



**Nuevas Glosas
Estudios Lingüísticos
y Literarios**

NÚMERO 5
ENERO—JUNIO 2023



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORES EDITORIALES

Rodrigo Flores Dávila | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Mariana Ozuna Castañeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Jessica América Gómez Flores | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Jorge Gutiérrez Reyna | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Daniel Gutiérrez Trápaga | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José Sabás Medrano Calderón | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Margarita Palacios Sierra | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Alan Emmanuel Pérez Barajas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Eugenia Revueltas Acevedo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Armando Octavio Velázquez Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José María Villarías Zugazagoitia | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Garrido Domínguez | Universidad Complutense de Madrid (España)
Marta Haro Cortés | Universidad de Valencia (España)
Pedro Martín Butragueño | El Colegio de México (México)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela | Universidad Complutense de Madrid (España)
Friedhelm Schmidt-Welle | Instituto Ibero-Americano. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Alemania)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Portada y formación | Isabel del Toro Macías Valadez
Cuidado editorial | Isabel del Toro Macías Valadez | Elena Andrade Martínez
Revisión documental y cotejo de bibliografía | Mariana Ibarra Alcubierre | Alejandra Martínez Gómez
Logotipo | Cristóbal Henestrosa
Mosaico en portada | Clayimports.com



Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios, número 5, enero — junio 2023, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, por medio de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: revista.nuevasglosas@filos.unam.mx. Dirección web: <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas/index>. Editores responsables: Dra. Mariana Ozuna Castañeda y Dr. Rodrigo Flores Dávila. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2022-020912564300-102. ISSN: 2954-3479. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Nuevas Glosas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado mediante un sitio instrumentado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.29543479e.2023.5](https://doi.org/10.22201/ffyl.29543479e.2023.5)

CONTENIDO

ARTÍCULOS

<i>Biografía de un cimarrón</i> . Relato testimonial y parcial acerca de la evolución de la esclavitud en Cuba.....	6
<i>José Oscar Luna Tolentino Pablo Aftab Gálvez Gutiérrez</i>	
Apuntes sobre la <i>Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe</i>	30
<i>Rey Fernando Vera García</i>	
El albur.....	62
<i>Helena Beristáin †</i>	

NOTAS

Léxico despectivo en el español de México. El tratamiento lexicográfico en el <i>Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos</i>	85
<i>Javier Puerma Bonilla</i>	

RESEÑAS

Tenorio, Martha Lilia (Ed.). (2021). <i>El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora</i> . El Colegio de México.....	102
<i>Jessica C. Locke</i>	



Artículos

*BIOGRAFÍA DE UN CIMARRÓN. RELATO TESTIMONIAL Y PARCIAL ACERCA DE LA
EVOLUCIÓN DE LA ESCLAVITUD EN CUBA*

*BIOGRAFÍA DE UN CIMARRÓN. A TESTIMONIAL AND PARTIAL ACCOUNT OF THE EVOLUTION
OF SLAVERY IN CUBA*

José Oscar LUNA TOLENTINO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE GUERRERO | Guerrero, México
Contacto: 18522@uagro.mx

Pablo Aftab GÁLVEZ GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE GUERRERO | Guerrero, México
Contacto: 21253947@uagro.mx

Resumen

En el presente artículo analizamos la *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, quien compila los testimonios del otrora esclavo Esteban Montejo. Nuestro análisis se basa en la teoría de la decolonización, principalmente en obras como el *Discurso sobre el colonialismo* de Aimé Césaire, *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, y los conceptos “zona del ser” y la “zona del no-ser” de Ramón Grosfoguel. Analizamos y reflexionamos sobre los procesos de colonización que se desarrollan en la obra de Barnet, enfocándonos en tres ejes fundamentales: la esclavitud, las formas de violencia basadas en el racismo, y los aspectos de la cultura afrocubana. También, complementamos nuestro abordaje con referencias históricas, sociales, políticas y culturales de grandes pensadores como Juan Bosch, Germán Arciniegas, y Eduardo Galeano, cuyas ideas permiten ahondar en este proceso tan complejo que aún puede percibirse en las neocolonizaciones, opresiones, y formas de control y dominio que se ejercen no sólo en el Caribe, sino en toda América Latina. Con todo este trasfondo

Abstract

In this article, we analyze *Biografía de un cimarrón* (1966) by Miguel Barnet, who compiled the testimonies of former slave Esteban Montejo. We base our analysis on the theory of decolonization, mainly works such as Aimé Césaire’s *Discourse on Colonialism*, Frantz Fanon’s *The Wretched of the Earth*, and what Ramón Grosfoguel calls the “zone of being” and the “zone of not-being”. We reflect on the colonization processes that take place in Barnet’s work by focusing on a couple of fundamental axes: slavery, forms of violence based on racism and aspects of Afro-Cuban culture; finally, we complement our approach with historical, social, political and cultural references of thinkers like Juan Bosch, Germán Arciniegas, Eduardo Galeano, and other specialists, to delve into this complex process that can still be perceived in neo-colonization, oppressions, and forms of control and domination that take place not only in the Caribbean but also throughout Latin America. Considering all this background, we propose the concept *ideological marooning*.

a la vista, nos animamos a proponer una premisa que hemos dado en denominar *cimarronaje ideológico*.

Palabras clave: *Cimarrones* || *Colonialismo*
|| *Esclavitud* || *Discriminación racial* ||
Violencia || *Cuba*

Keywords: *Maroon* || *Colonialism* || *Slavery* ||
Race discrimination || *Violence* || *Cuba*

Preámbulo histórico-literario

No existe documento de cultura que no sea la vez documento de barbarie [...] por lo tanto el materialista histórico se distancia en la medida de lo posible. Considera que su misión es la de pasar por la historia el cepillo a contrapelo

-WALTER BENJAMIN

En 1963, el joven Miguel Barnet¹ se encontraba recabando información etnográfica acerca de las personas más longevas de toda Cuba, para averiguar los datos históricos que sus testimonios pudieran brindar y, específicamente, indagar acerca del sistema de creencias afrocubanos (ritos, deidades, adivinaciones, etcétera.). En ese entonces, le fascinaban las novelas de aventuras, las biografías, y las autobiografías, entre ellas, las memorias del esclavo Manzano o la novela *Cecilia Valdés*: “Pasé años recorriendo la calle del Inquisidor, el Muelle de la Machina; me detuve en la loma del Ángel en un afán pueril de reconstruir el último capítulo de la novela de Villaverde” (Barnet, 1971: 68). Lo movía la curiosidad; le encantaba observar a la sociedad cubana y pronto se enfocó en investigaciones etnográficas y folklóricas, inspirado por la obra de Ricardo Pozas, es decir: “El estudio de una comunidad indígena mediante las conversaciones con un indio chamula. Me sobrecogió la fuerza del relato, la verosimilitud del discurso de Juan Pérez Jolote.

¹ Miguel Barnet (La Habana, 1940): etnólogo y escritor que ha cultivado diversos géneros literarios (poesía, narrativa y ensayo). De entre sus numerosas publicaciones destacan: *Biografía de un cimarrón* (1966), *Canción de Rachel* (1969) y *Gallego* (1981). Ha sido acreedor a múltiples distinciones, por mencionar algunas: Premio Nacional de Literatura (1994), Premio Internacional Trieste-Poesía (2005), Premio Juan Rulfo de cuento (2006), Premio José Donoso, de la Universidad de Talca, Chile (2008). Actualmente, es el Presidente de Honor de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, de la Sociedad de Relaciones Culturales entre Cuba-México y de la Fundación Fernando Ortiz

Me interesó profundamente este libro por su eficacia sociológica y por sus méritos artísticos” (Barnet, 1971: 168). Armado con estas perspectivas, se dedicó a realizar sus propios lances en el ámbito literario, sin dejar de lado la etnología.

El resultado más interesante de las susodichas pesquisas fue la entrevista que le realizó a un señor de 104 años, llamado Esteban Montejo. Barnet de inmediato se percató de que se trataba de alguien muy peculiar, aunque, en esos primeros encuentros, no imaginaba que se iniciaba la formación de un libro que sería medular para comprender los maltratos y abusos que sufrían los afrocubanos a finales del siglo XIX, poco antes de la Independencia Cubana. Los testimonios de este cimarrón, es decir, una persona esclavizada que se fugó al monte para liberarse de la despiadada explotación laboral que vivía, se volvieron muy valiosos para conocer cómo eran los barracones y la vida de quienes padecieron la esclavitud más cruenta. Para Barnet (1971), Montejo se volvió emblemático porque sintetizaba un periodo histórico medular en Cuba:

Es decir: Esclavitud, Cimarronería, Patronaje, Guerra de Independencia. Cada uno de estos períodos ha dejado una huella profunda en la psicología del cubano, ha contribuido a formarlo, le ha atribuido una historia. Y no son hechos marginales aislados, sino conmociones sociales, hechos colectivos, épicos, que sólo pueden ser reconstruidos en base a la memoria histórica. (169)

Todos estos testimonios de primera mano fueron excepcionales, pues, como se refiere en la introducción:

En Cuba son escasos los documentos que reconstruyan estos aspectos de la vida en la esclavitud. [...] describir los recursos empleados por el informante para subsistir en medio de la más absoluta soledad de los montes, las técnicas para obtener fuego, para cazar, etc. Así como su relación anímica con los elementos de la naturaleza, plantas y animales, especialmente las aves. (Barnet, 1977: 4)

De igual forma, los datos que proporciona Montejo nos permiten cavilar y entender cómo se aplicaron y ejecutaron estas opresiones en Cuba, específicamente en la provincia de las Villas, donde se hallaba el ingenio Flor de Sagua. Con esta obra, Barnet se encausa en la corriente de autores que con anterioridad se habían centrado en el negro

cubano y el papel social que desempeñó durante la colonización española; por ejemplo, el primer libro en el que desarrolló de lleno estas temáticas fue el de Juan Francisco Manzano (2015), *Apuntes autobiográficos* (publicado hasta 1937, si bien se escribió desde 1835).² Esta obra es relevante porque, como ha indicado Salvador Bueno (1980):

No existe otro testimonio más verídico y humano, más atrocemente denunciador de lo que significó aquella tempestad de delaciones, torturas, muertes que se abatió sobre la población negra y mulata de la infeliz colonia y que alcanzó hasta los propios intelectuales blancos que formaban parte de las clases dominantes criollas que habían mostrado ‘veleidades’ en cuanto el problema de la esclavitud. (385)

Ese momento histórico corresponde a la Conspiración de la Escalera de 1844,³ cuando no sólo los afrocaribeños sufrieron una persecución, sino todos sus simpatizantes; tal fue el caso de Rosa Alfonso, quien, en sus epístolas, se quejaba amargamente de ir de una cárcel a otra, todo el tiempo con el cepo puesto por meses, padeciendo los incontables maltratos de sus captores. De tal suerte que, si bien la de Manzano (2015) es la primera obra que aborda ampliamente la problemática de la esclavitud y su violencia descarnada, otra obra que recrea estas vejaciones es *Petrona y Rosalía* (1838), de Félix Tanco y Bosmeniel.⁴ En este caso específico se enfatiza la rabia que ocasionaban las violaciones que soportaban las mujeres esclavizadas por parte de sus amos, aunque en la trama no se desarrolla el cimarronaje. *El ranchador* (1839), de Pedro José Morillas, también aborda el tema; en él se entera al lector de cómo los cazarrecompensas perseguían a los esclavos furtivos, no sólo por la paga, sino en ocasiones por simple venganza y racismo. En *El negro Francisco* (1880), de Anselmo

2 Existe una edición facsimilar anotada, hecha por el brasileño Alex Castro (2015), publicada en Cuba por la Editorial Matanzas. El texto de Manzano fue cotejado del manuscrito que se conserva en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí, refieren los editores al respecto: “La *Autobiografía* de este poeta, quizá la figura más destacada del conjunto de poetas esclavos, merecía un esfuerzo así” (Capote Peón y Gómez Torres, 2015: 9).

3 En 1844, en Matanzas, Cuba, derivado de la trata de esclavos, se supuso de una conspiración, por lo que la capitania resolvió procesar a más de tres mil negros: 78 de ellos fueron pasados por las armas, miles más castigados y otros tantos, desterrados; fue un suceso histórico por demás brutal.

4 Es una novela corta del letrado colombiano, radicado en Cuba, Félix Tanco. Éste evidencia el sentir antiesclavista; intentó ser crítico y recrear en la ficción la realidad que quería mostrar, si bien se escribió en 1838, se publicó hasta 1928, en la *Revista Cuba Contemporánea*. Actualmente se puede adquirir la edición de Linkgua Ediciones.

Suárez y Romero, se evidencian y critican de manera oblicua las situaciones terribles en que se veían enclaustrados los esclavizados; la obra: “ofrece testimonios llenos de pormenores sobre la producción del azúcar en las primeras décadas del siglo XIX [...] Despréndese [sic] de la novela todos los mecanismos coercitivos que utilizaban los esclavistas” (Bueno, 1980: 395). Con estas referencias, desde la perspectiva de José Antonio Portuondo, varias obras cubanas estarían encausadas política y socialmente, sumándose a “la marcha unida, disciplinada, militante de los creadores que se saben integrantes de un ejército en camino hacia la batalla decisiva por la liberación definitiva de América, que han advertido que la revolución no es un ejercicio retórico sino una pelea real contra el imperialismo” (Portuondo, 2000: 396).⁵ Con esta somera contextualización literaria, podemos apreciar lo que la obra de Barnet aporta al tema.

En este mismo sentido, un panorama histórico nos acercará a la enunciación de las obras referidas. Cuba, a mediados del siglo XIX, gracias a la producción de azúcar, era la economía más sólida de las colonias españolas restantes, al grado que, como refiere Juan Bosch en su libro sobre el Caribe imperial, la producción en cifras era la siguiente: “había en 1868 unas 400 unidades azucareras, de las cuales 370 eran de vapor y 31 eran trapiches; pues bien, de las 612,000 toneladas que produjo Cuba ese año, más de 300,000 habían sido fabricadas en Matanzas” (Bosch, 2009: 655); es decir, provenían de ingenios no industrializados que seguían funcionando gracias a la mano de obra esclavizada. El Caribe no sólo era la bisagra entre España y América —escala forzosa en el tránsito de un continente al otro, para abastecerse de alimentos, provisiones, etcétera—, sino que conformaba la frontera en que se gestaba todo el comercio para la Corona. Para poner un ejemplo concreto, Germán Arciniegas, en la *Biografía del Caribe* (1945), menciona que para esa época, con referencia a Haití, había en Burdeos dieciséis fábricas que refinaban el azúcar, así como varias destilerías y de ese puerto se exportaba el ron; todo el chocolate provenía de esta parte de La Española (territorio que más tarde se dividiría entre República Dominicana y Haití): “Y, con el cacao, exporta la isla setenta tres [sic] millones de libras de café, seis millones de libras de algodón, todo esto lo trabajan los negros.

5 En esta tesitura, las novelas *Cecilia Valdés* (1839), de Cirilo Valverde, y *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, tendrían correspondencias temáticas directas con la biografía que nos ocupa, aunque analizar estos textos implicaría otros abordajes más profundos, dada la complejidad de ambas obras. De tal suerte, sólo las mencionamos como referentes ineludibles de este tipo de literatura, mas no nos detendremos en ellas.

Ellos han limpiado los montes; ellos plantado el café. Ellos descargan los barcos, barren la casa del patrón, llevan al trapiche la caña. El negro es otra riqueza, otro animal. Los barcos traen negros y brandy” (Arciniegas, 1993: 219).

De suerte que, en gran parte del Caribe, y específicamente en Cuba, con el paso del tiempo la figura del negro esclavizado se convirtió en un símbolo decisivo de lucha y resistencia. La impronta en el primer tercio del siglo xx fue la *negritud*, concepto que Aimé Césaire y Leopold Senghor desarrollaron sistemáticamente en la década de 1930.⁶ En Cuba, Fernando Ortiz y Nicolás Guillén fueron pioneros, a su vez, en los estudios de negritud y fundaron la Sociedad de Estudios Afrocubanos.⁷ Como bien resalta Jorge Schwartz (2002): “Además de los estatutos de esa asociación, ambos escriben ‘Contra los racismos’, una especie de manifiesto contra los prejuicios raciales, que fue firmado en adhesión por un gran número de intelectuales” (671). Así, el estudio etnográfico de Miguel Barnet constituye una obra imprescindible que registra los abusos, vejaciones e injusticias sufridos por las personas esclavizadas desde la Colonia y que en épocas posteriores se articularon con las nuevas formas de explotación, manipulación y dominio, dimanadas de la colonialidad del poder, en términos de Aníbal Quijano (2015). Esta novela testimonio es relevante por varios motivos: por la forma narrativa no ficticia que engloba una estética e ideología de tesis sociológica; porque busca “nombrar las cosas” y “revelar la otra cara de la moneda [...] Barnet parece seguir los criterios lukacsianos acerca del protagonista de la novela realista, luego retomados también por

6 Debido a su innegable trascendencia con respecto al tema, nos parece imprescindible incluir una sucinta semblanza de ambos autores: Aimé Césaire (1913-2008): poeta, dramaturgo, político e intelectual martiniqueño; es ampliamente reconocido como una de las figuras fundamentales de la poesía moderna en lengua francesa, además fue uno de los creadores del concepto de negritud y un líder comprometido en la lucha de los negros; de entre su vasta producción, subrayamos en consonancia con este trabajo su *Discurso sobre el colonialismo* (1955). Leopold Senghor (1906-2001): poeta y político senegalés que llegó a la jefatura del Estado de su país; a lo largo de su trayectoria poética, es constante la temática de la negritud, asimismo subrayada en su serie de ensayos políticos de cinco volúmenes, que le llevó treinta años de trabajo, titulada *Libertad* (1962-1992), así como *Lo que yo creo: negritud, francofonía y la civilización de lo universal* (1988).

7 Esta importante asociación académica se crea en 1936 y su objetivo fundamental fue desde un inicio “estudiar los fenómenos demográficos, económicos, jurídicos, religiosos, literarios, artísticos, lingüísticos y sociales en general, producidos en Cuba por la convivencia de razas distintas, particularmente de la negra, de origen africano, y la blanca o caucásica.” (Ortiz Díaz, 2022). Respecto a Fernando Ortiz y Nicolás Guillén, sus fundadores, sólo basta acotar brevemente que el primero es considerado como el “tercer descubridor de Cuba,” después de Colón y Humboldt, debido a las concienzudas investigaciones antropológicas y de otras diversas índoles (lingüísticas, musicales, religiosas, etcétera); acuñó el concepto de *transculturación* para indagar hondamente en la identidad afrocubana, su obra referencial es: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Por su parte, Guillén figura acaso como el mayor exponente de la poesía de negritud y es considerado por antonomasia nada menos que como el poeta nacional cubano, con obras tan medulares como *Sóngoro cosongo* (1931) o *El son entero* (1947).

el realismo etnográfico; la representatividad del testigo con respecto a una clase y/o etnia, su capacidad informativa y la relación tangible entre la biografía de un individuo y el acontecer histórico-colectivo” (Skłodowska, 1992: 13).

Así, para concluir este preámbulo introductorio, sólo quisiéramos añadir un par de detalles sobre la importancia de este texto, ya que uno de los objetivos primordiales de este artículo es despertar la curiosidad e incentivar su lectura. A propósito de esto, hacemos notar que la obra ha gozado de buena acogida desde su publicación original, así como de diversas ediciones, varias relativamente recientes a saber, tan sólo por mencionar algunas: Ediciones Cubanas (e-book, 2021), Fundación Biblioteca Ayacucho (Caracas, 2013), Instituto de Etnología y Folklore (La Habana, 2020; reedición, pues fue bajo este mismo sello que hizo la publicación original de 1966), Ediciones Siruela, S.A. (Madrid, 1981). Al respecto, Elzbieta Skłodowska (2002) pondera que:

La aparición de la *Biografía de un cimarrón* (1966) —seguida por una inmediata aclamación crítica y una difusión en varios países del mundo— consagró a Barnet como pionero de la novela testimonial hispanoamericana. Su consistencia en el empleo del testimonio [...] y su contribución teórica a la definición de esta forma le han convertido en el exponente más importante de la veta testimonial en el contexto hispanoamericano y uno de los escritores más destacados de la literatura cubana contemporánea. [Sin embargo,] Barnet no se considera precursor de esta tendencia y señala la influencia que han tenido sobre su obra autores como Ricardo Pozas Arciniegas, Oscar Lewis y la *non-fiction* norteamericana de Truman Capote y Norman Mailer. (799)

Con esto en mente, se puede aseverar que, aun cuando el testimonial no es precisamente el género más prestigioso del canon, *Biografía de un cimarrón* se abre paso a contrapelo del sistema literario cubano. Por otro lado, al tratarse, hasta cierto punto, de un texto híbrido, a causa de la mediación de escritura del investigador al recopilar el testimonio (la cual fue mínima en los retoques de la voz narrativa de Montejo), e incluir elementos como el prólogo, las notas al pie o el glosario, éste impacta en la recepción y la lectura global de la obra; además, cohesiona y participa de lo histórico, lo literario, la crónica; podríamos aventurar que, en primera instancia, la obra confronta la noción de autor/autoría que prescribe el sistema literario. También, consideramos que la hibridación

forma parte de la expresión decolonial, pues estamos ante un texto en el cual un liberto cuenta su vida, pero no para complacer la perspectiva lacrimosa, victimista o triunfalista (dejando de lado las aspiraciones estéticas o efectistas), sino con la pretensión de dar cuenta de sus peripecias tal cual ocurrieron o, al menos, como logra evocarlas.

De la negritud a la decolonización: vasos comunicantes

Nos aproximaremos a la obra de Barnet con base en la perspectiva teórica decolonial,⁸ enfocándonos en la representación de los racismos y en la esclavitud. Al respecto, Césaire (2006), en su *Discurso sobre el colonialismo*, sintetiza la fórmula básica de opresión, que dogmáticamente se impuso desde la Iglesia católica, apostólica y romana con su aparato de avasallamiento justificado ideológico por “ecuaciones deshonestas: cristianismo=civilización; paganismo=salvajismo, de las cuales solo podían resultar consecuencias colonialistas y racistas abominables, cuyas víctimas debían ser los indios, los amarillos, los negros” (14). Por su parte, Fanon (1965) perfila esta crítica al visualizar el cúmulo de abusos e injusticias que se derivan de la instrumentación del sistema capitalista eurocéntrico, cuyo propósito final es lucrar desmedidamente, acaparar la derrama económica con base en su hegemonía, y que tiene como supuesto ético el irrespeto:

[Este proyecto civilizatorio] se ha desarrollado bajo el signo de la violencia y su cohabitación, más precisamente la explotación del colonizado por el colono se ha realizado con gran despliegue de bayonetas y de cañones. [...] Es el colono el que ha hecho y sigue haciendo al colonizado. El colono saca su verdad, es decir, sus bienes, del sistema colonial.⁹ (18)

⁸ Como se sabe, la teoría de la decolonización es compleja; sin embargo, es por demás evidente en la obra de Arciniegas o Eduardo Galeano. Por su parte, Aníbal Quijano (2015), uno de los pensadores clásicos de esta perspectiva teórica, asienta que dicha postura está en contra de la colonización o neocolonización, entendidas como hegemonías de poder, en las cuales los abusos sistemáticos en contra de los marginados y oprimidos develan las formas de control de los sujetos eurocentrados blancos/racistas/neoliberalistas: “Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder. Esto es, la hace percibir como natural, en consecuencia, como dada, no susceptible de ser cuestionada” (94).

⁹ En el prefacio a la obra señera de Fanon, *Los condenados de la tierra*, Jean Paul Sartre (1965) señala y reprocha a esa Europa desenfrenada que se precipita al abismo, a su propia autodestrucción: “Nuestras víctimas nos conocen por sus heridas y por sus cadenas: eso hace irrefutable su testimonio. Basta que nos muestren lo que hemos hecho de ellas para que conozcamos lo que hemos hecho de nosotros mismos. ¿Resulta útil? Sí, porque Europa está en gran peligro de muerte” (6).

Extendiendo las premisas de Fanon, Grosfoguel (2011) brinda un panorama actualizado de estas infamias a partir de dos conceptos: la “zona del ser” y “zona del no-ser”, términos provenientes del pensamiento sobre el racismo de Fanon y sintetizados por Boaventura de Sousa Santos: “El racismo es una jerarquía de superioridad/inferioridad sobre la línea de lo humano. Esta jerarquía puede ser construida/marcada de diversas formas. [...] La inferiorización puede ser definida o marcada a través de líneas religiosas, étnicas, culturales o de color” (Grosfoguel, 2011: 98). Esta concepción del racismo se puede resumir como la creencia fundamentalista de *estar por encima de otra persona*.

Ésa es la postura, no sólo biologicista, sino culturalista, que se ha desarrollado por siglos, basándose en el color de piel, posicionando tácitamente al blanco sobre el negro/mestizo; también, caben, por supuesto, los racismos culturales y de clase que conocemos y que se pueden percibir cotidianamente: un potentado sobre un pobre, un sátrapa frente a las masas, un influyente haciendo su voluntad a toda costa, etcétera. La propuesta es descolonizar y erradicar estos estigmas, tanto en la episteme como matriz poderosa de las sociedades, como en los aspectos cotidianos de manera simultánea. El efecto y necesidad inmediata es la crítica y el cuestionamiento de la visión eurocéntrica que prevaleció durante el colonialismo y que se prolonga hasta la neocolonización moderna, como esclarece la siguiente cita: “En la zona del ser, los sujetos, por ser racializados como seres superiores, no viven opresión racial, sino privilegio racial [...] En la zona del no-ser, debido a que los sujetos son racializados como inferiores, ellos viven opresión racial en lugar de privilegio racial” (Grosfoguel, 2012: 94). En el siguiente apartado, veremos cómo las injurias para los sujetos de la zona del no-ser se manifiestan en *Biografía de un cimarrón*.

La esclavitud en el cachimbo de la Flor de Sagua

Hay, por lo tanto, múltiples formas de racismo y discriminación, no sólo la biologicista sistematizada por la blanquitud eurocéntrica; la zona del ser/no-ser se replica en la economía (ricos vs. pobres), en la política (centralismo vs. periferias), en lo físico (belleza/fuerza vs. fealdad/debilidad), etcétera.¹⁰ Esta trama de racismo y discriminación se sustenta en siglos de colonización.¹¹ Al respecto, Esteban Montejo evoca esa historia de cómo eran traídos a la isla caribeña, que es atinada con respecto a los pañuelos punzó: “Y los negros embullados con el punzó, corrían como ovejitas para los barcos y ahí mismo los cogían. Al negro siempre le ha gustado mucho el punzó. Por culpa de ese color les pusieron las cadenas y los mandaron para Cuba” (Barnet, 1977: 6).¹² Y esto ocurría en el mejor de los casos, porque, cuando huían y trataban de esconderse, eran atrapados con perros de caza. Montejo refiere en su caso: “los amos mandaban una cuadrilla de ranchadores; guajiros brutos con perros de caza, para que lo sacaran a uno del monte a mordidas [...] eran perros amaestrados para coger negro” (Barnet, 1977: 21).

Como se sabe, el tráfico de esclavos inició muy pronto en la conquista de los territorios americanos, los adelantados ya traían a varios en sus huestes; los piratas ingleses o franceses solían extraerlos de África para venderlos en América por oro o plata, y, en muchos casos, a cambio de ron y tabaco.¹³ Toda la ganancia de estas trian-

10 Según el *Diccionario de la RAE*, en su tercera acepción, el racismo es: “Sujeción excesiva por la cual se ve sometida una persona a otra, o a un trabajo u obligación” o bien una “Exacerbación del sentido racial de un grupo étnico que suele motivar la discriminación o persecución de otro u otros con los que convive”.

11 “El debate que provocó la conquista de las Américas fue alrededor del tema de si los ‘pueblos sin religión’ encontrados en las Indias Occidentales tienen alma o no. Este debate colonial generó un ‘efecto bumerang’ que redefinió todo el imaginario de dominación de la época” (Grosfoguel, 2012: 90).

12 Son muchas las referencias y sería excesivo profundizar sobre la esclavitud; baste mencionar la *Historia de la esclavitud de los indios en el Nuevo Mundo*, de José Antonio Saco (1938), obra que ahonda no sólo en el caso cubano o caribeño, sino en todo el continente, al respecto menciona: “Ingenios de azúcar y negro podían tomarse por sinónimos en las Antillas desde el siglo XVI y pedir la fabricación de aquellos era pedir indirectamente la introducción de éstos” (1938: 20). Otro ejemplo de este tráfico desde lo poético, y en este caso en Brasil, se puede apreciar en la quinta estrofa del ingente poema “O Navio Negreiro” de Antônio Castro Alves, en que se lamenta de ese destierro, de ese tráfico de negros esclavos: “Ayer plena libertad,/ la voluntad de ser.../ Hoy...cúmulo de maldad,/ No son libres para morir.../ Los arrastra la misma corriente/ —Férrea, lúgubre serpiente—/ En las cadenas de la esclavitud./ Y así sondeando la muerte,/ Danza la lúgubre corte/ Al son del azote... Burla!” (Peixoto, 1942: 63. Traducción propia).

13 Como se sabe, en el trayecto marítimo (que duraba meses) muchos africanos perecían, los pocos que sobrevivían preferían morir pronto. Los esclavistas entremezclaban a los africanos para que no pudieran comunicarse en su lengua, en cada parte de América los procesos fueron diferentes. En el estado de Guerrero, México, desde donde redactamos este artículo, hay una nutrida población afroamericana, a ellos dedicamos este trabajo.

gulaciones fue enriqueciendo las arcas de las Coronas. Menciona Arciniegas (1993): “Lo que importa a los gobernadores de la isla es hacerse ricos en complicidad con los negreros. En diez años, de 1821 a 1831, trescientas expediciones fraudulentas de negreros que Inglaterra no logra detener dejan un balance de sesenta mil esclavos más para la isla” (281). Se entiende por qué Esteban, el protagonista de *Biografía de un cimarrón*, se ofende al ser vendido como un “cochinatico”, tal como él mismo refiere; lo explotaron con las cadenas y los grillos puestos en todo momento: “Pero me cogieron mansito, y me dieron una de grillos que si me pongo a pensar bien los vuelvo a sentir. Me los amarraron fuertes y me pusieron a trabajar, con ellos y todo. Uno dice eso ahora y la gente no lo cree. Pero yo lo sentí y lo tengo que decir” (Barnet, 1977: 7). En ese trapiche o cachimba (ingenio pequeño) de la Flor de Sagua, se dedicó a manipular los carretones de bagazo para producir guarapo, cachaza y meladura (melaza);¹⁴ la vida se acertaba muy pronto por las condiciones a que eran sometidos: el calor caribeño que ronda los cuarenta grados centígrados, el realizar la zafra en el campo para cortar las cañas en medio de insectos ponzoñosos; por lo tanto: “diez años en aquella época era como decir treinta ahora, porque los niños trabajaban como bueyes” (Barnet, 1977: 8). Los esclavos trajinaban un aproximado de 16 a 20 horas al día, la campana era encomendada al mayoral para indicar los tiempos de labor; a las 4:30 horas se llamaba para alistarse, al despuntar el alba, aproximadamente a las seis se encaminaban al campo, a las once se desayunaba (tasajo, viandas, pan), se regresaba y a las ocho de la noche terminaban las faenas del día para “dormir” en el barracón. Al respecto señala atinadamente Eduardo Galeano (1971): “El ingenio absorbía todo, hombres y tierra. [...] La plantación excesiva iba reduciendo la fertilidad de los campos cubanos las torres de los ingenios y cada ingenio requería cada vez más tierra. El fuego devoraba las vegas tabacaleras y los bosques y arrasaba las pasturas” (105).¹⁵

14 El guarapo es el jugo de la caña de azúcar y por lo regular se ocupa para las bebidas alcohólicas por fermentación. La cachaza es el aguardiente que se logra con la fermentación de la melaza, la cual a su vez es conocida como la miel del azúcar, la sublimación de ésta.

15 Colón trajo de las islas Canarias las primeras raíces de caña de azúcar, que plantó en La Española y que rápidamente crecieron; su producción en Europa era muy escasa; en Sicilia, Madeira o Cabo Verde se podía producir, pero la mayor parte era exportada de oriente a altos precios. Por tal razón, se convirtió en el oro blanco, junto a otros productos como cacao, café, algodón, caucho o henequén. El Caribe y toda América fue explotada en sus recursos naturales y humanos, destruyendo las tierras con monocultivos, con la esclavitud, primero, y después con la mano de obra barata que prevalece hasta nuestros días. Siguiendo a Galeano (1971): “Este es uno de los cuellos de botella que estrangulan el desarrollo económico de América Latina y uno de los factores primordiales de la marginación y la pobreza de las masas

En ese segundo apartado de la *Biografía* se describe cómo era el barracón, una especie de chiquero donde se hacinaba a los esclavizados:

Había barracones de madera y de mampostería, con techos de tejas. Los dos con el piso de tierra y sucios como carajo. Ahí sí que no había ventilación moderna. Un hoyo en la pared del cuarto o una ventanita con barrotes eran suficientes. De ahí que abundaran las pulgas y las niguas que enfermaban a la dotación de infecciones y maleficios. [...] Uno dice cuartos cuando eran verdaderos fogones. Tenían sus puertas con llavines, para que no fuera nadie a robar. [...] En el centro de los barracones las mujeres lavaban las ropas de sus maridos y de sus hijos y las de ellas. Lavaban en bateas. [...] Fuera del barracón no había árboles, ni dentro tampoco. Eran planos de tierra vacíos y solitarios. El negro no se podía acostumbrar a eso. [...] Como los cuartos eran chiquitos, los esclavos hacían sus necesidades en un excusado que la llaman [*sic*]. Estaba en una esquina del barracón. A ese lugar iba todo el mundo. (Barnet, 1977: 9)

Es difícil imaginar cómo lograban sobrevivir en tan insalubres condiciones, en ese espacio reducido donde difícilmente podían estirar las piernas al dormir; el hacinamiento consistía en dormir unos encima de los otros. El barracón promovía las enfermedades, como enfatiza el mismo Montejo: tosferina, sarampión, viruela, vómito negro, herpes, etcétera, natural era pues querer huir de este nefasto escenario.¹⁶ Los esclavizados eran tratados como bestias explotables; por ejemplo, las mujeres aptas para parir eran separadas del resto, en la enfermería, para procrear y vender a sus descendientes que serían explotados a temprana edad: “Ahí nacía uno y estaba hasta los seis o siete años, en que se iba a vivir a los barracones, igual que todos los demás y a trabajar. [...] A veces los

latinoamericanas. El latifundio actual, mecanizado en medida suficiente para multiplicar los excedentes de mano de obra, dispone de abundantes reservas de brazos baratos” (93).

16 Ante estas circunstancias tan adversas, se considera que el rango de vida rondaba entre los 25 a los 30 años. El tráfico de esclavos fue descomunal, Kenneth Morgan (2017) en *Cuatro siglos de esclavitud transatlántica*, refiere que la “migración intercontinental forzada en la historia moderna, contiene información de 33,367 viajes, que embarcaron 10,148,288 esclavos en África y de 33,048 viajes que desembarcaron 8,752,924 esclavos, principalmente en las Américas, entre principios del siglo XVI y mediados del siglo XIX” (29).

criollitos no volvían a ver a sus padres porque el amo era el dueño y los podía mandar para otro ingenio. [...] Los de raza costaban unos quinientos pesos” (Barnet, 1977: 16).¹⁷

A estas atrocidades se suman los múltiples castigos; el más común, como se sabe, eran los latigazos, así como tenerlos a pan y agua, aunque el más duro y temido era el cepo:

En la casa de caldera estaba el cepo, que era el más cruel. Había cepos acostados y de pie. Se hacían de tablones anchos con agujeros por donde obligaban al esclavo a meter los pies, las manos y la cabeza. Así los tenían trancados dos y tres meses, por cualquier maldad sin importancia. A las mujeres preñadas les daban cuero igual, pero acostadas boca abajo con un hoyo en la tierra para cuidarles la barriga. ¡Les daban una mano de cuerazos! Ahora, se cuidaban de no estropearle el niño, porque ellos los querían a tutiplén. El más corriente de los castigos era el azote. Se los daba el mismo mayoral con un cuero de vaca que marcaba la piel. El látigo también lo hacían de cáñamo de cualquier rama del monte. Picaba como diablo y arrancaba la piel en tiritas. (Barnet, 1977: 17)

Los testimonios-recuerdos de Esteban involucran al lector: “Su objetivo no es la simple verosimilitud, antes bien alcanzar el mayor parecido con los ‘hechos reales’. Lo que cuenta es la representación de lo real y no el ‘efecto que causa’. El lector acepta el pacto autobiográfico y otorga al relato retrospectivo del narrador estatuto de verdad” (Jirku y Pozo Sánchez, 2011: 12).

Los procesos decoloniales a la luz del testimonio recabado por Barnet

Como se aprecia en el relato de Montejo, la voz narrativa acerca al lector con el trabajo de la evocación real y directa de una persona, que no de un personaje. No se quiere la ficción aquí; los aspectos que podrían acercar el texto a lo fantástico o sobrenatural nos

¹⁷ Obviamente, las mujeres que no servían para esto eran mandadas a los barracones. Redondeando al respecto, menciona: “Eso de los niños de raza era porque eran hijos de negros forzudos y grandes, de granaderos. Los granaderos eran privilegiados. Los amos los buscaban para juntarlos con negras grandes y saludables. Después de juntos en un cuarto aparte del barracón, los obligaban a juntarse y la negra tenía que parir buena cría todos los años. Yo digo que era como tener animales” (Barnet, 1977: 16).

permiten entrar en conocimiento con la cosmovisión del sistema de creencias bajo el que Esteban se regía. Así pues, el genio creativo y poético de Barnet se puso al servicio de la representación, evadiendo la ficción, asumiendo una mirada de etnólogo transcriptor.

En este sentido, nos aproximaremos al testimonio como memoria narrada que combate el olvido, y por cuya naturaleza realiza la operación de ir a contrapelo de la historiografía triunfalista del proyecto civilizatorio moderno-colonial. Consideramos en este momento el énfasis que Esteban realiza reiteradamente en los pasatiempos que les hacían soportable la existencia, en especial a lo largo del apartado “La vida en los barracones”: los juegos, bailes, cantos y demás rituales de convivencia que les permitían, al menos por breves instantes, sentirse liberados, existir en la zona del ser (Barnet, 1977: 8-19).

Aun así, cabe destacar que, pese a la rebeldía latente que estos actos festivos implicaban, realmente eran muy pocos aquellos esclavos que se atrevían a emprender la verdadera fuga; la inmensa mayoría permanecía resignada. Montejo fue uno de los contados cimarrones que huyeron al monte y no fueron recapturados (para sufrir el subsecuente castigo ejemplar que eso conllevaba), o pasaron complicaciones para adaptarse a la vida “salvaje”, aunque podría pensarse que la de los ingenios era aún más atroz. Así, la disyuntiva entre asumir mansamente el cautiverio y sus trabajos forzados, o emanciparse hacia una vida agreste eran las únicas opciones que tenían estas personas, a quienes se había condenado a la zona del no-ser. A pesar de las diferencias culturales que pudieran darse entre las distintas etnias (congós, mandingas, lucumíes, etcétera),¹⁸ la tragedia compartida de la esclavitud los hermanaba, lo mismo que el impulso vital de supervivencia; su situación no los definía. Y pese a la estigmatización gozaban de un margen, si bien estrecho, de libertades expresivas y de esparcimiento.

Este desacato sistemático al orden preestablecido, que imponía a los esclavizados la función única de ser parte de la maquinaria de producción, constituye un acto de resistencia política en toda regla: al reclamar un espacio y tiempo de recreo, rechazan la introyección tácita que el pensamiento colonial plantea, que, deshumanizándolos,

¹⁸ Es importante no perder de vista que a Barnet le interesaba aprender acerca de lo afrocubano, sobre todo, las prácticas religiosas, que son muy complejas y tienen un sinnúmero de variantes. No nos corresponde ahondar en toda esta maravilla que se debe vivir y no conceptualizar (existe también la ley del secreto, no todos los misterios serán develados). Rómulo Lachatañeré (2011) sintetiza sobre el culto afrocubano: “predomina el rasgo yoruba en la conformación de los cultos; y de este ha dependido la identificación entre las deidades y santos católicos, la adaptación de los rituales, ceremonias, prácticas mágicas, etcétera. Los otros rasgos, como las influencias llamadas mayombe, brujería de Congo, palo, etcétera, establecen, precisamente, la diferencia entre la santería como un sistema religioso y la brujería” (140).

los había animalizado. Así, por parte activa de los subalternos se opera una suerte de transgresión, donde se rehúsan a mantenerse marginados en la zona del no-ser; rechazan, al menos por breves horas, su condición inferiorizada. En este ardid lúdico, que era visto con condescendencia por los esclavistas, podríamos encontrar el germen de lo que hemos dado en llamar *cimarronaje ideológico*, ya que, si bien sus cuerpos podían ser atados a cepos y estar condenados a faenas tortuosas, las expresiones religiosas, artísticas y de esparcimiento los humanizaban.

Consideramos erróneo concebir estas manifestaciones como meras distracciones chabacanas, pues además de fungir como una pieza clave para fortalecer los vínculos y elevar la moral entre los habitantes de los barracones, sin duda significaban alguna suerte de paliativo contra la opresión consuetudinaria. En este sentido, pueden considerarse como prácticas de resistencia decolonial en tal entorno; estos actos de resistencia contravenían los discursos eurocéntricos de hegemonía modélica y unilateral de lo humano. Estos procesos tan arduos y complejos constituyen la semilla primordial a partir de la cual muchas otras disidencias epistémicas se han fraguado. Es decir, nos parece viable afirmar que, mediante estos actos recreativos, se consolidaría la base para emplazar una postura contestataria; un sistema de creencias y prácticas rutinarias que se desmarcaban de las pautas dictadas desde la supremacía de los imperios europeos, a través de sus fatuos estatutos morales de índole católico-cristiana. De tal suerte, juegos como el tejo, los bolos, “la galleta”, la botija o el mayombe¹⁹ se oponían a los de la baraja (española, desde luego, que también se llegaba a jugar e incluso a apostar entre los esclavos, aunque no era tan socorrida) y otros similares que eran más “refinados” y populares entre los terratenientes. Asimismo, los bailes como la yuca o el maní contrastaban con los danzones y valeses

¹⁹ Este último entrañaba ya connotaciones religiosas inalienables y creencias ampliamente arraigadas incluso entre los capataces blancos: “El juego de mayombe estaba amarrado a la religión. Hasta los propios mayores se metían para buscarse sus beneficios. Ellos creían en los brujos, por eso nadie se puede asombrar de que los blancos crean en estas cosas. En el mayombe se tocaba con tambores. Se ponía una *nganga* o cazuela grande en el medio del patio. En esa cazuela estaban los poderes; los santos. [...] Los negros pedían por su salud, y la de sus hermanos y para conseguir la armonía entre ellos. Hacían *enkangues* que eran trabajos con tierras del cementerio. Con esas tierras se hacían montoncitos en cuatro esquinas, para figurar los puntos del universo. Dentro de la cazuela, ponían patas de gallinas, que era una yerba con paja de maíz para asegurar a los hombres. Cuando el amo castigaba a algún esclavo, los demás recogían un poquito de tierra y la metían en la cazuela. Con esa tierra resolvían lo que querían. Y el amo se enfermaba o pasaba algún daño en la familia. Porque mientras la tierra esa estaba dentro de la cazuela, el amo estaba apresado ahí y ni el diablo lo sacaba. Esa era la venganza del congo con el amo”. (Barnet, 1977: 11).

provenientes de Europa, pues los de cepa africana se ejecutaban “con movimientos fuertes. A veces daban vueltas como un pájaro y hasta parecía que iban a volar de lo rápido que se movían. Daban salticos [*sic*] con las manos en la cintura. Toda la gente cantaba para embullar a los bailadores [...] La música del blanco es sin tambor, más desabrida” (Barnet, 1977: 12-14). Y, aunque en un principio estos actos recreativos eran censurados o sencillamente vistos con desdén, poco a poco fueron calando en el agrado de los jefes cultos, que no tardaron en adoptar y adaptar ciertas de estas prácticas a su contexto y conveniencia, folclorizando estas costumbres que les resultaban llamativas, pero por completo ajenas y que serían inferiorizadas.²⁰

El cimarronaje ideológico consistiría en preservar y apegarse a la herencia a partir de una perspectiva crítica y coherente que nos permita desarticular las opresiones que derivan de la colonialidad del poder que se ejerce sobre nuestras vidas. Este cimarronaje combatiría la vergüenza introyectada al amplio sector de los pueblos originarios respecto de aspectos identitarios y de arraigo, como son sus lenguas y cosmovisiones. Así pues, *Biografía de un cimarrón* evoca un proceso de emancipación individual que bien puede tener derramas simbólicas en la actualidad. El testimonio biográfico de Esteban sobre las expresiones que consideramos de resistencia decolonial y su narración por parte de Montejo marcan una contracorriente respecto de las realidades de

Euro-norteamérica [que] son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más ‘avanzada’ que el resto del mundo, con lo cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás. [...] Esto se expresa en las dicotomías civilización/barbarie, desarrollado/subdesarrollado, occidental/no-occidental [...] De ahí que una implicación fundamental de la noción de ‘colonialidad del poder’ es que el mundo no ha sido completamente descolonizado. La primera descolonización [...]

²⁰ Esteban Montejo, desde el inicio de sus testimonios, refiere que no conocía muy bien los diversos cultos, sólo sabía un poco por las prácticas que presencié y por la importancia de la religión en la vida cotidiana. Por ejemplo, en algún momento refiere a Obatalá y se rinde ante su inmensidad; son siete las principales deidades o potencias que a continuación referimos: “Se cree que controlan, como grupo, todos los aspectos de la vida humana. Por ejemplo, Obatalá trae paz y armonía entre la gente; Changó da poder sobre los enemigos y es el símbolo del placer sexual; Eleggúa abre todas las puertas de la oportunidad y aparta todos los obstáculos; Oshún es la patrona del oro, el amor y los matrimonios; Oggún es el dios de la guerra y proporciona trabajo a los desempleados; Orúnla da gran poder y abre las puertas del pasado y del futuro, y Yemayá es la diosa de la fertilidad y de la maternidad” (González-Wippler, 1976: 109). Acerca de esta última deidad pueden consultar el trabajo de Luna Tolentino (2020), “Iemanjá-Yemayá: la diosa de los mares”.

fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonialización —a la cual nosotros aludimos con la categoría decolonialidad— tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización dejó intactas. [...] Al contrario de esa descolonialización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 15-17).

Ahora bien, volviendo al texto de Barnet, consideramos que las desavenencias del relator y protagonista trascienden con creces los actos jocosamente rebeldes, pues, cuando decide emprender la fuga, pese a haber sido ya capturado en una tentativa anterior y castigado brutalmente, lo hace de la manera más abierta y contestataria, sin sigilo, enfrentando de lleno al mayoral: “¡Le silbé de lejos y él miró y se volvió de espaldas; ahí fue donde cogí una piedra y se la tiré a la cabeza. Yo sé que le dio, porque él gritó para que me agarraran. Pero no me vio más el pelo, porque ese día cogí el monte” (Barnet, 1977: 19). Así, se da en él una reconfiguración de trascendencia, pues al dejar el ingenio y su sistemática designación para marcar los tiempos para alimentarse, dormir y demás actividades esenciales, y tener que arreglárselas por sí mismo en caso de, por ejemplo, lesionarse o enfermar —inconveniente que era también frecuente y de terribles estragos contagiosos en los barracones, como ya hemos mencionado (Barnet, 1977: 17-18)—, debía recurrir a la sabiduría ancestral que conservaba, o bien, echar mano de su propia intuición:

Todas las hojas del monte tienen utilidad. La hoja de tabaco o la yerba mora sirven para las picadas [...] Muchas veces cuando había frío me entraba dolor en los huesos [...] Para calmarlo preparaba un cocimiento de hojitas de romero y me lo quitaba en seguida. [...] Un catarro con tos era lo que me entraba a mí. Ahí cogía una hoja grande y me la ponía en el pecho. Nunca supe el nombre de esa hoja, pero echaba un líquido blancuzco que era muy caliente; eso me calmaba la tos. (Barnet, 1977: 22)

Y es que el Monte es sagrado, como bien nos enseña Lydia Cabrera (2009): “En el negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un ‘corazón del monte’, no duda del contacto directo que establece con las fuerzas naturales que allí en sus propios dominios, lo rodean: cualquier espacio de monte, por la presencia invisible o a veces visible de dioses y espíritus” (17). Esto da fe de cómo en estas condiciones se fundamenta una epistemología emergente, cuyo conocimiento funciona en términos prácticos para mitigar las dolencias y problemas cotidianos, brindando soluciones, a diferencia de los esclavizados que preferían dejar que sus esclavos enfermaran y eventualmente murieran, en lugar de procurarles algún remedio.

Otra etapa del relato que nos parece pertinente analizar es cuando, tras varios años refugiado en el monte, Esteban se entera de que se ha abolido la esclavitud; sin embargo, astuto como era, no se fía de esta engañosa noticia, pues su intuición le advierte que, pese a haber cambiado en apariencia, las cosas, maneras y manejos prevalecían en esencia igual que antes: “Con todo ese tiempo en el monte ya yo estaba medio embrutecido. No quería trabajar en ningún lugar y sentía miedo de que me fueran a encerrar. Yo sabía bien que la esclavitud no se había acabado del todo. [...] Muchos negros para mí que no se habían dado cuenta de las cosas, porque seguían diciendo: ‘Mi amo, la bendición’” (Barnet, 1977: 26). De tal suerte, Montejo tuvo que adaptarse a la nueva realidad de la sociedad que había abolido la esclavitud, en la cual recibía un corto pago por sus servicios y gozaba de relativas libertades de tránsito fuera de los ingenios; sin embargo, comprendía muy a las claras que no había logrado transitar plenamente a la zona del ser; que los cambios eran cosmética, pues en el fondo, el maltrato y las injusticias seguían inalterables: “La cédula era un papelito, como un vale, donde escribían las señas del trabajador. Había que tenerlo arriba siempre. Y el que no lo tuviera recibía unos buenos mochazos en el lomo con vergajo, que era pisajo de res seco. [...] Costaba veinticinco centavos y había que sacarla en el Ayuntamiento. Todos los años se renovaba” (Barnet, 1977: 38). Advertimos aquí cómo los supuestos derechos de los nuevos trabajadores libres son eufemismos, y como acertadamente acota Quijano (2015): “el trabajo asalariado existe hoy, como al comienzo de su historia, junto con la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad. Y todos ellos se articulan entre sí y con el capital” (100).

La agudeza del pensamiento crítico de este personaje es incuestionable, y la reafirma también al relatar su participación en la Guerra de Independencia Cubana, donde, de nueva cuenta, se replicaban las condiciones discriminatorias

de siempre; ni siquiera en ese atroz contexto o situación límite se apreciaba una mejoría en el trato hacia los negros, ya que, según rememora Montejo, no se les permitían usar armas de fuego, sólo un machete mellado y los comandantes blancos o criollos les exigían perpetrar robos y demás tropelías en nombre de la causa independentista, sin reconocer su valioso papel en el combate, la estrategia y el aprovisionamiento de la tropa (les dejaban raciones de meras sobras, siendo que Esteban y sus colegas conseguían la comida) (Barnet, 1977: 70-76). Tal panorama perpetúa el ciclo de toda revolución ilustrada, donde los intereses de la minoría burguesa que acaudilla intelectualmente el movimiento son los únicos sostenidos y defendidos, en tanto la gente *de a pie*, verdadera fuerza de la lucha, y que, por supuesto, también cuenta con ideas y planteamientos críticos muy pertinentes, es relegada como carne de cañón. Irónicamente, el movimiento insurgente que prometía dignificar la vida de Esteban y sus compatriotas, le prodigó el mismo trato que los amos de los que huyó en primera instancia.

Como bien reza “La Marcha de Perucho”, que en Cuba fue tan importante tanto en la abolición de la esclavitud como en la lucha por la libertad y la independencia:

¡A las armas corred, bayameses,
que la patria os contempla orgullosa:
no temáis una muerte gloriosa,
que morir por la patria es vivir!
(Arciniegas, 1993: 282)

A la luz del testimonio de Esteban Montejo, es posible advertir que los usos y costumbres esclavistas, lejos de erradicarse, evolucionaron, de suerte que hay poderosos afluentes de éste en el modelo económico y cultural que hoy rige. Incluso esto es notorio en el periplo de Montejo: pasó de esclavo a cimarrón, después a trabajador, para más tarde asumir un papel de luchador activo en la independencia política de su patria, pero fue tratado como subalterno a lo largo de cada momento; el racismo estructural le impedía desmarcarse del estigma de la esclavitud, y se le otorgó un estatus de respeto y equidad falso. *Biografía de un cimarrón* evidencia el silenciamiento impuesto a las voces que logran desmontar las bases de la colonialidad del poder:

La posibilidad del pensamiento decolonial fue silenciada por las interpretaciones oficiales. Las denuncias de Amílcar Cabral, de Aimé Césaire y de Frantz Fanon fueron admiradas para ser descalificadas, [...] Repensar los movimientos de Independencias descolonizadoras (en sus dos momentos históricos, en América y en Asia-África) [...] significa pensarlos como momentos de desprendimiento y apertura en el proceso de decolonizar el saber y el ser; [...] En otras palabras, las Independencias descolonizadoras se interpretaron en la misma lógica “revolucionaria” de la modernidad, según el modelo de la Revolución Gloriosa en Inglaterra, la Revolución Francesa y la Revolución Bolchevique en Rusia. Repensar quiere decir desprender la lógica de las Independencias descolonizadoras de las revoluciones burguesas y socialista. (Mignolo 2007: 32)

De tal suerte, es de vital importancia promover un nuevo enfoque, menos complaciente y más reflexivo en torno a los movimientos sociales que abanderan, sólo en apariencia, las causas de los marginados, que propugnan por igualdad de oportunidades, derechos y demás elementos cruciales para “todo el mundo”, pero instrumentadas a partir de las zonas del ser/no-ser: la abolición de la esclavitud y la guerra de independencia, que relata Montejo, sólo son cambios aparentes a nivel simbólico, pues las opresiones de facto prevalecieron.

Conclusiones

La historia de Cuba se muestra en la vida de Montejo, pero su biografía lo hace “a contrapelo” de la perspectiva oficialista de esa Historia-con-h-mayúscula, que exalta a próceres abnegados (la mayoría representantes del privilegio racial y de clase) “por encima” de los protagonistas menores. Conocer narrativas como *Biografía de un cimarrón* desestabiliza la narración histórica oficial y muestra la fuerza de la colonialidad del poder que le dio forma.

A la luz de los testimonios de Montejo, recabados por Barnett, es posible articular una reconfiguración ampliada y “fidedigna” de aquella época decisiva del porvenir latinoamericano y global. La apuesta de estas páginas por el cimarronaje ideológico se desprende de la obra de Montejo, cuya hibridación como documento etnográfico y narración que recrea la memoria —testimonio— articula una forma de evadirse del

sistema-mundo para reformular la realidad dada por la cosmovisión eurocéntrica colonialista contemporánea, asumida como única e inalterable. En este sentido, *Biografía de un cimarrón* puede fungir como herramienta epistémica de reflexión para repensar modelos de prácticas sociopolíticas y culturales divergentes. Al respecto, el mismo Miguel Barnet (1971), deja clara su postura ética-estética en términos programáticos:

El hombre americano, es decir, nosotros, antes que nada, tenemos el deber de desempolvarnos. Nuestras metas, nuestras inquietudes, nuestros propósitos y hasta nuestros despropósitos, tienen que oponerse diametralmente a los objetivos que los colonizadores se hicieron con este continente; manjar indigerible para el colonizador. Ahí están las razones de tanta búsqueda, de tantas contradicciones (165).

Así pues, obras como *Biografía de un cimarrón*, capaces de desentrañar y resistir a la colonialidad del poder, contienen una potencia política que se manifiesta no tanto en sus procedimientos de ficción como en su confección híbrida, la cual requiere de dos sujetos, Esteban Montejo y Miguel Barnet, a partir de cuya interacción se narra el testimonio, se hace decible. En este sentido, la potencia política de lo literario de *Biografía de un cimarrón* no está solo en lo que dice sino en las condiciones y procesos que lo hicieron posible, el método etnográfico y la narración testimonial, que convergieron en el fin inmediato de jamás olvidar. El testimonio, sin embargo, hecho narración y, más aún, validado en el formato biográfico produce memoria que hoy nos habla, para que no se repita, bajo ninguna circunstancia, en ningún lugar.

Referencias bibliográficas

- ARCINIEGAS, Germán. (1993 [1945]). *Biografía del Caribe*. Editorial Porrúa.
- BARNET, Miguel. (1971). “La novela testimonio: Socio-Literatura.” *La Universidad*, (1-2), 159-182. <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/launiversidad/article/view/1076>.
- BARNET, Miguel. (1977 [1966]). *Biografía de un cimarrón*. Centro Editor de América Latina.
- BARNET, Miguel. (1981). *Biografía de un cimarrón*. Ediciones Siruela, S.A.
- BARNET, Miguel. (2013). *Biografía de un cimarrón*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- BARNET, Miguel. (2020). *Biografía de un cimarrón*. Instituto de Ethnología y Folklore.
- BARNET, Miguel. (2021). *Biografía de un cimarrón*. Ediciones Cubanas. (e-book).
- BENJAMIN, Walter. (2008 [1940]). “Séptima tesis”. En *Tesis sobre la filosofía de la historia y otros fragmentos* (pp. 42-43). Editorial Itaca; UACM.
- BOSCH, Juan. (2009 [1970]). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial*. Miguel Ángel Porrúa; Embajada de República Dominicana en México.
- BUENO, Salvador. (1980). “La primitiva narración antiesclavista en Cuba”. En Virgilio López Lemus (Ed.), *Revolución, Letras, Artes* (pp. 379-402). Letras Cubanas.
- CABRERA, Lydia. (2009 [1954]). *El Monte*. Georgina Pérez Palmés (Ed.). Editorial Letras Cubanas.
- CAPOTE PEÓN, Lincoln; GÓMEZ TORRES, Dianelys (2015). “Nota editorial”. En Alex Castro (Ed.), *Juan Francisco Manzano, Autobiografía* (P. 9). Ediciones Matanzas. <https://alexcastro.com.br/wp-content/uploads/2015/10/Autobiograf%C3%ADa-Manzano-Ediciones-Matanzas.pdf>.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. (Eds.). (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar.
- CÉSAIRE, Aimé. (2006 [1955]). *Discurso sobre el colonialismo*. Juanmari Madariaga, Beñat Baltza Álvarez, Mara Viveros Vigoya (Trads.). Editorial Akal.
- FANON, Frantz. (1965 [1961]). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- GALEANO, Eduardo. (1971). “El rey azúcar y otros monarcas agrícolas”. En *Las venas abiertas de América Latina* (pp. 35-79). Siglo XXI.
- GONZÁLEZ-WIPPLER, Migene. (1976). *Santería, magia africana latinoamericana*. Editorial Diana.

- GROSFUGUEL, Ramón (2011). “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos”. En VV.AA. (Eds.), *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer* (pp. 97-108). CIDOB.
- GROSFUGUEL, Ramón. (2012). “El concepto de racismo en Michel Foucault y Franz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no ser?”. *Tabula Rasa*, (16), 79-102. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39624572006>.
- JIRKU, Brigitte; POZO SÁNCHEZ, Begonya. (2011). “Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción.” *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 16, 9-21. <https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/3944>.
- LACHATAÑERÉ, Rómulo. (2011). *El sistema religioso de los afrocubanos*. Editorial de Ciencias Sociales.
- LUNA TOLENTINO, José Oscar. (2020). “Iemanjá-yemayá: la diosa de los mares”. *Ciencia y filosofía*, 4(4), 22–38. <https://doi.org/10.38128/cienciayfilosofa.v4i4.22>.
- MANZANO, Juan Francisco. (2015). *Autobiografía*. Editorial Matanzas.
- MIGNOLO, Walter. (2007). “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comps.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-46). Siglo del Hombre; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar.
- MORGAN, Kenneth. (2017). *Cuatro siglos de esclavitud transatlántica*. Ciruela.
- ORTIZ DÍAS, Lisbet. (2022). “1936- Es creada la Sociedad de Estudios Afrocubanos por iniciativa de Fernando Ortiz”. *Universidad de Ciencias Médicas de Granma*. <https://www.ucm.grm.sld.cu/?p=10833>.
- PEIXOTO, Afrânio. (1942). *Castro Alves. O Poeta O Poema*. Companhia Editora Nacional.
- PORTUONDO, José Antonio. (2000). “Literatura y revolución”. En César Fernández Moreno (Coord.) *América Latina en su literatura* (pp. 392-396). Siglo XXI.
- QUIJANO, Aníbal. (2015). “Colonialidad del poder y clasificación social”. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO. 285-327. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>.

- RAE [Real Academia de la Lengua Española]. (2022). Racismo. En *Diccionario de la lengua española*. (Edición del tricentenario, actualización 2022). Asociación de Academias de la Lengua Española.
- SACO, José Antonio. (1938). *Historia de la esclavitud de la raza negra africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países américo-hispanos*. Cultural S.A.
- SARTRE, Jean Paul. (1965 [1961]). Prefacio. En Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- SCHWARTZ, Jorge. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta. (1992). *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Peter Lang Publishing.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta. (2002). “Miguel Barnet y la novela-testimonio”. *Revista Iberoamericana*, 118(200), 799-806. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5970/6111>.

APUNTES SOBRE LA *COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE*^{*}

SOME NOTES ON THE *COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE*

Rey Fernando VERA GARCÍA

Instituto de Investigaciones Filológicas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: rfernandoverag@filos.unam.mx

Resumen

El presente trabajo tiene el cometido de ofrecer información básica, pero original y pertinente, de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*. Debido a que ha carecido de estudios suficientes, urge dar cuenta de su autor, título, probable género teatral al que perteneció, los personajes y su espacio de representación. En primera instancia, se abordarán algunos elementos generales sobre las características de la obra, particularmente su versificación. Inmediatamente después, se dilucidará sobre su posible espacio escénico, a saber, una casa de comedias de la Ciudad de México. Después de esto, se ahondará sobre el género al que perteneció la obra. Sobre este particular hemos propuesto que la *Comedia famosa* pertenece a lo que se denomina actualmente *pastorela*, que en su época fue teatro para festejar el Adviento y las Apariciones y no propiamente teatro devocional ni ritual. Luego de esto, nos detendremos en su título. En este apartado argumentamos que carecemos de elementos suficientes para proponer un nombre distinto del que tiene actualmente. En seguida, se presentarán argumentos para tratar de filiar el texto con algún ilustrado cercano al círculo de intelectuales próximos a Lorenzo Boturini. llamando la atención particularmente sobre la figura de Mariano Fernández de Echevarría y Veytia. Para

Abstract

This paper offers basic but original information on the play *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*. Since the text lacks sufficient critical studies, it is urgent to provide an account of its author, title, possible theatrical genre, characters, and representation space. First, we address some of the general characteristics of the play, particularly its versification. Afterward, we explore the most likely representation space: a comedy house in Mexico City. Then, we analyze the genre to which the play may have belonged. We propose that the *Comedia famosa* belongs to what is known as *pastorela*, which, at that time, was performed to celebrate Advent and Apparitions and was not entirely devotional or ritualistic. After this, we dwell on the play's title. In this section, we argue that there are insufficient elements to propose a name different from the one it has today. Next, we will present arguments to link the text with some illustrious person close to Lorenzo Boturini's circle of intellectuals, calling particular attention to the figure of Mariano Fernández de Echevarría y Veytia. Finally, we make a brief but precise analysis of the role of Idolatry, proposing that the author was inspired not by the topic of the good savage but by the goddesses described in the *Codex of Teotenantzin*.

^{*} El presente trabajo es un avance de la Edición Crítica que de la obra me encuentro realizando. Agradezco profundamente al doctor Juan Carlos Torres López y a la maestra Daniela Pineda por la valiosa información prestada para la realización de este trabajo.



terminar, se hará un análisis sucinto, pero preciso sobre la figura de la Idolatría, proponiendo como modelo para su creación no el tópico del buen salvaje, sino las diosas descritas en el *Códice de Teotenantzin*.

Palabras clave: *Virgen de Guadalupe* || *Teatro mexicano* || *Teatro virreinal* || *Pastorelas mexicanas* || *Teatro pastoril mexicano*

Keywords: *Virgin of Guadalupe* || *Mexican Theater* || *Viceroyalty Theater* || *Christmas plays, Mexican* || *Pastoral drama, Mexican*

La obra

El manuscrito de esta pieza se encuentra celosamente resguardado en la Biblioteca Lorenzo Boturini de la Insigne Basílica de Guadalupe. El texto goza actualmente de dos versiones modernas, hechas ambas por Cristina Fiallega, cuya edición no tiene variantes (Fiallega, 2012; Fiallega, 2015) y que, por sus cualidades literarias, es una obra representativa del mejor teatro dieciochesco de Nueva España. El autor y la fecha de composición son datos desconocidos hasta ahora; no obstante, se puede presumir con cierta certeza que se trata de una obra de la segunda mitad del siglo XVIII (*ca.* 1780), propia de la corriente postcalderoniana o imitativa del teatro áureo; su autor pudo haber tenido algún tipo de filiación jesuita o, al menos, haber conocido los papeles de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Por su estructura, —a saber, loa, cantos y bailes, coros, diálogos de demonios, de pastores, lucha de san Miguel contra el Demonio, ofrecimiento de villancicos y revelación del misterio— debió haber sido concebida como una pastorela y escenificarse, si es que tuvo algún montaje, en una casa de comedias o en un teatro particular con motivo de alguna celebración, quizá algún festejo por el día de la Inmaculada y para asistentes distinguidos, instruidos y conocedores del tema (Romero Salinas, 2005: 1).

En lo que respecta al autor, la obra se ha tratado de relacionar, por curiosidad, con el destacado Lorenzo Boturini, de cuyo museo el manuscrito pudo haber formado parte junto con otras piezas teatrales sobre el tema de las apariciones del Tepeyac. Esta conjetura se ha basado en el conocimiento que el autor de la obra debió haber tenido, pues en ella se da cuenta brevemente de la historia chichimeca, además de asuntos

teológicos y literarios. En la época, dentro del círculo de promotores de la santa imagen de la Virgen de Guadalupe, pocos debieron ser los autores con dichos conocimientos y entre ellos destaca Lorenzo Boturini. Se trató de comprobar esto, a través de una revisión caligráfica del texto, pero el experimento no arrojó nada concluyente, pues el manuscrito conservado es una copia realizada por algún amanuense con letra propia del siglo XVIII (Fiallega, 2012: 108-109). En la historia del Museo Histórico Indiano de Boturini, no podemos dejar de mencionar que don José Antonio Pichardo tuvo acceso al mismo y que de allí copió varios códices y un coloquio titulado *Coloquio de la aparición de la Virgen de Guadalupe*. ¿Fue Pichardo el copista o el autor de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de la Virgen de Guadalupe*? No habría forma de saberlo. Pero es importante dejar constancia de la existencia de este humanista del siglo XVIII y su vínculo con los papeles de Boturini y el teatro guadalupano (Bejarano Almada, 2021: 51).

No cabe duda alguna de que el manuscrito es una copia, pues, además de la generalidad de la letra, se tiene la rúbrica del copista y, al interior de la obra, marcas que nos hacen creer que se hizo mediante un dictado, pues algunas estrofas contienen pares de versos a renglón seguido. He seguido esta idea del dictado, pues la escritura del manuscrito hace suponer que, según escuchaba, el copista iba apuntando los versos, lo que lo llevó a cometer errores además del mencionado de escribir a renglón seguido pares distintos de versos, como testar pasajes dados por buenos que posteriormente volvieron a escribirse sobre el mismo renglón, ir añadiendo conjunciones al vuelo, etcétera. Pero, tan pronto lo anterior es subsanado, la obra posee una versificación precisa y comprometida. Si bien para el siglo XVIII había diversas formas estróficas que oscilaban entre arte mayor y menor —como el caso de las distintas formas de la lira, tiranas, seguidillas, etcétera—, lo cierto es que esta pieza no es regular al respecto, pues, si tomásemos el manuscrito tal como está, supondría la existencia de estrofas con versos atípicos y extremadamente irregulares, difícilmente registrados los manuales de métrica castellana. Pese a esto, el esfuerzo en la manufactura del verso es soberbio. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje correspondiente al primer diálogo del Demonio:¹

1 Las citas de la *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* que se consignan en este trabajo corresponden a la edición crítica que preparo de la misma, por lo que no cito la fuente, toda vez que se entiende que es un trabajo en preparación. Para ver la obra, puede consultarse Fiallega (2012).

Versos	Sílabas
So- ber -bia-ex-ha-la- ción	7
bru -toa-ni- ma -do-que-de-lae- té -rea	11
re- gión -pre-ci-pi- ta -do	7
sur -cas-con- an -sia- su -ma	7
ya-rom- pien -do-del- mar	7
sen -das-dees- pu -ma	6
ya-cor- tan -do-vio- len -to	7
las-pre-su- ro -sas- rá -fa-gas-del- vien -to	11
has -taa-rro- jar -te- cie -go	7
A-re-fre- nar -tus- có -le-ra se nel- fue -go	12
por- ser -en-tu-ca- rre -ra	7
sa-la- man -draho-rro- ro -sa-de-sues- fe -ra	11
a- mai -nael- vue -loal- ti -vo	7
que-si- fue -de-tu- có -le-rael-mo- ti -vo	11
el- mis -mo-quea-mi- pe -cho	8
dein-te-re- san -tes-fa- ti -gas- trae -de- she -cho	12
ya- pa -ra-los-de- saho -gos-de-mi-sa-ña	11
en- tra -mos-en-la- trá -gi-ca-cam- pa -ña	11

Tal como está, es claro que se trata de una silva, forma estrófica habitual en las comedias de los siglos XVII y XVIII, cuya intención era aparentar grandilocuencia del personaje (Quelas, 1975: 164-166). Los primeros siete versos no necesariamente corresponderían a la silva, pero podrían ser otra estrofa, por ejemplo, una copla. Téngase en cuenta que esta pieza contaba con música, por lo que esta polimetría estaría en función de la ejecución de una partitura, desgraciadamente, hoy perdida.

Su espacio de representación

Sobre el espacio de representación, no tenemos ninguna certeza. No sabemos si, en efecto, fue representada o simplemente escrita con motivos recreativos. El apelativo *famosa* supondría, por lo menos, una representación en teatro público,

según las convenciones de la época; además, su aparato escénico requeriría de una complicada maquinaria teatral disponible en pocos recintos, quizá sólo en el Coliseo Nuevo de México. No obstante, por el modelo de la obra, mismo que describiremos más abajo, lo de ser una *comedia famosa* también pudo ser un recurso retórico para que se entendiera que venía de alguna tradición previa; aunque también cabe la posibilidad de que la pieza fuese representada dentro de alguna casa de comedias de las provincias del virreinato. De cualquier manera, convendría detenerse en el espacio y el tiempo de su virtual representación.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el Coliseo Nuevo de México tuvo el monopolio de los espectáculos en el territorio virreinal, tal como sucedía en los coliseos de Madrid. Esta ordenanza surgió con motivo de las reformas urbanísticas, pero también debido a la creciente competencia que, en materia de espectáculos, estaba ocurriendo en la Ciudad de México. Este hecho, antes de darnos pie a creer que efectivamente todos los espectáculos sucedían dentro del Coliseo, nos permite demostrar lo contrario. En la Ciudad de México hubo diversas casas de comedias y, hacia finales del siglo XVIII, se inauguró oficialmente el Teatro de los Gallos. A pesar de la prohibición que obligaba a cualquier compañía de teatro a representar fuera de las ciudades, por lo menos a una distancia de cinco leguas a la redonda, lo cierto es que algunas de ellas se las ingeniaban para ingresar, rentar el patio de alguna vecindad y sistemáticamente dar función cada año, esto durante las pascuas ([Permisos], s.f.: 494-498). En la misma Ciudad de México, muy cerca de la zona administrativa, hubo muchísimas calles donde se abrieron casas de comedias; sirva de ejemplo la siguiente lista a la cual, sin embargo, habría que añadir la calle del Reloj, de Seminario, del Colegio de las Niñas, Espíritu Santo, de Banegas, de la Iglesia de San Felipe Neri y la calle de Jesús Nazareno y su plazuela del mismo nombre (hoy Plaza Primo de Verdad):

1. Calle de Arsinas
2. Plazuela de Juan Carbonero
3. Calle de Quesadas
4. Barrio de San Juan
5. Barrio de la Palma

6. Puente Paredo
7. Barrio Necatitlán
8. Calle de la Santísima
9. Calle de Arsinas
10. Barrio de la Palma
11. Plazuela del Placer
12. Calle de San Camilo
13. Calle de Corchero
14. Calle de Manito
15. Calle de San Juan
16. Plazuela de la Palma
17. Plazuela de Juan Carbonero
18. Calle de Cocheros
19. Calle del Rosario
20. Barrio del Hornillo
21. Calle de las moscas
22. Calle del obraje
23. Puente de Peredo
24. Puente de Tezontle

(Vásquez Meléndez, 2003: 202)

Previo a la anterior lista, he querido resaltar la Plazuela de Jesús Nazareno, cuyo nombre proviene de la parroquia y la calle del mismo nombre, debido a que, en ella, la Colegiata de Guadalupe poseía, desde 1751, una vecindad conocida como “La casa de las comedias” o “La casa de comedias” ([Acta A], s.f.). Es muy probable que el nombre hubiera servido, en efecto, como espacio para la representación de teatro. La zona misma en la que se ubicaba la vecindad estaba llena de recintos de ese tipo, además de pulquerías.

Si bien una casa de comedias podía operar todo el año, su temporada de mayor auge era durante las pascuas y dentro de ellas, particularmente las de invierno. En las casas de comedias se daban, sobre todo, pastorelas o coloquios, es decir, piezas de teatro musical con motivo de la celebración de alguna fecha del calendario litúrgico, tiempo en el que se representaban teatro de ocasión con motivos religiosos. Ahora bien, aunque una pastorela podía ser de casi cualquier tema, lo cierto es que aquellas sobre santos, la visita de María a su prima, el Pecado Original, la vida de la Virgen o el Nacimiento eran las más frecuentes. ([Permisos], s.f.: 494-498). Durante el ciclo de Adviento, las fiestas de la Ciudad de México comenzaban con la celebración a la Inmaculada, el 8 de diciembre; después, seguía la Sagrada Aparición de la Virgen del Tepeyac, el día 12; Navidad; Epifanía; e incluso Candelaria. Durante ese tiempo, las casas de comedias representaban diversas pastorelas con tema religioso de ocasión, donde precisamente esos temas tenían razón de ser.

Por el tipo de aparato escénico que demanda, se ha llegado a afirmar que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* se representó en el Coliseo Nuevo de México (Gutiérrez Padilla, 2022). No obstante la información con la que contamos actualmente sobre la producción escénica novohispana, no podemos determinar con seguridad si el espacio de representación de la *Comedia famosa* fue en efecto el Coliseo Nuevo (Recchia, 1993; Ramos Smith, 1994, 1998, 2010, 2011, 2013). Si bien es cierto que existe la noticia de haberse representado en el Coliseo desde 1774 hasta 1776 una obra sobre las Apariciones del Tepeyac, no es posible confirmar si es la comedia que tratamos aquí. Según consta en una cédula, un juez de teatro de apellido Herrera reporta al conde Bucareli haber encontrado algunas cosas censurables en la comedia de santos sobre la Aparición de la Virgen:

Luego que entré de juez en turno expuse a vuestra excelencia, en una larga representación, todos los [desórdenes] que me dictaron mi humor y conciencia, habiéndose cometido alguno de ellos en la representación en [sic] la comedia de la aparición de nuestra señora de Guadalupe según me dijo entonces el señor fiscal. Se ha repetido [la comedia] este año sin embargo que yo mandé que no se volviese a representar comedia de santos hasta nueva orden de vuestra excelencia a quien se lo participé al instante. ([Manuscrito], s.f.: f135)

La redacción del juez no es clara, pero lo que resta del documento parece indicar que, en estricto sentido, no hubo nada censurable en la comedia, sino en el comportamiento de algunos asistentes, quienes, quizá motivados por la obra misma, pero sin recato alguno, se colaron al vestidor de las cómicas para hablarles y cortejarlas. La anterior es la única mención que me ha sido posible encontrar sobre la representación de comedias con tema guadalupano dentro del Coliseo Nuevo de México. Esta particularidad me ha orillado a creer que los espacios de representación de las comedias de tema guadalupano hayan sido la calle y las casas de comedia, precisamente por la popularidad del acontecimiento; esto es, conjeturo que en cierta medida la rápida proliferación del culto a la Virgen de Guadalupe del Tepeyac pudo haberse debido a los cómicos de la legua, a los títeres y, en última instancia, a las pastorelas dentro de las casas de comedias.

Ejemplo de lo anterior es la denuncia contra fray Alonso de León, morador del Convento de San Francisco de Cuernavaca y gran aficionado al teatro, a quien se le acusó de haber prestado a unos cómicos de la legua una museta, roquete y silla de manos utilizadas para llevar el Viático, con el fin de que uno de los artistas pudiera representar el papel del obispo Juan de Zumárraga en la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe* y para que una cómica de nombre Tomasa Rascona pudiera trasladarse de una casa a otra en la que había funciones de comedias ([Acta B], s.f.: ff. 1-3; Ramos Smith, 1998: 143-180). Existe otra denuncia, proveniente de la Villa de Chihuahua, que arroja luz sobre haber sido las calles y casas de comedias los espacios para las comedias guadalupanas. Una compañía de animadores llegó a la Villa de Chihuahua en 1794 con un repertorio de comedias de santos y de la aparición de la Virgen en el Tepeyac. Según el expediente inquisitorial ([Acta C], s.f.: ff. 37-399; González Casanova, 1986: 52-53), los animadores representaron obras sobre la vida de santa Genoveva, san Alejo, santa María Egipcíaca, san Agustín y las cuatro Apariciones de nuestra señora de Guadalupe. Los cómicos llevaban consigo licencia para trabajar, misma que debió haber sido expedida en la Ciudad de México un año antes, según era costumbre.

Por razones administrativas, las compañías itinerantes debían pasar algún tiempo en el Coliseo de México, donde se veían obligados a entregar a beneficio del teatro público cualquier nuevo entretenimiento aprendido o desarrollado durante sus viajes, además de entregar a las cómicas y cómicos más destacados de la *troupe* para que la ciudad no estuviese a la zaga con respecto de las villas. El cumplimiento

de esta exigencia era condición para la entrega de licencias. Aunque esta norma era incumplida la más de las veces, también solía acatarse quizá por la sola razón de que los beneficios económicos de la legua subsanaban la pérdida de espectáculos o de actores. Lo anterior viene a colación porque la relación entre el Coliseo de México y el monopolio de los espectáculos, y las compañías itinerantes era estrecha y fructífera para ambos. Cómicos del Coliseo huían a la legua y las compañías itinerantes llevaban las novedades de las plazas a los coliseos (Ramos Smith, 2013).

El caso particular de la compañía de titiriteros que actuó en Chihuahua en 1794 nos permite creer que el mito de las apariciones de la Guadalupe tuvo buena presencia entre los espectáculos de calle y que, en gran medida, pudo haber contribuido a la aceptación del mito entre la gente del pueblo llano. En particular, este espectáculo de 1794 fue todo un éxito y por eso mismo despertó la sospecha de las autoridades, a quienes se les hizo “duro” que mezclaran “lo divino con lo profano” ([Acta C], s.f.: ff. 37-399; González Casanova, 1986: 52-53). Para 1817, continuaban aún compañías de la legua representando con muñecos, incluyendo en el espectáculo toda clase de bailes —algunos no tan decentes como hubiesen querido las autoridades, pero sumamente divertidos para el pueblo (González Casanova 1986: 53; Vera García, 2015). Dadas estas noticias, he llegado a conjeturar que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* pudo haber tenido por espacio de representación una casa de comedias, antes que el Coliseo. Es difícil que haya servido este texto, por su complejidad para una puesta con marionetas, pero sin duda posee todos los elementos necesarios para darse en un recinto particular, tomando en cuenta que parece tratarse de una pastorela, como desarrollo líneas abajo, antes que una comedia de magia.

El género

He propuesto que la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* no pertenece al género de las comedias de santos o magia, ni mucho menos al teatro de evangelización, sino que es una pastorela. Por un lado, resulta obvio que no trata la vida de ningún venerable y, por el otro, el teatro catequístico fue un fenómeno propio del siglo XVI. Si fuera el caso de que se tomara como comedia de santos o magia por el tema religioso y espectacular, el texto no comparte con este tipo de obras ni el enredo

amoroso, ni el restablecimiento del orden por intercesión mágica o de la piedad del venerable. Aunque puede verse un trazo parecido, además del sentido espectacular, la *Comedia famosa* parece ser una celebración a la Inmaculada, es decir, teatro especializado de temporada, en específico de las celebraciones dadas entre el 8 y el 12 de diciembre, Día de la Inmaculada Concepción de María y de las Apariciones del Tepeyac, respectivamente.

Parece existir un consenso de fincar un origen remoto de la pastorela mexicana y emparentarlo con el teatro de evangelización jesuita (Romero Salinas, 2005; Aracíl Varón, 2006); sin embargo, todo indica que, tal como la conocemos, la pastorela—esto es, teatro, baile y música para celebrar una festividad del calendario litúrgico— tuvo su origen en el siglo XVIII y se consolidó durante la época del México Independiente durante la cual se centró exclusivamente en el Nacimiento, amén de que jamás nunca hubo teatro de evangelización jesuita (Viveros, 2005: 14-27). Las pastorelas no pueden ser teatro de evangelización porque surgen del debilitamiento del teatro religioso y de la desacralización propia del Siglo de las Luces. Esto es, el tema religioso se convierte en un pretexto para dar forma a un espectáculo lleno de escenarios, bailes y músicas provenientes del pueblo (pastores, indios en el caso de la Nueva España) para divertimento de un público masivo y urbano. Cristina Roldán Fidalgo (2019) ha demostrado que la pastorela fue un pasaje breve que se daba dentro de las comedias de santos con motivo de la celebración de la Navidad. Con el paso del tiempo y, a partir de las reiteradas prohibiciones sobre la teatralización de temas sacros en los coliseos públicos, se fue relegando su aparición a los géneros breves, por cierto, los más gustados durante la Ilustración y con los que el público interactuó más.

Se puede especular con cierta seguridad que este teatro de ocasión arribó a México, capital del virreinato, vía la Carrera de Indias, pues uno de sus elementos más destacados, la seguidilla o aguinaldo, tuvo ese origen (García de León, 2002: 184-185). Así pues, no sería extraño pensar que de los géneros breves pasaron a las calles y llegaron a fincarse en territorio americano, en particular en la Ciudad de México y posteriormente en el Bajío (Muro Ríos, 1985; Híjar Ornelas, 2008). Si bien en un principio la pastorela tuvo como tema el Nacimiento, en México la palabra designó a una pieza de teatro musical de tema religioso puesta en tablas durante el ciclo de Adviento y Navidad con motivo de una fiesta del calendario litúrgico (Vera García, 2020).

De acuerdo con la tradición, la pastorela mexicana tiene por objeto, antes de cualquier otra cosa, representar la redención humana a través de la derrota infamante del demonio a manos del Arcángel San Miguel y la posterior revelación de un misterio teologal a los neófitos indios-pastores. No obstante, no era teatro de catequesis, sino de entretenimiento que incluía baile y música. Es preciso destacar que la característica fundamental de la pastorela mexicana es la lucha de Miguel contra el demonio, quien siempre perderá vergonzosamente, pues no podría ser de otra manera dado que está imposibilitado por el poder divino. Por cierto, la introducción del diablo en estos *coloquios* fue la marca de la pastorela de la Ciudad de México y del Bajío. Al final de la pastorela sucede la revelación del misterio, y durante toda la pieza o en algún momento de ésta, se introducen música y danzas (villancicos). La pastorela es ante todo teatro de celebración, por lo tanto, especializado y reducido a un tiempo preciso dentro del calendario litúrgico (Romero Salinas, 2005; Híjar Ornelas, 2008; Huet, 2011).

Joel Romero Salinas (2005) ha señalado que una pastorela debe cumplir con la siguiente estructura: loa o presentación, caminata con cantos y bailes, coros, diálogos de diablos, diálogos de pastores, petición de posada por José, diálogos entre pastores y demonios, lucha entre san Miguel y el Diablo, llegada a Belén, ofrecimiento de villancicos y despedida (1). Por su parte, Híjar Ornelas (2008) señala que la pastorela tradicional, proveniente de textos anónimos del siglo XVIII, respeta los elementos de la tragedia griega “sancionados por la Poética de Aristóteles: prólogo, episodio, éxodo, y coro, dividido en párodo y estásimo” (86).

Por mi parte, considero que la pastorela dieciochesca no es un género en sí mismo y que las características mencionadas arriba corresponden a ejemplos que los autores citados rescataron de la segunda mitad del siglo XIX, tiempo en el que textos anónimos dieciochescos se refundieron y se fijaron. A decir verdad, hoy día carecemos de un corpus suficiente de pastorelas dieciochescas representadas en las casas de comedias o en el Teatro de los Gallos. Además, a este panorama debe sumarse el hecho de que es muy probable que muchas de las características que podemos darle a una pastorela, correspondan a otro tipo de teatro al cual, por falta de información, he llamado *posadas*. Sobre este último tipo de manifestación teatral, sabemos muy poco, salvo que se daba dentro de las fiestas ofrecidas en casas, colegios, y conventos durante los nueve días previos a la Navidad. Por fortuna, he logrado encontrar tres títulos de posadas, a saber, *Entremés que sirvió en la quinta*

posada, *Loa para las posadas de Belén* y *El charro*, de Agustín de Castro. Es en este tipo de teatro en el que se efectúa la “caminata con cantos y bailes”, y la rogativa a la Sagrada Familia, además de la presentación del Nacimiento.

En cambio, las pastorelas novohispanas del siglo XVIII centraban su atención en la develación de un misterio y la lucha del bien y del mal. Esto lo sabemos por la *Pastorela en dos actos* de Joaquín Fernández de Lizardi, ilustre recreación de un tema vivo durante la vida del Pensador Mexicano. Hoy día, extraña que la bibliografía sobre la pastorela en México no cite testimonios de primera mano y que su trabajo se haya especializado en trazar la historia del género a partir de testimonios secundarios y no en la construcción de un corpus representativo que sustente dicha historia. Por desgracia, nuestro célebre cronista Enrique de Olavarría y Ferrari, en su monumental *Historia del Teatro en México*, no dejó indicado ni el título ni la procedencia de los diversos ejemplos de pastorelas que citó, amén de que tampoco les obsequió el valor que llegaron a tener dentro del contexto dramático dieciochesco. Por esto, merece una mención especial la *Pastorela de Amozóchil, delegación del municipio de Juchipila, Zac. (antes región norte del Reyno de la Nueva Galicia)*, documento anónimo, rescatado, y paleografiado por José Muro Ríos.

De la misma manera, ha sido un feliz acontecimiento haber encontrado recientemente en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León, una pastorela manuscrita que no pide nada a ninguna otra y que se encuentra completa (salvo por la música), incluida la loa. El título de dicha obra es *La mayor dicha del hombre y confusión de Luzbel*, escrita en la Ciudad de Querétaro en 1819, seguramente derivación de alguna otra de periodo dieciochesco. En diversos sitios de los fondos documentales, se pueden localizar documentos que citan títulos de pastorelas pero que no las incluyen, por ejemplo, “Historia, Diversiones Populares” que se encuentra en el Archivo General de la Nación y “Diversiones públicas” ([Permisos], s.f: 494-498) que está en el Archivo Histórico de la Ciudad de México. De este último ramo, no puedo dejar pasar el desconcierto que sufre el investigador cuando, a pesar de que el documento (una censura) menciona que la pastorela está adjunta al expediente, ésta fue dolorosamente sustraída.

Esto es así porque, como tal parece más probable, surgieron por influjo de las pastorelas madrileñas y las tendencias escénicas, antes que del teatro catequístico. Las pastorelas peninsulares eran breves pasajes que se ofrecían, durante la temporada navideña, dentro de las comedias de magia o de santos en las que, a propósito del

Nacimiento, el venerable se trasladaba mágicamente a Belén a rendir culto al Niño. La acción iba acompañada de bailes y canciones propias de pastores (Roldán Fidalgo, 2019).² Sin embargo, en territorio mexicano, su forma cada vez se fue haciendo más compleja, agregando jornadas u otros elementos distintivos de la tierra (Ortiz Bullé Goyri, 2004). Formalmente, la pastorela podría pertenecer al género que decidiera su autor y tener los actos y jornadas que así demandara la historia, pero debe tener el conflicto del bien y del mal y la revelación del misterio.

En el caso de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, esto se da por partida doble: por un lado (el teológico) el Demonio es derrotado por san Miguel, mientras que en el lado humano, la Idolatría, es vencida por fray Toribio de Benavente. Lo anterior permite que los neófitos, representados por el evangelizado Juan Diego, puedan recibir los dones de la divinidad representada por la Virgen María. Así pues, la pieza que nos atañe es más una pastorela escrita a manera de las comedias postcalderonianas de la primera mitad del siglo XVIII, pero con todos los elementos propios del siglo ilustrado, a saber, una métrica popularizante y una visión racional sobre las apariciones.

El título

Hasta ahora conocemos que la obra se titula *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*; sin embargo, en 2020, el profesor Iñaky (también Ignacio) Pérez Ibáñez propuso que el título correcto de esta obra debería ser *La Aurora en Occidente*, argumentando para ello lo siguiente:

En lo que se nos alcanza, es una obra anónima. Aunque en el folio 1r se recoge el título *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, me parece probable que no fuese el título original de la misma, sino que se llamase *la Aurora en el Occidente*, a imitación de *La Aurora en Copacabana*, de Calderón de la Barca. En la parte final de la obra aparece este

2 Véase también a Maximiano Trapero (1982.)

título hasta en dos ocasiones [...] En ambos casos el copista utilizó una letra de tamaño considerablemente mayor que en el resto de los versos, especialmente en la segunda ocasión. (2023-2024)

Aunque el catedrático de la University of Rhode Island ha dejado asentado esto como una posibilidad, lo cierto es que, en su estudio, le da un tratamiento de algo consolidado, lo que ha dado por resultado que, en efecto, se crea que la comedia debería llevar ese título, sin considerar algunos detalles previos.³ El trabajo del doctor Pérez Ibáñez (2020: 239) tuvo por objetivo, siguiendo a Cristina Fiallega (2012: 113), demostrar que la *Comedia famosa* sirvió como instrumento para la integración de los diferentes actores sociales de la Nueva España. Lo anterior lo obtuvo al contrastar la figura del indio del teatro áureo y la representación que se hizo de Juan Diego, lo que dio por resultado que los primeros fueron característicos del tópico del “buen salvaje”, mientras que el indio mexicano tuvo una visión positiva. Por mi parte, considero que dicha intención integradora no está dada de manera propagandística; es decir, la comedia no intentaba justificar nada que no fuera la aparición de la Virgen y la representación positiva del indio Juan Diego, sino que fue producto del liberalismo ilustrado de su autor. Por las mismas fechas de composición de la obra, dicha corriente ideológica había dado buenos ejemplos, entre ellos, *El negro sensible* de Francisco Comella.

Pero, en lo que respecta al título, la *Comedia famosa* no guarda demasiada relación con la obra calderoniana más allá de la mariofanía y que el copista haya resaltado el título bien pudo haberse debido a algún otro motivo como una piedad o una muestra de respeto al tema, pues, en el manuscrito, hay varios casos de letras y palabras resaltadas de la misma manera en que se resaltó *Aurora en el Occidente*. Lo único cierto es que no contamos con los elementos necesarios para afirmar que esta obra tuvo un nombre en particular; en cambio, sabemos que el apelativo *famoso* lo tuvieron varias comedias guadalupanas, una de ellas *El Iris de Nueva España* y otra, seguro modelo de la que aquí tratamos, *El portento mexicano*.

3 Esto sucedió así en la Conferencia Inaugural del Simposio sobre Teatro Guadalupano, dictada por el doctor Alberto Pérez Amador-Adam, del Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022, celebrado del 1 al 4 de noviembre de 2022 en la Ciudad y Universidad de Guanajuato.

El autor

En cuanto a su autor, la conjetura de que pudo haber sido Boturini no carece de sustento si tomamos como punto de partida el conocimiento documental que debió haber tenido a la mano quien haya escrito la obra. En la comedia, el personaje del Demonio hace una extensa relación de los orígenes de los habitantes del Valle de México, aludiendo en un momento a su ascendencia chichimeca. A pesar de lo extenso, la cita me parece obligada:

Este fue el grande Xolotl
que es en su idioma lo mismo
que ojo vigilante, a vista
de tanto descubrimiento
el cual logrado extendió
su dominio repartiendo
la tierra toda, fundando
de Tenayuca el imperio.

Donde por su industria
se vio en breve tiempo
de reinos tantos
absoluto dueño.

A este siguió la Nación
azteca de quien tuvieron
para el logro del cultivo
mas racionales preceptos.
Levantando en un recinto
villas, ciudades y pueblos.

De cuya erección las ruinas
están haciendo recuerdo.

Díganlo a pesar del tiempo
en su capital Texcuco
viven padrones eternos

como dibujando
en sombras y lejos
los que hoy
se levantan
para mejor dueño.
(*Comedia*, s.f.: f2v-f3)

Para la época, dicha fuente no debió haber sido otra sino el *Códice Xolotl*, mejor dicho y con mayor seguridad, la traducción que hiciera don Fernando de Alva Ixtlixóchitl, cuyo título, puesto por don Carlos de Sigüenza y Góngora, fue *Historia de la Nación Chichimeca*. Lorenzo Boturini (1747) tuvo acceso a los papeles del texcocano; tan fue así que los empleó para escribir (¿copiar?) su *Idea de una Historia general de la América Septentrional*. Siguiendo la línea de poseedores de los papeles de don Fernando, tras su muerte, la biblioteca pasó a resguardo de don Carlos de Sigüenza, quien la legó en su momento al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. De ahí, Lorenzo Boturini se hizo de varios documentos hasta su destierro. Tras la confiscación de los bienes del italiano, el *Códice Xólotl* y, probablemente, su traducción al castellano estuvo bajo el resguardo de Mariano Veytia hasta 1779, año en que pasó a la Secretaría del Virreinato quien lo retuvo hasta 1830 (Dibble, 1980: 11-14; Brinckmann, 1978).

No puede comprobarse que Boturini haya sido el autor de la comedia; sin embargo, como se ve, la sospecha no carece de fundamento. En 1746, año en que se establece el patronazgo de la Virgen de Guadalupe sobre todo el territorio de la Nueva España, Boturini publicó, ya en el destierro, su *Idea de Una Nueva Historia general de la América Septentrional* en la que da cuenta del origen del pueblo del Valle de México y de la aparición de la Virgen. De haber sido el italiano el autor de la *Comedia famosa*, ésta debió haberse escrito antes de su destierro, efectuado en diciembre de 1743. Más allá de haber sido, probablemente, un tenedor del manuscrito, no tenemos recursos suficientes para filiar al célebre italiano con la *Comedia famosa* (Fiallega, 2012: 109; Tavira, 1994: 28-29). Si bien la copia manuscrita tiene una leyenda —justo antes de la rúbrica final del copista en que se lee “Esta comedia es digna de tenerse por los movimientos de amor a la Santísima Virgen que cuando se leen se sienten en el corazón” (*Comedia*, s.f.: f69v)— que podría sugerir que, en efecto, la copia formó parte del museo, lo cierto es que, en el inventario que el mismo Boturini hace en

1743, el italiano no da cuenta de ninguna comedia con características tan particulares como la que tratamos aquí y que hubiera, seguro, sido motivo de elogio por parte del noble italiano; tan sólo queda dicho que tuvo comedias, la mayoría escritas en lengua mexicana y alguna que otra traducida al castellano:

Ítem. Historia genuina de las mismas apariciones de la misma Sra. en lengua mexicana, del mismo asunto, loas y versos en mexicano, anexa a unas obras mercurinas que compuso en lengua mexicana José Antonio Pérez de la Puente, todas dignas de imprimirse por el primor con el cual el autor las expende (manifiesta) en el elegantísimo idioma mexicano, en fojas setenta y nueve.

Ítem. Otras dos comedias en lengua mexicana de las apariciones de dicha señora en otros dos cuadernillos de a cuarto en fojas treinta y cuatro.

Ítem. Una Comedia donde se rastrean noticias de la aparición de Nuestra Señora de Ocotlán. (Peñafiel, 1890: 66, 68)

Como ha dejado claro Cristina Fiallega (2012: 110), cualquiera quien haya sido el autor de la *Comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* debió haber sido un hombre ilustrado, conocedor de la historia antigua de México y de los hechos de las Apariciones del Tepeyac, así como de la fundación de la ciudad Puebla de los Ángeles, que es el tema secundario de la *Comedia famosa*, además de entendido en los menesteres concernientes a la teología y las Sagradas Escrituras. Hemos anotado líneas arriba que el autor necesitó tener acceso a información referente al origen texcocano en general y a la figura de Xolotl en particular. El Demonio dice:

Este fue el grande Xolotl
que, es en su idioma, lo mismo
que ojo vigilante, a vista
de tanto descubrimiento
el cual logrado, extendió
su dominio repartiendo
la tierra toda, fundando
de Tenayuca el imperio.

Donde por su industria
se vio en breve tiempo
de reinos tan vastos
absoluto dueño.

A este siguió la Nación
Tulteca de quien tuvieron
para el logro del cultivo
mas racionales preceptos.

Levantando en un recinto
villas, ciudades y pueblos.

De cuya erección las ruinas están haciendo recuerdo.
(*Comedia*, s.f.: f2v-f3)

Sobre el nombre del caudillo chichimeca, sólo podemos llamar la atención de que ni Alva Ixtlixóchitl ni fray Juan de Torquemada ofrecen ninguna definición de la voz *Xolotl* como lo hace el mismo Boturini (1774) y que coincide exactamente con la que menciona el personaje del Demonio. El caballero italiano, al hacer un repaso de los “symbolos” usados por los pueblos de Anáhuac, señala que “Con el mismo arte dibujaban los nombres, que daban à fus Reyes, y à cada uno del Pueblo, afsi quando nacian, como quando executaban grandes Empreífas, y padecían eftraños trabajos. Al Capitan General de los Chichimecos, que vino à poblar la Nueva Efpaña, llamaron Xòlotl, Ojo, por la vigilancia, y prudencia, con que governò” (Boturini Benaduci, 1746: 78). El significado de la voz *Xolotl* que da el ilustre italiano parece ser incorrecta, aunque se aceptó como buena hasta bien entrado el siglo XIX, pues Manuel Payno (1884)⁴ lo vuelve a consignar de este modo: “Xólol el Grande, que quiere decir ojo o persona muy vigilante, subió al trono en 1120” (392). En cambio, Manuel Orozco y Berra (1880) señala el equívoco, aludiendo que se ha estado confundiendo con el nombre del dios perro teotihuacano:

4 Según consignó Manuel Orozco y Berra (1878), en los comentarios a la edición de 1878 de *Crónica Mexicana* de Alvarado Tezozomoc, Manuel Payno obtuvo esta información de Brasseur de Bourbourg, *Histoire de nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale*.(186-188)

Nuestros autores de historia antigua están conformes en llamar Xolotl al primer rey chichimeca, el intérprete de la pintura le nombra Anacua. Nada tiene de extraño que aquellos antiguos guerreros se distingan por dos o más apellidos de manera que no presenta inconveniente alguno admitir que éste se denomine Amacui o Xolotl. No conocemos el verdadero sentido de esta segunda palabra. Pretenden algunos que significa ojo vigilante, traducción que no tiene fundamento; Xolotl es aquel dios animal de Teotihuacan que por medio de transformaciones resistió cuanto pudo hasta sucumbir ante el culto del sol y de la luna. (451)

He sostenido que la fuente histórica de la *Comedia famosa* debió provenir de la obra de Fernando de Alva Ixtlixóchitl la cual, con el paso del tiempo, se fue quedando entre un grupo reducido de intelectuales novohispanos. Esto no es más que una conjetura, pues el mismo manuscrito no nos permite, por ahora, conocer su origen, pero la conjetura no carece de razones: la primera, sobre la figura de Xólotl, la he anunciado líneas arriba y la segunda, sobre el interés de dar cuenta de la fundación de Puebla de los Ángeles. Pues bien, junto con Boturini, otro ilustre novohispano podría cumplir las condiciones necesarias para escribir esta comedia. Se trata del poblano Mariano Fernández de Echevarría y Veytia (Veytia en adelante), albacea y amigo del caballero Boturini, quien escribió una *Historia de la Puebla de los Ángeles* y un opúsculo titulado *Baluartes de México: Descripción histórica de las cuatro milagrosas imágenes de nuestra Señora que se veneran en la muy noble, leal e imperial ciudad de México*, cuyo primer capítulo versa sobre la Guadalupeana.

Existe un consenso entre la crítica de fijar el hipotexto de todo el teatro guadalupano en el *Nican Mopohua* de Antonio Valeriano,⁵ texto escrito en náhuatl que apareció cuarenta años antes de que Luis Lasso de la Vega lo incluyera en su *Huei Tlamahuizoltica* de 1649 (Fiallega, 2012: 145-151). Aunque un año antes Miguel Sánchez diera a la imprenta su *Imagen de la Virgen Maria Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la Ciudad de México*, donde también daba

5 A esta conclusión se llegó también en el Simposio sobre teatro guadalupano, celebrado los días 3 y 4 de noviembre de 2022 en la Universidad de Guanajuato. Ahí, el doctor Pérez Amador-Adam ofreció una conferencia magistral en la que hacía un recorrido por los principales textos de la literatura guadalupana del virreinato. Todos los documentos partían de lo expuesto por Valeriano en el *Nican Mopohua*.

cuenta de las Apariciones del Tepeyac, lo cierto es que todo indica que el teólogo y predicador Sánchez usó el mismo texto de Valeriano (Wobeser, 2020: 143-155).⁶ Sin embargo, parece dudoso que los restantes autores anónimos de teatro guadalupano, después de 1648, hayan recurrido al texto de Valeriano como primera fuente, tomando en cuenta, sobre todo, que no eran versados en lengua náhuatl. Es más seguro que hayan recurrido al *Nican Motecpana*, la versión parafrástica hecha por don Fernando Alva Ixtlixóchitl, o bien a otras obras dramáticas sobre el asunto. Esto es importante, pues sabemos que los papeles del célebre historiador texcocano llegaron a manos de Boturini y de ahí pasaron en 1750 a Veytia, quien fue su albacea hasta 1756 y que los empleó para sus propias obras históricas, pues según su método, les otorgaba confiabilidad a los autores de ascendencia indígena (Moreno Bonett, 2012: 499-503).

Ahora bien, existe una copia realizada en el siglo XVIII del *Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego 1596*, que ostenta en el título un año preciso de composición, mismo que puede ponerse en duda. Dicho coloquio sigue aún muy de cerca del modelo de un neixcuitilli, es decir, es un texto con evidentes intenciones didácticas, reconocidas ya por Apolonio Santos, quien la copiara en el siglo XIX (Valero de García Lascuráin, 2012: 60). No obstante, el modelo dramático de la *Comedia famosa* parece estar en un texto del siglo XVII, titulado actualmente *El portento mexicano* que, según noticias de Germán Viveros (2012: 73), estuvo escrita originalmente en náhuatl. Con bastante seguridad, podemos afirmar que la comedia que nos compete debe ser una adaptación o refundición de *El portento*. Lo que nos orilla a pensar esto es tan simple como contundente: dentro del teatro guadalupano del periodo con el cual contamos actualmente, ninguna otra pieza que no sean estas dos introduce a un gracioso de nombre Totopo; además de esta coincidencia, ambas piezas llevan el mote de famosas: en el caso de la del siglo XVII, su título completo versa *El portento mexicano. Comedia famosa y la primera en verso mexicano*; la dieciochesca se titula: *Comedia Famosa de la Sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*.

Si seguimos la convención del teatro de la época, que hayan sido famosas que-rría decir que fueron representadas previo a su impresión, en este caso, a su copiado,

⁶ Estoy consciente de que la discusión sobre la autoría del Nican Mopohua es un asunto todavía debatible y en el que se deben considerar diversas posturas, pero me inclino a considerar por encima del resto de autores (Souza, Pool y Lockhart, 1998), las ideas de la doctora Lilian von Wobeser (2020) quien realizó la minuciosa lectura de dichas versiones y llegó, con sobrados argumentos, a otorgarle el crédito del Nican Mopohua al nahuatlato Antonio Valeriano.

además, por supuesto de que tenían cierta presencia dentro del ámbito teatral. Aunque, dicho de esta manera, la coincidencia carecería de importancia si no añadiéramos que *El portento mexicano* fue una de las tres piezas dramáticas que tuvo Boturini en su museo y que Veytia revisó posteriormente. Si bien queda pendiente confirmar que Mariano Fernández de Echeverría y Veytia haya escrito nuestra *Comedia Famosa*, no parece improbable que quien la haya escrito hubiese tenido conocimiento de *El portento*. Es verdad que ambos textos no guardan mayores semejanzas en cuanto a su narrativa, pero en su estilo son muy parecidas, pues ambas intentaron imitar un modelo clásico áureo.

El portento parece haber sido escrito por Joseph Antonio Pérez de la Fuente; sin embargo, las investigaciones recientes otorgan el beneficio de la autoría también a Bartolomé de Alva Ixtlixóchitl, párroco de Zumpango que tradujo al náhuatl *El gran teatro del mundo*, de Calderón; *La madre de la mejor*, de Lope de Vega; y *El animal profeta y dichoso parrcida* de Mira de Amescua. La visible intención que manifiesta *El portento* de haber sido escrito a la manera de las comedias áureas puede inclinar la balanza de la autoría a Bernardino Bernardo Ixtlixóchitl (Torres López, 2022), pero también podría sugerir que hubo varias versiones del mismo asunto. En lo que respecta a la de Joseph Antonio, su pieza formó parte de un opúsculo titulado *Relación Mercuriana de la Admirable Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*, compuesta entre los años de 1709 y 1718 y que originalmente escribió en náhuatl y luego tradujo al castellano. La copia que de este documento resguarda la Biblioteca Nacional de París, por cierto, fue hecha por José Antonio Pichardo, y el manuscrito original se conservaba en el archivo de Del Paso y Troncoso, quien no se percató en su momento de ser el poseedor del original (Zugastti, 2018: 593-596).

Ninguna otra de las piezas de teatro guadalupano que se conservan hasta ahora menciona la genealogía del pueblo mexicana ni se detiene en rememorar la fundación de Puebla de los Ángeles, ocurrida según la leyenda el mismo año de las Apariciones. A ningún anónimo autor más parece importarle otro aspecto que no sea dar cuenta piadosamente de la mariofonía. Incluso *La comedia famosa El Iris de la Nueva España*, similar en estructura y complejidad a la que nos interesa, lo hace. En este sentido, podemos suponer que *La comedia famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe* es única y proyecta intereses particulares de su autor, como ideas propias de la Ilustración. Como buen texto dieciochesco sobre la Virgen de

Guadalupe, intentará devotamente explicar las Apariciones. Teniendo esto en cuenta, y asumiendo la personalidad de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, existen elementos para conjeturar que él haya sido el autor:

Hombre de su época, [...] dejó tras de sí un quehacer intelectual que lo sitúa como precursor de la Ilustración, a la altura de grandes humanistas novohispanos como Francisco Javier Clavijero, Joaquín Velázquez de León, José Ignacio Bartolache o José Antonio Alzate, y con una línea de pensamiento que lo incluye entre los iniciadores del modernismo en tierra americana. Devoto creyente de la virgen de Guadalupe y fiel defensor de su culto, vio en la tilma el símbolo justo para unir a los mexicanos. (Moreno Bonett, 2012: 497)

Conjeturamos que Veytia puede ser el autor de nuestra comedia porque era ferviente divulgador de la grandeza de Puebla de los Ángeles, tanto como promotor y como piadoso creyente de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Basta con recordar que escribió con rigor metodológico dos obras sobre esos temas: la primera de ellas *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, que dejará inconclusa, y *Baluartes de México. Descripción histórica de las Cuatro Milagrosas Imágenes de Nuestra Señora*, de 1778, en donde más de la mitad de la obra está dedicada a la Guadalupana. Por otra parte, a Veytia se le suele atribuir “Medio tomo de a folio de poesías castellanas de su propia mano”, por desgracia perdido, pero que, de haber pertenecido a él, nos indicaría que no carecía de talento poético. Si siguiéramos esta conjetura, la composición de la *Comedia famosa* debió haber sido entre 1750 —año en que Veytia regresó de Madrid y obtuvo el archivo de Boturini— y 1780 —el año de su muerte.

La narración que hace Veytia de la Aparición del Tepeyac está escrita con elegancia y sencillez, siguiendo de cerca lo escrito por Antonio Valeriano (sin conocerlo o tal vez teniendo presente a Lasso de la Vega), así como lo dicho por Miguel Sánchez, a quien, de hecho, cita como autoridad al respecto. El principal argumento de Veytia sobre la veracidad de las apariciones es la tradición fincada en la existencia de documentos que dan cuenta del hecho. A pesar de no existir testimonios escritos de primera mano, Veytia señala que aquello no es un impedimento, toda vez que la tradición es tomada como verdad:

Esta es puntualmente la tradición, seguida invariablemente por más de dos siglos, y si bien no ha quedado instrumento ninguno auténtico de aquel tiempo del prodigio, me parece imposible que dejase de haberlos en aquellos principios y no faltan del todo papeles que justifiquen sobradamente la verdad de la tradición. (Fernández de Echeverría y Veytia, 1820: 9)

He querido apuntar el apego que Veytia sentía por la tradición⁷ por un par de elementos singulares de la *Comedia famosa*: el primero de ellos es la figura de la Idolatría y, el segundo, las flores que dan vida a la imagen de la Guadalupana. Sobre lo segundo, poco hay que apuntar, salvo que, durante los primeros treinta años del siglo XVII, la rosa fue símbolo y señal de María; sin embargo, hacia 1683 surge una disputa sobre el tipo de flores que Juan Diego arrancó del Tepeyac. Un orgullo patriota hacía coincidir la vegetación recogida en la tilma con múltiples flores propias de la región, dentro de las cuales se encontraban rosas de Alejandría (llamadas así por Miguel Sánchez) que pronto se conocieron como rosas de Castilla. La existencia de este tipo de rosas hizo reclamar la pertenencia de la Virgen del Tepeyac a España, lo que intelectuales como Francisco de Florencia desestimaron aludiendo que, si bien las flores eran como las de Castilla, eran más de las Indias por haberse dado en este territorio. Sin embargo, la tradición desde muy temprano asoció esta mariofanía con las rosas, tal como lo demostraría el famoso soneto de Luis de Sandoval Zapata, *A la transubstanciación admirable de las Rosas en la peregrina imagen de N. Señora de Guadalupe*. Así pues, a pesar de la opinión que destacados intelectuales novohispanos como José de Villarías o Francisco de Florencia dieran sobre la diversidad de flores, la tradición de las rosas estaba tan arraigada que el citado Villarías se sintió “obligado a añadir que esta diosa indígena se pintó particularmente con la sangre de las rosas.” (Osorio Romero, 1989: 26). Éste era el peso de la tradición sobre las flores del Tepeyac, mismo que el autor de la *Comedia famosa* pudo haber seguido:

⁷ La metodología histórica de Veytia seguía el providencialismo, de suerte que no se sustraía de la historia sagrada, pero en cambio realizaba una crítica a los documentos empleados. El mismo Veytia señalaba que procuró examinar a la luz de un juicio crítico aquellos documentos que parecieran falsos o fabulosos y antes de desestimarlos, trató de comprender el origen de dichas ficciones. Así pues, Veytia confrontaba los escritos que sobre el tema tenía a la mano y como buen ilustrado trataba de otorgar una lectura racional a los hechos. Sobre el método de Veytia el lector encontrará mucho más oportuno el libro de Margarita Moreno Bonnet (1983: 19-35)

Paje 2º: Señor, el indio que trae
las señas que V. señoría
le pidió y aunque estorbarle
hemos querido la entrada
fueron las intancias tales
que ellas y la admiración
de ver prodigio tan grande
como rosas de castilla
y en este tiempo nos hacen
entrar a darle el aviso.

Veytia, por su parte, en su *Baluartes de México* señala que, al subir Juan Diego el cerro del Tepeyac, en el sitio en que las tres primeras veces se le apareciera la Virgen, “halló poblado de multitud de rosas hermosísimas (que por no ser propias del país ni haberse visto en él hasta que se trajo la planta de España, se les dio el nombre que hoy conservan de rosas de Castilla) y habiendo cortado las que pudo abarcar en la capa, las trajo a la señora que le aguardaba al pie de un árbol” (Fernández de Echeverría y Veytia, 1820: 8).

Ahora bien, en la *Comedia famosa*, sucede algo interesante que vale mucho la pena dejar anotado debido a las implicaciones que podría despertar. Sucede que el personaje de Castaño, un indio que hubo tomado el hábito de san Francisco, completamente cristianizado y renegado de su gentilidad, al ver las flores que lleva Juan Diego, no dice que sean rosas de castilla, sino “rosas de las que ellos les llaman xochicempuale”, es decir cempoalxóchitl, con lo que se puede creer se trató de dejar en evidencia la pertenencia mexicana de la advocación mariana del Tepeyac.⁸

⁸ A partir de aquí, las citas de la *Comedia Famosa* a la Sagrada Aparición son tomadas de la edición que actualmente estoy preparando. Cfr. Fiallega (2012)

La figura de la Idolatría

En lo que respecta a la figura de la Idolatría, Iñaki Pérez Ibáñez (2021) ha concluido que se trata de una figura compleja, atípica en las comedias sobre la Conquista del Nuevo Mundo y producto de la mezcla de diversas convenciones dramáticas como la “representación del amerindio y del indio oriental con elementos propios de los personajes regios” (374), elementos en los que se basa el atractivo del personaje. Si bien es cierto que la Idolatría es un personaje complejo, su caracterización se aleja de las comedias áureas sobre el tema de la Conquista. El modelo de la Idolatría no parece haber sido los remotos salvajes del teatro español, pues, desde un principio, Idolatría sale a escena caracterizada con ciertos elementos propios de la tradición guadalupana del Tepeyac, mismos que en última instancia la relacionan con la Virgen misma: “Sale la Idolatría de india bizarra con manto azul de estrellas y corona de oro” (*Comedia*).

Es un hecho constatado que la figura de la Virgen de Guadalupe tuvo como modelo iconográfico la “mulier amicta sole”, específicamente *La Virgen en la Gloria*, grabado berlinés de 1420 que sirvió como punto de partida a Marcos Cipac, a quien se atribuye la imagen original de la Guadalupeana. Las diferencias que podrían existir entre el grabado tardomedieval y la del Tepeyac quizá dependan de las adaptaciones que Cipac hizo para adecuar la obra a la función para la que fue creada, a saber, la de “suplantar a la diosa Tonantzin-Cihuacóatl mediante la virgen María” (*Comedia*). Además de esto, debe tenerse en cuenta que la imagen de la Virgen de Guadalupe fue elaborada con una intención inmaculista, pues, aunque en la época la creencia en la Inmaculada Concepción de María aún era debatida, fue un dogma que los franciscanos promovieron entre los indígenas a evangelizar. Por ello, a las primeras vírgenes se les representaba sin el niño y siguiendo lo descrito en Apocalipsis (12: 1-17), a saber “una mujer vestida de sol y con la luna a sus pies” (Wobeser, 2020: 39-77).

La figura de la Idolatría, en la *Comedia famosa*, sigue muy de cerca lo anterior, pues conserva los elementos de las diosas del Tepeyac, mismos que estarán en la imagen de la Guadalupeana, una vez operado el prodigio, gracias a la suplantación, actividad habitual en el mundo cristiano. Así pues, la escueta descripción que se hace de Idolatría de ser una india bizarra con corona y manto azul con estrellas es tan sólo una simplificación de todos los elementos que las

diosas Tonantzin-Cihuacóatl portaban, elementos que eran reconocidos por los indígenas que rendían culto y que se describen puntualmente en la siguiente descripción del *Códice Teotenantzin*:

En un primer plano y como foco de su composición, trazó [el artista] dos tallas en bajo relieve que figuran a divinidades prehispánicas femeninas, las cuales aparentan haber estado al pie de uno de los cerros de la formación. La diosa de la derecha se distingue por un amacalli, el conocido tocado de papel, cuerda y varas que reproduce la fisionomía de un templo. Arriba y al centro se percibe un tonaméyotl o trapecio-rayo que simboliza el año, flaqueado éste por cuatro rosetas de papel plisado, dos de las cuales están adicionadas de borlas. Más abajo hay dos pares de cuerdas horizontales y paralelas que enmarcan un elemento oval también de cuerda y dos quincunces de chalchihuites. El rostro de la diosa está señalado con trazos sumarios y redondeados. A sus costados luce dos orejeras circulares y, abajo, un collar de dos hilos con 18 pendientes similares a plumas. Finalmente en la porción que correspondería a su quechquémitl y su falda, se observan diversos motivos geométricos irreconocibles. Por su parte, la diosa de la izquierda porta un extraño tocado enmarcado por una banda curva que se interrumpe al centro y que está dividida en secciones rectangulares. En medio se observa una retícula romboidal en la que están inscritos cuatro chalchihuites; dos cuerdas horizontales limitan dicha retícula. Esta diosa también tiene un rostro redondo y confinado por dos hileras de flecos de papel, un par de orejeras circulares y un collar de un hilo. Por último, sobre su quechquémitl y su falda se aprecia lo que pudiera ser una rodela con rapacejos. (López Luján y Noguez, 2011: 253)

El *Códice de Teotenantzin*, por cierto, estuvo en poder de Lorenzo Boturini, cuyos papeles, lo hemos venido diciendo, estuvieron a disposición de Veytia. El personaje de la Idolatría respondería con mayor precisión a este concepto de las diosas del cerro del Tepeyac antes que a las convenciones del teatro áureo, como el profesor Ibáñez ha sostenido.

Conclusiones

En 2012, se publicó la monumental *Historia del teatro guadalupano a través de sus textos*, editada por la Universidad Veracruzana. El libro reunió a destacados académicos, todos ellos coordinados por Cristina Fiallega, para dar cuenta de un tipo de teatro que, nacido en el siglo XVI, tuvo su mayor efervescencia a finales del siglo XVIII y durante todo el periodo independiente. Sin temor a equivocarme, esta publicación marcó un precedente en el estudio de un tema importantísimo y aún pendiente en las letras mexicanas.

El ánimo de dar continuidad a este estudio, aportando nuevo conocimiento es lo que llevó al grupo *Leliteane*, en 2022, a organizar el Primer Simposio sobre Teatro Guadalupano en la Universidad de Guanajuato. En dicho evento, los miembros del equipo aportaron sus avances en la edición crítica de algunas piezas de tema guadalupano. Los nuevos hallazgos no sólo nutrieron las ideas previas sobre el tema, sino que abrieron nuevas sendas de investigación y numerosos problemas que merecen resolverse, problemas que tienen que ver con la autoría y la producción teatral de estos documentos. Lo anterior es lo que me animó a exponer ante la comunidad académica algunas conjeturas válidas sobre la *Comedia famosa*, mismas que formarán parte de la edición crítica que preparo. Ninguna de las ideas aquí plasmadas tiene una naturaleza preceptiva ni mucho menos concluyente; no obstante, estoy convencido que su enunciación permitiría continuar el trabajo y abrir el camino hacia conocimiento nuevo.

Estoy consciente que aspectos como la filiación de la *Comedia famosa* al grupo cercano de novohispanos parten de una premisa endeble, a saber, que los manuscritos y papeles resguardados en la biblioteca Boturini formaron alguna vez el museo del caballero italiano, según afirma la misma Basílica de Guadalupe. Sin embargo, por ahora es imposible conocer la historia precisa del texto. También, cabe la posibilidad de que nos encontremos no con un manuscrito dieciochesco, sino con un texto del siglo XVII, copiado a principios durante la primera mitad del siglo XIX. A favor de que sea una obra dieciochesca sólo tenemos la versificación de la obra y su semejanza con otra pieza aún en estudio, *El Iris de Nueva España*, cuya edición crítica prepara un alumno del doctor Miguel Zugasti. El infortunio, insalvable en estos momentos, que sufrieron los documentos del museo Boturini complica aún más el asunto.

La sospecha de ser Mariano Fernández de Echevarría y Veytia el autor no carece de ningún mérito, siempre y cuando pudiera comprobarse que, en efecto, utilizó varios de los textos del Museo Histórico Indiano, como, en efecto, parece haberlo hecho. Aun así, que Boturini haya sido el autor sigue siendo una posibilidad. Lo que no cabe duda es que alguien interesado en resaltar a la ciudad de Puebla fue el encargado de componer la *Comedia famosa* pues, más allá de la mariofanía, que es por demás el tema obligado, la obra resulta destacable por ese interés. Además, su relación con *El portento*, vía el personaje de Totopo, constriñe a nuestro manuscrito a ese grupo de novohispanos de los que formaba parte Veytia. Junto con este tema secundario y la mención inicial de la genealogía de los habitantes de Anáhuac, intenté tratar de dar luz sobre un texto destacable. Si lo logré, el lector sabrá decirlo.

Debe aceptarse con suficiente humildad que estamos aún lejos de poder hacer un panorama fiel del teatro novohispano. Más allá de un puñado de autores, lo cierto es que desconocemos buena parte de los géneros y temas recurrentes que entretenían al público dieciochesco. Hasta ahora, están pendientes asuntos como la tonadilla, el melólogo, las pastorelas y las posadas. De manera que, si el presente trabajo tuviera algún acierto, éste quizá sólo sea el de señalar la urgencia de intentar abrir los horizontes sobre el tema, aportar algo a la discusión aún incluso a través del equívoco.

Referencias bibliográficas

- [ACTA A]. (CAJA 142, exp. 22, f.1), Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- [ACTA B]. (INQUISICIÓN, vol. 1475, exp. 9, ff. 1-3), Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- [ACTA C]. (INQUISICIÓN. VOL. 1991, s/e, ff. 37-399), Archivo General de la Nación. Ciudad de México, México.
- ARACÍL VARÓN, Beatríz. (2006). “Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México”. *América sin Nombre*, 8, 3-4. <https://doi.org/10.14198/AMESN2006.8.02>.

- BEJARANO ALMADA, María de Lourdes. (2021). “José Antonio Pichardo, un humanista del siglo XVIII”. *Inventio*, 13(30), 47–55. <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/181>.
- BRINCKMANN, Bärbel. (1978). “Coloquios de la Virgen de Guadalupe”. *Revista Española de Antropología Americana*, 8, 163-170. <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA7878110163A>.
- BOTURINI BENADUCI, Lorenzo. (1747). *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*. Imprenta de Juan Zúñiga. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001248/1020001248.PDF>.
- COMEDIA FAMOSA DE LA SAGRADA APARICIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE. [Manuscrito]. (Ca. S. XVIII.), Biblioteca “Lorenzo Boturini”, Archivo Histórico de la Insigne Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, México.
- DIBBLE, Charles E. (1980). “Resumen Histórico del Códice Xolotl”. En *Códice Xolotl* (pp. 11-14). Charles E. Dibble (edición, estudio y apéndice). Universidad Nacional Autónoma de México.
- FIALLEGA, Cristina. (2012). “Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra señora de Guadalupe (siglo XVIII)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 107-249). Universidad Veracruzana.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. (1820). *Baluártes de México*. Imprenta de Alejandro Valdés.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: Historia y contrapunto*. Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. (1986). *La Literatura Perseguida en la crisis de la Colonia*. Secretaría de Educación Pública.
- GUTIÉRREZ PADILLA, Martha María. (2022). “Estudio de la *Comedia Famosa de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- HÍJAR ORNELAS, Tomás de. (2008). *Las pastorelas en Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el occidente de México*. Gobierno del Estado de Jalisco.
- HUET, Charlotte. (2011). “Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: la pastorada leonesa y la pastorela mejicana”. *eHumanista: Journal of Iberian*

- Studies*, 17, 220-229. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/8%20ehumanista17.huet.pdf.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo; NÓGUEZ, Xavier. (2011). “El *Códice de Teotenantzin* y las imágenes Prehispánicas de la Sierra de Guadalupe, México”. En Nathalie Ragot, Sylvie Peperstraete y Guilhem Olivier (Eds.), *La Quête du Serpent à Plumes. Hommage à Michel Graulich* (pp. 251-276). Brepols.
- [MANUSCRITO]. (Ms 1378), Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- MORENO BONETT, Margarita Evelia. (1983). *Nacionalismo Novohispano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO BONETT, Margarita Evelia. (2012). “Mariano Fernández de Echeverría y Veytia”. En Rosa Camelo y Patricia Escandón (Coords.), *Historiografía mexicana* (Vol. II: “La creación de una imagen propia”) (pp. 497-520). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURO RÍOS, José. (1985). “Las pastorelas en Occidente”. En *Pastorela de Amozochil* (pp. 7-30). Gobierno del Estado de Jalisco.
- OROZCO Y BERRA, Manuel. (1878). “V. Una nueva Escuela-Todavía los Franciscanos”. En Hernando Alvarado Tezozomoc (Ed.). *Crónica Mexicana* (pp. 183-188). Imprenta de Irineo Paz.
- OROZCO Y BERRA, Manuel. (1880). *Historia Antigua y de la Conquista de México* (Tomo I). Tipografía de Gonzálo A. Esteva.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. (2004). “Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVIII”. En Beatriz Aracil (Coord.), *Fiesta y Teatralidad de la Pastorela Mexicana* (pp. 13-22). Universidad Nacional Autónoma de México.
- OSORIO ROMERO, Ignacio. (1989). “Flores aparecieron en nuestra tierra”. En Ernesto de la Torre Villar (Col.), *En torno a la formación de la conciencia mexicana en la Nueva España* (Folios 3) (pp. 20-27). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PAYNO, Manuel. (1884). *Compendio para la historia de México para el uso de los establecimientos de instrucción pública de la República Mexicana* (8ª Edición). Imprenta de Francisco Díaz de León.
- PEÑAFIEL, Antonio. (1890). *Monumentos del Arte Mexicano Antiguo* (Tomo 3). A. Asher & Co.

- PÉREZ AMADOR-ADAM, Alberto. “Conferencia Inaugural”. *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- PÉREZ-IBÁÑEZ, Ignacio. (2020). “La imagen del indio en *La Aurora en el Occidente: Famosa Comedia de la Sagrada Aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46(92), 221-241.
- PÉREZ-IBÁÑEZ, Iñaki. (2021). “La representación de la Idolatría en la comedia anónima: *La aurora en el Occidente*. Comedia Famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”. En Víctor Hugo Limpías Ortiz (Comp.), *Patrimonio religioso de Iberoamerica. Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVII-XXI)* (pp. 369-375). Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.
- [PERMISOS]. *DIVERSIONES PÚBLICAS*. (VOL. 797, *Documentos*, pp. 494-498). Archivo Histórico de la Ciudad de México. Ciudad de México, México.
- QUILIS, Antonio. (1975). *Métrica Española*. Ediciones Alcalá.
- RAMOS SMITH, Maya. (1994). *El actor en el siglo XVIII. Entre el coliseo y el principal*. Grupo Editorial Gaceta.
- RAMOS SMITH, Maya. (1998). “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX”. En Maya Ramos Smith y Tito Vasconcelos (Drs.), *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos* (pp. 143-180). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RAMOS SMITH, Maya. (2010). *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- RAMOS SMITH, Maya. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: siglos XVI y XVII*. CITRU; INBA; CONACULTA; TOMA.
- RAMOS SMITH, Maya. (2013). *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal* (2a Edición). Escenología.
- RECCHIA, Giovanna. (1993). *Espacio teatral en la Ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- ROLDÁN FIDALGO, Cristina. (2019). “Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII”. En Esther Borrgo y Javier Marín (Eds.), *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XVI-XIX)* (pp. 403-422). Edition Reichenberger.

- ROMERO SALINAS, Joel. (2005). *La pastorela y el Diablo en México. Estudio preliminar, origen y evolución*. Porrúa.
- TORRES LÓPEZ, Juan Carlos. (2022). “Las tradiciones indígenas en las obras de teatro nahuas *El portento mexicano* y *Coloquio de la aparición de la Virgen*”. En *Festival de Teatro Clásico Español y Novohispano. Teatro Guadalupano 2022*. Simposio Celebrado en la Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- TRAPERO, Maximiano. (1982). *La Pastorada Leonesa: una pervivencia del teatro medieval*. Estudio Musical de Lothar Siemens Hernández. Sociedad Española de Musicología.
- VALERO DE GARCÍA LASCURÁIN, Ana Rita. (2012). “Coloquio de María Santísima de Guadalupe cuando se le apareció al dichoso Juan Diego (1596)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 49-62). Universidad Veracruzana.
- VÁSQUEZ MELÉNDEZ, Miguel Ángel. (2003). *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910): Dos ensayos*. Escenología.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2015). *Perfil y muestra del teatro de muñeco*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- VERA GARCÍA, Rey Fernando. (2020). *El teatro popular novohispano del siglo XVIII*. (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México).
- VIVEROS, Germán. (2005). *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIVEROS, Germán. (2012). “El portento mexicano (siglo XVIII)”. En Cristina Fiallega (Coord.), *Historia del Teatro Guadalupano a través de sus textos* (pp. 73-76). Universidad Veracruzana.
- WOBESER, Gisela von. (2020). *Orígenes del culto a nuestra señora de Guadalupe, 1521-1688*. Fondo de Cultura Económica.
- ZUGASTI, Miguel. (2018). “Loas, encomios, jácaras y otros textos autógrafos de Pérez de la Fuente en náhuatl y español. (A propósito también de la loa infantil de Sor Juana, que sigue perdida)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66(2), 555-625. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i2.3427>.

EL ALBUR**

Helena BERISTÁIN †

Instituto de Investigaciones Filológicas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Resumen

El artículo aborda el fenómeno lingüístico mexicano conocido como albur y sus distintas implicaciones sociales y culturales. Se presenta su evolución como fenómeno y su paso del espacio privado al público, así como de un estrato social a otro. Se estudia de manera formal, como dialecto social y como manifestación de la cultura popular; se describe su código y cómo resulta insuficiente conocer éste para comprender el albur y a su vez practicarlo como juego verbal; pues los albures se construyen con destreza de improvisación a nivel sintagmático. Asimismo, se estudian su estructura y el proceso cultural que supone construir una realidad verbal con base en el albur entre interlocutores, el cual involucra humor y sagacidad mental. En el artículo se exhibe la aparición del albur y sus derivaciones humorísticas que han sido asumidas por los creativos del marketing como estrategia comunicativa con arraigo cultural. Se ejemplifica también las variaciones que puede presentar dependiendo del contexto laboral, social o de género en el que se desarrolle. Especialmente se realizan análisis comprensivos de la presencia del albur en la poesía española, así como en la literatura mexicana moderna, en la obra de Juan José Arreola, José Agustín, José Juan Tablada y finalmente se estudia un albur obtenido de la oralidad popular, el cual continúa atrayendo el interés de los académicos.

Abstract

This article studies a Mexican linguistic manifestation, the *albur* and its different social and cultural implications. The article presents its evolution as a phenomenon and its progression from the private to the public sphere, as well as from one social stratum to another. It is analyzed formally, and as a social dialect, and as a manifestation of popular culture; its code is described, and at the same time it is shown that by itself it is insufficient in order to understand and practice *albur* as a verbal game; for *albures* are configured based on improvisation and verbal dexterity on a syntagmatic level. Moreover, it studies the structure and cultural process that concerns building a verbal reality based on *albur* between interlocutors, which involves humor and mental sagacity. This article exhibits how *albur* appears and its humoristic drifts, which have been taken by marketing creatives as communicational strategy rooted in culture. It also exemplifies the variations it can present depending on the work environment and social or gender context in which it develops. Especially, comprehensive analyzes of the presence of the *albur* in Spanish poetry are carried out, as well as in modern Mexican literature, in the work of Juan José Arreola, José Agustín, José Juan Tablada and finally an *albur* obtained from popular orality is studied, which continues to interest academics.

Palabras clave: *Albur* || *Cultura popular* ||
Dialecto mexicano || *Habla popular*

Keywords: *Albur* || *Popular culture* || *Mexican Spanish* || *Popular speaking*

* Ensayo leído en un Congreso de Salamanca, España, en noviembre de 1997, publicado en F. Cortés Gabaudan; G. Hinojo Andrés; y A. López Eire (2000). Retórica, Política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Salamanca: LOGO. vol. III. pp. 33-47.

** Publicamos la versión de Acta Poetica. doi:10.19130/ijfl.ap.2000.1-2.61.



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; corillo de obreros, albañiles, de empleados, etcétera) a los espacios abiertos (plaza pública, mercados, estadios, ferias, campus universitario, etcétera), 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 en convenciones sociales fincadas en las exclusividad de los mencionados espacios 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 *alburear*, que ya figura en el diccionario como mexicanismo,² y que, independientemente de lo que diga el diccionario, significa comunicarse con fines de esparcimiento, en el dialecto social (diría Bajtín)³ 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 a las circunstancias —trabajos, propósitos, valores, modos de esparcimientos— como pueden ser los de los estudiantes, los enamorados, los delincuentes, los policías, los deportistas, etcétera, porque entre

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, cantinfllear 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.

ellos marca también, como dice Fidelino de Figueiredo, “un comportamiento 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” (1947: 29). Puede servir como ejemplo de esta jerga descrita por Figueiredo el siguiente párrafo citado (y traducido) por un estudiante exmiembro 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” (Calvillo, 1998: 60).

Derivaciones del albur

Los “albures” que sólo son chistes aislados, al celebrarse representativamente pasan a enriquecer un vocabulario hecho de “lugares comunes”, es decir, hay un “código de alburemas” (Gutiérrez, 1988). 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 derivaciones del albur, aunque constituyen un almacén de recursos para el albur 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”.⁴

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 la 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 disertado) ¡Ah! Éstos son estupendos.

Pueden estar *enchufados* todo el día y ni siquiera *se calientan*.

—¡Órale! (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 cantidad 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*).

4 O bien: “¿Cuál es el pájaro más miedoso? Es el pájaro que terminó cuando le diste asilo”. O bien, el título de un libro de albures que se llama: *Aquí está 'El coyote cojo' con la 4ta. Edición aumentada*, que contienen un calembur (“yo te cojo con la cuarta... aumentada”) junto con una especie de crasis ya que coexisten las dos frases pero radican en segmentos distintos.

En esta invitación, evidentemente hay una recreación del escenario y una maliciosa reasignación 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 éste es, en fin, un ejemplo de albur comercial visual, por el que hubo protestas en el Norte de la República:⁵ 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 pueblo⁶ 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?, yo ya te creiba muebles”⁷ donde se adivina el oficio de carpintero. Un albañil, en cambio, diría: “¿Onde andamios que no viguetas? Yo ya te creiba mortero” (Jiménez, 1986). O en el gremio de los choferes que ponen un letrero en la defensa de su carcacha⁸ de carga. “Soy viejito, pero *las puedo*”.⁹

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

6 Es posible que tenga un antecedente prehispánico, se sabe de un lenguaje secreto de los sabios nahuas (médico, 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.

7 ¿Dónde estabas que no te veía? Yo ya te creía muerto.

8 Automóvil viejo y deteriorado.

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

Albur y literatura

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 colegas.¹⁰

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”, 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;
más con tales condiciones,
que dé tales traiciones
cometáis mil cada día;

¹⁰ Mis colegas Elizabeth Beniers, Ana Castaño, Tatiana Bubnova, María Ana Masera, Margarita León, Catalina Torres, Alicia Montemayor a quienes aquí agradezco su colaboración.

pero todas contra mí,
porque, de aquesta manera
no me place que otra muera
pues que yo lo merecí.

III.

Más placer es que pesar
heridas que otro mal sana:
quien durmiendo tanto gana,
nunca debe despertar.
(Manrique, s/f)¹¹

En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV a XVII* (Frenk, 1987, #1710) abundan ejemplos como éste: “Ábreme, casada / que es la noche oscura, / que no perderás nada / por el abertura”; o bien éste (Frenk, 1987, #1650). “¡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* (Millé y Jiménez, 1972) hay una¹² que se llama “¿Qué lleva el señor Esqueda?”¹³ Y dice así: “Lleva este río crecido, / y llevará cada día, / las cosas que por la vía / de la cámara¹⁴ han salido, / y cuantos se ha prohibido, / según leyes de Digesto¹⁵ / por jueces que, antes desto, / lo recibieron a prueba”.¹⁶

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 del 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,

11 Poesía completa, Madrid, Ed. Susaeta S. A., s/a. [Jorge Manrique. (1979). *Obra completa*, ed., pról., y vocabulario Augusto Cortina. 13ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 38]

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

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

14 Diarrea.

15 Digestión.

16 Todo alude a la digestión: lo que defecó, se había comido —probado “recibido a prueba”— antes.

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 San Hilario
porque nunca hilaba ni cosía.

Fue *su casa* un devoto *encerramiento*
donde iba 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 cuatro mil coronas.¹⁷

En la narración

Abunda el lenguaje de doble sentido, con harta crudeza y en forma de diálogo, en *La lozana andaluza*. Por ejemplo, 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 Loçana 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 estamçia?

Hergeto. —Señora, sí, entrá en aquella cámara, que está mi amo en el lecho.

Loçana. —Señor mío, no conoçiendo’ s quise venir, por ver gente de mi tierra.

Trugillo. —Señora Loçana, vuestra merced me perdone, que yo avía de yr a omillarme delante de vuestra real persona, y *la pasión corporal es tanta que*

¹⁷ *Cordón*, *correa*, *rosario* y *cerda* son alusiones fálicas; *llorar*, es eyacular y *sus oficios* los de prostituirse.

puedo decir 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!

Loçana. —¡Nunca en tal me vi! Mas veré en qué paran estas *longuerías* castellanas.

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

Loçana. — Diga, señor, y en lo que dixeye veré su mal, aunque deve ser *luengo*.

Trugillo. — Señora, más es *ancho* que *luengo*. Yo señora, oy decir *que vuestra casa hera aduana, y para despachar mi mercadaçia, quiero ponella en vuestras manos para que entre essas señoras vuestras contemporáneas me hagáis conocer para desempachar y hacer mis hechos; y como yo, señora, no estó munchos días ha, avéys de saber que tengo lo mío tamaño, y después que venistes, se me ha alargado dos o tres dedos.*

Loçana. —¡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 veréis si ay remedio.*

Loçana. — ¡Ay triste, de verdad *tenéys esto malo! ¡Y cómo está valiente!*

Trugillo. — Señora, yo *he oydo que tenéys vos muy lindo lo vuestro, y quiérollo ver por sanar.*

Loçana. — ¡Mis pecados me metieron aquí! Señor, *si con vello entendéis sanar, veyslo aquí; más a mí porque vine, y a vos por cuerdo, nos avían d’escobar.*

Trugillo. —Señora, no ay que escobetear, que mi huéspedea escobetó esta mañana mi rropa. Lléguese vuestra merçed acá, *que se vean bien, porque el mío es tuerto y se despereza.*

Loçana.— *Bien se ven si quieren.*

Trugillo. —Señora, *bésense.*

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. (Delicado, 1975)*

Hay también ejemplos en relatos narrados, como en la novela de la Revolución mexicana (a partir de José Rubén Romero y Francisco L. Urquizo). Veamos el siguiente fragmento de Juan José Arreola, de una etapa posterior, que está en su novela *La feria*:

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 horno*, 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. (1963: 21)

Veamos este otro, de José Agustín, 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. Ahi (*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 favor (*sic*)! Oye, pero mientras, ¿No conoces otras muchachas?, caramba (*sic*), hay unas preciosas (*sic*). Virgilio suspiró (sonrisa de gran conecedor). 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 chavacanas.¹⁸ De veras, ya me he fumigado¹⁹ 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-í-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

¹⁸ *Chavacanas*, alargamiento de *chavas*, sinónimos de *muchachas*.

¹⁹ 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*.

dama, ay manito. Mira, aquí hay *muy buenas* señoras y que las menean muy bien, pero esa, wow! The superduperfantabulous groove! Ella fue quien verdaderamente me enseñó a coger (*sic*), hijo, agarra ese patín.

¡Qué paliacates! the real good thing! Le llega a tocho,²⁰ 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! (1974: 27)

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 frecuenta, metafóricamente transfigurado y velado, en la sátira política *Madero-Chantecler*, de José Juan Tablada contra Francisco y Madero (Tablada, 1981): “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!*”.²¹

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 éste 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

20 *Tocho es todo.*

21 *Venirse* significa tener orgasmo.

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.

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 virilidad (Ramos, 1987: 51). El retador busca en su contrincante a un socio conocedor del código que les permitirá erigir, juntos, la “construcción simbólica interactiva” (Olguín, 1988: 19).

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, etcétera) 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 Armando 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 feminidad 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” (Paz, 1984: 35).

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 fungen 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 sicalípticas), 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 Otelomate 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).²² 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.

²² Y fuera de la literatura también, según opina Monsiváis (1984: 58-59).

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 contraviniendo 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 soporta, así, dos lecturas.

El barroco mexicano (lenguaje figurado)

El albur es, por otra parte, entre nosotros, una manifestación oral tardía del barroco mexicano. Tiene una base artempurista, aunque no aristocratizante, porque está dirigido, paradójicamente, a una élite de eruditos en cuestiones culturales del ámbito popular, callejero, carnavalesco. Quien no conoce el código originario de las barriadas *lumpen*, 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. Éste 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* dialógica (Lausberg, 1966: 288-292), 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.

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, sinécdoques, metonimias, dilogías, alusiones, préstamos, palíndromos, retruécanos, ambigüedades, juegos de palabras.

En ese diálogo se utilizan los términos especializados que inclusive cuentan ya con sus diccionarios²³ 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 popular:²⁴

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

—Maestro, ¿me presta un *clavo*?²⁵

—Sí, pero se lo clava bien...²⁶

—*Sólo que me preste también donde le platiqué*²⁷

—*Me platiqué*²⁸ de su hermana, la más chiquilla, la que dizque *tiene todo por delante*...²⁹

—*Por delante... le doy*³⁰

—*Me da usted miedo, maestro.*³¹

23 Como el de Laguna (1988).

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

25 “Prestar” es otorgar licencia para la relación sexual.

26 El verbo “clavar”, modificado, recontextualizado y resignificado, pasa a significar “penetrar”.

27 “Donde le platiqué” es un eufemismo de esfínter.

28 “Platicar” se repite parcialmente, funciona como eslabón, y pasa a significar: “conversar”.

29 La frase tiene dos sentidos: “tiene un futuro prometedor” y “tiene todo su atractivo físico por delante de su cuerpo”.

30 “Por delante” mantiene su segundo significado mencionado, “le doy” en ese contexto quiere decir, “lo penetro”.

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

- Si le doy... no lo cuenta...*³²
- Cuenta la que nos va a hacer el arquitecto, ¡aguas! Ahí viene...*³³
- ¿Cómo les va?*
- No tan suave como a usted.*³⁴
- ¡Suave! Si todos los días me las veo negras...*
- Pues no se agache tanto, mi archi.*³⁵
- No, en serio, todos los días la veo dura.*
- Qué presumido... mi archi...*³⁶
- Es la verdad, mi otra obra ...pa' qué les cuento, la tengo parada.*³⁷
- Siéntese aquí, con nosotros a echarse un taco... traemos de puro huevo con chile. Ya verá que le gusta...*³⁸
- Pues, no tanto como a ustedes, pero...*³⁹
- Dale el más grande al arquitecto.*⁴⁰
- El más grande no a fuerzas es el que más pica.*⁴¹
- Pero sí el que necesita más fuerza para... ahí le hablan, mi archi...*⁴²
- (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?*

32 “Si le doy” retoma su primer significado: penetrar.

33 “Cuenta” se resignifica: “hacer la cuenta”. “Aguas” conserva el uso arcaico de aviso a los transeúntes.

34 “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 ellos en el juego. También los albañiles suelen llamar “mi archi” (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.

35 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”.

36 Niega estar jugando albur, 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.

37 Vuelve a aludir a la erección.

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

39 La respuesta confirma que ambos hablan de lo mismo.

40 “El más grande” se refiere al taco y, simultáneamente, al órgano sexual.

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

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

—Pues desde que me *paro* desde tempranito *le doy sin descanso*, primero en mi casa y luego acá, *con éste*.⁴³

—Éste... No le crea *mi arquí*, *yo no le hago a la mezcla*.⁴⁴

—¿Y, *si no le hace, cómo hace el techo blanco*? Quiero decir, ¿cómo lo tirolea?⁴⁵

—Pues lo tiroleo como Dios manda, por eso *no me hago rico*⁴⁶ *como usted, con su obra parada*.⁴⁷

—*Rico... quisiera hacerme con ustedes, pero no le echan ganas*.⁴⁸

—Usted nomás díganos, *mi arquí*, y *le echamos cuanto quiera: pero póngase guapo con una feria*.⁴⁹

—No, porque *si les doy más, luego van a querer más y no van a tener ni donde guardarlo*.⁵⁰

—No se apure...*aquí éste tiene dónde; es rete aguantador*.⁵¹

—*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 todas*.⁵²

—*La que aguanta un piano*, es su hermanita, maestro: *no le duele nada, está sanísima...* Ora, ora, no se enoje, ¿qué, no somos *cuates*?

—¿*Cuates?*, éstos, y *no se hablan*.⁵³

—Bueno, bueno, ya estuvo bien de tanta plática: *pónganse a trabajar*.⁵⁴

—Pues *pónganos el ejemplo, mi arquí...* *nomás díganos cómo la va a querer y nosotros le entramos con ganas*.⁵⁵

43 “Clavar” y “darle” sin descanso significan “penetrar”. “Parar” alude a la erección.

44 “Éste” es el compañero que hasta ahora no ha intervenido. Ahora interviene y desmiente a su amigo. “Hacerle a la mezcla” es tener relación anal.

45 “Techo blanco” es un calembur: “te echo blanco”. “Echar blanco” es eyacular. Expresiones como “Techo blanco” y “Miarquí” son para Freud importantes técnicas del chiste: “condensaciones lingüísticas con formación sustitutiva” (Freud, 1949).

46 “Hacerse rico” es masturbarse.

47 “Rico” es sinónimo de apetitoso.

48 “Echar” alude a eyacular.

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

50 Al retrucar, el arquitecto ya no habla del salario sino, nuevamente, de “penetrarlos”.

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

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

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

54 “Ponerse”, en este contexto, significa ponerse en posición que permita la penetración.

55 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.

Referencias Bibliográficas

- ARREOLA, Juan José. (1963). *La feria*. Joaquín Mortiz.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1971 [1965]). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Julio Forcat; CÉSAR CONROY, Trad.). Barral.
- CALVILLO, Roxana. (1998). “Yo fui ‘porro’ en el poli”. *Revista Contenido*, (xx), 60-xx.
- COLL Y VEHÍ, José. (1904 [1856]). *Elementos de literatura*. Imprenta Barcelonesa.
- DELICADO, Francisco. (1975). *Retrato de la loçana andaluza* (Bruno M. Damiani y Guiovanni Allegra, Eds.). José Porrúa Turanzas.
- RAE [Real Academia de la Lengua Española]. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Espasa-Calpe.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie. (1995 [1972]). *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*. Seuil.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. (1947). *La lucha por la expresión. Prolegomenos para una filosofía de la literatura*. Espasa Calpe Argentina.
- FONTANIER, Pierre. (1968). *Les figures du discours*. Flammarion.
- FRENK, Margit. (1987). *Corpus de la antigua Lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*. Castalia.
- FREUD, Sigmund. (1949 [1905]). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Amorrortu.
- GANDELMAN, Claude. (1979). “The metastability of signs”. En *Sémiotique*, 28(1), 83-105.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. (1972). *Obras completas*. Aguilar.
- GRICE, H. Paul. (1979). “Logique et conversation”. *Communications*, (30), 57-72.
- GRUPO “M” DE LIEJA. (1970). *Rhétorique Générale*. Larousse.
- GUIRAUD, Pierre. (1976). *Les jeux de mots*. Presses Universitaires de France.
- GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Noé. (1988). *Qué trabajos pasa Carlos: la construcción interactiva del albur en Tepito* [Seminario de investigación, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa]. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- HUTCHEON, Linda. (1981). “Ironie, Satire, Parodie: une approche pragmatique de l’ironie”. *Poétique*, (46), 140-155.
- JAKOBSON, Roman. (1963). *Essais de linguistique générale*. Minuit.

- JIMÉNEZ, Armando. (1986 [1961]). *Nueva Picardía mexicana*. Editores Mexicanos Unidos.
- JOSÉ AGUSTÍN. (1974 [1973]). *Se está haciendo tarde (Final en la laguna)*. Joaquín Mortiz.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. (1980). "L'ironie comme trope". *Poétique*, (41), 108-127.
- LAGUNA, Carlos. (1988). *Palabras y palabrotas: el habla obscena*. Cruz O.
- LAUSBERG, Heinrich. (1975 [1963]). *Elementos de Retórica Literaria* (Mariano Marín Casero, Trad.). Gredos.
- LAUSBERG, Heinrich. (1966 [1960]). *Manual de Retórica Literaria* (José Pérez Riesco, Trad.). Gredos.
- LOTMAN, Juri M. (1980 [1970]). *La Estructura del Texto Artístico*. Siglo XXI.
- LOZANO HERRERA, Rubén. (1995). *Las Veras y las Burlas de José Juan Tablada*. Universidad Iberoamericana.
- MANRIQUE, Jorge. (s.f.). *Poesías Completas*. Susaeta.
- MONSIVÁIS, Carlos. (1984). "La vida es un camote, agarre su derecha (y asegure su identidad nacional)". *Proceso*, (0392).
- MORIER, Henri. (1970). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Presses Universitaires de France.
- OLGUÍN MARTÍNEZ, Eduardo. (1988). *Una definición lingüística del albur* [Seminario de investigación III, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa]. TESIUA-MI. <http://148.206.53.231/tesiuami/UAM1192.pdf>.
- PAZ, Octavio. (1984 [1950]). *El Laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública.
- PRINCETON ENCYCLOPEDIA OF POETRY AND POETICS. (1974). Princeton University Press.
- PUIG, Luisa. (1993-1994). "Los implícitos discursivos: un enfoque retórico". *Acta Poetica* (14-15), 217-234.
- RAMOS, Samuel. (1987 [1934]). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Educación Pública.
- SKLOVSKY, Víctor. (1973). *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo* (José Fernández Sánchez, Trad.). Alberto Corazón.
- SUHAMY, Henri. (1988 [1981]). *Les figures de style*. Presses Universitaires de France.

TABLADA, José Juan. (1981). "Sátira política". En Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez (Eds.), *Obras II* (pp. xx-xx). Universidad Nacional Autónoma de México.

TOSCANO, Rodrigo S. (1987). "De l'albur". *Littoral*, (23-24), 35-56.

UNDA VERGARA, Aquiles. (pseud.). (1986). *El coyote cojo con la--* (4ta. Ed.) PAC.



Notas

LÉXICO DESPECTIVO EN EL ESPAÑOL DE MÉXICO. EL TRATAMIENTO LEXICOGRAFICO
EN EL *DICCIONARIO DE MEXICANISMOS. PROPIOS Y COMPARTIDOS*

Javier PUERMA BONILLA
UNIVERSIDAD DE JAÉN | Jaén, España
Contacto: jpuerma@academia.org.mx

Introducción

La selección del léxico que incorporan los diccionarios y la subsecuente asignación de marcas de uso son dos pasos fundamentales en el proceso lexicográfico; ambas etapas requieren un profundo conocimiento sociolingüístico y pragmático, especialmente cuando se trata del caudal léxico de un diccionario diferencial. En esta clase de diccionarios, la elección de los lemas depende del establecimiento de criterios estrictos que permitan que la obra cumpla con los objetivos diatópicos contrastivos; además, la correcta asignación de las indicaciones que den cuenta de los contextos de uso está sujeta, esencialmente, al conocimiento social y a la investigación realizada por el equipo lexicográfico. Genera interés, en este sentido, el tratamiento que ha recibido un conjunto de unidades léxicas del español de México caracterizadas por compartir la marca de uso *despectivo* en el *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos* (DMPC, en adelante), elaborado por la Academia Mexicana de la Lengua (2022).

El objetivo principal de esta nota es describir el léxico registrado bajo la marca de uso despectivo, a partir de la propia información lexicográfica que ofrece el DMPC. La relevancia de esta parcela del vocabulario del español mexicano radica en la escasa atención que tiene el estudio sistemático de las marcas de uso en las obras lexicográficas, específicamente, de aquellas que emplean los diccionarios diferenciales para advertir a los usuarios sobre la valoración o actitud (irónica, despectiva, peyorativa, vulgar, etcétera)

que presenta el léxico en una variante dialectal determinada. El segundo apartado de este trabajo presenta una descripción sucinta del DMPC: nos centraremos en información sobre la macro y microestructura; abordaremos de manera más detallada los datos sobre las diez marcas de uso que registra esta obra lexicográfica. Daremos cuenta, en el tercer apartado, del tratamiento específico que ha recibido el léxico despectivo: nos concentraremos en las categorías gramaticales, el rasgo de animacidad, el eje semántico y la distribución geográfica. Finalizaremos, en el cuarto apartado, con las conclusiones.

El Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos

Antes de comenzar con la descripción del léxico despectivo, conviene presentar algunas de las principales características del DMPC. Este diccionario tiene, como es lógico, antecedentes en la tradición lexicográfica de México. La introducción de esta obra (AML, 2022: 23-24) señala que entre las principales fuentes de referencia están las obras de Joaquín García Icazbalceta (1975), Francisco Javier Santamaría (1974), Juan Palomar de Miguel (1991), el *Índice de mexicanismos* (AML, 2000)¹, el *Diccionario del español de México* (Lara, 2010), y, finalmente, el antecedente más inmediato, el *Diccionario de mexicanismos* (Company Company, 2010). Además de estos soportes lexicográficos, la obra deja ver un trabajo exhaustivo de recopilación de voces de uso contemporáneo, no registradas en otros diccionarios, por ser éstas muy recientes, aunque con suficiente estabilidad en el español de México, tal es el caso de *mil* con el valor adverbial ‘en grado extremo’, usado entre jóvenes en ejemplos como “Te quiero mil, amiga” (AML, 2022: s.v. *mil*).

En cuanto a la macroestructura, tal como adelanta el título de la obra, el DMPC es un diccionario diferencial, sincrónico, que tiene por objeto la consignación y definición de unidades léxicas simples y compuestas (expresiones o locuciones)² extendidas en el español de México, o caracterizadoras de alguno de los estados de este país o de alguna de las áreas geográficas acotadas en esta obra (AML, 2022: 22).³

1 Esta obra muestra la consignación de mexicanismos y regionalismos en “diccionarios, vocabularios y trabajos especializados [...], principalmente durante el siglo pasado” (AML 2022: 24).

2 Incluye, de igual modo, algunos afijos con valores exclusivos del español mexicano, tal como *-ada* ‘forma sustantivos femeninos a partir de verbos terminados en *-ar* con el significado de acción realizada de manera rápida y superficial’, como en *peinada, recortada, trapeada* (AML 2022: s.v. *-ada*).

3 Sobre la variación lingüística en este diccionario, véase el texto de Martín Butragueño (2022).

La selección de los mexicanismos que integran el diccionario se basa en una clasificación de cuatro tipos: el primer tipo registra aquellas voces exclusivas del español mexicano, no habituales en el español peninsular castellano; el segundo consigna las construcciones colocadas o fijadas cuyo significado contrasta, de igual modo, con el español peninsular castellano; el tercer tipo comprende las voces que se emplean en el español peninsular, pero que en México han generado acepciones particulares; y, finalmente, el cuarto tipo incluye las voces que siendo mexicanismos se han generalizado en el resto de las variantes de la lengua española.

Uno de los principales valores atribuidos a los diccionarios diferenciales es que, al consignar el léxico propio de una variante dialectal, éstos resguardan aspectos sociales y culturales particulares de un grupo de hablantes que comparten, además de un espacio geográfico, nociones, conceptos, ideologías, folclore, tradiciones, objetos, flora, fauna, etcétera (Werner, 1993-1994: 514). El DMPC reúne, en efecto, léxico compartido por millones de hablantes del español de México —apenas representado en las diversas ediciones del diccionario de la Real Academia Española—⁴ que contrasta principalmente con la variante castellana de España, pero también con aquellas del resto de Hispanoamérica (AML 2022:10). Aunque resulte paradójico, este diccionario contrastivo es a la vez integral, ya que consigna unidades léxicas o acepciones que, siendo propias de México, son compartidas por alguno o algunos de los países hispanohablantes, en cuyo caso se emplea la marca *supranacional*, tal es el caso del verbo *ocupar* con el significado de ‘necesitar’ (AML, 2022: *s.v. ocupar*), documentado, además de en el español mexicano, en las variantes de Honduras, Nicaragua y Costa Rica (ASALE, 2010: *s.v. ocupar*). De igual modo, el DMPC registra mediante la marca *generalizado*, léxico originado o propio de México que se ha propagado al español general, tal como sucede con *tequila* ‘destilado de agave’, sustantivo procedente de la ciudad del mismo nombre, en el Estado de Jalisco, México.⁵

4 Según el *Diccionario avanzado* (s.f), el *Diccionario de la lengua española* (s.f), documenta apenas 3,839 acepciones con la marca *Méx.*; considérese este número frente a las 22,333 acepciones registradas en el DMPC (AML 2022:11).

5 Creemos que el hecho de que esta obra incluya voces supranacionales y generalizadas, en los términos explicados en su introducción, responde al comportamiento habitual del léxico, que tiende a extenderse y a cambiar constantemente de una manera rápida y de difícil control para los hablantes.

Por lo que toca a la microestructura, los artículos lexicográficos presentan:

- a. el lema;
- b. en caso de ser una voz procedente de otra lengua, la pronunciación entre corchetes;
- c. en caso de ser un juego de palabras, el origen de la voz entre paréntesis;
- d. la categoría gramatical;
- e. las marcas de uso;
- f. el contorno geográfico,
- g. otros contornos especializados;
- h. la definición;
- i. en caso de ser reconocida y empleada en México, después de un punto y coma, la voz de uso general;
- j. un ejemplo que dé cuenta del uso de la acepción;
- k. en el caso de las plantas y animales, entre paréntesis, la sinonimia.

Cabe señalar que, como toda obra lexicográfica, se observan múltiples excepciones o ajustes en la microestructura; así, en este diccionario, los sustantivos no suelen ejemplificarse pero, en algunos casos, una voz perteneciente a esta categoría gramatical puede presentar un ejemplo que ayude a establecer el uso o a matizar el significado, tal como sucede con el sustantivo femenino *sinvergüenzada*, con el valor de ‘falta de vergüenza: *Esas cosas que te hizo son puras sinvergüenzadas*⁶ (AML 2022: s.v. *sinvergüenzada*).

Para concluir este apartado, nos detendremos en la descripción de las marcas de uso que emplea el DMPC. La marcación lexicográfica se entiende, en términos generales, como un recurso empleado “para señalar la particularidad de uso, de carácter no regular, que distingue a unos determinados elementos léxicos” (Fajardo Aguirre, 1996-1997: 30-32). Si bien este aspecto ha despertado especial interés en la lexicografía en las últimas décadas, sin duda, motivado por el auge de la sociolingüística y de la pragmática (Vázquez Veiga, 2014: 699), es una zona de la lexicografía que, en nuestra opinión, requiere mayor atención.

⁶ Las cursivas en los ejemplos que presentan las definiciones son nuestras; las empleamos con el fin de distinguir claramente la ejemplificación dentro de los artículos lexicográficos.

Consideramos que las marcas de uso constituyen una de las principales aportaciones de los diccionarios —especialmente de los diferenciales—, en tanto que estas advierten a los usuarios sobre las restricciones que tiene el empleo de aquellas voces que consultan. Consideramos, además, que las obras lexicográficas manifiestan cómo el léxico pasa de ser un signo lingüístico a ser un símbolo social (en Lara, 2006: 216-225), ya que, mediante las marcas de uso asignadas bajo los criterios de un equipo lexicográfico, se puede identificar la valoración que hacen o que deben hacer los hablantes sobre el léxico, que, si bien en el diccionario aparece de modo abstracto, siempre depende del contexto de uso (Zgusta, 1971: 47).⁷

De modo particular, el DMPC establece diez marcas de uso que aportan información sobre el contexto en que es pertinente emplear tales unidades léxicas o bien informan sobre el registro que conlleva su uso. Estas marcas corresponden a:

1. afectivo: *chirriscuás* ‘referido a alguien, pequeño’
2. coloquial: *flamenco, ca* ‘referido a persona, caprichosa’
3. despectivo: *garra* ‘referido a persona, fea y vulgar’
4. eufemismo: *cabezón, na* ‘referido a algo, cabrón; difícil’
5. familiar: *cabecita* ‘referido a persona, inteligente’
6. festivo: *muerto, ta* ‘referido a una bebida, fría’
7. jergal: *fatiga* ‘lista de asistencia que se hace en prisiones’
8. malsonante: *hocicón, na* ‘referido a persona, fanfarrona’
9. popular: *mecatona* ‘alimento; comida’
10. vulgar: *mocharse* ‘acceder a peticiones sexuales’.⁸

7 Seco (2003: 101) señala la dificultad que puede generar el uso de marcas gramaticales y marcas de uso en un diccionario, sea por la falta de formación gramatical de los consultantes, sea por la poca transparencia con que registran las abreviaturas los lexicógrafos. Añadimos que, en el caso de las marcas de uso, cabe siempre el debate sobre la pertinencia de estas, ya que lo que para un hablante corresponde a un uso vulgar o despectivo, para otro puede ser una forma afectiva o familiar. En cualquier caso, debe evitarse que la marcación sea “ficticia y arbitraria” (en Rey, 1990), motivada, por ejemplo, por considerar contrastes binarios como afectivo vs. despectivo, sin atender a las condiciones reales del léxico.

8 El *Diccionario de mexicanismos* (Company Company, 2010), empleaba 9 marcas de uso: 1) afectivo, 2) coloquial, 3) despectivo, 4) eufemismo, 5) festivo, 6) obscenas, 7) poco usado, 8) popular y 9) vulgares; el DMPC no consigna las marcas obscenas ni poco usado, y, añade las de familiar, jerga y malsonante.

En términos cuantitativos, la Tabla 1⁹ muestra la distribución de estas marcas en el DMPC. La primera columna ordena alfabéticamente las marcas, la segunda muestra la abreviatura empleada en el diccionario y la tercera da cuenta del número de acepciones que presenta cada una de estas acotaciones.

Tabla 1		
<i>Distribución cuantitativa de las marcas de uso</i>		
MARCA DE USO	ABREVIATURA	ACEPCIONES
afectivo	(afect.)	19
coloquial	(coloq.)	232
despectivo	(despect.)	366
eufemismo	(eufem.)	172
familiar	(fam.)	2734
festivo	(fest.)	477
jergal	(jerg.)	137
malsonante	(malson.)	456
popular	(pop.)	232
vulgar	(vulg.)	389
Total		5214

La Tabla 1 deja ver información sumamente interesante. Lo primero que llama la atención es el número de acepciones que codifica alguna marca de uso con respecto al total de acepciones que contiene el DMPC, 5,214 de 22,333 (AML, 2022: 11); se trata, aproximadamente, de 23% de las acepciones, esto es casi una cuarta parte del diccionario. Del total de acepciones con marca de uso, la que se emplea mayoritariamente, con más de la mitad de las ocurrencias, es la marca *familiar*, con 2,734 casos; le sigue *festivo*, con 477; *malsonante*, con 456; *vulgar*, con 389; *despectivo* 366; *coloquial* y *popular*, cada una con 232 casos; *eufemismo*, con 172; *jergal*, con 137, y, finalmente, *afectivo*, con 19 casos. El orden cuantitativo descendente que siguen las marcas en el DMPC es *familiar* > *festivo* > *malsonante* > *vulgar* > *despectivo* > *coloquial* y *popular* > *eufemismo* > *jergal* > *afectivo*.

⁹ Todas las tablas presentadas en este trabajo son de elaboración propia.

La información de la Tabla 1 deja ver, además, dos asuntos relevantes: primero, la preeminencia de la marca *familiar* y, segundo, la cuantiosa codificación de voces caracterizadas por establecer una connotación negativa. En cuanto al primer aspecto, el predominio de las voces con la indicación *familiar* resulta importante porque da indicios de que el caudal léxico del español mexicano encuentra en las situaciones de cercanía y de inmediatez comunicativa un espacio idóneo para la creatividad; muestra, además, la disposición de los hablantes de esta variante dialectal para reforzar los lazos sociales, ya que predominan los vocablos establecidos en espacios “con un alto grado de confianza entre los interlocutores” (AML, 2022: 36). Por lo que toca al segundo aspecto, llama la atención que un gran número de voces presenta marcas con matices negativos (aunque en grado diverso y por razones distintas); nos referimos específicamente a las unidades léxicas que registran las marcas *malsonante*, *vulgar* y *despectivo*. En nuestra opinión, estas tres marcas constituyen un gran grupo, parcialmente atomizado,¹⁰ puesto que el léxico inscrito bajo estos índices puede afectar a la sensibilidad de los interlocutores, en tanto que su uso se restringe a contextos negativos y, desde una perspectiva social, deben evitarse en situaciones formales o de respeto. En cuanto al registro de estas tres marcas en el DMPC, la suma de éstas da un total de 1211 acepciones, lo cual convierte este eje en el segundo con mayor documentación. De ahí el interés por abordar cada una de estas indicaciones lexicográficas para su descripción. Nos centraremos, a continuación, en el léxico despectivo.

Léxico despectivo

Pasemos ahora al tratamiento que ha recibido el léxico despectivo en el DMPC. Según se indica en la introducción de esta obra, llevan esta marca de uso aquellas acepciones que implican “desdén o menosprecio”, y suele asignarse a voces que aluden a entidades animadas (AML, 2022: 36).

¹⁰ La tipología de marcas puede ser más exhaustiva; así, por ejemplo, se puede distinguir entre *despectivo* y *peyorativo*, o bien entre *vulgar* y *obsceno*. En cada caso, las obras lexicográficas suelen señalar la diferencia entre una y otra marca.

En términos generales, la marca *despectivo* se agrupa dentro de la clase de “marcas connotativas”, que corresponden a “indicaciones que aluden, entre otras cosas, a una valoración o actitud por parte del hablante” (Porto Dapena, 2002: 264); se incluyen dentro del mismo grupo marcas como *afectivo*, *irónico*, *humorístico*, *peyorativo*, *malsonante*, etcétera. Esta clasificación contrasta con otro tipo de marcas como las gramaticales, que señalan la clase o subclase de palabras (*verbo*, *verbo transitivo*); las semánticas, que indican si el valor procede de un desplazamiento semántico (*metafórico*, *metonímico*); las dialectales, que señalan la extensión geográfica de uso (*no-roeste*, *México*), por señalar algunos ejemplos.

Según señala, Porto Dapena (2002: 265), la marca *despectivo* suele aparecer en palabras derivadas y su motivación es morfológica. Cabe señalar que no solo se trata de una marca habitual, sino que es una de las de mayor empleo en las obras lexicográficas del español; así, el *Diccionario de la lengua española* (s.f.) registra esta marca de uso en 802 acepciones, muy por encima de *irónico* (165), *festivo* (144) o *peyorativo* (75), según la búsqueda realizada en el *Diccionario avanzado* (s.f.). El número de acepciones con la marca *despectivo* de la edición en línea del diccionario académico contrasta con los resultados de Garriga (1994-1995: 117), ya que en su estudio registra apenas 349 acepciones con esta marca en la vigésima primera edición del *Diccionario de la lengua española* (1992); esto es, en los últimos 31 años, el diccionario ha duplicado con creces las acepciones con la marca *despectivo*, en suma, tienen este carácter 453 acepciones más. También registran esta marca de uso el *Diccionario del español actual* (Seco, Olimpia y Ramos, 1999), el *Diccionario de uso del español* (Moliner 2007) y el *Diccionario de americanismos* (ASALE 2010), por señalar algunos casos.¹¹

En cuanto a la marca *despectivo* en el DMPC, ésta se registra en 366 acepciones, tal como se muestra en la Tabla 1, se trata de la quinta marca más empleada en el diccionario y, como hemos señalado, forma parte del grupo de marcas con connotaciones negativas.¹² Veamos a continuación el análisis de cuatro aspectos: la categoría gramatical, el rasgo de animacidad, el eje semántico y la distribución dialectal.

¹¹ El *Diccionario del español de México* (Lara, 2010) no emplea la marca *despectivo*; usa, en cambio, la marca *ofensivo* en voces que otros diccionarios consignan como léxico despectivo.

¹² El resultado cuantitativo de la marca *despectivo* en el DMPC difiere escasamente del *Diccionario de mexicanismos* (Company Company, 2010), que asigna esta indicación a 320 voces. Debido a la microestructura que sigue este diccionario, *despectivo* puede tener alcance a más de una acepción, aquí solo cuantificamos los 320 artículos lexicográficos en que aparece la marca.

En cuanto a la categoría gramatical, la Tabla 2 muestra la distribución de las acepciones con la marca *despectivo* con respecto a la clase de palabras a las que se adscriben. Este cuadro muestra las tres categorías en que se distribuyen las 366 acepciones etiquetadas bajo la marca de uso: *adjetivo*, *sustantivo* y *verbo*. Cabe señalar que dentro de estas tres clases gramaticales se encuentran consignadas también 17 locuciones: 12 sustantivas (*caca grande* ‘persona que se percibe como importante sin necesariamente serlo’), 4 adjetivas (*perro de oreja* ‘referido a persona, servil’) y 1 verbal (*picar en reversa* ‘ser un hombre homosexual’).¹³

adjetivo	49% (181/366)
sustantivo	47% 171/366
verbo	4% (14/366)
Total	100% (366/366)

La Tabla 2 deja ver una distribución muy similar para las acepciones con la marca *despectivo* correspondientes a las categorías *adjetivo* (49%) y *sustantivo* (47%), apenas una diferencia de 10 casos del primer tipo sobre el segundo. Muy por debajo, con apenas 4% de las documentaciones, están las acepciones correspondientes a formas verbales.¹⁴ Cabe señalar que, la cercanía del resultado es esperado ya que muchas de las acepciones de adjetivo que presentan el contorno *referido a persona* codifican también el sustantivo correspondiente a *persona*, como en *araña* ‘referido a persona, fea: *Mi vecino está muy araña, por eso no tiene pareja*’ y ‘persona fea: *Mi vecino es una araña, por eso no tiene pareja*’.¹⁵

13 En el caso de las locuciones registradas en el DMPC, si la marca de uso tiene alcance para más de una acepción, ésta se indica solamente una vez tras la categoría gramatical, pero el alcance de la marca es para todas las acepciones subsecuentes, como se observa en la locución *caca grande* (AML 2022:s.v. *caca*). En este análisis cuantificamos sólo una vez la marca, no obstante, sabemos que, para el caso de *despectivo*, se documentan bajo esta condición únicamente cinco locuciones.

14 Llama la atención un caso que, en nuestra opinión, no debe llevar la marca *despectivo*; se trata del verbo *cualquierear* ‘menospreciar a alguien: *Armando cualquierear a su ayudante en cada sesión*. Ú.m.c.p.rnl.: *Armando se cualquierear a su ayudante en cada sesión* (AML 2022:s.v. *cualquierear*). Creemos que el verbo no se emplea en contextos despectivos, es la acción la que conlleva menosprecio, no la voz.

15 En otros casos se da cuenta del uso sustantivo mediante la abreviatura Ú.t.c.sust (úsase también como sustantivo), tal como en el ejemplo *faldillero* ‘referido a un hombre, dado a chismes: *Él es muy faldillero, está pendiente de todo*

Por lo que toca al rasgo de animacidad relacionado con las voces analizadas, el DMPC adelanta en su introducción que la marca *despectivo* suele asociarse mejor con entidades animadas que con entidades inanimadas (AML, 2022: 36). Tal como muestra la Tabla 3, la revisión de los datos confirma esta información.

Tabla 3 <i>Acepciones con la marca despectivo con referente animado vs. inanimado</i>	
animado	85% (311/366)
inanimado	15% (55/366)
Total	100% (366/366)

En efecto, las acepciones que aluden a entidades animadas con la marca *despectivo* cubren 85%, (*naco* ‘referido a persona, de bajos recursos’; *gachupas* ‘persona natural o procedente de España’), mientras que el 15% restante es para acepciones con referentes inanimados (*garras* ‘ropa desgastada’; *rascuache* ‘referido a un lugar, pobre y pequeño’). Cabe señalar que la alusión a una entidad animada se suele expresar mediante la noción de *persona*, sea como contorno (*chinaco*, *ca* ‘referido a persona, que lleva la ropa sucia, vieja o rota’) o como descriptor (*gatígrafo*, *fa* ‘persona que se dedica a escribir a máquina’). Existe variación en este rubro ya que algunas de las acepciones con la marca *despectivo* están restringidas a una ocupación u oficio (*cuico*, *ca* ‘miembro del cuerpo de policía’; *huilota* ‘prostituta’), a la preferencia sexual (*jotingas* ‘referido a un hombre, homosexual’, *manflora* ‘referido a una mujer, lesbiana que generalmente asume el rol masculino’), o bien al lugar de origen (*cachupín* ‘natural o procedente de España; gachupín’; *monterrelleno*, *na* ‘natural o procedente de la ciudad de Monterrey, capital del estado de Nuevo León; regiomontano’), etcétera.

Un aspecto relevante del léxico despectivo consignado en el DMPC, relacionado con el anterior, tiene que ver precisamente con los ejes semánticos al que se adscriben las acepciones marcadas. Los datos analizados indican por lo menos siete grupos bien delimitados:

y de todos. Ú.t.c.sust.: Él es un faldillero, está pendiente de todo y de todos.

1. COMPORTAMIENTO (*arrastrado, da* ‘referido a persona, servil’);
2. APARIENCIA (*zambo, ba* ‘referido a persona, rechoncha y de baja estatura’);
3. CONDICIÓN SOCIAL (*gato, ta* ‘referido a persona, de bajos recursos’);
4. OFICIO (*chafirete, ta* ‘conductor de vehículos descortés y poco hábil’);
5. ORIGEN (*chundo, da* ‘referido a persona, indígena’);
6. PREFERENCIA SEXUAL (*exótica* ‘hombre homosexual’);
7. CALIDAD (*rascuachero, ra* ‘conjunto de cosas de mala calidad’);

Consignamos, además, unos pocos casos que no caben estas categorías, pero tampoco son lo suficientemente representativas para generar un paradigma, bajo la etiqueta *otros* (*ñero, ra* ‘persona indeterminada’, *garraleta* ‘concubina’). La Tabla 4 muestra la distribución cuantitativa con respecto a esto.

comportamiento	34% (126/366)
apariencia	14% (50/366)
condición social	13% (48/366)
oficio	12% (46/366)
origen	12% (44/366)
preferencia sexual	10% (36/366)
calidad	3% (10/366)
otros	2% (6/366)
Total	100% (366/366)

La Tabla 4 deja ver preferencia en el DMPC por el léxico despectivo relacionado con el eje denominado como comportamiento. En términos generales, se trata de un conjunto de voces que codifica prácticas o conductas sociales, por lo regular consideradas

negativas en la cultura mexicana, por ejemplo: *judas* ‘persona que tiene un interés desmedido por el dinero’; *lacra* ‘persona que delinque’; *raspa* ‘gente de malos hábitos’, por señalar algunos casos. El total de acepciones adscritas a esta clasificación es de 34% del total de las formas analizadas. A esta primera clasificación le sigue el eje relacionado con el aspecto o la apariencia, con 14%; el léxico vinculado con el nivel económico o la condición social, con 13%; las voces que establecen actividades u oficios, con 12%; con el mismo porcentaje, 12%, léxico que hace referencia al lugar de origen; luego, con 10%, voces que aluden a las preferencias sexuales; léxico que aborda información sobre la calidad, con 3%; y, finalmente, con 2%, el residuo de voces de difícil clasificación.

Finalmente, en cuanto a la distribución dialectal señalada en el DMPC para las acepciones con la marca *despectivo*, éstas suelen estar extendidas en el español de México y carecen, por lo tanto, de cualquier marca dialectal; algunas voces se comparten además con uno o varios países americanos, por lo que se consignan con la marca *supranacional*, y sólo algunas pocas se emplean de manera restrictiva en alguna zona o estado de México, en cuyo caso se señala tal restricción geográfica. La Tabla 5 muestra la información detallada de este aspecto.

sin marca	68% (248/366)
supranacional	25% (91/366)
Sonora	2% (6/366)
Sureste	1% (5/366)
Noroeste	1% (4/366)
Yucatán	1% (4/366)
Chiapas	>1% (2/366)
Oaxaca	>1% (2/366)
Norte	>1% (1/366)
Guanajuato	>1% (1/366)
Tabasco	>1% (1/366)
Querétaro y Veracruz	>1% (1/366)
Total	100% (366/366)

Los datos confirman que el uso de las voces con marca *despectivo* son de uso general en el español de México: 68% de las acepciones carecen de marca restrictiva; además, se añade a esta información el 25% de las acepciones con la marca *supranacional*; por ejemplo, la locución sustantiva *indio, dia ~ pata rajada* ‘persona indígena o mestiza procedente de una zona rural’ (AML, 2022: *s.v. indio, dia*), que se emplea con este sentido además en Guatemala, Honduras, Nicaragua y Bolivia, según señala el *Diccionario de americanismos* (ASALE, 2010: *s.v. indio, -a*). De este modo, las acepciones con la marca *supranacional*, además de estar extendidas en México, se comparten con algún otro país americano, la suma de estas dos clases es de 93% aproximadamente. El resto de las acepciones, 7%, lleva la marca del estado o región en que se reconoce el valor despectivo. En suma, los resultados dejan ver que esta clase de voces suelen extenderse de manera general a todo el español mexicano y que las restricciones geográficas son escasas o bien no han sido identificadas en este diccionario.

Conclusiones

En esta nota hemos presentado una breve caracterización de las marcas de uso connotativas en el *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos* (AML, 2022); hemos estudiado con especial cuidado el léxico despectivo en el español de México consignado en este diccionario. Nuestro objetivo fue detallar algunos aspectos lexicográficos en torno a esta clase de voces, tales como la categoría gramatical a la que se adscriben, el rasgo de animacidad en la definición, el eje semántico en el que se inscriben y la distribución geográfica que presentan. Somos conscientes del carácter inicial que tiene este trabajo, pero consideramos que se trata de la puerta de entrada a un conjunto de posibles estudios sobre el tratamiento lexicográfico de otras clases de voces en éste u otros diccionarios diferenciales.

La primera información interesante sobre las marcas de uso en el DMPC es que, aproximadamente, el 23% de las acepciones del diccionario presentan alguna marca de uso, lo que representa casi una cuarta parte del diccionario. La marca más común es *familiar*, que se utiliza en más de la mitad de las ocurrencias, seguida por *festivo*. La preeminencia de esta marca sugiere que el léxico del español mexicano encuentra en situaciones de cercanía y comunicación inmediata un espacio propicio para la

creatividad léxica. Por otro lado, las marcas *malsonante*, *vulgar*, *despectivo* constituyen, por su naturaleza semántica, un grupo muy productivo en el léxico del español mexicano, con un total de 1,211 acepciones, lo que las convierte en el segundo eje con mayor documentación en el diccionario; se inserta en este grupo la marca de nuestro interés. Finalmente, las marcas cuantitativamente más bajas son *eufemismo*, *jergal* y *afectivo*.

Con respecto a la marca *despectivo*, ésta se clasifica dentro de las “marcas connotativas”, que reflejan una valoración o actitud por parte del hablante. Se trata de un índice ampliamente utilizado en obras lexicográficas del español, tal es el caso del *Diccionario de la lengua española* (s.f.), ya que supera significativamente a otras marcas como *irónico*, *festivo* o *peyorativo*; además, su uso ha aumentado en las últimas décadas en esta obra lexicográfica. En el DMPC, la marca *despectivo* se encuentra en 366 acepciones, lo que la convierte en la quinta marca más empleada en el diccionario, y en todos sus usos aporta una connotación negativa. En cuanto a la categoría gramatical, las acepciones se distribuyen en adjetivos (49%) y sustantivos (47%), con una pequeña diferencia de 10 casos a favor de los adjetivos. Las formas verbales tienen la menor representación, con sólo el 4% de las acepciones marcadas. Consideramos que la distribución equilibrada entre adjetivos y sustantivos era esperada, ya que los primeros suelen codificar un sustantivo correspondiente que alude a “persona”.

Por lo que toca al rasgo de animacidad relacionado con las acepciones que presentan la marca *despectivo*, los datos confirman que ésta se asocia principalmente con entidades animadas: el 85% de las acepciones del léxico despectivo alude a entidades animadas, mientras que el 15% restante se aplica a referentes inanimados. Por otro lado, las acepciones con referentes animados suelen expresarse mediante la noción de “persona”, ya sea como contorno o descriptor. Sin embargo, algunas están restringidas a ocupaciones, preferencias sexuales o lugares de origen. Esto demuestra la diversidad de contextos en los que se utiliza esta marca y cómo puede afectar la valoración o actitud hacia diferentes entidades.

En cuanto a los ejes semánticos, el léxico despectivo en el DMPC se divide en al menos siete clases que abarcan diversas áreas: comportamiento, apariencia, condición social, oficio, origen, preferencia sexual y calidad. Los datos revelaron que el eje semántico más frecuente en el diccionario, para las acepciones con la marca *despectivo*, es el relacionado con el comportamiento, representando el 34% del total de formas analizadas. Este conjunto de palabras describe prácticas o conductas sociales

consideradas negativas, lo que indica una preferencia en el léxico despectivo hacia la codificación de comportamientos socialmente censurados en la cultura mexicana.

Por último, el léxico despectivo en el DMPC tiene una distribución dialectal general en el español de México, sin marcas específicas que indiquen restricciones geográficas. Esto representa el 68% de las acepciones analizadas. Además, el 25% de las acepciones lleva la marca *supranacional*, lo que indica que se comparten con otros países americanos. Sólo un porcentaje reducido, alrededor del 7%, presenta restricciones geográficas, señaladas por los nombres de los estados o de las regiones de México.

Referencias bibliográficas

- AML [Academia Mexicana de la Lengua]. (2022). *Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos*. Espasa.
- COMPANY COMPANY, Concepción (Dir.). (2010). *Diccionario de mexicanismos*. Siglo XXI; Academia Mexicana de la Lengua.
- AML [Academia Mexicana de la Lengua]. (2000). *Índice de mexicanismos*. Academia Mexicana de la Lengua; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fondo de Cultura Económica.
- ASALE [Asociación de Academias de la Lengua Española]. (2010). *Diccionario de americanismos*. Santillana.
- LARA, Luis Fernando (Dir.). (2010). *Diccionario del español de México* (Vol. x). El Colegio de México.
- FAJARDO AGUIRRE, Alejandro. (1996-1997). “Las marcas lexicográficas. Concepto y aplicación práctica en la lexicografía española”. *Revista de Lexicografía*, (3), 31-57. <https://doi.org/10.17979/rlex.1997.3.0.5668>.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. (1975 [1899]). *Vocabulario de mexicanismos*. Academia Mexicana.
- GARRIGA, Cecilio. (1994-1995). “Las marcas de uso: *despectivo* en el DRAE”. *Revista de Lexicografía*, 1, 113-147. <https://doi.org/10.17979/rlex.1995.1.0.5697>.
- LARA, Luis Fernando. (2006). *Curso de lexicología*. El Colegio de México.
- MARTÍN BUTRAGUEÑO, Pedro. (2022). “La variación lingüística en el Diccionario de mexicanismos. Propios y compartidos: convergencia y divergencia léxica”. En

- Marco Martos Carrera y Marco Antonio Lovón Cuevas (Eds.). *La tradición lexicográfica hispanoamericana. Homenaje a José Jiménez Borja* (pp. 275-329). Academia Peruana de la Lengua.
- MOLINER, María. (2007 [1966]). *Diccionario de uso del español* (3ª ed). Gredos.
- PALOMAR DE MIGUEL, Juan. (1991). *Diccionario de México*. Panorama.
- PORTO DAPENA, José Álvaro. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Arco Libros.
- RAE [Real Academia de la Lengua Española]. (1992). *Diccionario de la lengua española. Vigésima primera edición*. ESPASA-CALPE.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (s.f.) Real Academia Española. Disponible en <https://www.rae.es>.
- DICCIONARIO AVANZADO. (s.f.) Real Academia Española. Disponible en <https://enclave.rae.es>.
- REY, Alain. (1990). “Les marques d’usages et leur mise en place dans les dictionnaires du XVII^e siècle: le cas Furetière”. *Lexique*, (9), 17-29.
- SANTAMARÍA, Francisco Javier. (1974 [1959]). *Diccionario de mejicanismos: razonado, comprobado con citas de autoridades, comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos* (2ª ed.). Porrúa.
- SECO, Manuel. (2003 [1987]). *Estudios de lexicografía española* (2ª ed.). Gredos.
- SECO, Manuel; OLIMPIA, Andrés; RAMOS, Gabino. (1999). *Diccionario del español actual*. Aguilar.
- VÁZQUEZ VEIGA, Nancy. (2014). “Marcas de uso del *Diccionario de Colocaciones del Español*”. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 130(3), 698-724. <https://doi.org/10.1515/zrp-2014-0056>.
- WERNER, Reinhold (1993-1994): “¿Cómo explicar el significado de unidades léxicas en diccionarios diferenciales?”. *Boletín de Filología*, xxxiv, 511-525.
- ZGUSTA, Ladislav. (1971 [1962]). *Manual of Lexicography*. Mouton.



Reseñas

TENORIO, Martha Lilia (Ed.). (2021). *El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora*. El Colegio de México.

Jessica C. LOCKE

El *Triunfo parténico* ha esperado un largo tiempo para ser publicado en una rigurosa edición anotada y con un estudio preliminar que comunique eficazmente la magnitud y la complejidad de los festejos de 1682 y 1683 patrocinados por la Universidad de México con motivo de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Ya existía una publicación moderna de la obra, realizada por José Rojas Garcidueñas e impresa en 1945, pero como bien advierte la editora del volumen que aquí se reseña, ésta representa más una “transcripción” (ccxliv) que una edición cabal. Ahora bien, es claro que la publicación de Rojas Garcidueñas fue valiosa, pues puso al alcance del lector moderno una obra que previamente sólo se podía consultar en su edición *princeps* del siglo XVII (publicada en 1683 por la imprenta de Juan de Ribera). Como explica Tenorio, la edición de Rojas Garcidueñas se convirtió en el principal instrumento para la consulta y el análisis de la obra: “éste es el volumen que los estudiosos han venido usando desde entonces” (xxxvi). Pero no hay en dicho volumen de 1945 una seria apreciación crítica sobre el *Triunfo* en su totalidad ni sobre el complejo

entramado de conocimientos que alberga; tampoco se estudia a fondo su contexto histórico-religioso y político ni se aporta información respecto a los concursos poéticos en el marco de los festejos a la Inmaculada. La editora del presente volumen no sólo suple estas carencias de la publicación de 1945 sino que también ofrece un recorrido por el momento histórico y literario en el que se inscribe la obra, el cual resulta tan ameno como informativo.

El estudio, verdaderamente digno de encabezar el *Triunfo*, amerita considerarse como un libro en sí mismo, no sólo por su amplitud y rigor sino también por la gran erudición que lo caracteriza. Sirve de guía para el lector contemporáneo, pues le permite alcanzar una comprensión íntegra de los festejos de 1682 y 1683 en general y de los certámenes y sus circunstancias en particular. Mediante el desarrollo de los apartados, su autora nos abre una ventana no sólo a los contenidos del *Triunfo* sino también a la figura del secretario del concurso, Carlos de Sigüenza y Góngora. Si bien este autor es muy reconocido hoy en día, y su persona y obra han gozado de numerosos acercamientos críticos y analíticos a lo largo de los años, lo que hace la autora de este estudio es

darnos a conocer a fondo cómo la visión del propio Sigüenza y Góngora marcó la estructura y el desarrollo de varios aspectos de la obra.

La contextualización del *Triunfo* dentro de la tradición de los certámenes poéticos en la Nueva España, así como dentro del momento religioso-político que vivía el Imperio Español hacia finales del siglo XVII, particularmente en relación con el desarrollo de la defensa y promoción del misterio de la Inmaculada Concepción, conduce a una profunda reflexión sobre la trascendencia del *Triunfo* en la sociedad virreinal y para las letras novohispanas, así como para el estudio actual de dicha sociedad y sus letras. A este respecto, Tenorio cita la observación hecha acerca de la obra por Manuel Toussaint en 1941 —“No dudamos que los estudiosos de nuestra literatura y los estudiantes que anhelan conocer el pasado cultural de México apreciarán el mérito de esta singular obra” (6)— para después concluir que “Toussaint pecó de optimista” (Tenorio, 2021: xxxv). Y, en efecto: el *Triunfo parténico*, obra que constituye, para la editora, el certamen “más representativo y mejor logrado” de todo el barroco novohispano (xxiii), no ha recibido aún la atención que merece dentro del mundo de los estudios de la literatura mexicana virreinal, lo cual se debe, sin duda, por lo menos en parte, a la previa ausencia de una rigurosa edición moderna. Dicho de otra manera: el mérito que encontraba Toussaint en el *Triunfo*, y su promesa como obra capaz de iluminar el pasado cultural mexicano para estudiosos y estudiantes de los tiempos modernos, no habían tenido el alcance que pronosticó el historiador, pues relativamente pocos se han atrevido a adentrarse en el análisis de esta obra que, como admite Tenorio, “no es una lectura fácil” (xxxvi).

Esta nueva edición puede cambiar completamente el panorama, pues su lectura inevitablemente invitará futuros acercamientos críticos al *Triunfo*.

El detalle con el que se describen tanto la obra en su totalidad, en los capítulos “El *Triunfo parténico*” y “Festejos de 1683”, como los certámenes de 1682 y los emblemas del año siguiente, alumbramos sus contenidos al igual que los motivos y objetivos que habrán impulsado su concepción y elaboración. La paciencia con la que la autora nos lleva de la mano en la explicación de diferentes aspectos del *Triunfo* sirve para que el lector pueda familiarizarse con el mundo novohispano del siglo XVII en general, y con el mundo particular de Carlos de Sigüenza y Góngora, así como comprender las motivaciones personales y políticas que habría tenido al preparar la obra.

Tenorio entabla un rico y nutrido diálogo con la crítica anterior; comparte con el lector sus amplios conocimientos de la tradición humanística hispana, así como de la occidental en general; y esclarece cómo el *Triunfo* se inscribe en dichas tradiciones. Además, muestra ser partidaria de la “noticia (o cita) erudita” (término más preciso, escribe la autora, que “erudición”), con la cual “no sólo se busca que ‘autorice’ el texto, sino que lo completamente, que sea parte de su factura ornamental y de su construcción conceptual” (xvii-xviii). Tenorio logra precisamente eso en su estudio, en clara resonancia de los autores de la época. Su bagaje intelectual y cultural le posibilita proporcionar valiosos datos para la comprensión de los complejos protocolos de las fiestas novohispanas y de sus certámenes, los cuales no sólo se relacionan con el ámbito literario, sino también con los ámbitos político, social y cultural del momento.

Otro aspecto apreciable del estudio es la manera en la que Tenorio crea imágenes visuales de escenas de antaño sumamente tangibles para el lector contemporáneo; pongo como ejemplo el siguiente pasaje:

Entramos, pues, de la mano de Sigüenza y de lo que sus ojos “documentaron”, en el “capacísimo pórtico” de la Universidad, y vemos las paredes tapizadas de ricas telas: “damasco tirio”, terciopelo, bordados de plata y de oro. [...] Llegamos al “despejado atrio”, y para hablar, con la elocuencia del caso, del asombro, del casi atolondramiento frente a cuanto se ofrecía a la vista, Sigüenza vuelve a hacer un guiño a Góngora: “embarazada la vista con tan diversos objetos vacilaba dudosa en la elección del primero, para que su contemplación le estimulase los deseos de no perder los restantes, pero, como cualquiera que se venía a los ojos era rémora suavísima que en tanto golfo de hermosura les detenía los pasos, hubieron de cederle los movimientos al que con más instancia los solicitó, por lo propincuo que estaba”. A la vista de los visitantes del atrio universitario, le pasó lo mismo que al peregrino gongorino que desde lo alto de un escollo contempla el paisaje: “... a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta, inmóvil se quedó...” (*Sol.* vv. 190-192). Dudosos los espectadores, no saben hacia dónde dirigir la mirada, qué ver primero; cada cosa contemplada los detenía y entretenía [...]. Finalmente se deciden por ver lo que les va quedando más cerca. (lxvii-lxviii)

Esta descripción es capaz de transportar al lector a los espacios recorridos y darle la posibilidad de visualizar en la imaginación lo que veían el propio Sigüenza y Góngora y los espectadores, cómo lo veían, y cómo lo captaban en sus mentes.

De manera general, el estudio se lee con gran fluidez, su lectura es gozosa, y la gran cantidad de información histórica, política, biográfica y socio-cultural que proporciona realmente permite al lector sentirse con la competencia suficiente para disfrutar y comprender el *Triunfo*. Podríamos decir que la edición en sí, en este sentido, representa una extensión de la beneficencia de la editora, pues nos proporciona un texto sumamente cuidado e inteligible para el lector moderno, cuyo bagaje cultural no necesariamente abarca los mismos conocimientos que poseían los lectores y escritores del Barroco, ni la misma manera de concebir y realizar la lectura de una obra literaria. Se cumple al pie de la letra lo que se propone en los criterios, en los cuales Tenorio detalla con gran claridad el tipo de decisiones editoriales que tomó, así como el porqué de ellas. La editora comunica sucintamente su forma de concebir la naturaleza del trabajo implícito en el rescate y la difusión de una obra de esta índole. En la explicación sobre la resolución de modernizar la ortografía y la puntuación (ccxlv-ccxlvii) está implícita la generosidad de la editora para con el lector actual; también lo está en su resolución de proporcionar, en nota, traducciones de todas las abundantes citas latinas que alberga el texto: como bien comenta ella, el latín “ya no es la *lingua franca* que era en el siglo xvii” (ccxlvii).

Los que nos dedicamos a la edición de textos antiguos sabemos que, en la anotación de una obra, hay una línea divisoria muy sutil, por no decir a veces poco clara, entre anotar “demasiado” y

no anotar “lo suficiente”, y cada editor interpretará a su propia manera qué significa y qué implica cada una de esas dos tendencias o categorías. Para algunos lectores, una anotación sumamente extensa puede abrumar, pero la hipo-anotación, si se me permite llamarla así, también puede resultar abrumadora para el lector, pues la falta de herramientas suficientes para un contacto informado con el texto causa frustración e incluso puede llevar al abandono de la lectura. Por ello, me parece particularmente valiosa la propuesta de Tenorio: “ser exhaustiva sin abrumar” (ccxlvii). Escribe: “Si son muchas o son pocas notas, ya lo juzgará el lector. Lo único que pretendo con ellas es acompañarlo, para que no me abandone a medio camino: explicarle lo que creo pertinente para que pueda continuar su lectura” (ccxlvii). Con esto se cumple un objetivo meritorio: el de ofrecer toda la información necesaria para la comprensión e interpretación por parte de un público lector amplio, y dejar que cada quien determine cuáles de las notas le son provechosas, y cuáles puede o quiere “dejar a un lado” en su lectura. Esta propuesta le da al lector el poder de escoger el enfoque de su propio acercamiento al aparato crítico en conjunto con su lectura del *Triunfo*, teniendo a la mano las herramientas que pueden servir para una ventajosa comprensión del texto.

Como investigadora en el área de la literatura novohispana, puedo afirmar que la edición y el estudio del *Triunfo parténico* realizados por Tenorio y publicados por El Colegio de México han cambiado mi manera de leer esta obra, han dado cabida a un mayor disfrute personal, y me han concedido la posibilidad de compartirla con mis alumnos armada de mayores conocimientos sobre el periodo, sobre Sigüenza y Góngora, y sobre las composiciones

de los poetas ganadores, y opino que varios colegas míos del área habrán sentido algo similar. Y para los no-especialistas en la poesía mexicana virreinal que “anhelan conocer el pasado cultural de México” (Toussaint, 1941: 6), este volumen puede representar una verdadera invitación a hacer lo que propuso Toussaint: apreciar el mérito de la singular obra que es el *Triunfo parténico*.

Referencias bibliográficas

- TENORIO, Martha Lilia (Ed.). (2021). *El Triunfo parténico de Carlos de Sigüenza y Góngora*. El Colegio de México.
- TOUSSAINT, Manuel. (1941). *Compendio bibliográfico del “Triunfo parténico” de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. Imprenta Universitaria.