¹⁵

Quien predomina como emisor se exhibe como el vencedor de la contienda frente al abrumado receptor. El alburero “abre”,

¹² “Sade: el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas (...) mensajes pornográficos se moldean en frases tan puras que se las tomaría por ejemplos gramaticales.” Roland Barthes, *El placer del texto*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1978 (© 1973), p. 18.

¹³ Véase, “Los hijos de la Malinche”, en *El laberinto de la soledad*, en *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2000 (© 1950), 351 pp.

¹⁴ <http://wind.proosting.com/toliro2/albures/albures/basicos.htm>

¹⁵ *Loc. cit.*

por medio del lenguaje, al albureado y en eso encuentra su satisfacción, ese “abrir” la intimidad del albureado en donde metafóricamente éste es penetrado por aquél dentro de un lenguaje cargado de alusiones sexuales, lo cual facilita la concepción de que se trata de un juego homosexual, pues el albur es una práctica, aunque no de modo exclusivo, preferentemente masculina. En los medios masivos de comunicación, por contraste, encontraríamos el mismo dilema: “el mensaje es el medio” como advirtiera McLuhan, en donde el receptor se “traga” las palabras y las imágenes del emisor, del dueño del poder, sin reales posibilidades contestatarias: le “lavan el cerebro”, penetran en su conciencia, casi siempre con su plena aceptación, sin que éste se sienta burlado. Pero a nadie se le ha ocurrido que sea una relación “homosexual” entre un emisor “activo” y un receptor “pasivo”, o como un intolerable abuso de poder. De manera que aun a sabiendas de que entre la mayoría de la gente “decente” el albur es un juego “vulgar”, del cual no están dispuestos a participar, resulta más civilizado que las emisiones radiales, gráficas, televisivas y cinematográficas a las cuales la vida cotidiana nos acostumbra, porque el alburero puede “perder”; el emisor de un mensaje televisivo, muy difícilmente. El juego del albur, en este sentido, está más cerca de la mayéutica socrática, como método, que el pensamiento de Occidente, pues se sostiene en el vértigo de la pregunta y la respuesta, como ejercicio de indagación del conocimiento, entendido éste como vislumbre del origen. En la práctica, se trata de un adiestramiento, el cual requiere de una gran habilidad mental en el manejo de alusiones ocultas que deben ser descifradas para construir con rapidez una respuesta tan eficaz como la artimaña urdida en el lance del florete, en un duelo de esgrimistas, que procura introducirse en el corazón mismo del rival.

Quizás lo que resulta menos reconfortante para nuestra buena conciencia es la obsesión fálica del albur. Más de ochenta maneras de nombrar al pene: falo, verga, polla, picha, pija, miembro, pistola, rifle, palo, vara, cabezón, macana, la del

burro, pelón, chile, leño, tranca y un largo etcétera. La lengua del alburero se convierte en un falo alegórico, cuya destreza es puesta a prueba en la competencia, de modo semejante a como la espada se convierte, para el guerrero, en una extensión del brazo. Más abundante vocabulario para el falo, y es revelador, que el referido al ano o a la vagina, los cuales en ocasiones son los mismos términos; al primero se le metaforiza como: hoyo, bújero, fundillo, chiquilín, aniseto, anillo, chiquito, ojo, ojal, olla, chico, anís, anubis, culo, y para la vagina: raja, papaya, chocho, pucha, panocha, pepa, coño, raya, triángulo, cañón del sumidero, chango, peludo, araña, muñeca, tarántula, mono, y más. La idea es que uno de los contrincantes “doblegue” al otro con su “falo” simbólico, pues la “lengua” (como órgano) no aparece, sintomáticamente, en la terminología del albur; de modo que la “ausencia” de la lengua hace de ella la clave oculta del juego. Su omisión la hace presente. Que por otra parte, sigue una manía nativa de “rebautizar” con otros nombres el mundo circundante: llamarle al niño mal portado *mocoso* o *escuincle*; a la muchacha puberta, que *se encuentra en la edad de la punzada*; al que viste elegante, sin tener los recursos económicos para ello, *¿ladrónde te encontraste el traje?* ¹⁶ Además, y esto es uno de sus rasgos civilizados, no hay albur si el otro se niega a participar; el albur

¹⁶ Margit Frenk Alatorre, en un espléndido estudio, reúne las diversas acepciones que en el habla popular, especialmente en la Ciudad de México, se hace de los rasgos físicos de las personas, “empleadas en la conversación familiar y en la callejera, no en el trato cortés ni en el lenguaje literario”. A la fea se le desdobra en *fiera*; los delgados son *entecos*; el bajo de estatura, *reintegro*; la persona delicada, *alfeñique*; al falto de energía, *ponchado*; la que se tiñe de rubio el pelo, *oxigenada*; la de ojos lánguidos, *ojos de borrego*; la de nariz respingada, *huelepedos*; la mujer atractiva y joven, *changuita* o *se cae de buena*; la mujer guapa es un *mango*, y así. De manera que el desdoblamiento en lenguaje sexuado del doble sentido del albur se extiende en el habla nativa a gran parte de sus ámbitos. Véase “Designaciones de rasgos físicos personales en el habla de la Ciudad de México”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México-Harvard University. Año VII, enero-junio de 1953, núms. 1-2, pp. 134-156.

es, siempre, diálogo. En cambio, la televisión nos “doblega”, aun si nos negamos a su asimétrico juego.

Se entiende que resulte poco atractivo el premio sugerido por el juego del albur: convertir en “mujer” (en homosexual pasivo) al contrincante, al “penetrarlo” y percibir esto como una humillación del segundo. Sabemos, además, que con el albur se instala un teatro instantáneo. Un público expectante examina con minucia las habilidades de los contrincantes y celebra con el ganador su victoria, sin dejar de subrayar su burla por el perdedor, a quien se le “consuela”. Aunque sin ser esto del todo falso, hay alguna inexactitud. Ciertamente: el alburero penetra con sus palabras a su contrincante, es un juego de afiladas lenguas y debemos saber, como en el duelo de cuchilleros, algo más acerca de que el filo del arma debe estar colocado hacia arriba. Pero en el ámbito del México profundo no toda “penetración” tiene ni tuvo connotaciones sexuales o eróticas, sin que éstas queden excluidas necesariamente. En el juego del albur, como en la dialéctica de chingar y ser chingado que predomina como dilema cultural en México, pervive el antiguo rito de los sacrificios humanos.

LA FENOMENOLOGÍA DEL ALBUR

*En las manos de las damas
A menudo estoy metido
Unas veces estirado
Y otras veces encogido*

En *La Venus del espejo* (lo más cercano a una imagen antagónica del retrato de una Madona en la época en la que la pinta su autor), Velázquez ensaya mostrarnos a la divinidad mirándose en un espejo sostenido por Cupido. La imagen reflejada no representa con exactitud el delicado perfil insinuado por la dama, y Velázquez sabe que no es precisamente su rostro lo que el

espectador contempla, pero le facilita a éste advertir las intenciones del pintor, de mostrarnos al espejo como una alusión a lo contemplado en un primer plano: la acentuada redondez del espléndido culo¹⁷ de la dama. El rostro que nunca mostraría una Virgen. El “otro” rostro, el de la sexualidad oculto casi siempre bajo el pudor del ropaje. El rostro que en verdad miramos (al menos, en una primera instancia) en la Venus y nos mira y nos provoca con su único ojo. Un desacato a las buenas costumbres de la época que, sabemos, si no hubiera mediado la cercanía del pintor con Felipe IV, le hubiera costado una implacable persecución y el juicio de la Santa Inquisición (uno de los dos únicos desnudos, para el caso, de la pintura española en la época de su imperio trasatlántico). Mostrar el culo es el desacato de la picaresca española; meter en él (así sea simbólicamente), en la profundidad de sus carnes, el pene, el del albur mexicano. Hay una “relación –supone Octavio Paz– indudable entre pícaro, picardía y picar”,¹⁸ el albur resuelve de modo contundente esa relación con la preeminencia del falo sobre el culo en su juego alegórico: una lengua que se atreve a abrir la entrada de ese reino. Porque la verga, a fin de cuentas, es un signo de fertilidad. En el enigma de la Esfinge enfrentado por Edipo, un alburero diría de la tercera extremidad con la cual el hombre “camina” al final del día, que se trata, indudablemente, de un pito.

Al albur se le puede pensar, además de su inserción –sin dejar de acentuar su insistencia fálica– dentro la tradición picaresca, como una reminiscencia y una manifestación sincrética de lo que fue el escenario de la guerra florida del México antiguo. Aquel deporte de caza de víctimas que, con denuedo, solían practicar los guerreros mexicas, aliados de la luz, entre los rivales de los pueblos enemigos, señalados como cómplices de la noche. El

¹⁷ “Culo (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo)”, expresa con ánimo surrealista G. Bataille en su *Historia del ojo*. México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 27.

¹⁸ Octavio Paz, “Introito”, en *Nueva picardía mexicana*, op. cit., p. 10.

difrasismo “flor y canto” (*in xóchitl in cuicatl*) que resume lo que asociamos con el pensamiento metafórico nahua empleado en la poesía,¹⁹ se expresaba en el campo militar como el modo de segar “flores” y hacer con “ellas” el tributo esencial del dios trival: el poema encarnado en el cuerpo del vencido. Obedecer la voluntad divina gesta la fertilidad del mundo y la vida a través del sacrificio y la muerte. Flores capturadas con el canto de la guerra. El albur es un canto para penetrar en la flor ajena y apropiarse con ese acto del sino del rival. ¿Existe en ese acto mágico la intención, secreta, inconsciente tal vez, de ofrendar esa flor a algún dios? Sí, posiblemente.

La sociedad mexicana tenía como su divinidad central a Huitzilopochtli, como es sabido, una divinidad siempre insaciable de corazones humanos, el alimento de los dioses, pues el corazón era el depositario de la esencia humana; carne de dioses. Apoderarse del corazón del guerrero era apoderarse de su espíritu, de su *tonalli*, el cual pasaba a formar parte del dios, tarea esencial de su pueblo elegido, el pueblo del sol. Había, por lo tanto, que capturar vivo al oponente para llevarlo al templo y ahí sacrificarlo y desollarlo. Pobre de aquel guerrero que inmolara a su enemigo en el campo de batalla, pues el fin no era asesinarlo en ese espacio, sino llevarlo al templo, para ahí extirparle el corazón en la piedra de los sacrificios (de ahí el poco desarrollo tecnológico de armas letales en el México antiguo), pues al dios del sol le era necesario recuperar sus fuerzas, después de su intensa batalla en contra de los poderes de la noche, y recuperar la energía indispensable para crear la vida, pues era, a fin de cuentas, el dios de la vida, a pesar de la percepción sanguinaria que se nos ha heredado de su talante.

La lengua del dios era, figuradamente, el pedernal con el cual el sacerdote extraía el corazón aún palpitante de su presa. La amenaza latente de obtener prisioneros para ser sacrificados

¹⁹ Véase Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1997 (© 1956), p. 143.

al dios fue el esquema ideológico de la expansión mexica hasta comienzos del siglo XVI. Los pueblos dominados podían donar gente dispuesta para el sacrificio ritual, u optar por entregar bienes, ya sea esclavos, mujeres, prendas o alimentos; no hacerlo implicaba lo que conocemos como “guerra justa”, en la que se capturaría a las víctimas de futuros ritos sacrificiales; tal era el esquema de la expansión militar e ideológica mexica. La amenaza resultaba sumamente persuasiva. La supremacía del pueblo del sol era indispensable para el funcionamiento del cosmos. Una economía de guerra que tenía, como bien ha observado Bataille, su punto de arranque en el consumo y no en la producción, como en la economía capitalista.²⁰

El guerrero hace del albur el eficaz sustituto de aquella “guerra florida”, su épica. Un combate en el cual pretende penetrar con el pedernal de su lengua las profundidades de su rival para apoderarse de su sino e instintivamente ofrecer su triunfo a las fuerzas que controlan el universo, a ese propósito metafísico se atiende, de un modo menos crudo (pues no deja de ser lenguaje), en cuanto su refugio es el símbolo y la alegoría, que el practicado en la guerra florida, aunque igual se propone, ciegamente, quizás, la fertilidad del mundo. Es posible encontrar en todo esto un formidable indicio de esquemas de relaciones sociales atávicas remontados hasta los orígenes de la humanidad y que permanecían vivos en una sociedad, al mismo tiempo refinada y primitiva como la mexica y, en general, las pertenecientes al Altiplano, pero aisladas del resto de las civilizaciones del planeta hasta comienzos del siglo XVI, lo cual estimuló notablemente tanto su singularidad, como la manutención de ritos, inexistentes ya en otros ámbitos. Piénsese en el empleo del pedernal en el rito del sacrificio humano, el cual no es un instrumento metálico, lo cual hubiera sido posible, dados los conocimientos metalúrgicos que poseían los pueblos del Anáhuac. El empleo del pedernal

²⁰ Georges Bataille, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1966 (© 1949), 256 pp.

subraya el origen primitivo de la práctica ritual, el deseo de repetir una práctica anudada a las fuentes primigenias de aquella sociedad, y de la humanidad entera.

En ese encuentro con los orígenes, donde reaparecen nuestros más profundos instintos, se tiene consciencia de que el pedernal era el instrumento de la caza, y a su vez un símbolo fálico. Una buena caza era síntoma y presagio de fertilidad. La asociación entre el coito, la reproducción humana y la caza era parte del orden cósmico. El pedernal penetraba en la carne del animal, de su ánima, para permitir la supervivencia humana, de modo equivalente como el falo penetra la carne femenina para hacer perdurable la especie. El sacrificio humano, como el del animal para el cazador, hacía del sacerdote un instrumento de los deseos divinos, quien al penetrar con el pedernal en la carne del sacrificado propiciaba la persistencia de la vida en el universo mismo, de modo semejante a como la caza permitía la sustentación de la tribu.

De manera que es permisible suponer al sacrificio como una representación del coito divino. Una metonimia sagrada solazada en la penetración del pecho de la víctima, como si fuera su vientre. Carne de guerrero ofrecida a los dioses. Los hombres toman a las mujeres; los dioses, a los guerreros. Los humanos sacrifican, para su sustento, animales; los dioses, el espíritu encarnado en hombres y concentrado en sus corazones. Agreguemos que en el ritual de la piedra de los sacrificios, al insertar y liberar lo más primitivo de la memoria humana junto con el sangriento simulacro ataviado de sentimiento y consignas religiosos, de instintos básicos y sus pulsiones, se preñaba de un sofisticado ardid ideológico integrante, en un todo orgánico, a lo religioso con lo mundano a través de la guerra, la fertilidad humana y universal, la prosperidad material de un pueblo, el mexica, y la idea de una misión que conjuntaba los designios de un dios y la suerte de su pueblo. El albur es una recuperación intuitiva de aquel ejercicio metafísico que entrañaba la unión entre lo terrenal y lo divino a través de la épica de la piedra filosofal de los sacrificios,

en el cual otra vez por metonimia, se pasa del pecho a las nalgas, así como la conversión del pedernal en lengua articulada como un falo divino, instalando un ritual para “penetrarlas”. La actualización (la puesta en escena y su realización en el presente) del antiguo ceremonial mediante nuevos significantes subordinados a los antiguos significados. Lo guarro del albur, su perenne inclinación por el doble (puesto que doblega) sentido sexual, arduamente erótico, pues no le atraen las sutilezas de la seducción, pero se propone (en recuerdo de la antigua, pura y refinada brutalidad de la exhibición ante un público expectante, al pie del templo, la extracción del corazón de un hombre quien contempla su propia muerte) como único medio de acceso a lo divino. Penetrar al otro en su esencia y apoderarse momentáneamente de ella es el instintivo propósito del albur; la de recobrar el antiguo propósito de la erótica divina, el “erotismo sagrado”, como Bataille lo llama,²¹ que se manifiesta en la entrega al dios de un sacrificado en la piedra dispuesta en su honor. La penetración del dios con su pedernal divino en la carne humana y su consumo para preservar la renovación de la vida. En el sacrificio se abre un instante en el que contemplamos lo divino y desde ahí Él nos contempla, como el secreto ojo de Venus deleitándose y deleitándonos en su espejo.

Su estética se encuentra no sólo lejos del “buen gusto”, sino por el contrario, se propone impertinente; su inopinada ruptura. Simultánea estética a la decadencia de la concepción de la belleza en Occidente, en donde el arte será, a partir de ese declive de lo bello (refugiado desde entonces en la *moda*, la cual es obsesivamente reflejada en las páginas de sociales de las publicaciones periódicas), un arte fundado en la ruptura. Efecto similar, el del albur, al propiciado por el relajo, su pariente cercano, el cual,

²¹ En el sacrificio, “la víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo *sagrado*”. G. Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 36.

como indicara Jorge Portilla en su *Fenomenología del relajo*,²² es un desequilibrio deliberado de la disciplina, una manera de no someterse a los rigores de las formas canónicas impuestas al relajamiento; un modo de no tomarse en serio lo serio, lo cual responde a un profundo sentido de desconfianza de quienes lo practican por los grandes valores de los que, al sentirse marginado de sus beneficios, prefiere burlarse de ellos y transgredirlos a través del relajo. La recuperación, en ocasiones soez, por medio del albur y del relajo, de nuestros instintos elementales, reencuentro y continuidad de una herencia cultural que tercamente se mantiene viva. En este sentido, la estética del albur es también la de la ruptura, quizás con un sentido más radical que la ofrecida por los *ismos*; ruptura del orden temporal e histórico (pues no se atiene al rigor de la documentación enfática), la cual, como método, le permite reintegrar el presente a un pasado segado por la historia, y el de proponerse, casi siempre de un modo inconsciente, como un ejercicio de resistencia frente a la cultura dominante, que, como señalara Tomás Segovia, es el riesgo bajo el cual se manifiesta la verdadera poesía.

Su épica y su estética se ejercen, en consecuencia (y con vehemencia atávica), en una fiesta improvisada, como un gasto imaginario (antes que de acumulación), el cual procura consumirse y consumarse, en su dialéctica verbal, en el otro; en el exhibir sin pudor, con plena malicia como el pícaro, la parte secreta, prohibida, del cuerpo, negada por la buena educación, en donde sustituye, por notorio contraste, la obsesión por el culo, propia de la picaresca hispana, por la del falo, o cualquiera de sus sinónimos, propia del albur mexicano, en un arte que entremezcla, en una “desviación perversa”, el placer y el sacrificio; a su vez, se ejercen en la sustitución simultánea del falo por la lengua y el empleo de ésta como una alegoría del pedernal, y su encadenamiento consecuente con un pasado remoto, inconscien-

²² Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, México, FCE, 1966.

te, de la condición humana primigenia; en el desdoblamiento de una lengua, la castellana, que al “picarla” con su mordacidad, se apropia de ella, y en ello se venga del somentimiento del cual ha sido o creído ser objeto. Es el escarnio de un lenguaje que lo excluye (por lo común, lo ningunea), y en correspondencia, lo “pica” con su mordacidad, para apropiarse y vengarse de él; en el escarnio que procura, en su vuelo lírico, anular las diferencias sociales y raciales, a través de la irrupción verbal, inesperada, por gracia del albur, en el cuerpo de un rival que se le atraviesa, como en la guerra florida, como una víctima propicia para crear su poema de “flor y canto”; en la revuelta imaginaria en medio de un mitote donde procura reintegrar el mito originario de un orden perdido (la continuidad de lo terrenal y lo celeste), al “abrir” con su vacile, en el simulacro de un coito divino, el presente racional.

Con el filo de su lengua (la física y la verbal), el alburero se propone atravesar con su canto las mismas lenguas (en principio, la nahua y la castellana), y penetrar por igual la carne humana y comulgar con la sagrada. Por ello, con el albur se perfecciona en el combate, aunque padezca, a pesar de su revuelta, la omisión de una cultura que casi siempre lo somete, pero de la cual, a veces, despierta y se libera para, de modo intuitivo, clavar su pito alegórico, convertido en frases punzantes, en las honduras de su rival en turno, en un juego de signos al que, desnudo, se lanza con su afilada lengua de piedra solo a la aventura del combate.

OBRAS CONSULTADAS

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
 BARTHES, Roland, *El placer del texto*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1978 (© 1973).
 BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.

- BATAILLE, Georges, *Historia del ojo*, México, Ediciones Co-
yoacán, 1994, 132 pp.
- , *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1966 (© 1949),
256 pp.
- , *El erotismo*, 6a. ed., Barcelona, Icaria, 1966 (© 1949),
379 pp.
- BOZAL, Valeriano, *Imagen de Goya*, Barcelona, Lumen, 1983.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo
en la Época de Felipe II*, 2a. ed., México, FCE, 1976.
- FRENK ALATORRE, Margit, "Designaciones de rasgos físicos
personales en el habla de la Ciudad de México", en *Nueva
Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México-Har-
vard University. Año VII, enero-junio de 1953, núms. 1-2,
pp. 134-156.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial,
1987 (© 1960).
- <http://wind.proosting.com/toliro2/albures/albures/basicos.htm>
- JIMÉNEZ, Armando, *Nueva picardía mexicana*. 48a. ed., México,
Diana, 2003 (© 1968).
- KAINZ, Friedrich, *Estética*. México, FCE, 1952.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco*, Buenos Aires, Nova, 1964.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM,
1997 (© 1956).
- LONGINO, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid,
Alianza Editorial, 1989 (© 1872).
- , *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza Editorial,
1972 (© 1886).
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, en *El laberinto de
la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*.
México, FCE, 2000 (© 1950), 351 pp.
- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*.
México, FCE, 1966.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la estética*, 2a. ed.,
México, Grijalbo, 2005 (© 1992), 272 pp.

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1972.
- SPENGLER, Oswald, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (© 1918), 2 vols.
- WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Era, 1970.
- WILDE, Oscar, *El crítico artista*, en *Ensayos. Artículos*. Barcelona, Hyspamérica, 1986, 304 pp.