

HELENA BERISTÁIN DÍAZ

El albur

RETÓRICA, POLÍTICA E IDEOLOGÍA • *Desde la Antigüedad hasta nuestros días*
Actas del II Congreso Internacional – Salamanca, noviembre 1997 • Volumen III – Ponencias

El albur

Helena Beristáin Díaz
Universidad Nacional Autónoma de México

Hoy *albur*¹ en México es el nombre de una manifestación de la cultura popular que ha ido permeando todos los estamentos de la sociedad, que ha pasado de los espacios cerrados (pulquerías, tabernas, billares, talleres, fábricas; corrillos de obreros, de albañiles, de empleados, etc.) a los espacios abiertos (plaza pública, mercados, estadios, ferias, *campus* universitario, etc.), y que, habiendo comenzado por el teatro de parodia política, ha invadido la literatura (principalmente teatro, novela y canción popular). En su camino, ha conquistado también la esfera de los chistes y ha llegado hasta los anuncios comerciales que pasan por radio, y a los visuales que se exhiben en gigantescos carteles.

La expansión del albur en la sociedad coincide con la evolución de los papeles asignados a la mujer en la historia reciente. El género femenino estaba relegado al hogar y a las labores domésticas. La inteligencia de las mujeres se aplicaba toda a los bordados y a la cocina. La dependencia económica reafirmaba esa marginación esclavizante. Al acceder la mujer a la educación en todos sus niveles (sobre todo durante los últimos sesenta años) se abre paso como fuerza laboral, conquista su independencia económica y ocupa espacios antes exclusivos de los varones. Allí, al convivir con grupos de hombres durante las horas de trabajo, ha ido aprendiendo a descifrar la enigmática jerga de la que estaba excluida por convenciones sociales fincadas en la exclusividad de los mencionados espacios sólo frecuentados por hombres.

La expansión de su uso ha sido muy rápida en la segunda mitad de este siglo y ha dado lugar al verbo *albur* que ya figura en el diccionario como mexicanismo² y que, independientemente de lo que diga el diccionario, significa comunicarse, con fines de esparcimiento, en el *dialecto social* (diría Bajtín³) llamado albur, que es un *argot* como el *lunfardo* argentino de los tangos, es una jerga de tantas, similar a la de cualquier grupo ligado por circunstancias –trabajos, propósitos, valores, modos de esparcimiento– como pueden ser los de los estudiantes, los enamorados, los delincuentes, los policías, los deportistas, etc., por-

¹ Según el DRAE, en México y en Sto. Domingo es un "juego de palabras de doble sentido". Proviene del árabe donde significa "acto de someter a prueba alguna cosa".

² Significa *decir albures*. También existe el adjetivo alburero: *persona que gusta de emplear albures o juegos de palabras*. Y tiene una segunda acepción: *el que juega a los albures*. La palabra ha corrido la misma suerte que Cantinflas, que dio lugar a: cantinflesco, cantinflar y cantinflada.

³ Mijaíl Bajtín llama a las jergas lenguajes sociales o dialectos sociales y los relaciona con estamento social, oficio, situación, época, y, llevados a la literatura, con el género literario.

que entre ellos marca también, como dice Fidelino de Figueiredo⁴, “un compartimento reservado en la convivencia” humana (...) en “una pequeña federación moral de personas (que gira) alrededor de alguna combinación, interés o emoción, (pues) hasta en las efímeras reuniones de la calle brota espontáneamente una fraseología de grupo, la cual expresa recuerdos y solidaridades vividas en común”. Puede servir como ejemplo de esta jerga descrita por Figueiredo el siguiente párrafo citado (y traducido) por un estudiante ex-miembro de una pandilla de delincuentes: “Es frecuente escuchar a los miembros de bandas porriles hacer comentarios del tipo: ‘los de antaño se están manchando con los chaquetos, por lo que hay que hablar una tregua para que dejen en paz a los nerds, que siempre se abren a la hora de tirarse un trompo’. Traducción: los alumnos que se volvieron a inscribir luego de estar suspendidos por adeudar materias, están hostigando a los novatos. Por eso hay que hablar con ellos para llegar a un acuerdo: que dejen en paz a los más estudiosos, que también son los más pacíficos, los que rehúyen las peleas”⁵.

Derivaciones del albur

Los “albures” que sólo son chistes aislados, al celebrarse repetitivamente pasan a enriquecer un vocabulario hecho de “lugares comunes”, es decir, hay un “código de alburemas”⁶. Por ejemplo las palabras *coger*, *clavar*, *tirarse a*, equivalen a *penetrar sexualmente*; en cambio *pájaro*, *clavo*, *camote*, *chorizo*, *chile*, *chipotle*, *nabo*, *zanahoria*, *longaniza*, *salchicha*, *reata*, *cuarta*, son el miembro masculino, mientras *aro*, *argolla*, *anillo*, *agujero*, nombran al esfínter anal. Pero conocer el código no basta para descifrar el albur, porque ello requiere (como veremos) no sólo de un diccionario sino también de un sintagmario.

El chiste

Los chistes son sólo derivaciones del albur, aunque constituyen un almacén de recursos para el alburero y son también llamados albures —por metonimia generalizante, puesto que constituyen apenas uno de los parlamentos o un breve segmento del diálogo—, y aunque parece existir una tendencia a que el chiste alburero permanezca mientras el albur original tiende a desaparecer. Un chiste aislado, aunque derivado del albur sería: “Si el luchador aquel se tiró a las cuerdas, quién se tiró a las locas? O bien, ¿Cuál es el pájaro más precavido? El que siempre se cubre con impermeable aunque no sea temporada de lluvias”⁷.

⁴ Fidelino de Figueiredo. *La lucha por la expresión. Prolegómenos para una filosofía de la literatura*. México, Espasa-Calpe Argentina, 1947. 152pp. :29.
⁵ V. Roxana Calvillo. *Yo fui “porro” en el Poli*, a quien le fue narrado por el personaje anónimo (E. C. G.). *Revista Contenido*, febrero de 1998, p. 60.
⁶ V. Gutiérrez González Noé. *La construcción interactiva del albur en Tepito*. Trabajo del Seminario III de Licenciatura en lingüística. Depto. de Filosofía. UAM Iztapalapa. México, 1988.
⁷ O bien: ¿Cuál es el pájaro más miedoso? Es el pájaro que temió cuando le diste asilo. O bien, el título de un libro de albures que se llama: “Aquí está ‘El coyote cojo’ con la 4a. edición aumentada”, que contiene un calambur (“yo te cojo con la cuarta...aumentada”) junto con una especie de crisis ya que coexisten las dos frases pero radican en segmentos distintos.

El anuncio comercial

En la propaganda comercial, hay imitaciones del albur que funcionan como anzuelo para la atención de quien escucha. Un ejemplo de propaganda comercial, hasta hace poco tiempo impensable, recientemente estuvo pasando (durante, al menos, dos semanas) varias veces al día por radio (de pronto desapareció quizá por protesta de algún organismo privado), era el siguiente:

- (Voz y entonación típicas de un consuetudinario alburero) “Oiga, ¿y éstos?”.
- (Voz de un vendedor entusiasta y disertó) “¡Ah! Estos son estupendos. Pueden estar enchufados todo el día y ni siquiera se calientan”.
- “¡Orale!” (En este caso se escandaliza el primer interlocutor que, aunque habla como alburero, no es el provocador sino quien cae en la trampa).
- “Sí, la calidad de sus componentes, a pesar de tener un circuito tan poderoso y de manejar tan alta potencia, hace que los reguladores Koblenz garanticen la duración de sus aparatos eléctricos”, contesta la voz del vendedor, un alburero que finge no serlo.

En esta imitación, evidentemente hay una recreación del escenario y una maliciosa resignación de los papeles de los personajes, ya que resulta *albureado* el que pertenece al estamento social de donde son originarios los albures, y no al revés. Como consecuencia, hay una sorpresa para quien escucha y el anuncio comercial resulta más sugerente pues contiene, implícita, una contradicción.

Y este es, en fin, un ejemplo de albur comercial visual, por el que hubo protestas en el norte de la República⁸: El torso de una joven apenas cubierto por un ligero corpiño va acompañado de este letrero: “Si te lo pones, ya no podrás quitártelo de encima”, donde lo puesto es el corpiño y lo imposible de quitar de encima es el amante.

El semillero del albur

Sin embargo, el albur tiene su origen en un lenguaje popular más abarcador, su semillero está en el bajo pueblo⁹ de los cargadores y vendedores de los mercados, de los obreros de talleres y fábricas donde es posible escuchar que un hombre se dirige a otro en estos términos: “—¿On tablas que no te vigas?¹⁰, yo ya te creiba muebles”, donde se adivina el oficio de carpintero. Un albañil, en cambio, diría: “¿Onde andamos que no viguetas? Yo ya te creiba mortero”¹¹. O en el gremio de los choferes que ponen un letrero en la defensa de su *carrocha*¹² de carga: “Soy viejito, pero *las puedo*”¹³.

⁸ Protestaron políticos conservadores miembros del PAN: Partido Acción Nacional.

⁹ Es posible que tenga un antecedente prehispánico. Se sabe de un lenguaje secreto de los sabios nahuas (médicos, adivinos, sacerdotes) y se interpreta como una forma de desquite cultivada por “los de abajo”, descendientes de “los vencidos” en la conquista que, de esta manera, utilizarían una tradición para obtener una catarsis y una revaloración de la propia imagen al vencer y humillar a otros hombres, sus contrincantes.

¹⁰ ¿Dónde estabas que no te veía?

¹¹ V. Jiménez, A. *Picardía mexicana*. Eds. Mexicanos Unidos 70^o ed. 1981.

¹² Automóvil viejo y deteriorado.

¹³ “*Las puedo*”, es decir, “no soy impotente”.

El lenguaje que veladamente alude a lo corporal y a lo sexual tiene en la literatura universal una tradición de milenios y hay muchísimos ejemplos en el teatro, en la narración y en la lírica (amén de otros igualmente numerosos hallados en canciones populares y en películas, que no se agregan aquí porque sería interminable). Mencionaré, sin orden alguno, unos pocos que registré casualmente o que me han obsequiado mis colegas¹⁴.

En la lírica

En la literatura amorosa de la Edad Media y del Renacimiento, hay un lenguaje de la guerra empleado para el amor, como en el precioso ejemplo de Jorge Manrique *Porque estando él durmiendo le besó su amiga*,¹⁵ que dice: I. "Vos cometisteis traición / pues me heristeis, durmiendo, / de una herida que entiendo / que será mayor pasión / el deseo de otra tal / herida como me disteis / que no la llaga ni mal / ni daño que me hicisteis. / II. Perdono la muerte mía; / mas con tales condiciones, / que de tales traiciones / cometáis mil cada día; / pero todas contra mí, / porque, de aquesta manera / no me place que otro muera / pues que yo lo merecí. / III. Más placer es que pesar / herida que otro mal sana: / quien durmiendo tanto gana, / nunca debe despertar".

En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV a XVII*¹⁶ abundan ejemplos como éste:

"Abreme, casada / que es la noche oscura, / que no perderás nada / por el abertura"; o bien éste¹⁷: "¡Ay, mezquina / que se me hincó una espina! / ¡Desdichada, / que temo quedar preñada!"

También en Góngora hay muchos ejemplos, pero baste con dos que me han explicado mis colegas que lo estudian:

Entre las *Letrillas y otras composiciones*, hay una¹⁸ que se llama ¿Qué lleva el señor Esqueda?¹⁹ y dice así: "Lleva este río crecido, / y llevará cada día, / las cosas que por la vía / de la cámara²⁰ han salido, / y cuanto se ha proveído, / según leyes de Digesto²¹, / por jueces que, antes desto, / lo recibieron a prueba"²².

Entre los *Sonetos Atribuibles* a este mismo autor (LV [1604], el que se llama *A una dama que tuvo amistad veinte y dos años con un caballero de el apellido de la Cerda*, habla de una prostituta y su casa *non sancta*. Dice: "Yace debajo de esta piedra fría / mujer tan santa, que ni escapulario, / ni cordón, ni correa, ni rosario, / de su cuerpo jamás se le caía. // Trajo veinte y dos años, día por día, / un cilicio de cerdas ordinario; / todo el año ayunaba a Sanct Hila-

¹⁴ Mis colegas Elisabeth Beniers, Ana Castaño, Tatiana Bubnova, María Ana Masera, Margarita León, Catalina Torres, Alicia Montemayor, a quienes aquí agradezco su colaboración.

¹⁵ *Poesías completas*. Madrid. Ed. Susaeta S. A., s/a.

¹⁶ V. Frenk, Margit. #1710.

¹⁷ *Ibidem*. # 1650.

¹⁸ Edición de Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1972. [121. 1603. F. D., 1605].

¹⁹ El Esqueda era un río que, al parecer, llevaba aguas negras.

²⁰ *Diarrea*.

²¹ *Digestión*.

²² Todo alude a la digestión: lo que se defecó, se había comido –probado, "recibido a prueba"– antes.

Loçana.- *Basta averse visto*.

Trugillo.- Señora, *los tocos y el tacto es el que sana*, que así lo dixo Santa Nefixa, la que murió de amor suave".

Hay también ejemplos en relatos narrados, como en la novela de la Revolución mexicana (a partir de José Rubén Romero y Francisco L. Urquiza). Veamos el siguiente fragmento de Juan José Arreola, de una etapa posterior, que está en su novela *La feria*²⁵: "Pedazo de hombre era fontanero y no salía de las casas, diario destapando los caños, remendando los cazos de cobre y arreglando las máquinas de coser. Era muy ocurrente pero le faltaba una pierna. Tu madre lo mandó llamar una vez para que le compusiera *la puerta del homo*, porque le gustaba hacer pan. Cosas que pasan. El caso es que en mala hora llegó tu padre, quiero decir, Marcial. Pedazo de hombre largó la pata de palo y *se fue con los pantalones en la mano* brincando bardas de corral con una sola pierna, del miedo que llevaba, hasta que cayó en mi casa. Lo tuve escondido hasta que el carpintero le hizo su pata, porque la bendita de tu madre, Dios la haya perdonado, echó la otra con el susto al fogón de la cocina. Pedazo de hombre *estuvo tres días conmigo y me arregló de balde todo lo que yo tenía descompuesto*. Era un hombre muy ocurrente. *Pero entre tu madre y yo se acabó la amistad*. Dios la tenga en su santa gloria...".

Veamos este otro, de José Agustín²⁶, cuya originalidad estriba en que en la jerga del albur –que caracteriza a los personajes– se mezclan dos idiomas: español e inglés: "Virgilio sonreía alegremente, dando sorbitos a su cerveza, cuando Rosales llegó de nuevo y depositó el stinger sobre la mesa. Ahí (*sic*) que se quede, dictaminó Virgilio, al fin que esa chava *si* (*sic*) regresa; y como Leticia no tarda, ya verás, buddy. ¿Estás seguro de que viene Leticia y de que Yolanda regresa? ¡Por favor, maestro, por *fa-vor* (*sic*)! Oye, pero mientras, ¿No conoces otras muchachas?, *ca-ramba* (*sic*), hay unas preciosas (*sic*). Virgilio suspiró (sonrisa de gran conocedor). Desplazó la mirada por todo el restorán (dos ancianas bebiendo en el fondo), la playa, el hotel Caleta. Hijo, claro que conozco, bíblicamente, a casi todas esas chavacanas²⁷. De veras, ya me he fumigado²⁸ a la mayoría. ¿De veras?, preguntó Rafael con un brillo de interés en la mirada, aunque pensaba que su amigo era un presuntuoso. Simón, Simón, continuó Virgilio ¿pero...sabes qué? Te voy a aventar esta onda, matador. Voy a presentarte a la mujer más in-cre-i-ble del mundo, the world's freakiest dirty old lady! Deveras, no se mide. O sea, es, inconmensurable, colaboró Rafael. ¿Eh?, dijo Virgilio y continuó: esa dama, ay manito. Mira, aquí hay *muy buenas* señoras y que las mearan muy bien, pero esa, wow! The superduperfantabulous groove! Ella fue quien verdaderamente me enseñó a *coger* (*sic*), hijo, agarra ese patín. ¡Qué paliacaates! the real good thing! Le llega a tocho²⁹, además. Ahorita la llamo, vas a ver, está con Gladys, pero a ver si se descuelga solana. ¡Perfecto!, exclamó Rafael, ¡que venga con Gladys para hacer el cuatro! No exageremos, amonestó Virgilio y se irguió, se volvió hacia el fondo del restorán y vociferó ¡Francine, Francine! ¡Silencio! rugió Rosales desde la barra. Francine, Francine, pensó Rafael mirando con ansiedad todo el restorán ¿no era esa la anciana? ¡No puede ser, por qué, por qué! ¡Dios mío, sí es!".

²⁵ México, Mortiz, 1963.

²⁶ *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. México, Mortiz (Serie del Volador), 1974, pp. 27.

²⁷ *Chavacanas*, alargamiento de *chavas*, sinónimo de *muchachas*.

²⁸ Alargamiento de *fumar* pero también imagen del agotamiento que sucede al acto sexual. Se dice que los actores se mueven después, exhaustos, *como arañas fumigadas*.

²⁹ *Tocho es todo*.

rio / porque nunca hilaba ni cosía. // Fue su casa un devoto encerramiento / donde iban a hacer los ejercicios / y a llorar sus pecados las personas. // Murió sin olio, no sin testamento, / en que mandó a una prima sus oficios, / y a cuatro amigas cuantros mil coronas²³.

En la narración

Abunda el lenguaje de doble sentido, con harta crudeza y en forma de diálogo, en *La lozana andaluza*. Por ejemplo²⁴, cuando un hombre lleva a la Lozana, en su calidad de curandera, a visitar a un enfermo, se da en la forma de un diálogo introducido en el relato por el narrador, mismo que resume el asunto del capítulo en el título: "*Cómo la Lozana va a ver este gentilombre, y dize subiendo*:"

"Más sabe quien mucho anda que quien mucho bive, porque quien mucho bive cada día oye cosas nuevas, y quien mucho anda, vee lo que ha de oyr. ¿Es aquí la estancia? Hergeto. - Señora, sí, entré en aquella cámara, que está mi amo en el lecho.

Lozana.- Señor mío, no conociéndos quise venir, por ver gente de mi tierra.

Trugillo.- Señora Lozana, vuestra merced me perdona, que yo avía de yr a omillarme delante de vuestra rreal persona, y la pasión corporal es tanta que puedo dezir que es ynterlineal. Y por esto me atreví a suplicalla me visitase malo porque yo la visite a ella quando sea bueno, y con su visitaçion sane.

-¡Va tú, compra confites para esta señora!

Lozana.- ¡Nunca en tal me vi! Mas veré en qué paran estas longuerías castellanias.

Trugillo.- Señora, alléguese acá, y contalle he mi mal.

Lozana.- Diga, señor, y en lo que dixere veré su mal, aunque deve ser luengo.

Trugillo.- Señora, más es ancho que luengo. Yo señora, oy dezir que vuestra casa hera aduana, y para despachar mi mercadanza, quiero ponella en vuestras manos para que entre essas señoras vuestras contemporáneas me hagáys conoçer para desempachar y hazer mis hechos; y como yo, señora, no estó muchos días ha, avéys de saber que tengo lo mío tamaño, y después que venistes, se me ha alargado dos o tres dedos.

Lozana.- ¡En boca de un perro! Señor, si el mal que vos tenéys es natural no ay ensalme para él, mas si es açidental, ya se remediará.

Trugillo.- Señora, querría aduanallo por perdello; meté la mano, y veréys si ay rremedio.

Lozana.- ¡Ay triste, de verdad tenéys esto malo! ¡Y cómo está valiente!

Trugillo.- Señora, yo he oyo que tenéys vos muy lindo lo vuestro, y quiérollo ver por sanar.

Lozana.- ¡Mis pecados me metieron aquí! Señor, si con vello entendéys sanar, veyslo aquí; mas a mí porque vine, y a vos por cuerdo, nos avían d'escobar.

Trugillo.- Señora, no ay que escobetear, que mi huésped escobeteó esta mañana mi ropa. Lléguese vuestra merced acá, que se vean bien, porque el mío es tuerto y se despereza.

Lozana. Bien se ven si quieren.

Trugillo. Señora, bénsese.

²³ Córdón, correa, rosario y cerda son alusiones fálicas; llorar es eyacular y sus oficios los de prostituirse.

²⁴ En el *Mamotreto L* de Francisco Delicado. *Retrato de la lozana andaluza*. Edición crítica de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra. Madrid, José Porrúa Turanzas, ed., 1975.

En el teatro

Está muy presente, con crudeza (es decir, no tan velado como en el albur), dialógicamente dispuesto, desde luego, en la comedia griega (en *La asamblea de las mujeres* de Aristófanes, por ejemplo). Se frecuente, metafóricamente transfigurado y velado, en la sátira política *Madero-Chantecler*, de José Juan Tablada contra Francisco y Madero³⁰: "*El Veterano* (Con gangosa e intempestiva energía) - ¡El reglamento le aplico / si no calla a ese perico! / *El Perico* (Entre dientes) - ¡Callo, mas mi venganza les prevengo! / ¡También suelo gozar cuando me vengo!"³¹.

En fin, podría hacerse una antología de muchos volúmenes con este tipo de textos hallados en la literatura, y la mayoría de los albureros estaría de acuerdo en llamarlos, también, albures.

El verdadero albur

Pero este no es, según los más especializados albureros mexicanos, el verdadero albur. Ninguno de los ejemplos anteriormente citados llena cabalmente las condiciones para serlo. El verdadero albur es el juego de esgrima intelectual, verbal, regido por normas situacionales, que funciona en grupos masculinos configurados por antagonistas y jueces (es decir, dotado de jugadores), que se realiza a base de expresiones de doble sentido que aparentan manifestar una idea anodina, inocua y al alcance de todos, cuando en realidad operan como detonadores al desatar el inicio de la *construcción interactiva de un mensaje secreto*, cifrado, que alude a las funciones del cuerpo y al acto sexual, que está dirigido a quienes sean capaces de descifrarlo y que tiene la estructura del diálogo.

Quienes poseen la clave de ese lenguaje, al emplearlo se autorrecetan un rato de esparcimiento que implica la creación de una atmósfera tensa y el empleo de la sagacidad como herramienta de los interlocutores y los testigos. No se trata de un intercambio de insultos u ofensas, pues no provoca enojo y, por el contrario, funge como una especie de fiesta improvisada que adopta la forma de una competencia a base de filosa pericia imaginativa, pero esgrimida con espíritu deportivo. Sin embargo, pueden cometerse errores de cálculo en la provocación o durante el juego, de modo que a veces termine en pleito y hasta en asesinato. Y también hay ataques de pandilleros a jóvenes aislados, que no pertenecen a su banda, y que soportan la humillación porque están solos y es imposible que se defiendan. O entre choferes, en una esquina, cuando la velocidad del tránsito no permite que prosiga el diálogo. Por ejemplo: un chofer al que le ganan el paso grita a otro "¡Pendejo!" y éste le contesta "¡Te dejo!"; lo cual significa que lo deja atontado después de penetrarlo.

El verdadero albur (estoy parafraseando a los enterados) resulta, pues, una especie de transacción social, de naturaleza dialógica, en que se calibran ingenio, imaginación, oportunidad, creatividad y rapidez de respuesta, dados durante el proceso de interacción verbal que transcurre entre expertos que compiten ante testigos.

³⁰ En *Obras. II. Sátira política*. México, UNAM, 1981.

³¹ *Venirse* significa tener orgasmo.

El juego se inicia, conforme a reglas no escritas, con la respuesta ante un reto, y termina adjudicando papeles simbólicos de calidad a un vencedor-victimario y a un vencido-victimado. El vencedor es más varón porque "coge" y no "es cogido", penetra y no es penetrado, (independientemente de la misoginia implicada y de lo discutible que resulte tal virilidad en términos psicoanalíticos).

El combate verbal posee un valor simbólico fálico. Quienes interactúan son varones que apuestan y arriesgan su virilidad³². El retador busca en su contrincante a un socio conocedor del código que les permitirá erigir, juntos, la "construcción simbólica interactiva"³³.

El albur, inicialmente, era propio del campo de las reuniones de varones en los estamentos populares. De ahí pasó a ser objeto de interés y de exploración por parte de intelectuales, mismos que le añaden un matiz de erudición ya que, al jugar, de algún modo entra en acción su saber, según sus disciplinas (política, sociología, lingüística, psicología, antropología, etc.) y, a la vez que reflexionan, se divierten.

De hecho, los intelectuales lo promueven y lo defienden. Ya en la 11ª ed. de *Picardía mexicana*, escritores como Rubén Salazar Mallén, Rosario Castellanos, José Luis Martínez (nuestro actual presidente de la Academia Mexicana de la lengua), y el crítico teatral Armand de María y Campos, luchan contra el tabú y defienden y explican el albur como una peculiar picaresca mexicana a la que las mujeres deben tener acceso.

Aún hay muy poco escrito sobre el albur, sin embargo, cada vez existe mayor interés en él, como ha podido observarse en el reciente *VIII encuentro internacional de traductores literarios*, que se llamó *La grosería, el albur, el dicho y giros afines del lenguaje en la traducción* (al que yo no pude asistir, por desdicha). Ese interés se nos revela simplemente en la enumeración de las instituciones que participaron en su organización y desarrollo: la UNAM, el IFAL, la Universidad Intercontinental, la Embajada de Francia en México, El Colegio de México, la Delegación General de Quebec en México, el Instituto Italiano de Cultura y la Asociación de traductores profesionales. Se efectuó del 3 al 7 de noviembre de 1997.

Mecanismos

Se inicia el albur a partir de la primera respuesta a una invitación en la que el lenguaje equívoco funciona como anzuelo para que el retador localice a su presunta víctima; esa réplica constituye la aceptación por parte del antagonista. Tal inicio inaugura repentinamente, improvisándolo, un escenario que adquiere calidad teatral y confiere papeles tanto a los jugadores expertos como al público que testimonia la pericia de los participantes y los resultados de la contienda verbal. El interés, para los testigos del espectáculo, estriba en dilucidar y comprender con rapidez los sentidos ocultos, a la vez que en calibrar la sagacidad del vencedor que, al hacer callar a su contrincante, triunfa y a la vez veja y humilla al vencido porque simbólicamente lo somete y lo utiliza como si fuera una hembra. Es, pues, un juego *machista*: el vencedor constata y reafirma su calidad masculina mientras rebaja a la femini-

³² Ramos, 1987: 51.

³³ Noé Gutiérrez González. *Trabajo final: Seminario de investigación III. Licenciatura en Humanidades (Lingüística)*. México. UAM- Iztapalapa, 1988, p. 19.

dad la calidad viril del vencido, mismo que, al callar, simbólicamente *se traga* las armas de su contrincante, es decir, las palabras, lo cual "significa que se deja penetrar, violar"³⁴.

Cuando el alburero retador no obtiene respuesta, no hay juego. Si alguien responde, a partir de su intervención comienza el juego. Quienes no entienden el lenguaje fingen como *tancredos* en una plaza de toros, pues también a costa de su inmovilidad y desconcierto se divierten los participantes. Quien responde, revela así que conoce el código secreto y se identifica como cómplice y copartícipe, pues al contestar está aceptando uno de los papeles y está admitiendo la vigencia de unas reglas, la principal de las cuales es no enojarse, ya que se trata de una actividad lúdica, especie de travesura divertida aunque áspera. Se sobreentiende que comienzan a estar vigentes ciertas convenciones porque se trata de un pasatiempo que requiere no ser tomado al pie de la letra (por ejemplo en las alusiones sicalpáticas), sino respondiendo con impavidez al aparente insulto y con parsimonia a la procacidad.

En otras palabras, en el entretenimiento del albur no llega la sangre al río por la misma razón por la que el público no invade el escenario para impedir que Otelo mate a Desdémona. El ultraje al vencido es metafórico, no rebasa el terreno de lo puramente verbal, los actos de habla perlocutivos son neutralizados por la atmósfera de representación festiva, y el ultraje simbólico es la penitencia impuesta como castigo por reaccionar con lentitud, con escasez de ingenio, e inclusive por tener mala memoria, ya que muchos de los parlamentos albureros no son creaciones originales sino lugares comunes tomados del repertorio y adaptados a cada situación.

Tan es así que, llevado a la literatura como elemento caracterizador de personajes, el albur puede resultar repetitivo y aburrido. Y lo mismo en público, si el lenguaje obsceno está debidamente disfrazado para los legos (fuera del barrio o de las pulquerías y cantinas)³⁵. Sin embargo, en general el albur ofrece cierta variedad, sus diferencias suelen depender del grado de obscenidad y vulgaridad, o bien de la capacidad de improvisación creativa.

Tal vez podría decirse del alburero, como del poeta, que nace y luego se hace, pues con la práctica adquiere oficio, cultiva y afila sus armas, aumenta su rapidez y entrena su memoria para hacer uso del repertorio de expresiones sujetas a adecuación constante.

El buen alburero suele utilizar estrategias similares a las del narrador que crea falsas expectativas y que finge autodedicarse la burla para sorprender al desprevenido copartícipe y victimarlo simbólicamente en medio del regocijo de los iniciados.

Albur y carnaval

En la situación habitual, al instaurar repentinamente el alburero, sin previo aviso, dentro de esa especie de pausa-recreo, tal peculiar situación comunicativa con su atmósfera provisional, esa nueva zona espacio/temporal resulta ser de naturaleza carnavalesca y catártica. En ella el pueblo se apropia del lenguaje, lo enmascara y transforma su función que resulta, por un rato, duplicada, ya que simultáneamente comunica el mensaje convencional e inocuo dedicado a los legos, y el otro audaz, intrincado, creativo y transgresor, que dice lo que por pudor está prohibido decir en público, y que está destinado a quienes se divierten contravi-

³⁴ V. O. Paz, 1984 :35.

³⁵ Y fuera de la literatura también, según opina Monsiváis: 1984 :58-59.

niendo momentáneamente los valores impuestos por convenciones "epocales" de decencia social.

Así, el pueblo se venga de la injusticia social instituida, se ríe de lo serio y solemne. Construye una realidad verbal que es grotesca en cuanto lenguaje deforme e hilarante, paródico de lo corporal, y superpone esa realidad al devenir cotidiano y la vive al representarla dentro de la pausa en que son derogados los valores oficiales.

Por eso nada rompe la armonía de la relación entre los asistentes, porque el lenguaje secreto es mágico y los velados insultos no son insultos para quienes comprenden y tampoco lo son para quienes no comprenden o fingen no comprender. De alguna manera, en ese escenario de calidad teatral, funcionan las expresiones como en el teatro los "apartes", que no están dirigidos a todos.

En la ambivalente representación de los papeles de los jugadores, el lenguaje secreto expresa a la vez dos mundos antagónicos pues ofrece a todo el público simultáneamente el rostro convencional, y casi vacío de significado, y al mismo tiempo muestra, en la máscara, el gesto sagaz, travieso, infractor, alegre, desvergonzado y orgiástico. Es un texto que sopor-

El barroco mexicano (lenguaje figurado)

El albur es, por otra parte, entre nosotros, una manifestación oral tardía del barroco mexicano. Tiene una base artepurista, aunque no aristocratizante, porque está dirigido, paradójicamente, a una elite de eruditos en cuestiones culturales del ámbito popular, callejero, carnavalesco. Quien no conoce el código originario de las barriadas *lumpem*, no puede descifrar el albur, como no puede descifrar a Góngora o a Sor Juana quien no conoce el código de la mitología grecolatina.

El barroquismo del albur ofrece a la vez características culteranas y conceptistas. La culterana radica en la sustitución metafórica de los significados ("clavar" por "penetrar", por ejemplo), en la densidad connotativa originada en la acumulación de figuras y en el circunloquio. Este se nos revela en alargamientos de frases y de palabras (al decir, por ejemplo: "¿no vas a Querétaro? en lugar de ¿No vas a querer?), y en la tendencia a la enumeración; pero pesa más en él su calidad conceptista porque domina constantemente el doble sentido, como en el lenguaje quevedesco. Es decir, el desequilibrio que predomina en el signo lingüístico procede de que hay en él mayores dosis de significado que de significante, y esta calidad se debe a la abundante presencia de dos figuras: la *dilogía* y la *alusión*.

En efecto, en el mecanismo dialógico de la competencia verbal aparece como eslabón de los parlamentos la figura retórica más frecuentada (entre muchas otras) que es la *dilogía*, es decir, la *distinctio* latina, en su forma de *reflexio* dialógica³⁶, en la cual cada interlocutor desfigura el parlamento de su contrincante al repetir una parte de él, para descontextualizarlo y resignificarlo. Esa reiteración de expresiones -idénticas o similares- adopta en muchos momentos del diálogo una forma análoga a la de la *concatenación*, con la insistencia de términos que aparecen al final del parlamento de un jugador y al inicio del subsecuente de su antagonista.

³⁶ V. Lausberg, H. b) :288-292.

Tal peculiar estructura dialógica procura al albur una textura *intertextual* puesto que cada parlamento es a continuación parcialmente citado, parafraseado o aludido por el rival, aunque la repetición suele adoptar una *estructura quiásmica* precisamente al resignificarse la cita sin perder su contigüidad discursiva y a pesar de pertenecer a otro parlamento.

La cadena del habla pone, además, voces equívocas en contigüidades equívocas (por sus alargamientos y sus traslapes con otras), lo cual multiplica sus relaciones semánticas sintagmáticas y paradigmáticas; es decir, dadas entre los elementos del texto y entre ellos y otros radicados en campos asociativos dentro del sistema de la lengua. Ello significa que las figuras que más abundan son *aliteraciones*, *paronomasias*, *metátesis*, *derivaciones*, *eufemismos*, *calembures*, *crasis*, *metáforas*, *sinédoques*, *metonimias*, *dilogías*, *alusiones*, *préstamos*, *palíndromos*, *retruécanos*, *ambigüedades*, *juegos de palabras*.

En ese diálogo se utilizan los términos especializados que inclusive cuentan ya con sus diccionarios³⁷ y que marcan de manera especial tanto el discurso simplemente ofensivo como el que provoca risa y el indecente y grotesco de la carnavalesca esgrima del albur, que, ya dijimos, es escatológico y vulgar pero de signo positivo porque conduce a una experiencia presidida por la risa bienhechora, dada en una especie de burbuja de vida alegre, en el seno de la cultura popular y en un territorio vedado a muchos precisamente porque queda al margen de los valores de la cultura oficial.

El siguiente es un ejemplo del verdadero albur original y popular³⁸:

Diálogo alburero entre dos albañiles y un arquitecto en una obra en construcción.

-Maistro, ¿me presta un clavo?³⁹.

-Sí, pero se lo clava bien...⁴⁰.

-Sólo que me preste también donde le platicué⁴¹.

-Me platicó⁴² de su hermana, la más chiquilla, la que dizque tiene todo por delante...⁴³.

-Por delante...le doy⁴⁴.

-Me da usted miedo, maestro⁴⁵.

-Si le doy...no lo cuenta...⁴⁶.

-Cuenta la que nos va a hacer el arquitecto, ¡aguas! ahí viene...⁴⁷.

-¿Cómo les va?

-No tan suave como a usted⁴⁸.

³⁷ Como el de Carlos Laguna: *Palabras y palabrotas. (El habla obscena)*. México, Publicaciones Cruz, 1988.

³⁸ Lo debo al celo profesional de dos novelistas, maestros e investigadores no sólo sabios sino además generosos: Oscar de la Borbolla y Beatriz Escalante.

³⁹ "Prestar" es otorgar licencia para la relación sexual.

⁴⁰ El verbo "clavar", modificado, recontextualizado y resignificado, pasa a significar "penetrar".

⁴¹ "Donde le platicué" es un eufemismo de esfínter.

⁴² "Platicar" se repite parcialmente, funciona como eslabón, y pasa a significar: "conversar".

⁴³ La frase tiene dos sentidos: "tiene un futuro prometedor" y "tiene todo su atractivo físico por delante de su cuerpo".

⁴⁴ "Por delante" mantiene su segundo significado mencionado, "le doy" en ese contexto quiere decir, "lo penetro".

⁴⁵ "Me da usted miedo", ironía relativa a la amenaza ("le doy", que también significa "me da usted el esfínter").

⁴⁶ "Si le doy" retoma su primer significado: penetrar.

⁴⁷ "Cuenta" se resignifica: "hacer la cuenta". "Aguas" conserva el uso arcaico de aviso a los transeúntes.

⁴⁸ "Les va" es un simple saludo hasta que se escucha la respuesta: "no tan suave como a usted". Ambas expresiones aluden a la penetración. Los profesionistas que trabajan con albañiles o con obreros suelen entrar con

-¡Suave! Si todos los días me las veo negras.

-Pues no se agache tanto, mi arquí...⁴⁹.

-No, en serio, todos los días la veo dura.

-Qué presumido... mi arquí...⁵⁰.

-Es la verdad, mi otra obra...pa' qué les cuento, la tengo parada⁵¹.

-Siéntese aquí, con nosotros a echarse un taco...traemos de puro huevo con chile. Ya verá que le gusta...⁵².

-Pues, no tanto como a ustedes, pero...⁵³.

-Dale el más grande al arquitecto.⁵⁴.

-El más grande no a fuerzas es el que más pica⁵⁵.

-Pero sí el que necesita más fuerza para... ahí le hablan, mi arquí...⁵⁶.

PAUSA. El arquitecto se retira y, después de un momento, reaparece y reanuda el diálogo agresivamente.

-Oiga maestro, si usted clava todo el día, ¿a qué horas trabaja?

-Pues desde que me paro, desde tempranito le doy sin descanso, primero en mi casa y luego acá, con éste⁵⁷.

-Éste... No le crea mi arquí, yo no le hago a la mezcla⁵⁸.

-¿Y, si no le hace, cómo hace el techo blanco? Quiero decir, ¿cómo lo tirolea?⁵⁹.

-Pues lo tiroleo como Dios manda, por eso no me hago rico⁶⁰ como usted, con su obra parada⁶¹.

ellos en el juego. También los albañiles suelen llamar "mi arquí" (arquitecto) al encargado de la obra, una especie de capataz. Por otra parte "Mi ar...qui" se aproxima fonéticamente a "miar" ("mear"), es decir, alude a una función del cuerpo.

⁴⁹ Con las expresiones de estos dos parlamentos ocurre lo mismo que con los dos anteriores: el segundo resignifica al primero. "No se agache tanto" (como para verse a sí mismo las posaderas), resignifica "me las veo negras" que es una expresión coloquial inocente: "mi trabajo es difícil".

⁵⁰ Niega estar jugando albuere, para sorprenderlos, y en seguida contraataca provocándolos: "la veo dura" alude a la erección. El interlocutor que lleva la voz cantante comprende y le reprocha que diga lo que aparenta no haber querido decir.

⁵¹ Vuelve a aludir a la erección.

⁵² Las tres expresiones no son una invitación a comer (como parece) sino a dejarse penetrar. Huevo con chile es el órgano sexual masculino.

⁵³ La respuesta confirma que ambos hablan de lo mismo.

⁵⁴ "El más grande" se refiere al taco y, simultáneamente al órgano sexual.

⁵⁵ "Picar" es "penetrar", pero también es "valer", por ejemplo en la expresión "chiquito pero picoso", que anda en las canciones y en el cine.

⁵⁶ El sobreentendido de las reticencias es siempre sexual o corporal en este lenguaje.

⁵⁷ "Clavar" y "darle" sin descanso significan "penetrar". "Parar" alude a la erección.

⁵⁸ "Este" es el compañero que hasta ahora no ha intervenido. Ahora interviene y desmiente a su amigo. "Hacerle a la mezcla" es tener relación anal.

⁵⁹ "Techo blanco" es un calambur: "te echo blanco". "Echar blanco" es eyacular. Expresiones como "Techo blanco" y "Miarqui" son para Freud importantes técnicas del chiste: "condensaciones lingüísticas con formación sustitutiva" (*El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires, Amorrortu, 1949).

⁶⁰ "Hacerse rico" es masturbarse.

⁶¹ "Rico" es sinónimo de apetitoso.

-Rico...quisiera hacerme con ustedes, pero no le echan ganas⁶².

-Usted nomás díganos, mi arquí, y le echamos cuanto quiera; pero póngase guapo con una feria⁶³.

-No, porque si les doy más, luego van a querer más y no van a tener ni donde guardarlo⁶⁴.

-No se apure... aquí éste tiene dónde; es rete aguantado⁶⁵.

-No se haga, maestro, el que aguanta es usted: yo lo he visto con diez varillotas encima y, aunque puja, no se dobla: las aguanta todas⁶⁶.

-La que aguanta un piano, es su hermanita, maestro: no le duele nada, está santísima...

Ora, ora, no se enoje, ¿qué, no somos cuates?

-¿Cuates?, éstos, y no se hablar⁶⁷.

-Bueno, bueno, ya estuvo bien de tanta plática: pónganse a trabajar⁶⁸.

-Pues pónganos el ejemplo, mi arquí... nomás díganos cómo la va a querer y nosotros le entramos con ganas...⁶⁹.

⁶² "Echar" alude a eyacular.

⁶³ "Póngase guapo con una feria" es "pórtese bien y retribúyanos con dinero", se entiende que están hablando de su sueldo.

⁶⁴ Al retrucar, el arquitecto ya no habla del salario sino, nuevamente, de "penetrarlos".

⁶⁵ El segundo interlocutor inmiscuye en el diálogo al primer interlocutor que había dejado de participar.

⁶⁶ Éste se defiende. Las varillas son, naturalmente, símbolos.

⁶⁷ "Aguantar un piano" es soportar mucho; en este contexto es ser muy deseable. "Cuates", es decir, "gemelos", son los testículos.

⁶⁸ "Ponerse", en este contexto, significa ponerse en posición que permita la penetración.

⁶⁹ El primer albañil interlocutor dice la última palabra (y triunfa) antes de irse a trabajar. La expresión "le entramos" selecciona el sentido que se actualiza. En muchas ocasiones el uso innecesario del pronombre reflexivo revela que se trata de un albur.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barral, España, 1971 (1965).
- COOL Y VEHI, José. *Elementos de literatura*. Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1904.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Madrid, Real Academia Española, 1992.
- DUCROT, O. y SCHAEFFER, J. M. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Seuil, 1995.
- FRENK, Margit. *Corpus de la antigua Lirica popular hispánica de los Siglos XV a XVII*. Madrid, Castalia, 1987, 2a. ed.
- FIGUEIREDO, Fidelino. *La lucha por la expresión. Fenómenos para una filosofía de la literatura*. B. Aires-México, Espasa Calpe Argentina, 1947.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968.
- FREUD, S. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires, Amorrortu, 1949.
- GANDELMAN, Claude. "The metastability of signs", en *Semiotique*. Mouton, The Hague, 1979: 83-105.
- GRICE, H. Paul. "Logique et conversation", en *Communications*, 30. Paris, F. Didot, 1979: 57-72.
- Grupo "M" de Lieja. *Rhétorique Générale*. París, Larousse, 1970.
- GUIRAUD, Pierre. *Les jeux de mots*. París, Presses Universitaires de France, 1976.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Noé. *La construcción interactiva del albur en Tepito*. Trabajo del Seminario III de literatura en lingüística. Depto de Filosofía, UNAM, Iztapalapa, México, 1988.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, Satire, Parodie: Un approche pragmatique de l'ironie", en *Poétique*, 46. Paris, Seuil, 1981: 140-155.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Paris, Minuit, 1963.
- JIMÉNEZ, A. *Nueva Picardía mexicana*. México, Libro-mex, 1961, 11a. ed., Eds. Mexicanos Unidos, 1986. 16 ed., 21 ed., 70 ed.
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine. "L'ironie comme trope" en *Poétique*, 41. Paris, Seuil, 1980: 108-127.
- LAGUNA, Carlos. *Palabras y palabrotas*. México, Publs. Cruz O, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literaria*. Madrid, Gredos, 1975 (1963).
- *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Gredos, 1966-1968 (1960).
- LOTMAN, Juri, M. *La Estructura del Texto Artístico*. México, Siglo XXI, 1980.
- LOZANO HERRERA, Rubén. *Las Veras y las Burlas de José Juan Tablada*. México, Univ. Iberoamericana, 1995.
- MONSIVAIS, Carlos. *La vida es un camote, agarre su derecha (y asegure su identidad nacional)*. México, Revista Proceso 392.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- OLGUÍN MARTÍNEZ, Eduardo. *Una definición lingüística del albur*. Seminario de investigación III. Departamento de Filosofía, División de Ciencias sociales y humanidades, UAM de Iztapalapa.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE-SEP. Lecturas mexicanas 27.1984.
- Princeton *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1974.
- PUIG, Luisa. "Los implícitos discursivos: un enfoque retórico" en *Acta Poetica* 14/15. México, UNAM, 1994: 217-234.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, UNAM-SEP. Lecturas mexicanas 92, 1987.
- SKLOVSKY, Víctor. *La disimilitud de lo similar. Los Orígenes del formalismo*. Madrid, A. Corazón, 1973.
- SUHAMY, Henri. *Les figures de style*. París, Presses Universitaires de France, 1988.
- TABLADA, José Juan. *Obras II. Sátira política*. México, UNAM, 1981.
- TOSCANO, Rodrigo S. "La déclaration de sexe", en *Littoral*. Núm. 23/24 Revue Trimestrielle. École lacanienne de psychanalyse. Octobre 1987."pp. 35-36.
- UNDA VERGARA, Aquiles. (pseud.) *El coyote cojo con la 4.ª edición*. México, Ed. Pac. 1986.