



EN MAESTRÍA
DE LA FILOSOFÍA
CULTURA



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”

Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”

Divertimentos de la imprenta Vanegas Arroyo: la reflexión filosófica desde lo satírico-burlesco

Tesis

para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Cultura

MARTHA FERNANDA VÁZQUEZ CARBAJAL

Asesora:

Dra. Adriana Sáenz Valadez

Noviembre 2022, Morelia, Mich.

**Divertimentos de la imprenta Vanegas Arroyo:
la reflexión filosófica desde lo satírico-burlesco**

Resumen

En el México de finales del siglo XIX y principios del siglo XX circularon los impresos de Antonio Vanegas Arroyo, entre ellos los divertimentos satíricos y burlescos con personajes animales. Dichos impresos tuvieron una gran difusión y alcance, lo que los distingue de muchas otras publicaciones de la época y posibilitó muchas prácticas de distribución particulares. Asimismo, en los divertimentos hay diversos recursos (como el disfraz, los personajes animales, los diálogos, entre otros) y estrategias que condicionan su lectura. Tanto el contenido de los textos como su circulación permiten plantearse la posibilidad de una reflexión de carácter filosófico desde la crítica social en los divertimentos. Se trata de un ejercicio filosófico distinto, pero que aprovecha los recursos que la componen para tratar otros temas y llegar a otros ámbitos de la sociedad.

Abstract

In Mexico at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, Antonio Vanegas Arroyo's prints circulated, including satirical and burlesque amusements with animal characters. These prints had a great diffusion and reach, which distinguished them from many other publications of the time and made many particular distribution practices possible. Likewise, in the nonsense broadsheets, there are various resources (such as costumes, animal characters, and dialogues, among others) and strategies that condition their reading. Both the content of the texts and their circulation allows us to consider the possibility of a reflection of a philosophical nature from social criticism in entertainment. It is a different philosophical exercise, but one that takes advantage of the resources that compose it to deal with other issues and reach other areas of society.

Palabras clave

Crítica filosófica, Antonio Vanegas Arroyo, divertimentos, personajes animales, satírico y burlesco.

Índice

Divertimentos de la imprenta Vanegas Arroyo: la reflexión filosófica desde lo satírico-burlesco.....	1
Introducción.....	5
<i>Corpus</i>	14
1. Antonio Vanegas Arroyo en la literatura popular impresa.....	18
1.1. México consumidor de literatura popular.....	21
1.2. El impreso popular y la imagen.....	28
1.3. Los impresos populares: literatura marginada.....	36
2. Versos para reír y pasar el rato	39
2.1. La voz crítica de lo satírico-burlesco.....	42
2.2. El espacio público y lo popular	55
3. Los personajes animales antropomorfos.....	60
3.1. De reyes leones a gigantes caracoles: personajes-tipo	63
3.2. “Y vestido de catrín”: el disfraz animal.....	74
4. <i>Gran alarma escandalosa</i> : la filosofía en la literatura popular.....	78
4.1. La reflexión filosófica: una actividad despersonalizada.....	79
4.2. “Les dijo una culebrona, / pues allá todito vale”: el diálogo.....	85
4.3. Crítica social desde los divertimentos: la democratización de la risa	90
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	100
Repositorios digitales	109
Anexos	116

Introducción

RANCHERO: [...]

Qué crees que soy tan tarugo

¿Para tu burla aguantar?

GAVILÁN: Yo no lo quise ofender

Lo de *mocho* me salió

De este pico sin pensar,

Sin maléfica intención.

(*El Ranchero y el Gavilán*).

Los estudios filosóficos se han enfrentado a distintas encrucijadas sobre las cuales se han posicionado. Quizá la primera de ellas se remonte a la Grecia Antigua de donde la filosofía toma su nombre y se consolida, en gran medida, como se conoce actualmente. Hay áreas de estudio (o ramas) en ella, hasta diferentes corrientes dentro de la misma área de estudios o sobre cómo se considera a la filosofía en general.

Desde esta encrucijada es que la presente investigación se plantea la posibilidad de otras formas de filosofía, aunque no sean las usuales o reconocidas. Para ello se proponen formas literarias que expresan y promueven el pensamiento filosófico de gran difusión, dado su carácter popular. Es decir, se busca un acercamiento a la filosofía desde su recepción, lo que implica buscar otros agentes y formatos transmisores; formatos que puedan aportar algo nuevo a la filosofía como actualmente se entiende.

En esta línea, la presente investigación se propone abordar y estudiar los impresos populares, particularmente los divertimentos satírico-burlescos con personajes animales de la imprenta mexicana de Antonio Vanegas Arroyo, desde una perspectiva filosófica. Estos impresos, a través de su carácter popular, cómico y literario, abordan temas de gran complejidad para la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de haber quedado relegados por algunos estudios gracias a su formato, su rasgo de impresos condiciona de alguna manera su recepción y constituye o representa una forma de pensamiento.

Para ello, habrá que preguntarse primero qué se tiene por filosofía y esa pregunta o, en todo caso, en qué consiste el ejercicio filosófico no le resulta extraña a la propia filosofía. En torno a esta cuestión, Emilio Uranga la propone como un “grupo de libros” de aproximadamente 40 obras, entre los que incluye desde los *Diálogos* de Platón hasta *Proceso y realidad* de Whitehead (1991: 29). Por su parte, Aureliano Ortega toma por filosofía no sólo ese pensamiento escolástico, renacentista, moderno y contemporáneo occidental, sino que abre la puerta a otras filosofías posibles desde el ámbito iberoamericano (2011: 14). Y como estos autores, hay muchos otros posicionamientos frente a la filosofía.

Sin embargo, en ocasiones el centro de la pregunta no está en qué es la filosofía, sino en el cómo se hace la filosofía. Uranga ya lo decía: no destaca sobre qué son esos 40 libros filosóficos, sino que son propuestas filosóficas puestas en 40 libros, no en conferencias, clases, conversaciones, o historietas, cuentos, recaditos, por mencionar algunos. En este mismo sentido es que Lichtenberg menciona que:

Si se enseña a los hombres *cómo* han de pensar y no eternamente *qué* han de pensar, se evita el malentendido. Es una especie de iniciación a los misterios de la humanidad. [...] Uno no puede ser nunca demasiado prudente al dar a conocer sus propias opiniones concernientes a la vida y felicidad; en cambio, uno no puede ser demasiado perseverante en inculcar sentido común y duda (*apud.* Bouveresse, 1989: 24).

De esta forma, en palabras de Lichtenberg se destaca al quehacer filosófico desde la forma en que se hace. Se trata de una forma compartida y usual: la duda y el sentido común. La filosofía también es un ejercicio cotidiano y práctico.

Es así que el problema no es únicamente aquello que es susceptible de volverse un estudio filosófico: el lenguaje, el Ser, la prudencia, entre muchos otros temas. Para la filosofía también importa el cómo se aproxima a todo ello que se va convertir en el objeto de estudio. Y poner la mirada tanto en la forma, como en el tema es fundamental para la filosofía.

Incluso Kant reconoce que en la filosofía se dan dos procesos diferentes. Uno de ellos es la sistematización y la historia de la filosofía, aunque reconoce que la filosofía no es más que filosofar (el segundo proceso): “Nunca puede aprenderse, en cambio (a no ser desde un punto de vista histórico), la filosofía. Por lo que a la razón se refiere, se puede, a lo más,

aprender a filosofar” (2013: 650). La filosofía puede entenderse como aquella sistematizada, organizada históricamente y es estudiada como tal, y como filosofía “mundana” o “cósmica” referente a la actividad, hacia “quien muestra extraordinariamente autodomínio mediante la razón, a pesar de su limitado saber” (Kant, 2013: 652). En otras palabras, bien vale la pena centrarse en el cómo, en el autodomínio mediante la razón, y no sólo en qué se ha hecho históricamente, en los sistemas filosóficos.

Siguiendo esta línea, el camino que se toma al ejercicio filosófico también tiene sus altibajos. No obstante, la manera en que los estudiosos hacen su trabajo puede mejorarse o reconstruirse, por lo que ello sí está en las manos del estudioso y puede apropiárselo. La duda y el sentido común, como ya lo menciona Lichtenberg, siempre mejoran con el esfuerzo.

Por otro lado, el cómo se hace la filosofía está normado, por lo que no es del todo libre de hacerse de la manera en que se desee. Una de las vías aceptadas por los estudios filosóficos es la escritura. Para que sea valorada una propuesta filosófica debe estar por escrito, ya sean los 40 libros de Uranga o los sistemas filosóficos de Kant. Y no sólo eso, debe cumplir con ciertos estándares para que sea considerada como pertinente: ortografía, redacción, papel, disposición de la página, tipografía, tinta, empastado, edición, indexación o, si es digital,¹ el formato en que se presenta, por mencionar algunos.

Bajo este panorama es que Uranga ya decía que la filosofía es un aproximado de 40 libros y quizá no se equivoque, pero es preguntarse por el qué. No es menos filosófico preguntarse cómo es que se llegó a esos 40 libros y todo el trabajo previo que ellos requieren, trabajo que no deja de ser un ejercicio filosófico. Esas 40 obras son el resultado de todo recorrido filosófico que no siempre queda del todo plasmado en ellas.

Sin embargo, el valor que se le da al resultado (el libro filosófico) y al trabajo previo está establecido socialmente, incluso por los mismos estudiosos de la filosofía. Y como toda convención social, eso es susceptible de cuestionarse y replantearse: otra de las tareas competentes a la filosofía.

¹ Incluso, todavía hay discusiones sobre el valor de las publicaciones digitales frente a las impresas, ya consideradas como las tradicionales.

Es así que la filosofía tiene otro objetivo fundamental: cuestionarse a sí misma y su trabajo, aunque ello parezca un ejercicio circular.² Y parte de esa labor es demarcarse de restricciones y prejuicios que le impidan hacer el estudio filosófico. En este sentido, Jaques Bouveresse menciona que “una cosa es que la filosofía se haya convencido ampliamente de que *debe* tratar de salir del círculo de gis que algunos han trazado a su alrededor, y otra distinta es que no *pueda* hacerlo y que no termine por hacerlo” (1989: 10). De manera que, pese a que sea una tarea de la filosofía ser crítica consigo misma, no significa que siempre quiera serlo, sobre todo porque son personas las que son críticas consigo mismas o con el gremio al que pertenecen.

Además, la discusión sobre los quehaceres, métodos y límites de la filosofía no se queda únicamente en el plano intelectual. Se trata de una justificación social de la necesidad o importancia de está frente al resto de la comunidad en que se realiza. La filosofía y sus estudiosos muchas veces ocupan un lugar social, lugar que tratan de defender, aunque no lo parezca. En otras palabras,

No es evidente que los filósofos agravarían mucho su situación al reconocer con franqueza que, cuando defienden la filosofía, defienden primera y esencialmente su posición social (privilegiada o no) y sus medios de subsistencia, pues, de cualquier manera, podemos preguntarnos si alguna vez han logrado convencer al profano de que en realidad hacen otra cosa (Bouveresse, 1989: 28-29).

De manera que, y sin que eso le quite mérito, la filosofía es una institución que ocupa un lugar social, pese a que no esté del todo garantizado. Y como institución, tiene sus formas de operar y demás requisitos que le ayudan a consolidarse. Parte de ello es el trabajo profesional y académico de la filosofía, así como sus productos (los libros, artículos o demás textos escritos, incluyendo el trabajo previo a ellos).

No obstante, ese trabajo debe de estar ligado a la sociedad a la que pertenece y para ello habrá que atender y responder a sus inquietudes, aunque no siempre se logra hacer acertadamente. Establecer vínculos con el resto de personas que rodea a la filosofía no siempre es sencillo, puesto que hay tensiones de ambas partes. De tal suerte que

² Véase Rafael M. Mora-Ramírez (2020).

Los filósofos, por ejemplo, no deberían esperar ser tratados por la sociedad que cuestionan, y a la que a veces le declaran abiertamente la guerra, con más paciencia, comprensión y equidad que la que ellos mismos muestran en sus debates y en sus enfrentamientos internos (Bouveresse, 1989: 37).

Y no sólo se trata de que los estudiosos de la filosofía sean escuchados, dado que el camino siempre es de ida y vuelta. Es necesario tanto saber expresar al resto de las personas lo referente a la filosofía, como saber escuchar lo que los demás pueden decir y que atañe a la filosofía. En palabras de Bouveresse, “lo cierto es que tal vez existe un determinado número de cuestiones filosóficas sobre las que el lego tiene por fuerza una opinión implícita o explícita y que desearía eventualmente comparar con la de los ‘expertos’” (1989: 45).

El problema es que tanto escuchar como decir, por ilógico que parezca, no son tareas fáciles. Para poder decir las propuestas “a modo filosófico”, en el sentido institucionalizado de la filosofía, hay que formarse y prepararse por largos años (por lo menos en la educación superior). Aunado a ello, está el reconocimiento que el gremio le da aquello que se dice o escribe y que depende, una vez más, del formato, indexación, estilo de escritura, referencias, por mencionar algunos.

Tampoco es que todo ello no tenga una razón de ser o que todo esté de manera fortuita. Sin embargo, en ocasiones es complicado cumplir con todos los estándares, lo que dificulta poder reconocer y escuchar nuevas voces. Ello no significa que esas otras voces no tengan nada que decir o aportar, sino que se encuentran en otros registros que habría que analizar o, inclusive, traducir.³

De suerte que para establecer puentes entre la filosofía y las otras voces no necesariamente formadas en ellas hay que establecer puentes de comunicación. Y estos cruces se dan a partir de pensar al ejercicio filosófico como un trabajo susceptible de hacerse por cualquiera, esos sí, con duda y sentido común, así como saber entender y traducir esas dudas y sentido común a ese otro lenguaje filosófico especializado. Es decir, se trata de

³ Aunque el término “traducción” parezca mal empleado porque no se trata de traducir del inglés al español, o de una lengua a otra, sí se trata de traducir el lenguaje de un gremio especializado a otro no especializado. Ya Lotman reconoce que en una cultura está presente el problema de la traducción, puesto que entre el núcleo o centro y la periferia hay una frontera que los divide y ahí se encuentran los traductores de un polo al otro (1996: 27-40).

desarrollar, nuevas metodologías o, una vez más, también centrarse en el cómo para entender el qué de la filosofía.

Sobre este aspecto, las disciplinas sociales (o humanas, como se les ha llamado en los últimos años) tienen una gran ventaja que, durante muchos años se vio como inferioridad respecto de las ciencias naturales (De Sousa Santos, 2009: 45).⁴ Bajo estas condiciones, se hace aún más evidente la necesidad de hacer reconstrucciones del conocimiento al estilo filológico:

al final, el juego presupone un teatro, el teatro se ejercita con un texto y el texto es la autobiografía de su autor. Juego, teatro, texto o biografía, el mundo es comunicación y por eso la lógica existencial de la ciencia posmoderna es promoverla “situación comunicativa” tal como Habermas la concibe. En esa situación confluyen sentidos y constelaciones de sentido venidos,⁵ tal cual ríos, de las nacientes de nuestras prácticas locales y arrastrando consigo las arenas de nuestros cursos moleculares, individuales, comunitarios, sociales y planetarios (De Sousa Santos, 2009: 47).

De manera que ahora la propuesta es humanística en busca de interacción e intertextualidades locales de conocimiento indivisible y la metodología filológica es de fundamental importancia para ello. Por su parte, Emilio Uranga también reconoce la necesidad de retomar los otros textos para el estudio filosófico, sobre todo los textos biográficos y autobiográficos (para él literarios). Así y análogo al estudio de la biografía y auto-biografía que Uranga propone para entender la filosofía, es necesario aprender a usar y relacionarse con metodologías filológicas para acceder a los textos no sólo en su estado final, sino como discursos vivos y mostrar el camino que se recorrió para llegar a ellos y que ellos mismos recorrieron.

⁴ Se parte de la revalorización del trabajo de las ciencias sociales, aunque todo ello sólo superando la visión mecanicista de la naturaleza, tanto de las ciencias naturales como de las sociales. Sobre ello, De Sousa Santos (2009) y Luis Villoro (1962) hacen un análisis con mayor detenimiento.

⁵ Villoro propone de manera similar el concepto de “red” frente al de “constelación” propuesto por de Sousa Santos. Villoro, al hablar de las razones que se tienen para creer en algo, menciona que una creencia puede tener razones explícitas de las implícitas. Estas últimas pueden ser: los procesos causales que las originaron, las que se tuvieron presentes en el momento adoptar la creencia (aunque ya se hayan olvidado) o los principios generales que están a la base de todo el sistema de creencias. Lo anterior conlleva que no siempre se pueden expresar las razones de una creencia, pues están sustentadas en una red de razones (Villoro, 1989: 74-101).

Por otro lado, el nuevo conocimiento, aquel que viene del cómo y de otras voces, parte de la especialización arbitraria (de lo local), pero tiende a lo total (universal) en tanto que atañe a la humanidad. De tal suerte que el conocimiento es total partiendo de lo local, por lo que admite la pluralidad de metodologías, metodologías aptas para esas prácticas locales de las que habla De Sousa Santos (2009: 47). Enrique Dussel propone algo similar, pues la filosofía del Sur debe partir de lo propio, que indudablemente es local:

Es decir, su situación epistemológicamente colonial por sus métodos, su temática, el uso de fuentes, la manera del discurso, la realidad de la que parte, la comunidad a la que se dirige (sea comunidad filosófica del Sur, la comunidad intelectual o popular del mundo poscolonial y en vías de liberación), son temas ineludibles de la misma filosofía del Sur (2015: 94-95).

De manera que la filosofía también es un ejercicio situado y desde ahí es que habría que verlo.⁶ Ello también implica que ese contexto no resta valor a lo que de ahí surja, por el contrario, es lo que lo caracteriza como tal. De cada situación puede surgir un planteamiento filosófico “local” o del “sur” que bien valdría la pena mirar. Sin embargo, no todo, incluida la literatura popular, puede contener filosofía, pues como lo menciona Ortega:

no se trata, por supuesto, de buscar filosofía en todos y cada uno de los registros habituales de la literatura, la historiografía, el pensamiento jurídico-político, la antropología o materias afines, sino de encontrar y examinar crítica y reflexivamente fragmentos de discurso (o sistemas de dispersión) cuyos registros, justamente por su indudable perfil y hondura filosófica, se reconocen incidental y transitoriamente entretejidos en textos literarios, historiográficos, jurídico-políticos, antropológicos y aun técnico-científicos particulares. (2011: 14-15).

A pesar de que Ortega no mencione específicamente a la literatura popular como un lugar donde se puedan encontrar estos fragmentos, podría suceder que en ellos estén inmersos tanto en su contenido, como en sus técnicas específicas. Tal vez si se cambia de lugar y

⁶ En el campo de la literatura, Franco Moretti concuerda con la idea de que para desarrollarse se necesita no sólo el tiempo, sino el espacio: “siempre importante, a menudo decisiva, sugiere que las formas literarias cambian ‘en’ el tiempo, sin duda, pero no realmente ‘por’ el tiempo. Las transformaciones más significativas no ocurren porque una forma disponga de mucho tiempo, sino porque en el momento justo –que por regla general es muy breve– dispone de *mucho espacio*” (2015: 24).

discurso se puedan encontrar respuestas para la pregunta sobre el “destino” de la que habla Ortega:

[de] esta “filosofía dispersa” entrelazada en el multifacético relato iberoamericano [que] constituye en acto una crítica de la filosofía en sus versiones escolástica, renacentista, moderna y contemporánea [...] porque los lugares en los que habitualmente se emplazan sus cuestionarios en principio no pertenecen a la filosofía “propriadamente dicha” pero igualmente porque su formulación adquiere cuerpo y sentido a través de una infinidad de fragmentos discursivos de muy distinta condición y clase cuya característica común es, justamente, la dispersión —la que entendemos no como dispersión física, sino discursiva (2011: 14).

De tal suerte que es importante reconocer la necesidad de aprender a escuchar y dialogar en registros diferentes con las personas y la sociedad con la que se coexiste y de la que se es parte. Seguir discutiendo desde la filosofía occidental moderna no siempre permite establecer un diálogo real. No obstante, como ya lo reconoce Gloria Chicote:

A lo largo del siglo XX, la mirada sobre la especificidad de estos textos dio lugar a una reflexión crítica compleja que incluyó no solo los productos culturales sino los circuitos de agencia que se establecen entre personas que poseen y transmiten la poesía oral, personas que se apropian de esta tradición con fines estéticos, diferentes manipulaciones ideológicas de los géneros en tanto portadores de información, y finalmente, los investigadores que intentamos acercarnos al estudio del fenómeno con el propósito de construir un pensamiento crítico sobre el mismo (2017: 243-244).

Siguiendo esa línea, en la presente investigación se pretende reconocer no sólo a la voz de la literatura popular desde la filosofía, sino aportar al pensamiento crítico de la misma. Se tratará de tender esos puentes que permitan nuevas miradas y que se pueda dialogar con ellas.

Así, si se cambia de lugar y se desplaza la búsqueda, no sólo hay que estar dispuestos a encontrarse discursos diferentes, sino otras perspectivas a las que es importante reconocerles su voz. No es del todo fortuito que existan las literaturas populares, ni que fueran tan difundidas, y, si se les escucha, pueden tener mucho que decir.

Por ello, en esta investigación se sostiene que, efectivamente, en los divertimentos satírico-burlescos con personajes animales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo se

pueden encontrar reflexiones filosóficas. Estas reflexiones no son las que se encuentran constantemente en la tradición filosófica occidental, pues atienden a otros formatos textuales que, a su vez, corresponden a sus contextos de producción y recepción.

Y para ello, la metodología a seguir consiste en la búsqueda, delimitación y estudio del *corpus* de impresos elegido, dado que, como ya lo menciona Chicote,

Las investigaciones sobre literatura popular sustentadas en la comparación de diferentes archivos digitales tendrían la virtud de aportar una perspectiva arqueológica del saber a partir del análisis de múltiples versiones correspondientes a códigos, lenguas, tiempos y espacios diferentes que testimonian el recorrido que efectúan los textos hacia los hipertextos para construirse en objetos digitales. Por esta razón es fundamental la exhaustiva identificación no solo de los textos sino también de los múltiples contextos (2017: 245).

De manera que se parte de un rastreo de los impresos desde repositorios digitales para lograr estudiarlos desde un panorama lo más completo posible. Asimismo, y desde los impresos seleccionados, se trata de desglosar los elementos que caracterizan y cómo es que es a través de ellos que se puede pensar en un ejercicio filosófico. Se tratará de tender puentes a partir de lo que los impresos tienen para dar a su público y con lo que ellos pueden hacer de esos divertimentos impresos. Y esa recepción, no necesariamente pasiva, puede convertirse en un ejercicio filosófico particular de su época y espacio. Un ejercicio que se convierte en una voz fuerte para considerar dentro de los estudios filosóficos.

Para ello, se analizarán a los divertimentos desde las herramientas y perspectivas que ofrecen los estudios filosóficos y literarios principalmente, aunque también se retoma bibliografía de algunas otras áreas del conocimiento. Por lo tanto, se trata de una metodología interdisciplinaria.

Y atendiendo a lo anterior es que la investigación se dispone en cuatro capítulos. El primero trata de situar a los impresos populares desde su contexto de producción para identificar en qué consiste su carácter “popular” y entender por qué han sido subestimados en otros momentos. En este capítulo se trata de resaltar sobre todo la magnitud de su difusión y recepción.

El segundo capítulo se centra en el análisis del carácter satírico y burlesco de los divertimentos, puesto que “la paradoja es que, aunque la risa es una cuestión que parece al ámbito del significante –un mero sonido sin sentido alguno–, está codificado socialmente de arriba abajo” (Eagleton, 2021: 16). Ello se hace a partir de su pertenencia a la cultura popular, que determina las dinámicas en las que se desenvuelven. La risa también es una risa situada dentro de una tradición.

El tercer capítulo se centra en los personajes animales de los impresos y sus características. Asimismo, se analizan los elementos literarios que diferencian a los divertimentos como tales y que sientan las bases para que se pueda dar una reflexión filosófica a partir de su recepción.

Por último, en el capítulo cuarto se estudian esas estrategias que se derivan de los impresos populares: la despersonalización, el diálogo y la democratización de la risa y el conocimiento. En otras palabras, se analiza el programa de los divertimentos para que sean recibidos desde la risa y se les reconozca como disparadores de un ejercicio crítico. A partir de estas nociones es que se propone una reflexión filosófica. Se trata de las bases que resaltan a los divertimentos y que los posicionan como textos con una voz crítica, pero que dependen desde su producción, carácter popular, su risa satírica y burlesca, sus personajes, los disfraces, y demás elementos expuestos.

Sin embargo, y siguiendo lo anterior, hace falta exponer el *corpus* de impresos elegidos, así como sus características. Además, hace falta reconocer las limitantes del corpus, ya sean demarcaciones internas o externas. Ello porque el *corpus* es lo que determina el ritmo y necesidades de la presente investigación.

Corpus

El material que da pie a este análisis son los divertimentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo que tienen como rasgo el humor satírico y burlesco, así como personajes animales con características antropomórficas y aquellos con alguna referencia animal eufemística. Ello no implica que sólo estos impresos sean divertimentos satíricos y burlescos o con apariciones

de personajes animales, sino que se acota la selección del *corpus* a los ejemplos que reúnen estas características y que están accesibles para su consulta.

Entre los divertimentos con personajes animales antropomorfos que se retoman están *Versos muy extravagantes divertidos fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, *Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones*, *Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza* y *El Ranchero y el Gavilán* (véase imagen 1, 2, 3 y 4 en el anexo). Los dos primeros impresos son divertimentos en los que “se crea un ‘desfile vertiginoso’ de animales que actúan de manera humana e inverosímil, incluso ridícula” (Nava, 2005: 381). Mientras que en los últimos predomina el diálogo entre los personajes, un monólogo en el caso del pato⁷ y una discusión entre el rancho y el gavilán.

Asimismo, en los impresos en que los animales aparecen como eufemismo están *Señora, su conejito, ya no le gusta el zacate solo quiere chocolate, ¡qué animal tan picudito!*, *La Perra brava*, *Anda haciendo grande estrago este torito extranjero, tiene andando el mundo entero, pero no sabía a Santiago*, *Vaya un torito embolado que al comercio ha revolcado* y *El Mosquito Americano* (véase imagen 5, 6, 7, 8 y 9 en el anexo).⁸ En estos impresos se hace referencia a comportamientos humanos transgresores de las leyes morales y estatales que, de ser hechos por personajes humanos, su recepción sería distinta.

Por último, está el caso de un personaje con características monstruosas en *El caracol* (véase imagen 10, *El caracol*, en el anexo). Se trata de un pliego de cordel sobre la narración de la guerra y las batallas a las que se va enfrentando el caracol gigante adaptadas al contexto americano. Este impreso también está presente en los pliegos peninsulares desde siglos anteriores; por ejemplo, *Relación nueva del cuerno del caracol* de la Imprenta de D. José María Moreno del siglo XIX.⁹

⁷ Si bien el monólogo se distingue del diálogo por la participación pasiva del interlocutor, sí puede considerarse como diálogo en tanto que reflexivo. Para un acercamiento más detallado véase el capítulo “4.2. ‘Les dijo una culebrona, / pues allá todito vale’: el diálogo”.

⁸ Incluso en la imagen de los impresos se nota que el empleo de los personajes animales (véanse imagen 5, 6, 7, 8 y 9 en el anexo) no es el mismo que con los impresos anteriores (véanse imagen 1, 2, 3 y 4 en el anexo).

⁹ Sobre este impreso hay otras versiones de diferentes imprentas como la de Pedro Balda en 1858; incluso están los aleluyas como *Vida y estragos de un caracol* de los sucesores de Antonio Bosch.

De la mayoría divertimentos se conservan algunas variantes, lo que implica que se imprimieron en repetidas ocasiones durante el funcionamiento de la imprenta. Sin embargo, los únicos impresos que declaran el año de publicaciones son *Versos muy extravagantes* en algunas de sus variantes (1900, 1903, 1909 y 1911) y *La Perra Brava* (1910).¹⁰ Y la falta de datos editoriales como editor o imprenta, año, dirección, autor, entre otros, es una práctica usual en la literatura impresa popular.

Desde *Versos muy extravagantes* hasta *El caracol* dan un total de diez divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo. Este es el *corpus* que será analizado y retomado en la presente investigación.

Ahora bien, como el repertorio de los divertimentos publicados por la casa editorial de Vanegas Arroyo es muy variados, se dejó fuera *La nueva calavera del morrongo, o sea de gatos y garbanceras* pese a la aparición de personajes animales que comparten características con los divertimentos ya mencionados. Ello por dos razones principalmente: la primera es que se trata de una calavera con referencia a una canción —el “Tango del morrongo”— proveniente de una zarzuela “Enseñanza libre”,¹¹ lo que lleva a relacionarse con otros contextos. El segundo motivo es que es una calavera literaria que está dedicada a una temporada específica (el día de muertos) y tiene un objetivo que no concuerda expresamente con el manejo de los personajes animales de las otras publicaciones, pues se trata de un género diferente a pesar de tratarse de impresos igualmente satíricos.

Otra demarcación ajena al *corpus* es que, dadas las limitaciones externas para la conservación y consulta de estos impresos, se trata de archivos resguardados principalmente por la colección Chávez Cedeño accesible en el *Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos* (LACIPI). Además, se retomarán algunas versiones de la colección de *Estampas mexicanas* del Instituto Iberoamericano de Berlín y el *Fondo Vanegas Arroyo y Posada* de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga del Colegio de San Luis.¹²

¹⁰ Para ver detalladamente el año o, en todo caso, un estimado de años de impresión de los divertimentos consultados, véase en “Anexos” “Divertimentos analizados y sus fechas de impresión”.

¹¹ Esta canción aparece en la hoja volante *La continuación, señores, de los pronósticos va; apréndanlos de memoria que ya se van a acabar*, como en otros impresos.

¹² En el anexo se puede consultar la tabla de la totalidad de impresos consultados y sus años de publicación, si es que se declara dicha información. En los casos en que no es así, se da un estimado del periodo en el que se

Estas otras versiones se recuperaron para contrastar los impresos en los casos en que no son legibles, se añaden textos literarios, grabados, entre otros elementos. Sin embargo, no se cuenta con la totalidad de impresos publicados por la imprenta y se trabaja sólo con las digitalizaciones y catalogaciones hechas por los repositorios de libre acceso.

Por otro lado, y como se muestra a lo largo del texto, también se consultaron otros repositorios digitales de impresos populares que no son necesariamente de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y sus sucesores. Se retoman esos impresos porque se necesita revisar otros materiales que ayuden a situar el *corpus* aquí propuesto dentro de la literatura popular para tener un panorama más completo. En algunos casos los divertimentos retoman una larga tradición de romances que provienen desde la Edad Media, pasan por los pliegos de cordel, hasta llegar a las hojas volante del México del siglo XX.

Asimismo, catalogar los archivos aquí retomados como divertimentos no corresponde a una clasificación propia de los impresos, sino que esta se retoma del repositorio LACIPI y corresponde al objetivo declarado en ellos: el de pasar el rato y entretener. Aunado a ello, se le puede considerar como tales por su contenido, recursos literarios, tópicos, entre otros elementos.

pudieron haber impreso según la dirección de imprenta que se menciona. Asimismo, se dan los enlaces de las diferentes versiones y variantes que hay accesibles en distintos repositorios digitales por cada divertimiento.

1. Antonio Vanegas Arroyo en la literatura popular impresa

Aquí está la calavera
Del editor popular
que merece figurar
entre los muertos de primera.
Y si esto les pareciera
vanidosa pretensión,
oigan la peroración
de un elocuente fantasma.
Y si no los entusiasma...
Merecen un coscorrón.

(Aquí está la calavera del editor popular A. Vanegas Arroyo)

Estudiar a los impresos populares no es tarea fácil. Para entender a estos materiales es necesario situarlos tanto en su contexto histórico como en la tradición impresa. Ello implica tomar en cuenta las dinámicas en las que se insertan, desde su producción hasta su circulación. Y para esto, en la tarea que se propone la presente investigación, es de igual importancia conocer la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, así como su contexto histórico y literario, considerando que, aunque las imprentas populares comparten muchos rasgos, cada una se caracteriza por su estética y su público. Y es bajo este panorama que se podrá pensar a los divertimentos de Vanegas Arroyo como un espacio para la reflexión.

Para adentrarnos en el contexto de la imprenta que ahora apremia es importante esclarecer algunos procesos bajo los que esta se inscribe.¹³ Jean-François Botrel define a los impresos populares como aquellos que no son

“canónicos” o “legítimos”, que remiten a unas prácticas compartidas por los mismos analfabetos e iletrados y que quedan caracterizados por su escasa extensión (de una octavilla, un cromo o una tarjeta postal a 4 pliegos o 32 páginas), por su fragmentación (con

¹³ Vale la pena no perder de vista que algunos de los términos empleados en la presente investigación son creaciones y catalogaciones posteriores a los impresos estudiados, por lo que ellos nunca se asumieron como tales. No obstante, al tratarse de un estudio sobre estos, sí es importante retomarlos y esclarecer la connotación con la que se retoman.

multiplicación de elementos, de partes, de capítulos, etc.), llegando a libros también caracterizados por su escasa calidad (con su papel muy “económico” mecánico desde los años 1850), su descuidada tipografía (tipos gastados), erratas con los consiguientes “cambios” en el texto, pero con presencia de elementos icónicos (una viñeta de cabecera o una cubierta ilustrada “característica”, al menos) y un precio reducido, limitado de una peseta para abajo, hasta dos cuartos, con una “puesta en libro” que remite –ya que lo remeda– al libro canónico y un sistema de difusión precario pero “asequible” (puestos, kioscos, ciegos, repartidores,...), y su relativa abundancia (Botrel, 2007).¹⁴

De tal suerte que bajo la categoría de “literatura popular impresa”¹⁵ se engloban una diversidad de impresos de formato variable,¹⁶ temáticas dispersas y con públicos dispares. No obstante, todos estos impresos forman parte de una tradición constante que va más allá incluso de la cultura y la lengua. Por esta razón es que Chartier menciona que al estudiar de manera comparada los impresos populares (“textos de divulgación” o buhonería, en palabras del autor) resulta en nuevas miradas (Chartier, 1992: VII). La primera de ellas

presupone leer la “literatura popular” como un repertorio de modelos de comportamiento, como un conjunto de representaciones que son otro tanto de normas imitables. Lejos de reflejar la mentalidad pre-existente de lectores que se reconocerían en los textos que les son propuestos –y por ello, los amarían– los libros de buhonería (venta ambulante) serían instrumentos de inculcación de gestos y de pensamientos nuevos (Chartier, 1992: VII).

De otra manera, la pertenencia a una tracción refleja el comportamiento social de quienes los consumen y las dinámicas que perpetúan. No obstante, lo anterior no implica que los impresos populares sean estáticos y sin cambios, de ahí que sean vehículo de nuevas perspectivas. Y en este mismo sentido, Chartier añade que la segunda visión de la literatura popular

¹⁴ En España la literatura de cordel se leía por ciegos que se memorizaban los textos y los cantaban. Como ya lo reconoce Margit Frenk, los “transmisores de literatura –grandes propagadores de romances, coplas y relaciones entre las clases populares– eran los ciegos, que tenían quienes les leyeran o semileyeran los textos que iban atesorando en su prodigiosa memoria” (2005: 58).

¹⁵ En el contexto peninsular también se le llama literatura de cordel, puesto que la venta de este tipo de literatura se daba con pliegos sueltos de cuatro folios colgados de un cordel (pliegos de cordel).

¹⁶ La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo imprimió hojas volantes (hojas sueltas), pliegos de cordel, cuadernillos, librillos y libros.

se centra sobre la pluralidad y la movilidad de las significaciones asignadas al mismo texto por públicos diferentes. Más que una supuesta adecuación entre repertorio de la venta ambulante y “mentalidad popular”, que arriesga mucho no ser más que una tautología (puesto que el éxito de la “literatura popular” es explicado por su homología con una mentalidad que, de hecho, es deducida de la temática libresca), lo que importa es la historia social de las interpretaciones, partiendo de los usos de los textos por sus lectores sucesivos (Chartier, 1992: VII).

De tal suerte que los impresos populares acuden a una tradición constante, pero que, al mismo tiempo, se reinventa. Esta dinámica de estabilidad y cambio es explicada por Iuri Lotman desde la semiótica, pues el autor menciona que “because the semiotic space is transected by numerous boundaries, each message that moves across it must be many times translated and transformed, and the process of generating new information thereby snowballs” (Lotman: 1990: 140). En otras palabras, el texto puede ser el mismo en México o en la Península Ibérica, pero se traduce y, por ello, cambia en cada uno de los espacios geográficos dependiendo del tiempo y las circunstancias particulares de su lectura. La “traducción” perpetúa tanto a la tradición a la que pertenece como genera nuevas visiones.

Este es el caso de los impresos de Vanegas Arroyo, puesto que no son originales, en tanto que ya se encuentran en los impresos españoles e incluso pueden ser integrados en sus géneros. Simultáneamente, los textos son adaptados (o traducidos) para funcionar en el contexto/cultura mexicana de esa época. Y a esta dinámica no escapan las ilustraciones, ya que, como lo menciona Montserrat Galí Boalleda:

Podemos decir que todos estos géneros y temas fueron producidos por la casa Vanegas Arroyo y tratados por José Guadalupe Posada y su antecesor, Manuel Manilla. Prácticamente todos los temas aparecen en Europa y se desarrollaron también en México desde la época virreinal, por lo que la obra de Posada aparece como una continuación y la espléndida culminación de una tradición centenaria (2007: 151).

Por otro lado, el estudio de los impresos populares conlleva otros retos y posibilidades, como es el acceso a los materiales y la mirada que se centre en los impresos

particulares escogidos (sin perder de vista el todo al que pertenecen). Para ello, como es el caso del presente análisis, el uso de repositorios digitales resulta de gran ayuda.¹⁷

Por consiguiente, el estudio de los divertimentos publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo implica estudiarlos en tanto que literatura popular impresa como en sus dinámicas. Asimismo, habrá que entender los procesos particulares de la imprenta que los produjo y que condicionan su lectura. Por lo cual, en el siguiente apartado se trata de situar a la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo en relación con las otras imprentas populares que tuvieron lugar en México como en otras latitudes.

1.1. México consumidor de literatura popular

Jaques Lafaye afirma que la cultura hispánica se ha caracterizado por ser una gran consumidora de pliegos sueltos (Lafaye, 2002: 17), lo que se confirma con la multiplicidad de imprentas populares que proliferaron a lo largo de la Península Ibérica como en el continente americano. Y entre más imprentas populares había, miles de impresos que se imprimían, vendían y leían.

En el territorio mexicano, la relación con la literatura impresa se dio desde el cruce con la cultura hispánica. La primera gaceta novohispana se imprimió en el taller de Juan Pablos en 1541 (Galí Boalleda, 2007: 65).¹⁸ Pero no es hasta casi un siglo después que aparecen otros dos imprentas: la de Paula Benavides, que funcionó entre 1631 y 1641, y la de José Bernardo de Hogal (Monroy Sánchez, 2022a: 472-473).

Posterior a estas primeras imprentas, el surgimiento de nuevos talleres creció exponencialmente y se expandió en diversas ciudades.¹⁹ Esta proliferación de imprentas ocurrió después del proceso de Independencia, en el que la intelectualidad buscaba

¹⁷ Véase el apartado “Corpus”.

¹⁸ Galí Boalleda menciona que “en el año de 1541, a raíz de un gran terremoto en Guatemala, Juan Pablos imprimió la primera gaceta novohispana, titulada *Espantable terremoto en Guatemala*” (2007: 65).

¹⁹ Para ver la lista detallada de las imprentas populares que funcionaron en México desde la Conquista y sus periodos de vida, véase la tabla elaborada por Grecia Monroy Sánchez en su tesis doctoral (2022: 472-487).

“expresarse sobre sus experiencias durante los años de guerra, y brindar su opinión sobre lo que tenía que ser la literatura mexicana” (Milán López, 2022: 47).

Sin embargo, la literatura popular impresa que circuló en México no era únicamente producida en su territorio, los impresos de carácter jocoso no fueron la excepción. Muestra de ello es una denuncia inquisitorial hacia José Montaner, hecha por José Tomás Rodríguez Gallinar en 1796 en Zacatecas. El denunciante afirma haber escuchado en un sarao a José Monter recitar los versos obscenos de la *Relación de la calabaza* en los que se decía “pero en fin se menaba”. Y estos coinciden con el pliego de cordel español *Relación jocosa de la calabaza y el vino* impreso por la Casa de Agustín Laborda en la misma época (véase imagen 14, *Relación jocosa de la calabaza*, en el anexo). Se trata de un pliego de cordel sobre el consumo del vino, cuya relación está escrita en décimas eróticas y burlescas. Asimismo, el verso citado por José Tomás Rodríguez Gallinar coincide con el de la relación “ello, en fin, se meneaba” (AGN, Inquisición, vol. 1129, exp. 3, fols. 55r-61r; Masera *et al.*, [en prensa]).

Otro ejemplo de estos textos de carácter jocoso es la denuncia hecha en México en 1789 por Fray Bernardo Márquez en contra de Pablo Lugo, ambos presos en la Real Cárcel. Se le acusa a Pablo Lugo por cantar coplas blasfemas y “Los mandamientos de amor” (AGN, Inquisición, vol. 1289, exp. 15, fols. 194r-213r; Masera *et al.*, [en prensa]; Pedrosa 1997 y 2008).²⁰ Estas coplas fueron tan populares que se publicaron constantemente en impresos populares, tal es el caso de la versión que aparece en el “Romance de la bella Celia que adora, y su respuesta: y aora [sic] se ha añadido una letrilla, que dize ‘Fuego de Dios en el querer bien’” de la primera mitad del siglo XVIII del impresor Iuan Iolis. Otros ejemplos del siglo XIX son el “Romance de la bella Celia, que adora, y su respuesta” del impresor Agustín Laborda, “Los mandamientos de amor” o “Los mandamientos” (1844; 1845; 1859) publicados por la Imprenta de J. Marés, Imprenta por F. Vallés, Casa Juan Llorens, por mencionar algunos. Ya en el siglo XX y en México, estas coplas también aparecen en los

²⁰ Estos mandamientos también se registran en el cancionero tradición época medieval y se trata de parodias de los textos sagrados (Bajtin, 1998; Burke, 2005). El primer registro que se tiene son los “Diez mandamientos de amor” de Juan Rodríguez de Padrón en el siglo XV. Por otro lado, de estos textos hay diferentes versiones sobre diferentes temas, tal es el caso de los “Los mandamientos de los Frayles” (AGN, Inquisición, vol. 748, exp. 0014, fols. 570r), los mandamientos de la caballería (Mogrovejo de la Cerda, 1630: 167-169) y “Los mandamientos de las flores”, también publicados por varias imprentas españolas como la imprenta D. José María Marés (1846) y el Despacho de Marés y Compañía (1873).

impresos populares “Los mandamientos!” (1902; véase imagen 15, *Los mandamientos*, en el anexo) de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y los “Diez mandamientos” en la Imprenta Guerrero (véase imagen 16, *Diez mandamientos*, en el anexo).

Y entre las imprentas populares tardías está la de Eduardo Guerrero²¹ y Antonio Reyes, que todavía para 1935 publicaba. No obstante, el trabajo editorial de este taller ya no era tan variado (o por lo menos lo que se conserva y está accesible en los repositorios consultados), puesto que se trataba de cancioneros impresos en cuadernillos.²² En estos, las políticas de derechos de autor, cine, radio, por mencionar algunas, condicionaban los impresos; ya que en algunas de las canciones se declaraban los autores, intérpretes (muchos artistas famosos para la época), películas en las que aparecían, puntos de venta, entre otros. Ejemplo de ello es el cuadernillo *Cuaderno cancionero romántico del año 1935* en el que se menciona a Agustín Lara como autor de la canción “Tengo celos”.

Lo anterior, aunque de manera breve, muestra que en México se han consumido los impresos populares, no sólo producidos en el territorio nacional, sino traídos desde otras regiones. Por tal motivo, es que se puede situar a los impresos de Vanegas Arroyo dentro de la tradición impresa hispanoamericana. Sin embargo, falta aún mostrar cómo se da la creación consecutiva de divertimentos en los impresos (analizada en el siguiente capítulo), además de cómo el corpus de los divertimentos forma parte de esta tradición impresa en la que la cultura se encuentra inmersa.

1.1.1. Antonio Vanegas Arroyo y su producción literaria

En este entorno es que surge y opera la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo en la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. Antonio Vanegas Arroyo, como ya lo menciona Grecia Monroy Sánchez, nació el 14 de junio 1852 en Puebla (2022a: 36). Su padre José María Vanegas Gómez era encargado de una imprenta de gobierno en dicha

²¹ Incluso, la imprenta de Eduardo Guerrero fue contemporánea a la de Vanegas Arroyo hasta ser su principal competencia y sucesora (Speckman, 2005: 395).

²² Los cuadernillos son pliegos doblados hasta en su decimosexta parte con sus folios numerados; es decir, impresos de hasta 16 cuartillas, muchas veces sin incluir la portada y contraportada (otros 4 folios adicionales) que cubren y presentan al cuadernillo. En la imprenta de Vanegas Arroyo generalmente miden 15 x 10 cm., mientras que en la de Antonio Reyes también podrían medir 7 x 10 cm.

ciudad, por lo que, en 1867 con el triunfo neoliberal, la familia se vio obligada a mudarse a la Ciudad de México y establecieron una encuadernadora (Monroy Sánchez, 2022a: 36-37). Ya en 1880 fundó su propia imprenta en la Ciudad de México, la cual trabajó bajo su dirección hasta 1917 a su muerte.²³ Posteriormente su hijo Blas y su nieto Arsacio mantuvieron la imprenta hasta 1928.²⁴

Junto a Vanegas Arroyo colaboró “un equipo amplio de trabajadores al interior de su imprenta (cajistas, prensistas, encuadernadoras, etc.) y también de colaboradores externos, como los escritores y los grabadores” (Monroy Sánchez, 2022a: 37), tal es el caso Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. A este último, se le ha prestado más atención desde los estudios visuales gracias a la revaloración que de él hizo Diego Rivera (Monroy Sánchez, 2022: 31), lo que derivó en considerarlo como un artista que capturó lo mexicano de su época en los grabados.

Sin embargo, tanto el grabador como toda “la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo representa la culminación de la tradición de los impresos populares en México, tanto por la diversidad de sus contenidos como por la originalidad y calidad de las imágenes” (Masera, 2018: 12). La producción de la imprenta fue tan variada no sólo en el formato –hojas volantes (hojas sueltas), pliegos de cordel, cuadernillos, librillos y libros– como en el contenido – teatro, narrativa breve, suceso sobre naturales, cancioneros, noticias, calaveritas, hasta impresos con contenido religioso noticioso y no noticioso–.²⁵

Aunque todo eso es parte de la genialidad del editor y su equipo, su trabajo estuvo propiciado por los elementos históricos del momento. Mariana Masera menciona que

desde 1876 y hasta 1910, en el periodo denominado como el Porfiriato, convergieron varios factores que permitieron el auge de imprentas y talleres populares, cuya decadencia comienza también al final del periodo con la entrada de nuevos medios como el cine, la gramofonía y la radio (2018: 11).

²³ Inclusive, en ya en 1877 emprendió su propio negocio como encuadernadora (Monroy Sánchez, 2022: 37).

²⁴ No se puede establecer con exactitud la fecha en que la imprenta dejó de funcionar, sin embargo, los impresos más tardíos son los que declaran como año de producción 1928.

²⁵ Para saber qué tipos de impresos se publicaron dentro de estas temáticas, el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares (LACIPI) ofrece la posibilidad de búsqueda literaria en el siguiente enlace: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Especial:MultiCategorySearch>>.

De manera que la imprenta de Vanegas Arroyo encontró un espacio y tiempo fructíferos donde podría crear, producir y distribuir. Muestra de ello son la cantidad de impresos que se producían en el taller, puesto que, como menciona Elisa Speckman, se imprimían “alrededor de 250 000 impresos al año, más los que se vendían en la Ciudad de México” (2005, nota 10: 395). Comparado con estos miles de impresos publicados por una sola casa editorial, están las 150 bibliotecas que para 1903 existían en toda la República Mexicana (Cosío Villegas, 1994: 267), las cuales albergaban otro tipo de materiales y con otros públicos de recepción.²⁶ De todas estas bibliotecas, “una cuarta parte estaban en la metrópoli y ninguna valía gran cosa aparte de la Biblioteca Nacional, dirigida por don José María Vigil y a la que acudían anualmente unos 2 500 lectores” (Cosío Villegas, 1994: 267). Por lo cual, más de 250 000 impresos populares por año no es una cantidad menor.

Ese número de impresos no se puede saber con exactitud hasta quiénes llegaban y bajo qué circunstancias particulares se leían. Sin embargo, gracias a documentos administrativos de la imprenta se sabe que los impresos de Vanegas Arroyo circulaban en otros estados fuera de la capital, como “Aguascalientes, Coahuila, Chiapas, Durango, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, México, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sonora y Veracruz” (Monroy Sánchez, 2022b: 30). Y aunado a ello, esta documentación muestra que se realizaron pedidos desde Estados Unidos durante 1901 a 1915 (Monroy Sánchez, 2022b: 32).

Por otro lado, para que los impresos se distribuyeran era fundamental el precio, puesto que es lo que condiciona tanto su venta como su producción. Se trata de precios bajos que se adaptaban a los salarios del público al que iba dirigido. No habría que perder de vista que durante el Porfiriato se vivió una época de grandes diferencias socio-económicas, pues “la superioridad y riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros” (Cosío Villegas, 1994: 269). En 1883 y 1894 se propició la explotación de los latifundistas hacia peones tanto “acasillados” como “libres”, con las leyes que pusieron al alcance de los ricos los lotes baldíos (Cosío Villegas, 1994: 260-262). Ya para 1904 y hasta 1908 la dictadura porfirista encontró apoyo en los “hombres de empresa”, los nuevos burgueses extranjeros o

²⁶ Los impresos populares no solían conservarse como acervo de las bibliotecas. En la actualidad, aún no son los materiales más comunes de consulta en las bibliotecas, incluso la catalogación de los materiales para su búsqueda es aún menos usual, puesto que muchas veces están guardados en cajas poco organizadas.

mexicanos, que “seguía[n] metiéndole acelerador al progreso económico” (Cosío Villegas, 1994: 271). Todo ello derivando en la crisis de 1908 en la que, además de los desastres naturales ocurridos,²⁷ hubo una gran escasez que duró hasta 1909.

En consecuencia, el público que mayormente compraba los impresos populares no se encontraba en la opulencia y había que adaptarse a lo que se podía pagar. Así, las hojas volantes se vendían desde un centavo hasta tres centavos en 1913 y los cuadernillos sencillos se vendían desde 15 a 50 centavos (Monroy Sánchez, 2022b: 46-48). Además, la imprenta también vendía por mayoreo: las hojas sueltas a un cuarto o medio centavo, mientras que los cuadernillos a uno, tres, cuatro o seis centavos (Monroy Sánchez, 2022b: 48-49) para duplicar o triplicar su valor en la venta al menudeo.

No obstante, como ya lo reconoce Botrel, los impresos populares no son gratuitos: el precio supone un sacrificio (2020). Es decir, si bien se trata de publicaciones de bajo costo y accesibles, adquirirlas sí requiere un esfuerzo y un gasto. Para 1905, mientras que el kilo de frijol (uno de los alimentos más consumidos) costaba 11 centavos (Morales Moreno y Reyes Hernández, 2015: 205), la hoja volante *La inundación de Guanajuato y su causa verdadera* publicada ese año costaba 3 centavos. De tal suerte que los consumidores de los impresos populares muchas veces elegían gastar sus recursos, generalmente escasos, en comprarlos. Y esa decisión de consumo responde a un interés cultural en el que se prefiere consumir la literatura popular a gastar ese dinero en otros recursos básicos, como alimentación, por ejemplo.

Los impresos populares son efectivamente, como ya lo mencionaba Botrel (2007), productos de bajo costo, pero con un costo. Sus consumidores elegían comprar esos relatos cancioneros, noticias, oraciones, por mencionar algunos, sobre otras cosas. Son impresos que se adaptan a las circunstancias del poco poder adquisitivo de su público, pero este quien decide gastar su dinero en ellos.

²⁷ Vanegas Arroyo publicó dos hojas volantes sobre el terremoto ocurrido en 1908, una de tono noticiosos y otra de carácter narrativo: *Los terremotos del 26 de marzo de 1908 en México. ¡Cinco temblores en medio día! ¡Varios muertos y heridos!* y *Versos del temblor del 26 de marzo de 1908*. Un mes después, ocurrió el descarrilamiento del ferrocarril sobre el que Vanegas Arroyo también publicó una hoja volante noticiosa: *El terrible choque del ferrocarril mexicano en las cumbres de Maltrata la noche del 25 de abril de 1908*.

Por otro lado, cientos de miles de impresos que se vendían al año fuera de la Ciudad de México, más todos los que ahí se vendían, deja entredicho el calibre y magnitud del fenómeno literario, comercial y cultural al que se enfrenta el estudioso. La tarea es mirar la complejidad del estudio de la recepción de los impresos de Vanegas Arroyo. En palabras de Monroy Sánchez:

Una cuestión que surge tan pronto como uno se aproxima a alguno de estos impresos tiene que ver con los alcances de su distribución, es decir, ¿dónde se leían y cómo llegaban a esos lugares? Responder esto precisa el estudio no sólo de los impresos, sino también de la documentación de carácter administrativo, logístico e incluso personal que ha sobrevivido al paso de los años y al desgaste del tiempo. En muchas ocasiones, la conservación de estos documentos depende de la buena intuición y voluntad de los familiares del personaje en cuestión, quienes ven en ellos un valor histórico plasmado en el registro de las gestiones cotidianas encaminadas a sostener el negocio familiar (2022b: 26).

De manera que cualquier estudio debe tener en su espectro de visión los cientos de miles de impresos producidos por el taller, los lugares a los que llegaban, las temáticas, los formatos, los años de producción, colaboradores, dinámicas de venta, entre otros. Y pese a esto, suele pensarse que porque son materiales baratos no tienen tanto alcance y fuerza, sin embargo

La importancia de Vanegas Arroyo para el imaginario cultural de la época queda de manifiesto en los miles de impresos que se produjeron en su casa editorial, y que fueron consumidos dentro y fuera de las fronteras del país. La oferta de un repertorio constante con temas de larga duración y ajeno muchas veces a las vicisitudes del momento, así como las estrategias mercantiles del propio editor, favorecieron la difusión masiva de los impresos. La incansable labor de la Imprenta Vanegas Arroyo manifiesta en la variedad de formatos y contenidos revela las lecturas —leídas o escuchadas— de una gran parte de la población, así como las creencias y los valores que formaron parte de la cultura mexicana de entre siglos (Masera, 2017a: 11-12).

Todo lo anterior muestra que, aunque se elija un número reducido de divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo para estudiarlos, estos conviven y son parte de una dinámica bastante amplia. Y es precisamente por la relación entre la estabilidad y permanencia de la tradición que retoman, junto con la combinación y juego de la singularidad

de la imprenta de Vanegas Arroyo que los divertimentos surgen. La manera en como estos funcionan está condicionada por ello y les da la posibilidad de abrir nuevos espacios reflexivos.

1.2. El impreso popular y la imagen

La literatura popular impresa tiene una conexión indiscutible con la imagen. La gran mayoría de los impresos en su portada o frente suelen tener una imagen que describa o se relacione con el contenido textual. Aunque los grabados sean de baja calidad o muchas veces parezca meramente ornamentales, “la imagen vinculada al texto pierde su naturaleza puramente ornamental y representacional para constituirse en historia visual, útil para los que no saben de letras y favorecedora de la memoria para los que conocen la historia porque la han leído” (Rodríguez, 2018: 105).

Tal es el caso de la hoja volante *Pronunciamiento de leones* (véase imagen 2, *Pronunciamiento de leones*, en el anexo), cuyo grabado es retomado sin modificaciones mayores de los pliegos españoles con contenidos similares. Ello se hacía con la intención de facilitar el reconocimiento de los textos, dado que pertenecen a una larga tradición como los pliegos españoles *Romance de la batalla del león y el grillo* de la imprenta de Don Rafael García Rodríguez (véase imagen 11, *Romance de la batalla del león y el grillo*, en el anexo), *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo: en que se refiere y da cuenta de una cruel y sangrienta batalla que en los campos de Araviana tuvo el valiente y esforzado león, rey de todos los animales, con el famoso y alentado Grillo, rey de las sabandijas* del despacho de la calle de Juanelo o de la imprenta de Hernando (véase imagen 12, *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo*, en el anexo) y *El león y el grillo* (véase imagen 13, *El león y el grillo*, en el anexo) de la imprenta de Francisco Hernández de todos del siglo XIX. En todos estos impresos se abordan relaciones burlescas de enfrentamientos de animales, principalmente el león contra otras alimañas.²⁸

²⁸ Sobre el establecimiento de ciertos personajes animales con ciertas características particulares en la tradición, véase el Apartado “4.1. De reyes leones a gigantes caracoles: personajes-tipo”.

Al comparar la hoja volante de *Pronunciamento de leones* con los pliegos españoles se puede observar que los elementos del grabado son prácticamente los mismos. En el caso mexicano, los grillos se cambian por los gatos y ratones, pero se mantienen en el mismo lado del grabado; es decir, del lado izquierdo las sabandijas y del derecho el león. Asimismo, el león aparece agazapado, listo para el ataque, hecho que anticipa ya la batalla o conflicto que hay en el relato del impreso: la batalla entre animales.

De manera que los grabados se reutilizaban como práctica editorial, aunque, como lo señala Laura Puerto Moro, los impresos populares contaban “también con materiales xilográficos específicamente asociados con ellos desde fechas relativamente madrugadoras, al menos para determinados géneros y materias” (2021: 27). Este aprovechamiento de los grabados también atiende a la necesidad de mantener los bajos costos de los impresos.

Incluso, se puede ir más allá, los grabados eran parte de la estrategia de venta y distribución de los impresos. Ello gracias la imagen resultaba de interés al comprador o hasta la reconocía y, por ello, el contenido del impreso que representaba, derivando en la compra del impreso (Masera *et al.*, 2017a: 30).

Estas dinámicas de compra y venta de los impresos en los que se insertaba Vanegas Arroyo atendían a las necesidades lectoras de la época, puesto que “en México, para 1895, 86% de la población no sabía leer ni escribir. Las distinciones y desemejanzas entre los alfabetizados y los no alfabetizados eran contundentes y desmesuradas, y se verificaban en todos los ámbitos de la vida social” (Rodríguez González, 2018: 110). Y en 1900 el crecimiento de la alfabetización no fue significativo aún porque “apenas el 18 por ciento de los mayores de 10 años podían leer, que no necesariamente leía” (Cosío Villegas, 1994: 267); es decir, el 82% de la población no leía.

De tal suerte que resulta llamativo por qué se compraban los impresos (escritos), si los receptores de los impresos de Vanegas Arroyo no sabían leer –a lo que se podría agregar, por qué se producían tantos ejemplares, si casi no había público lector–. Y la imagen responde a estas circunstancias: no es necesario leer, para poder entender el grabado, aunque los

grabados no eran empleados de manera inocente.²⁹ Un iletrado puede perfectamente entender lo que se narra en la imagen y enterarse, en la medida de lo posible, de lo que se cuenta en el impreso. Aunado a ello, la genialidad artística de un grabador como José Guadalupe Posada con el dinamismo que imprime en sus grabados favorece estas otras lecturas.

Por ello, al estudiar los impresos de Vanegas Arroyo, como cualquier otro ejemplo de literatura popular impresa, es crucial tomar en cuenta todos los elementos paratextuales que conforman al impreso como un objeto híbrido. En palabras de Yliana Rodríguez González

el texto está condicionado por su soporte y que no hay texto sin soporte. Los estudios epitextuales y peritextuales confirman que los materiales bibliográficos en que se transmiten los textos establecen relaciones generadoras de sentido: hay en ellos cánones implícitos, reglas no dichas y convenciones que ejercen influencia en la experiencia lectora, y su análisis es provechoso para determinar aspectos fundamentales de la recepción (2018: 103-104).

Y es tal motivo que, regresando a la pertenencia a una tradición, los impresos muestran y se guían por ciertas normativas ya establecidas. Incluso, en muchos de los impresos se retoman los grabados tanto de otros impresos, como de otras imprentas. En palabras de Galí Boallada,

tanto los editores de libros como los grabadores de estampas, reutilizaban constantemente los mismos bloques o planchas, combinándolos, o incluso modificándolos. Este fenómeno lo podemos observar también en México, así en el periodo novohispano como en las ediciones de Vanegas Arroyo, y en especial en las hojas de corridos y de fenómenos y desgracias. Con frecuencia un mismo bloque podía pasar a manos de varios editores (venta, herencia, copia, etcétera) y ser usado durante años y aun durante siglos (2007: 20).

Ejemplo de ello es el cuadernillo *Primer libro de cocina* publicado por Eduardo Guerrero (véase imagen 17, *Primer libro de cocina*, en el anexo), cuya ilustración se trata de un trabajo de Guadalupe Posada. Aunado a ello, la disposición de los elementos de la portada

²⁹ El empleo del grabado muchas veces atiende también a las tendencias políticas de la época. Ejemplo de ello son las hojas volantes de carácter histórico-noticioso que se imprimieron durante la Revolución, puesto que se imprimían noticiosas a favor y en contra del movimiento revolucionario según el poder en turno. Grecia Monroy Sánchez hace un análisis sobre las hojas volantes histórico-políticas con estas tendencias y su universo discursivo (2017: 255-275).

es la misma que en los cuadernillos de cocina de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (véase imagen 18, *Cuadernillos de cocina*, en el anexo). Incluso al interior del impreso se conserva la misma disposición de las recetas, además del uso de colecciones y que se trate de cuadernillos seriados.

Lo anterior, lleva a pensar que los impresos populares tienen un carácter ecológico, como lo llama Botrel (2007):³⁰ decir lo más que se pueda en poco espacio, a bajo costo y diciéndolo de la forma que pueda ser entendido. Los impresos populares, al ser breves (en comparación con la otra literatura impresa) y al tener un público no letrado, tiene que hacerse valer de todas las medidas posibles para lograr llegar al público. Dicho de otra forma:

Con la multiplicación de la “palabra impresa” –hasta con los sellos de goma para la reproducción “autónoma” de mensajes escritos con caracteres de imprenta dibujados– al lado de la palabra escrita u oralizada –ya que las nuevas prácticas no acaban de improvisar con las antiguas– se produce una especie de aculturación por impregnación ambiental más perceptible en las ciudades, por supuesto, que no requiere la verdadera aptitud lectora de un alfabetizado, pero sí la prepara convirtiéndola en una “necesidad” por frustración; está cambiando la misma noción de autoridad civil o eclesiástica vs individual y laica y también, con la irrupción además de la reproducción del sonido y la aparición del cinematógrafo a finales del XIX, la percepción del mundo pero, aún más, los “objetivos” a alcanzar para una población aún mayoritariamente al margen de la modernidad (Botrel, 2007).

No obstante, la imagen no puede sustituir al texto por completo, lo que obliga a los impresos a circular en otras formas de lecturas que acompañen al grabado y que dejen desarrollar la otra parte del impreso. Se trata de otras formas de lecturas y lectores, que muchas veces, como ya se mencionó, recurren a la voz.

³⁰ En palabras del autor, “una posible consecuencia de esa visión ‘ecológica’ sería, pues, que ni a nivel de producción, ni a nivel de recepción es recomendable limitarse al estudio de una ínfima parte de la producción impresa, por muy importante que sea, ni considerar cada objeto (el libro, la prensa, etc.) de manera aislada.” (Botrel, 2007). De tal suerte que Botrel considera a la literatura de cordel como un ecosistema, entendido como una comunidad de elementos que interactúan y se relacionan con su ambiente (2020).

1.2.1. Formas de lectura: lectores oyentes/videntes

La necesidad de la hablar, de decir, de dar voz, es central para cualquier sociedad. Pero la manera en que se dice y el espacio que se le da a cada forma del decir cambia según el espacio y el tiempo. Sin embargo, dependen de representaciones colectivas y compartidas para cumplir su objetivo.

Sobre el concepto de representaciones colectivas del mundo social, entre ellos el popular, Chartier afirma que son aquellas “de las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia” (Chartier, 1992: I). Aunado a lo anterior, cabría preguntarse si es que el concepto de representación no conlleva necesariamente un aspecto social. Sobre ello, Chartier menciona que

incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores (1992: IV).

Esta propuesta trae a colación un aspecto importante en la concepción de la representación en la Modernidad: la lectura y los libros.³¹ Incluso una vertiente de los estudios de historia cultural se declina por la historia de las lecturas y los libros.³² No obstante,

reconstruir las lecturas de los lectores más humildes no es cosa fácil. Muchas pistas pueden ser seguidas (y lo son en este libro como en otros estudios). [...] Cualquiera que sean las representaciones no mantienen nunca una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o a ver. Todas remiten a las modalidades específicas de su producción, comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, a los géneros en los cuales ellas se moldean. Descifrar las reglas que gobiernan

³¹ También Schopenhauer reconoció la importancia de estas prácticas, ejemplo de ello en su ensayo *Sobre la lectura y los libros* (2018).

³² Véase Burke (2006: 81-83); Raven (2021).

las prácticas de la representación es pues una condición necesaria y previa a la comprensión de la representación de dichas prácticas (Chartier, 1992: VIII).³³

Y es entre estas otras formas de lectura inmediatas de la literatura popular impresa que está su relación con la oralidad. Se trata de un cruce entre lo impreso y lo oral, en donde muchas veces los impresos se leían en voz alta, incluso para su venta. Se trataba entonces de que los

“vendedores, transmisores y enunciadores” eran, pues, una parte fundamental del proceso de difusión de los impresos en cuanto “intermediarios” que “acudían a las principales imprentas, y se llevaban cantidades de pliegos de papel basto con historias de todo tipo, y de hojas multicolores con noticias escandalosas en verso”, para luego venderlas por las calles y plazas públicas, como vimos en la escena citada” (Monroy Sánchez, 2022b: 28).

Incluso, la oralización de los impresos va más allá de su venta: es una forma de circulación de los impresos populares. Dado el porcentaje de personas que sabían leer y la cantidad de impresos que se producían, la lectura silenciosa no fue la única. La oralidad juega un papel importante en la literatura popular impresa, puesto que se trata de textos que generalmente se servían de la voz. En palabras de Margit Frenk:

el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluida la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la recepción libre. Bastaba con que una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos (2005: 56-57).

³³ Frente a estas formas de lectura popular, Chartier propone a otras que “se apoyan sobre un estudio sistemático de las representaciones de la lectura: representaciones iconográficas de situaciones de lectura y de objetos leídos; representaciones de las prácticas del leer y del escribir en los relatos, los exempla o los manuales prácticos destinados al mercado “popular”; representaciones de las aptitudes y de las expectativas de los lectores menos hábiles tal como los traducen los dispositivos formales de las ediciones de venta ambulante; representaciones de su propia lectura por lectores plebeyos o campesinos en el momento en que se vuelcan a la escritura autobiográfica o cuando la autoridad (por ejemplo inquisitorial) les obliga a indicar los libros que ellos han leído y a decir cómo los han leído” (1992: VIII).

Es así que los divertimentos se enfrentan, entonces a una nueva forma de lectura. Y es bajo estas lecturas que se distribuían y llegaban a las personas. La lectura no era tal y como hoy la conocemos, sino que se trata de un “escucha lector” que incluye, en palabras de Botrel,

entre los nuevos lectores a que da lugar el proceso de incorporación en una sociedad cada vez más “escrita”/impresa todos aquellos lectores/leyentes/videntes oyentes de algo relacionado con un objeto o bien impreso; lectores nuevos, por sumarse a los anteriores y por distinguirse de ellos con su diversidad de prácticas “lectoras” que obran en la construcción de una nueva cultura escrita y/o impresa (Botrel, 2007).

Y, aunado a todo ello, habría que reconsiderar si los más de 250,000 impresos anuales llegaban entonces a sólo las 250,000 personas que los compraban únicamente. Bajo estas dinámicas de lectura propuestas por Botrel y Frenk, esa cantidad de impresos son sólo el foco de distribución de la información, por lo que llegaban a muchas más personas que los leían/veían/escuchaban a partir de las que los compraban (pagaban) y oralizaban. De tal suerte que los 2,500 usuarios de la Biblioteca Nacional quedan aún más lejos de las prácticas lectoras de la mayoría de la sociedad lectora a través de la oralidad.³⁴

Asimismo, pensar a los impresos populares desde sus formas de lectura conlleva plantearlos como objetos híbridos, para los que muchas veces “la escritura sirve como notación para detonar un proceso donde se incluía una música presente en la *performance*, pero ausente en la hoja” (Maser, 2018: 8). Y estos impresos, en tanto que son susceptibles de ser *performance*, implican más que sólo la lectura: gesto, tono, ritmo, movimiento, música, por mencionar algunos. El *performance*, entonces, se puede entender en tanto que “has been used to convey a dual sense of *action* –the doing of folklore– and artistic *event* –the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting– both of which are basic to the developing performance approach” (Bauman, 1984: 4).

De tal suerte que entender a los impresos populares como performativos, implica considerar tanto al autor/recitador/lector como a la audiencia (lectores/videntes oyentes), en participantes activos dentro del *performance*. Ambas partes del *performance* se convierten

³⁴ Según el Censo General de la República de 1895, que también fue el primero en su tipo, la población total del país era de 12,576,730 personas. Ya en 1910 la población aumentó casi tres millones de personas, pues habitaban en el país 15,160,369 de personas.

en una *speech community* (Bauman, 1984), en la que ambas partes comparten responsabilidad de lo que sucede y cuentan con los elementos necesarios para entender lo que sucede en él. Es decir, dentro de las lecturas performativas tanto el que autor/recitador/lector como el lector/leyente/vidente comparten una misma tradición que les permite ejecutar la lectura y comprender lo que en ella sucede.

Otro elemento que habla de la oralidad de los impresos es la brevedad, pues atiende a las lecturas performativas de los mismos (Botrel, 2020). Incluso, la fragmentación de los textos literarios en primeras, segundas, terceras y hasta cuartas partes corresponde a la brevedad de una lectura oralizada. Ejemplo de estos impresos, están las hojas volante *Quemazón. Pleito de suegras y yernos* en su primera y segunda parte publicados por Eduardo Guerrero.

Tanto las lecturas en voz alta, como la brevedad de los textos, dejan entre ver que muchos de estos impresos populares tenían como objetivo su lectura oral. Y este objetivo los condiciona, puesto que cambia el tono con que se escribe, su disposición en la hoja, la imagen incorporada, la fragmentación en partes seriadas, los temas, por mencionar algunos.

En este mismo sentido, hay impresos que quizá no se pensaron para este tipo de lecturas, puesto que cambian el tono, tema, extensión, entre otros. Ejemplo de ello son los manuales y leyes publicadas por las mismas casas editoriales que, inclusive, ya son libros o libros con alrededor de 64 folios. Tal es el caso del libro de 162 folios *La nueva ley de la renta federal del timbre expedida en abril 25 de 1893 y que empieza a regir el 1° de julio del mismo año* de la Imprenta y librería de Águilar e hijos, seguido del librito *Aclaraciones y reformas a la Ley del timbre de 25 de abril de 1893* publicado por Antonio Vanegas Arroyo. En estos ejemplos, difícilmente se puede pensar que se trata de publicaciones orientadas para ser oralizadas, más que como impresos de consulta especializada. Por lo que, en ellas cambia tanto el objetivo y uso, como el público al que se dirigen.

Por otra parte, el camino de lo escrito a lo oral no era el único. También se daba el proceso inverso con recopilaciones de la oralidad que se ponían por impreso. Ejemplo paradigmático de esto son los cancioneros, en los que se retomaban diversas composiciones del medio oral y cantado en el que se daban, para venderlas por escrito. Aún, en algunas

ocasiones, se declaraba que esa canción sea retomada de la oralidad. Tal es el caso la práctica editorial de Eduardo Guerrero, quien sí reconocía cuando se trataba de registros orales, así como mencionar a algunos autores, poniendo al final del texto «Registrado por Eduardo Guerrero». Véase, por ejemplo, *Bola de Mariquita* o *Canción del interior*.

En todo caso el proceso de transición oral y escrita de la literatura popular impresa implica, una mirada a “los grandes reordenamientos poblacionales producto de los procesos de urbanización, [en que] se produjo la incursión de la cultura popular, hasta entonces esencialmente oral, en el universo de la escritura” (Chicote, 2017: 236), sobre todo en el contexto americano.

1.3. Los impresos populares: literatura marginada

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y su trabajo, así como su contexto y dinámicas internas de funcionamiento y venta –porque no deja de ser un negocio, ni le quita mérito–, incitan a replantear y repensar la concepción que se tiene de la literatura popular impresa. En este sentido es que Gloria Chicote menciona que

El concepto de literatura popular impresa se introduce con rasgos específicos en un abanico de aproximaciones teóricas sostenidas en los siglos XIX y XX, ya que en su formulación misma incorpora un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos culturales: la imprenta. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo. Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo una tilde de hibridez hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó de uno y otro circuito (2022: 513-514).

Los impresos populares, como ya se mencionó, se encuentra entre fronteras: entre lo oral y lo escrito. No obstante, a ninguna se le atribuye su pertenencia por completo y ello, muchas veces, llevó a pensar a esta literatura como marginada. Suponer a los impresos populares como aquellos que están al margen o cuya relevancia es secundaria o escasa, dependiendo de lo que sí está dentro del margen, implica limitarlos.

Aunado a lo anterior, estar en el cruce o la carencia de una pertenencia puede pensarse desde una connotación negativa como la ausencia de algo unitario. Sin embargo, también se le puede ver como la posibilidad de textos que se pueden mover entre distintos ámbitos adaptándose a las necesidades. Y esas exigencias a las que los impresos populares responden en su mayoría responden al público lector. En este mismo sentido es que Botrel propone que la mirada debe dirigirse a los usuarios:

Sin desestimar, pues, las imprescindibles aportaciones de la historia material o “institucional” del libro, de la prensa, del impreso y de lo escrito en general o de la educación, conviene –creo– para poder entender la situación específica de España [también aplicable a México], plantearse una historia social de la cultura escrita sin fronteras o sea, articulada con la cultura oral y espectacular, contemplada desde el punto de vista de los usuarios, teniendo en cuenta sus propias prácticas y evolutivas construcciones y actitudes con la aspiración a conquistar nuevos productos pero también nuevos textos en el amplio abanico de los productos disponibles (Botrel, 2007).

El problema no es la multiplicidad de elementos que conforman y acompañan a los impresos populares, sino la perspectiva desde que se les mira. Tomando en cuenta que son producidos para su venta masiva, se trata de divertimentos que fueron pensados para su recepción, por lo que analizarlos desde ahí es fundamental para verlos como el mosaico de que son.

De suerte que la literatura popular impresa es “un género de géneros, es una literatura híbrida tanto en la utilización de fuentes orales, inscritas en el mundo de la voz y la memoria, y las fuentes escritas, inscritas en el mundo del libro y la biblioteca” (Masera, 2017b: 252). Y que los impresos se encuentren en el cruce de estos mundos posibilita el flujo de elementos diferentes, dependiendo de las circunstancias de recepción.

Asimismo, bajo la categoría de objetos híbridos suelen incluirse otros textos “como carteles y mapas, de difícil clasificación por compartir códigos lingüísticos e iconográficos, texto e imagen” (Göbel y Chicote, 2017: 12). De tal suerte que otro factor central en los impresos de Vanegas Arroyo es la unidad que conforman imagen y texto: son textos híbridos y multimediales. Es decir, el carácter híbrido de los divertimentos está dictado tanto por los

elementos internos que lo componen (relación imagen-texto) como por los modos de circulación, en cuanto *performance* por la manera de lectura.

Todos estos elementos llevan a replantear la importancia del carácter popular del *corpus* aquí estudiado, sobre todo desde el contexto editorial y prácticas lectoras. En especial, habría que repensar si el carácter popular de estos impresos se refiere a aquella parte “con menos desarrollo cultural” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua s.v. popular*) o se trata de otro tipo de dinámicas culturales no reconocidas ni del todo valoradas. Se trata, así, de divertimentos que provienen y atienden a distintas necesidades sociales desde sus elementos editoriales. Sin embargo, falta analizar el contenido literario y filosófico de los impresos.

2. Versos para reír y pasar el rato

Mas en lo que yo me fundo
es en las hazañas que hizo,
declararlas es preciso
porque eso es mi obligación.
(*Anda haciendo grande estrago*).

En este apartado se analizarán lo satírico y burlesco de la selección divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo, así como algunos recursos literarios que permiten plantear una reflexión en los impresos. Para ello se buscará una posible respuesta a cómo funcionan las obras satíricas y burlescas de corte popular. Asimismo, se hablará sobre el espacio público y su importancia en la recepción de los impresos desde su aspecto cómico.

No obstante, habría que desglosar qué son los divertimentos, así como qué implica que se parta de los divertimentos satíricos y burlescos. Dentro de esta categoría entran impresos como los pleitos de suegras y yernos, de maridos y esposas, los disparates, diálogos jocosos, chascos, entre otros. La multiplicidad de temáticas que se abordan desde los divertimentos responden tanto a una sociedad dinámica como a la tradición a la que pertenecen.

Los divertimentos, en tanto que ponen en juego lo irracional y lo absurdo, forman parte de la tradición del disparate español del siglo XVI y del *fatrasie* francés (Frenk, 1994: 27). Se trata de “divertidas canciones [que] podrían ser entendidas como un chiste que rompe con el sentido lógico de lo previsible, que quiebra el horizonte de expectativas del que las escucha por primera vez, habituado por la costumbre a un esquema similar previamente fijado” (Castillo Martínez, 2007: 2). No obstante, bajo este aparente absurdo-absoluto, del sin sentido y de lo ilógico, las canciones engloban una “irracionalidad organizada” (Pedrosa, 1996: 219).

De tal forma que los divertimentos aquí estudiados se sitúan dentro de una línea literaria compartida con otras imprentas españolas desde siglos anteriores, ya que son parte de los impresos poéticos que tienen como contenido “la vida de pícaros, estudiantes, cautivos

o soldados, que entroncan con el conjunto de la literatura picaresca”³⁵ y cuyo “origen habría que remontarlo, según García de Enterría, a los mismos comienzos del género de cordel” (Gomis Coloma, 2015: 61-62). Ejemplo de esta temática son los testamentos, los chistes, disparates y perqués. Asimismo, los divertimentos de Vanegas Arroyo pueden suscribirse a la tradición de “los romances festivos, satíricos y burlescos” que contenían enigmas, pleitos, sentimientos de un galán a una galana, entre otros (cf. Gomis Coloma, 2015: 71).

De tal suerte que el divertimiento es una “obra artística o literaria de carácter ligero, cuyo fin es divertir”, derivada de ‘divertimiento’ que se refiere a “distracción momentánea de la atención” (*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*). Así, se trata de impresos dedicados al entretenimiento y diversión de quienes los consumían, o por lo menos así se venden desde su *incipit*,³⁶ y que “por un momento permiten a trovadores, cantantes y escuchas inventar la vida, lanzar el vuelo hacia dimensiones que los alejan de la prosaica y muchas veces miserable existencia de todos los días” (Frenk, 1994: 26).

Sin embargo, y como se profundizará más adelante a partir de otros recursos literarios, los divertimentos y disparates retomados no son exclusivamente un espacio para distracción y pérdida de tiempo. El uso de lo absurdo e irracional puede derivar en reflexiones y posturas críticas. María Xosé Agra Romero –retomando a Celia Amorós y su teoría feminista, pero que se puede emplear análogamente en este contexto– menciona que

en cuanto teoría crítica, el «hacer ver» de la teoría feminista está en función de un irracionalizar que por su propio mecanismo generaliza y, en su generalizar mismo, vuelve perceptible *qua tale* un sistema de dominación. [...]. La mirada no irracionalizadora no atraviesa el umbral que pasa de la anécdota a la categoría porque no subsume bajo conceptos (Amorós *apud*. Agra Romero, 2010, nota 11: 12).³⁷

³⁵ Si bien todos estos textos literarios son muy diversos y podría generar dudas de su pertenencia a un mismo conjunto, por su intensión pueden agruparse. Las narraciones de vidas pueden considerarse divertimentos en tanto de quiénes son las narraciones, este no sería el caso de las hagiografías, pero sí de las vidas de pícaros. Ejemplo de ello, es *Gran alarma escandalosa*, donde el pato habla de su vida y sus problemas con un tono satírico y burlesco.

³⁶ Se utilizará en término “*incipit*” para referirse a los encabezados de los impresos. No se usa el término “título” porque muchas veces los impresos no tienen un título declarado, sino que utilizan la primera cuarteta o los primeros versos del texto para identificarse.

³⁷ Si bien este proyecto no tiene por tema las propuestas feministas, bien se puede retomar conceptos y posturas de estas perspectivas, puesto que se trata de proponer miradas diferentes a cómo nos concebimos desde la filosofía y en nuestro quehacer filosófico, además de cómo se piensan aquellos que consumen los divertimentos.

Y desde esta perspectiva es que los divertimentos de Antonio Vanegas Arroyo emplean a su favor lo irracional para propiciar un espacio distinto y reflexivo en los receptores.

Por otro lado, desde el formato, los divertimentos publicados por la imprenta de Vanegas Arroyo usualmente se imprimían en hojas volante, aunque, como impresos provenientes de la tradición española, también hay algunos casos en pliego de cordel, como *El caracol*. Las hojas volantes son una fracción del pliego que, usualmente en la imprenta de Vanegas Arroyo, era de un 1/8 (20 x 30 cm. aproximadamente), aunque en algunos casos son más grandes o pequeñas. El formato de “hoja volante” se caracteriza por su bajo costo, fácil transporte y rápido consumo. Algunos autores las equiparan con los periódicos de consumo posterior (Campos, 1929: 272), aunque también circularon simultáneamente, por lo que son de suma importancia para entender las dinámicas no sólo de lectura, sino de circulación de información de la época.

Por su parte, los pliegos de cordel son, como su nombre lo dice, pliegos de 1/16 doblados por la mitad con cuatro folios (de 20 x 15 cm. generalmente) que se vendían anunciados en un cordel, y de ahí su nombre. Su origen se puede remontar hasta la aparición de la imprenta. Para Botrel, el impreso popular se sitúa entre los mundos de la cultura escrita e impresa ligada a la idea de libro e imagen, y el de la cultura folclórica asociada a la memoria y el pueblo (2000: 44).

Asimismo, y en cuanto a sus elementos editoriales, es usual encontrar *incipits* donde aparezca la frase “versos divertidos” asociada con la idea de “para pasar el rato”, lo que indica el objetivo declarado de su intención de entretenimiento. Ello no sólo sucede en los impresos de la casa Vanegas Arroyo, sino también en los impresos españoles. En palabras de Grecia Monroy Sánchez,

el uso de términos como ‘obritas’, ‘cuentecitos’, ‘cuentos y canciones’, ‘trataditos’ o ‘versos’, así como el todavía más general término de ‘papeles jocosos’, casi siempre acompañados por los adjetivos ‘variados’ o ‘surtidos’, son muestra de la plena consolidación de los géneros de la literatura impresa popular para esa época; aunque hay que recordar que al menos ya desde la primera mitad del siglo XVIII podemos ver este poco detallado modo de referir a los impresos de corte popular en los registros de los materiales que llegaban desde España a

tierras novohispanas, en los que se da cuenta del envío de ‘romances varios’, ‘varias comedias’, ‘dos resmas de romances’ y ‘tres manos de estampas’, entre otros (2022b: 43-44).

Tal es el caso del pliego de cordel madrileño *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo* de la imprenta de Hernando de finales del siglo XIX y principios del XX. Bajo este mismo tenor se encuentra el *Romance gracioso, para reír, y pasar el tiempo, en que se cuenta de una sangrienta batalla que en los campos de Arabiana tuvo el valiente y esforzado León Rey de los animales, con el famoso y alentado Grillo Rey de las Sabandijas*.³⁸ Inclusive, este romance hace referencia al cuento del grillo y el león correspondiente al motivo ATU 222 — War between Birds (Insects) and Quadrupeds (previously War of Birds and Quadrupeds) (Uther, 2004), mucho más antiguo que los pliegos impresos.

2.1. La voz crítica de lo satírico-burlesco

Una vez establecido el panorama de los divertimentos aquí retomados y haciendo las aclaraciones pertinentes, conviene analizar los elementos principales que dan pie a pensarlos como reflexiones filosóficas: lo satírico y lo burlesco, incluyendo lo grotesco. Para ello se tomarán a Mijail Bajtin y Henri Bergson con sus obras *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1998) y *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (2008) respectivamente. No obstante, habría que hacer una aclaración respecto de la obra de Bajtin, puesto que dicho autor sitúa su estudio en la Edad Media y en François Rabelais y los divertimentos que se analizarán en el presente estudio son de finales del siglo XIX y principios del XX. Si bien la propuesta de Bajtin está separada de los divertimentos por varios siglos, estos últimos pertenecen a una larga tradición, como ya se vislumbró, que se remonta hasta la Edad Media, lo que permite analizarlos desde su obra.³⁹ Por ejemplo, los

³⁸ Como es usual en la literatura popular impresa, no se declaran los datos de impresión en el texto (editor, año, dirección de imprenta, entre otros). No obstante, se menciona a Andrés de Porras Trenllado como el compositor.

³⁹ Si bien del Medievo al siglo XIX y XX en que estuvo activa la imprenta de Vanegas Arroyo hay cientos de años en el medio, sí hay una misma línea en la que se inscriben los divertimentos literarios. Por ello es que comparten narraciones, fórmulas, estructuras, grabados, entre otros elementos, que incluso aún perduran en la actualidad (véase, por ejemplo, Piñero Ramírez y Pedrosa, 2017). Parte de esta relación se irá entreverando en lo sucesivo del análisis de los textos.

divertimentos comparten algunas narraciones con el *Libro del Buen Amor* (2016) que se verán con mayor detenimiento en lo sucesivo.

Antes de comenzar con dicho análisis es importante mencionar que el estudio de los impresos populares debe situarse desde la dinámica en la que se encuentra inmersa la imprenta de Vanegas Arroyo; es decir, deben contextualizarse. Ya la corriente del Análisis Crítico del Discurso –instaurada por los estudios marxistas occidentales y la Escuela de Frankfurt⁴⁰ (Fairclough y Wodak, 2001)– destaca la importancia de hacer estudios contextualizados, puesto que parte desde una postura económica. Ello es importante porque los impresos populares son productos mercantiles de la vida cotidiana.⁴¹ En palabras de Max Horkheimer:

La teoría crítica de la sociedad comienza, pues, con una idea del intercambio simple de mercancías determinada mediante conceptos relativamente generales; a continuación muestra (presuponiendo la totalidad del saber disponible, la aceptación de la materia de que la teoría se apropia tomándola de investigaciones propias y ajenas) cómo la economía de intercambio, en ciertas condiciones dadas que atañen tanto a los hombres como a las cosas [...] debe conducir necesariamente a ese recrudecimiento de las contradicciones sociales que en la época histórica actual conduce a las guerras y a la revolución (2000: 61).

Desde esta perspectiva es importante destacar la condición histórica (Horkheimer, 2000) de los impresos populares en tanto que actividad humana.⁴² Así que, desde esta postura, es indispensable ver a los impresos populares como parte de una dinámica social contextualizada históricamente, lo que implica reconocer que son parte de una tradición. Asimismo, la postura del Análisis Crítico del Discurso pone atención en quienes consumían los divertimentos y cuál era su condición (analfabetismo, formas de lectura), cuál era el contenido de los mismos, precio, imagen, entre otros.

⁴⁰ Tratar a los impresos populares como desde una mirada económica no implica que se reduzcan a ello. Como menciona Fairclough y Wodak: “los filósofos de la Escuela de Frankfurt sostienen que no es posible tratar los productos culturales como meros epifenómenos de la economía. Consideran, en cambio, que esos productos son expresiones relativamente autónomas de contradicciones dentro del todo social y advierten en algunos de ellos expresiones de la fisonomía social del presente, así como de las fuerzas críticas que niegan el orden existente” (2001: 371-372).

⁴¹ Incluso podrían considerarse como productos consumidos por las masas (Eco, 2009).

⁴² Habermas concuerda con esta postura puesto que hay que hacer proyectos históricamente situados (1990: 187).

Por otro lado, habría que aclarar, en primer lugar, que la sátira se puede definir como el género mientras que lo burlesco se considera un rasgo del estilo, “el cual introduce la risa, la ironía, el cambio de registro, fundado en el ingenio que distorsiona, matiza o pluraliza la significación en el acto de comunicación literaria” (Domínguez Caparrós, 2009: 78). Lo burlesco es, entonces, aquello que abre la puerta a otros significados ocultos en lo explícito, pero cómo los oculta no es sencillo de puntualizar. De tal suerte que

intentar definir lo burlesco supone enfrentarse a prácticas marcadamente dispersas, tanto del punto de vista métrico como en cuanto a los contenidos y las tonalidades. La brevedad de las formas epigramáticas, la amplitud de algunas fábulas mitológicas o de los poemas homéricos, el tono soez de muchos poemas malsonantes y el elegante donaire de no pocos otros llevan a preguntarse si es pertinente agrupar tanta variedad detrás de un único marbete, burlesco (Fasquel, 2013: 67).

Lo burlesco caracteriza una variedad de textos que no son uniformes tanto en el formato como en el contenido. Burlescos pueden ser los corridos, relatos o novelas sin importar si son sobre la pobreza, el amor, las costumbres, por mencionar algunos. Incluso, los textos burlescos ocurren en diferentes periodos históricos, así como en diferentes lugares. No obstante, hay una paradoja entre esta multiplicidad de factores y obras de estilo burlesco, y la importancia de situarlos en su contexto y reconocer los elementos que emplea para que esos diferentes significados ocurran.⁴³

En cuanto al género literario se ha definido a la sátira como aquella que “plasma una censura o crítica de las conductas o actitudes de ciertas personas o grupos sociales a lo que se suele ridiculizar y que puede tener fines morales y didácticos, o simplemente festivos y burlescos” (Reyzábal, 1996: 58). Lo satírico es, entonces, aquello que pone el dedo en la llaga de los comportamientos sociales y sus regulaciones para mostrar lo que estos denotan. El género satírico trata de evidenciar la otra cara de estas “conductas y actitudes” sociales,

⁴³ Sobre esta paradoja, Horkheimer menciona que “la teoría crítica de la sociedad es, como totalidad, un único juicio existencial desplegado. Este juicio afirma, formulado toscamente, que la forma fundamental de la economía de mercancías históricamente dada, sobre la que se asienta la historia moderna, contiene en sí misma los antagonismos internos y externos de la época, los reproduce continuamente, cada vez con mayor crudeza” (2000: 62).

aunque sea para perpetuarlas. Joaquín Marco va más allá apuntando que lo satírico también tiene una función ejemplar, ya que,

A pesar de que la violencia, la vergüenza o la sátira feroz forman las coordenadas de la actuación de los principales personajes de los pliegos, éstos, en su conjunto, procuran ofrecer al lector o al oyente una escuela de buenas costumbres [...] La elaboración del mundo está en función de una “moralidad” final (1977: 90).

De manera que la sátira para criticar necesita el orden y las normas establecidas socialmente que restringen esos comportamientos. Para que el texto sea risible, es necesario que exista ese orden preestablecido, apoyado por una serie de normas sobre las cual reírse. Sin embargo,

por las características intrínsecas a dicho orden, para que este funcione correctamente también ha de ser capaz de funcionar incorrectamente. Si las leyes que lo regulan pueden dar lugar a permutaciones legítimas de los roles, también pueden generar ciertas permutaciones ilegítimas (Eagleton, 2021: 45).

El orden del que lo satírico saca provecho, también es el que da pie a lo desordenado. Eso ilegítimo es lo irracional y absurdo del disparate en los divertimentos que causa risa, pero que posibilita la crítica hacia ese orden social. Inclusive, ello se puede plantear como un ejercicio de conceptualización, entendiéndolo como un “‘hacer ver’, un hacer ver crítico, es decir, que interpela, irracionalizando, inmoralizando, deslegitimando un sistema continuado de dominación [...] que politiza” (Agra Romero, 2010: 16). Por ello es que se puede hablar de cierta “irracionalidad organizada” (Pedrosa, 1996: 219) del divertimento.

Estas primeras aproximaciones a los conceptos de “sátira” y “lo burlesco” serán discutidas y ampliadas a lo largo del apartado. No obstante, partir de algunos principios generales de lo satírico y burlesco resulta necesario para comprender mejor a los textos de los impresos y cómo se genera la risa en quien los recibe.

Ahora bien, dentro de estas primeras deliberaciones ya se deja ver un aspecto fundamental de lo satírico y burlesco: su relación y dependencia con lo humano. Bergson menciona que “no hay nada cómico fuera de lo propiamente *humano*” (2008: 12), pues reflexionar al respecto implica situarlo en su contexto social, dado que supone conocer los

comportamientos y sus leyes para que la crítica tenga efecto. Ejemplo de ello son las normas de vestimenta y el cambio al sistema métrico decimal de las que se hablan en la décima siguiente:

Se caí[a] muerto de risa,
un pícaro Gavilán
de verse ya sin camisa,
pero sí con buen g[a]bán;
un Perico en un zahuán
estaba echando tortillas,
las calandrias amarillas
pusieron el nixtamal,
pues como ya no hay cuartillas
le echaron harta cal.
(*Versos muy extravagantes*).

En el caso de la mención del sistema métrico decimal, el consumidor sabe que es de origen extranjero (francés) y distinto al que se empleaba. Este se instauró en México el 15 de marzo de 1857 bajo el mandato de Ignacio Comonfort (Morelos Rodríguez, 2009: 133). También se imprimieron manuales para el empleo del nuevo sistema en la imprenta de Vanegas Arroyo, como *Equivalencias de pesas, medidas y valores del antiguo sistema al métrico decimal*. Incluso, el cambio de sistema de medida es tema de reproche en otros divertimentos aquí retomados; ejemplo de ello es *Gran alarma escandalosa*:

Para llenar mi barriga
no hallo remedio ni mal,
todo lo venden pesado
con sistema decimal.

Lo anterior muestra que en la circulación de los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo se supone que aquel que los recibe conoce sobre lo que están hablando para entender los significados ocultos que reflexionan sobre el orden: conoce la cultura popular porque es parte de ella y sólo así es que capta el humor que hay en los impresos. Por ello, hay que entenderlos como productos humanos que tratan sobre la sociedad que los produce y consume. Al respecto Bergson menciona que lo cómico

¿cómo nos va a informar esa fantasía cómica acerca de los procedimientos de trabajo de la imaginación humana, y más en particular de la imaginación social, colectiva y popular? Nacido de la vida real emparentado con el arte, ¿cómo no nos iba a decir también algo acerca del arte y de la vida? (Bergson, 2008: 12).

Por ello, para el estudio de los divertimentos es fundamental analizarlos desde las dinámicas de la cultura popular (su contexto) y todo lo que ello implica, incluyendo algunas aproximaciones sobre lo que ella es. Peter Burke, retomando a Mandrou y Ginzburg, menciona que el término cultura popular “da una falsa impresión de homogeneidad y, por tanto, sería más conveniente utilizarlo en plural, o sustituirlo por alguna expresión tal como ‘la cultura de las masas populares’” (1991: 19-20). Carlo Ginzburg usa también el término clase subalternas al de cultura popular y da énfasis en la complejidad que proviene de esta heterogeneidad, pues menciona que no es lo mismo la cultura *producida* por ella a la que le es *impuesta* (1981: 4). Y dada esta diversidad dentro de la cultura popular, Ginzburg propone que se le puede ver como aquella que

se atribuye a las clases subalternas de la sociedad preindustrial [como] una adaptación pasiva a los subproductos culturales excedentes de las clases dominantes (Mandrou), o una tácita propuesta de valores, si acaso parcialmente autónomos respecto a la cultura de aquéllas (Bollème), o una extrañación absoluta que se sitúa sin rebozo más allá, o mejor dicho más acá, de la cultura (Foucault). Es mucho más valiosa la hipótesis formulada por Bachtin de una influencia recíproca entre cultura de las clases subalternas y cultura dominante. Aunque precisar el modo y el momento de tal influencia (ha comenzado a hacerlo con óptimos resultados J. Le Goff) significa afrontar el problema con una documentación que, en el caso de la cultura popular, como hemos señalado, es casi siempre indirecta (1981: 8).

De tal suerte que uno de los elementos más importantes de la cultura popular es la diversidad que se engloba dentro del término, pues es tan heterogénea como los individuos que la conforman. De ahí deriva la relevancia de revalorar todo lo que ella engloba, así como lo complejo que es su estudio, sobre todo en la recolección de fuentes.

Generalmente, los impresos producto de esta cultura popular no presentan toda la información bibliográfica que posibilite situarlos desde su procedencia (oral, tradicional, de autor), de edición, de impresión, entre otros. Umberto Eco al respecto menciona que este tipo

de literaturas usualmente están “mal impresas, a menudo no mencionan la fecha y el lugar, porque ostentan ya la primera característica de la cultura de masas, ser efímeros” (2009: 31-32).⁴⁴ Los impresos populares, en tanto que transitorios, pierden mucha de la información que los constituye por los márgenes.

No obstante, ese carácter efímero de las literaturas populares es lo que también posibilita y da pie a la diversidad englobada en el término de “cultura popular”. Esto es lo que Bajtin propone, pues menciona que “lo que para nosotros es el mundo unitario de la cultura popular, aparece en estas obras como un conglomerado de curiosidades heterogéneas, difícil de incluir en una historia ‘seria’ de la cultura y la literatura europeas, a pesar de sus grandes proporciones” (Bajtin, 1998: 63-64).⁴⁵

Estas propuestas dejan ver la dificultad a la que se enfrenta el estudioso de la cultura popular: si no es única ni homogénea, depende de cada clase popular situada en un tiempo y espacio determinados. Aunado a ello, está el carácter satírico y burlesco de los divertimentos.⁴⁶ En el mismo tono de estos estudios sobre la cultura popular es que se sitúa Bajtin a partir del carnaval y el humor que de él proviene. De tal manera que al analizarse los impresos y

para comprender la profundidad, las múltiples significaciones y la fuerza de los diversos temas grotescos [se le podría añadir satíricos y burlescos], es preciso hacerlo desde el punto de vista de la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca; fuera de estos elementos, los temas grotescos se vuelven unilaterales, anodinos y débiles (Bajtin, 1998: 61).

⁴⁴ Eco, por otro lado, propone a la cultura popular como parte de la cultura de masas contrapuesta al concepto de cultura aristocrático, que, si “es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (Heráclito: ‘¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud’), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura” (2009: 27-28).

⁴⁵ El interés por la cultura popular como parte de “las obras de los estudios de la cultura durante los años posteriores a 1970 revelará un fenómeno muy interesante, cuyos efectos aún prevalecen en buena medida. En esa época, los análisis que tuvieron a la sociedad como objeto dieron un giro significativo. El creciente interés por comprender el sentido de las prácticas sociales y la manera cómo estas entran en juego entre sí, sumando – entre otros factores– al rechazo de la identificación de la cultura con la creación intelectual de las elites, pusieron en el centro del interés académico una diversidad de acciones y expresiones hasta entonces dejadas al margen o consideradas temas menores” (Nava, 2013: 15).

⁴⁶ A ello puede agregársele la diversidad de concepciones que hay sobre el concepto de “tradición” y “folklore”, todos ligados entre sí (Burke, 2006: 41-42).

Por otro lado, y dada la necesidad de situar los divertimentos, es indispensable apoyarse de otras disciplinas, además de los estudios literarios. Una de las que se ha aproximado al estudio de la cultura popular es la histórica cultural con algunos autores como Peter Burke (1991; 2006), Roger Chartier (1992), Robert Darnton (2018), Carlo Ginzburg (2021), por mencionar algunos.⁴⁷ La historia cultural trata “de conjugar dos enfoques opuestos pero complementarios: un enfoque interno preocupado por la resolución de problemas sucesivos en el seno de la disciplina [histórica] y un enfoque externo que relaciona lo que hacen los historiadores con la época en la que viven” (Burke, 2006: 13).⁴⁸

Ahora bien, la propuesta no es establecer una línea más grande entre la oposición culto-popular, ni que la balanza se incline más de un lado, aunque sea el lado menos estudiado. Por ello, la historia cultural no se queda en el plano de “los ‘grandes’ escritores y filósofos quienes expresan o reflejan con mayor coherencia, a través de sus obras esenciales, la conciencia posible del grupo social del que forman parte” (Chartier, 1992: 28); sino que trata de trascender ese plano para mostrar la complejidad del tejido cultural desde otras perspectivas más cotidianas, como la cultura popular. Para esta disciplina quedarse en el plano restringido de un grupo social como del autor y su producción, en su mayoría escrita,

equivale a afirmar, por un lado, que en la singularidad de esos textos se dan, de la manera más clara y completa, las ideas compartidas; por otro, que la contabilidad de las palabras, títulos y motivos de las representaciones colectivas son, en sentido propio, “insignificantes”, es decir, incapaces de restituir los significados complejos, conflictivos y contradictorios de los pensamientos colectivos (Chartier, 1992: 28-29).

⁴⁷ Algunas de las obras de estos autores son retomadas a lo largo del presente estudio, entre la que se encuentran *La cultura popular en la Europa moderna* y *¿Qué es la historia cultural?* de Burke, *El mundo como representación* de Chartier y *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* de Darnton.

⁴⁸ Se retoma en este estudio a la historia cultural no porque se trate de una investigación exhaustiva sobre ella o de este tipo, sino para mostrar la pertinencia filosófica de hacer un análisis centrado en el contexto de los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo. La intención es mostrar las ventajas filosóficas de buscar con otros anteojos y en otros lugares a los usuales. Por otro lado, y aunque las propuestas de la historia cultural no son puramente filosóficas, los autores que las desarrollan (provenientes de la disciplina histórica) sí abren un panorama para reflexiones de tinte filosófico. Además, en el origen de esta corriente histórica están autores retomados por la tradición filosófica como Max Weber, Johan Huizinga, Hans-George Gadamer, Ernst Cassirer, por mencionar algunos (Burke, 2006: 19-33). De tal suerte que puede pensarse que la filosofía no ha abordado por completo el tema de la representación en la cultura popular, aunque sí ha vislumbrado varios caminos que posibilitan su análisis

El problema es que, si la atención del conocimiento se va sólo a este sector social, como pasó por mucho tiempo, todos aquellos que no estaban en esas condiciones quedan fuera del mapa. Es decir, la población analfabeta y no intelectual no era considerada, como si no tuviera nada que decir. Todo el panorama social quedaba representado solo por lo que cierto autor o grupo de estudiosos dijera. De tal suerte que

la recolecta contable de lo superficial, lo banal o lo rutinario no es representativa y la conciencia colectiva del grupo (que es “inconsciencia” colectiva para la mayoría) se da únicamente en el trabajo, imaginativo o conceptual, de algunos autores que la llevan a su grado más alto de coherencia y transparencia (Chartier, 1992: 28-29).

En consecuencia, los otros grupos sociales, así como sus actividades e imaginarios, no eran tomados en cuenta desde su propia producción, sino desde la concepción que otros tenían de ellos.⁴⁹ Ahora bien, esta postura quizá no sea del todo fortuita, pues, como ya se mencionó, muchos de los materiales de esta colectividad son de carácter efímero. En el caso de la literatura, los textos van desde la oralidad y la dificultad de recolectarlos y preservarlos, hasta manuscritos o impresiones de baja calidad y bajo costo.

Es así que la perspectiva de la historia cultural y el “giro cultural” retomado por Burke (2006) trata de ir más allá del conflicto entre la oposición erudito/popular. Por ello, hablar y mostrar otros grupos sociales, más allá de los académicos es un aspecto importante. Y en los divertimentos se ven enunciados, los comerciantes, zapateros, tortilleras, entre otros sectores, como es en el caso de *Vaya un torito embolado*:

Que es el torito del mal
me dijo a mí mi tatáche,
porque a Belem encajó
al indio que hace apache.
A la que vende tepache

⁴⁹ Desde esta perspectiva es importante tomar en cuenta cómo es que denominan o nombran a ciertos sectores sociales, sobre todo por el poder que tiene de imposición y dominación el nombre y el lenguaje en general. Sobre ello, Agra Romero menciona que “estableciendo un orden de designaciones, de generalizaciones o totalizaciones que se configura como hegemónico, marca las heterodesignaciones, las asignaciones de espacio, por lo que hay que estar atentas a las resignificaciones, al quién, al qué y al cómo de las resignificaciones para no caer o incurrir en eufemismos, voluntarismos o mistificaciones habitualmente despolitizadores. [...] respondiendo con nuevas autodesignaciones que sean políticamente eficaces, acordes con una identidad crítico-reflexiva que se inserta en la lógica de la vindicación y de la igualdad” (2010: 15).

y a la que hace pambacitos
las hace hacer pucheritos,
porque nada venden ya
y esta miseria, se dicen,
¿hasta cuándo cesará?

Por su parte, la filosofía, tal y como se le conoce desde el mundo occidental, se basa en gran medida en esta distinción resaltando al intelectual: desde Platón (2011) está marcada la diferencia entre aquellos, los filósofos, que están por alcanzar la meta eidética y los otros, la gente común, que se dejan llevar por lo corporal, las pasiones y lo terrenal, incluido cualquier ejercicio poético. En palabras de Detienne y Vernant, “el universo intelectual del filósofo griego, contrariamente al de los pensadores chinos o indios, supone una dicotomía radical entre el ser y el devenir, entre lo inteligible y lo sensible” (1988: 12).⁵⁰

En la filosofía la concepción de pensamiento es individual, pues es la actividad de un sujeto determinado (nadie puede reflexionar por nadie más). Sin embargo, hay autores que tratan de evitar la distinción sujeto-sociedad, que lleva a plantear a la sociedad como un conglomerado de individuos.

Ejemplo de ello es Jürgen Habermas quien propone la filosofía del sujeto que “dé cuenta del fenómeno del mundo de la vida y permita rearticular sobre la base de una teoría de la intersubjetividad ese concepto de ‘conciencia social global’” (1990: 182). En otras palabras, se trata de replantear y repensar la posibilidad de un pensamiento colectivo, dentro del que se encontraría la cultura popular.⁵¹

⁵⁰ Ambos autores contraponen el pensamiento griego platónico al de la *metis*, entendida como “forma de inteligencia y pensamiento, un modo de conocer. Implica un conjunto complejo, pero muy coherente, de actitudes mentales y de comportamientos intelectuales que combinan el olfato, la sagacidad, la previsión, la flexibilidad de espíritu y la simulación, la habilidad para zafarse de los problemas, la atención vigilante, el sentido de la oportunidad, habilidades diversas y una experiencia largamente adquirida. Se aplica a realidades fugaces, movedizas, desconcertantes y ambiguas, que no se prestan a la medida precisa, al cálculo exacto o al razonamiento riguroso)” (Detienne y Vernant, 1988: 11).

⁵¹ Mónica Judith Sánchez Flores aclara al respecto que “los sistemas pueden ser ya psíquicos [refiriéndose a la propuesta de Luhmann] o individuales (personas), ya sociales o más grandes que el individuo (sistemas sociales). Evade, así, referirse al par dicotómico de la individualidad del sujeto: la colectividad social. Esta perspectiva fenomenológica le ayuda a evitar el problema de la sociedad como un agregado de individuos e, incluso, el de las influencias sociales del tipo de la ‘conciencia colectiva’ durkheimiana, más allá del mero agregado de individualidades. La idea de sistemas de sentido evita también tener que referirse a la intersubjetividad en la producción social del entendimiento” (2007: 89)

De tal suerte que la existencia de los filósofos formados, lectores y estudiosos no significa que aquellos que no se dedican por completo a ello no tengan reflexiones. Por el contrario, todos en algún momento de la vida se enfrentan a situaciones que los obligan a pensar filosóficamente, o se enfrentan a problemas reconocidos como filosóficos. Al respecto Robert Darnton menciona que

actuando a ras de tierra la gente común aprende la ‘astucia callejera’, y puede ser tan inteligente, a su modo, como los filósofos. Pero en vez de formular proposiciones lógicas, la gente piensa utilizando las cosas y todo lo que su cultura le ofrece, como los cuentos o las ceremonias (2018: 13).

Frente a este panorama, la propuesta es, más que medir la inteligencia de los estudiosos de la filosofía –incluso, habría que cuestionar si es tal– y de las demás personas, reconocer la capacidad de reflexionar de cualquiera y recuperarla. Y estas reflexiones tiene algo que aportar a esa otra cara estudiosa de la filosofía, pues coexiste con ellas. No obstante, no es la intención reapropiarse de la cultura popular y sus imaginarios colectivos, sino de aprender a escucharla para considerarla sin subestimarla.

Para ello la filosofía debe enfrentarse a algunas de las concepciones sobre las que se establece. Una de ellas es la oposición individuo-colectividad de la filosofía occidental moderna que lleva al sujeto al plano principal en donde “el cuerpo individual es presentado como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido” (Bajtín, 1998: 36). Esto sucede análogamente en los libros, como casi en cualquier material manuscrito e impreso: la materialidad de la obra queda fuera de la imagen, lo esencial es el contenido. Importa lo que dice el sujeto, no tanto el sujeto que lo dice, por qué lo dice, cómo lo dice, desde dónde lo dice, de dónde se apoya para hacerlo (no sólo otros autores), por mencionar algunos. En consecuencia, para el estudio filosófico de los divertimentos es necesario “anular las diferencias metodológicas” (Chartier, 1992: 36).

En la filosofía como en la vida no todo es blanco o negro, culto o popular, conocimiento o no, filosofía o no, sino que “siempre hubo entre los dos cánones muchas formas de interacción: lucha, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones” (Bajtín, 1998: 37). En otras palabras, los estudiosos de la filosofía, filósofos, intelectuales o como se les quiera llamar, no viven fuera la sociedad que los posibilita y seguramente

conocen cuentos, refranes, canciones, chistes que retoman cuando lo consideran pertinentes. Es tal el alcance que tiene la literatura popular y, como el caracol, no tiene preferencias y puede comerse por igual a negros, blancos y azules, haciendo que entre ellos interactúen:

Comió negros
de a montones,
y blancos y azules,
de todos colores.
Nadie le pudo
mirar siquiera
sin que comido
salir pudiera.
Muchos al verlo
con gran espanto
cayeron muertos
o antarrantados.
(*El caracol*)

En este mismo orden de ideas, el estudio filosófico de los divertimentos, en tanto que literatura popular, implica replantear la oposición producción y consumo. Roger Chartier menciona que la representación de consumo cultural “se opone, palabra por palabra, a la de la creación intelectual: pasividad contra invención, dependencia contra libertad, alienación contra consciencia” (1992: 36). Sin embargo, y como se verá más adelante, los elementos de la literatura popular implican una recepción (consumo) activa de los lectores/videntes oyentes. Este consumo popular activo está condicionado por su misma producción, por lo que no se pueden separar la una de la otra. Separarlas, como se ha hecho con anterioridad, “nos conduce a postular que las ideas o las formas poseen un sentido intrínseco, totalmente independiente de su apropiación por un sujeto o un grupo de sujetos” (Chartier, 1992: 36-37).

Bajo esta concepción de lo popular es que se encuentra la propuesta de Bajtin fundamentada en el carnaval, que, para el autor,

es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho “singular” aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este

carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtin, 1998: 15).

Lo anterior deja ver la importancia de lo colectivo en la cultura popular y en sus productos. Y es considerando esta colectividad del humor bajo la que se constituyen y deben leerse/verse/oírse los divertimentos de Vanegas Arroyo. El carácter popular de los divertimentos es fundamental para entender por qué es importante lo risible en tanto que satíricos y burlescos, ya que la risa es esencial desde el plano social. La risa involucra siempre a una colectividad para ser tal:

lo cómico, [para] producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. Pero esa inteligencia ha de quedar en contacto con otras inteligencias [...] Es cómico si la risa necesita un eco [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (Bergson, 2008: 14).

Es así que lo satírico y burlesco, incluido el aspecto grotesco, se convierten en un juego “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con elementos característicos del juego” (Bajtin, 1998: 9). Bajo estas condiciones el humor con el que juegan los divertimentos es

una zona neutral en que el hombre se ofrece simplemente como espectáculo al hombre, queda cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, que la sociedad quisiera también eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esa rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo (Bergson, 2008: 24)

Por ello, pretender un estudio de estos divertimentos fuera de su contexto social o sin tomar en cuenta su recepción no permitiría su comprensión. Estos textos no pueden ser sino entendidos desde quienes los completan y les dan sentido. De tal suerte que “el medio sustituye al fin; la forma, al fondo, y la profesión ya no resulta hecha para el público, sino al contrario, el público para la profesión” (Bergson, 2008: 45). Y desde esta perspectiva que incorpora la complejidad del contexto y la cultura popular que la produce y consume es que

la risa se convierte en “una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial)” (Bajtin, 1998: 10).

2.2. El espacio público y lo popular

Aunado a todo lo anterior y dadas las dinámicas de lectura en la que los divertimentos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo se ven inmersos, el espacio público de la plaza se vuelve fundamental para su funcionamiento. El espacio público para los impresos es tanto el lugar de consumo como el lugar de producción, dado que en las lecturas en voz alta de los impresos se vendían. Como Grecia Monroy Sánchez menciona:

“vendedores, transmisores y enunciadores” eran, pues, una parte fundamental del proceso de difusión de los impresos en cuanto “intermediarios” que “acudían a las principales imprentas, y se llevaban cantidades de pliegos de papel basto con historias de todo tipo, y de hojas multicolores con noticias escandalosas en verso”, para luego venderlas por las calles y plazas públicas (Monroy Sánchez, [en presa]: 28)

Entre los espacios públicos donde estas dinámicas de lectura se daban, la plaza es el lugar que más destaca. Sin embargo, no es el único, por lo que cuando aquí se mencione a la plaza pública, debe entenderse como todos aquellos espacios donde se da una lectura colectiva (oralizada). Asimismo, desde lo cómico estos espacios

han sido identificados como los escenarios representativos de las prácticas carnavalescas. La vida cotidiana transcurre en un espacio controlado que define las posiciones sociales y los modos de actuar. En contraste al espacio jerarquizado, el rasgo característico de la plaza es la desaparición de las relaciones de pertenencia a un grupo determinado. Por consiguiente, se disuelven las identidades, dando paso a la fusión de ellas en una alteridad colectiva (Nava, 2013: 11).

De manera que la plaza es el lugar donde el orden se puede invertir también. Es el lugar donde los receptores pueden escuchar los disparates (lo ilógico, absurdo) y sentirse parte de ello porque se permite esa trasgresión de normas. Además, es el espacio que todos pueden ocupar, por eso es público en todo el sentido de la palabra; no es un restaurante donde

hay que pagar, no es la iglesia, es el lugar a donde todos pueden llegar sin que se les restrinja la entrada y los comportamientos (en su mayoría).

Por otro lado, estos escenarios, no sólo en la realidad, sino en lo literario juegan un papel importante. En los divertimentos aquí retomados aparece recurrentemente la feria, por ejemplo, en *El Mosquito Americano*:

En fin, anduvo Tepito,
por la Merced, por San Juan,
por San Antonio Tomatlán
este bravo animalito.
Todavía se fue maldito
a las ferias a pasear,
a ver si puede llegar
al país veracruzano.
No se vayan a espantar
Con el Mosco americano

O en el caso de *Vaya un torito embolado* y el caos que genera en la feria, cosa que difícilmente podría hacer en un hotel, por ejemplo:

Ah que torito tan bravo,
me dice tía Desideria,
es sin duda el antecristo [*sic*]
que nos trae ya la miseria.
Ya se va para la feria
de los Lagos, en San Juan,
allí lo capotearán
sacándole media vuelta,
porque ya en la Capital
a la gente trae revuelta.

Esta posibilidad del desorden en la plaza y lugares públicos puede relacionarse con el concepto de “cuerpo abierto” del antihéroe de Pedrosa (2003). Si bien el antihéroe y los lugares distan mucho de ser lo mismo, los espacios públicos son abiertos y pueden asociarse a esta propuesta. Para el autor, el cuerpo abierto significa la incontinencia del cuerpo al abrir

sus orificios y, “desde antiguo, la apertura simbólica del cuerpo ha estado asociada al concepto del pecado y su cierre simbólico, al de la virtud” (Pedrosa, 2003: 60). Por eso se relaciona con el carácter transgresor del carnaval.

Ahora bien, si lo carnavalesco que hay en el espacio público implica otra vez la dicotomía del orden y el desorden – unida a la de erudito/popular–, el carnaval es “la fiesta [como las ferias, que] se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtin, 1998: 12). Sin embargo, si el carnaval representa el desorden de lo popular, también hay otra fiesta que perpetúa el orden de lo culto. Esta es la fiesta oficial que

miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria (Bajtin, 1998: 12).⁵²

Bajo esta jerarquía de fiesta oficial contrapuesta a la carnavalesca es que el sentido de orden y desorden puestos en juegos en la plaza pública adquieren un papel fundamental. La plaza no sólo aparece en las ciudades, sino que ha sido el lugar destinado para ello desde las políticas estatales, públicas y religiosas. Destinar espacios a lo público y compartido, no es del todo fortuito. Si las fiestas oficiales promueven en orden con la mirada al pasado, el carnaval abre la puerta al futuro y nuevas posibilidades. De manera que

⁵² Bajtin añade sobre el carnaval que “todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes” (1998: 7).

el orden implica la inmovilidad o la falta de innovación de sus componentes durante un ciclo ininterrumpido. Pero la repetición itinerante de estos periodos de estatismo extenua, envejece y desgasta al universo, el cual requiere aceptar un cambio ocasional si ha de rehabilitarse y recuperar su estado de regularidad y estabilidad (Nava, 2013: 25).

En contraste, el carnaval es el movimiento y renovación que “no tiene como objetivo la aniquilación plena y absoluta del orden; por el contrario, pretende recomponer los elementos que lo mantienen” (Nava, 2013: 25). Y el carnaval no podría borrar ese orden del que proviene, porque lo necesita. De modo que, otra vez, se confirma que los estudios sobre lo risible en lo popular no pueden inclinar la balanza hacia lo popular, sino que deben reconocer este ámbito, así como su pertinencia para la sociedad ordenada.

Por otro lado, si lo satírico y burlesco del carnaval en el espacio público se consume activamente, “los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*” (Bajtin, 1998: 9). El carnaval es algo que hace partícipes a cada uno de los receptores para ser tal: el que asiste transgrede los límites, pero transgrede en el espacio permitido, de la forma permitida, para renovar y abrir nuevos caminos.

La plaza dentro de estas dinámicas de lo popular, lo satírico y burlesco de los divertimentos de Vanegas Arroyo es lo que posibilita el despliegue de la fiesta. Los disparates y divertimentos son clasificados, en la mayoría de las veces, como cantares festivos porque les es inherente este carnaval.⁵³ La plaza pública, entonces, es donde sucede la

eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta (Bajtin, 1998: 14).

En consecuencia, la plaza pública es una condición de posibilidad para que se den, no sólo las diversas dinámicas de lectura necesarias en la sociedad no letrada del México de

⁵³ Veáanse por ejemplo en el *Cancionero popular de Salta* de Juan Alfonso Carrizo la sección de composiciones “Jocosas y festivas” o la sección de “Coplas humorísticas varias” del *Cancionero Folklórico de México* que Margit Frenk define como “todas aquellas estrofas festivas que [...] tratan temas, como el de las viejas o el de las suegras, que en nuestro folklore poético sólo parecen abordarse en broma, o son —deliberada o involuntariamente— disparatadas” (1982: XXI).

finales del siglo XIX y XX, sino para que entren en funcionamiento las dinámicas de lo cómico. Si la risa generada por lo satírico y burlesco es únicamente humana y necesita el eco de los demás inmerso en la cultura popular que lo produce, necesita del espacio que posibilite estos cruces colectivos. Es así que la reflexión detonada por los divertimentos se da también en la plaza y por los usuarios de ella.

Los divertimentos aquí retomados se ven en la confluencia de muchos caminos y dinámicas: lo popular, lo satírico, lo burlesco, lo propiamente humano, lo absurdo, lo festivo, lo compartido. Sin embargo, todo ello dista mucho de dar un panorama completo de los elementos que los constituyen e influyen en su receptor, así como las críticas y reflexiones que en ellos se dan y propician. Ejemplo de esto son los recursos literarios que emplean, así como sus personajes. Sigamos como en *Gran alarma escandalosa* que

A México va el patito,
lo convida Arnulfo Valle;
se va a poner muy avispa,
en las plazas y en la calle.

3. Los personajes animales antropomorfos

Todos 'tan en el estrado,
los novios en la pandilla,
cuando llegó la aguililla
echándoselas de lado:
“Donde quiera me he paseado,
yo no he sido escandalosa”;
le dijo a la mariposa:
“Vámonos a andar al monte”,
y le respondió el ceniztle:
“Hoy se casa un cuitlacoche.”
(*Casamiento del cuitlacoche*,
Frenk, 1982, IV; núm. 130)]

Otro elemento fundamental en la selección del *corpus* son los personajes animales con características antropomorfas que forman, como lo veremos ahora, una parte esencial del humor de los divertimentos, así como de la reflexión que ellos puedan suscitar. Para ello, habrá que discernir algunos elementos literarios y técnicos que posibiliten entender con mayor claridad su funcionamiento en la recepción. Estos recursos literarios, junto con los mecanismos expuestos en el capítulo anterior, son los que posibilitan en el receptor una respuesta reflexiva que se analizará con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Parte central del disparatado de los divertimentos aquí propuestos es la participación animal con rasgos humanos: hay coyotes, gatos, perros, pájaros que hablan; patos y gavilanes con cara humana (véanse imágenes 3, *Gran alarma escandalosa*, y 4, *el Ranchero y el gavilán*, en el anexo); toros, perras y caracoles que causan revueltas; o cuervos con uniformes (véase imagen 1, *Versos muy extravagantes*, en el anexo). En el mundo ordenado de lo humano, los animales entran marchando para ponernos en escena el mundo al revés, como en *Versos muy extravagantes*

En tranvías llevo trote
un cochino hecho pozole.

Se juntó con la reunión
hasta no verles el fin,
así dijo un Chapulín
de sorbete y de bastón.
Cuando les dio la canción
un Tordo y un Armadillo,
se fueron al Baratillo⁵⁴
a comprar unos anteojos,
para espulgar al zorrillo
porque tenía muchos piojos.

Asimismo, el uso de personajes animales es algo usual en los textos de corte tradicional y popular. Como menciona Margit Frenk, “aquí el animal suele tener características humanas; es frecuente que hable y aun que dialogue con el hombre [...] Aclaremos que el animal puede aparecer como metáfora del ser humano” (1989: xxiii). De ahí, también, que los nombres de los animales pueden aparecer en mayúsculas como nombre propio, como en *Pronunciamiento de leones* (véase imagen 2, *Pronunciamiento de leones*, del anexo):

Había varios Zopilotes,
Gallinas y Guajolotes,
presos y embartolinados;
había Sapos engrillados,
había Lobos y Coyotes,
Osos, Tigres y Zorrillos,
entre ellos dos Armadillos,
una Zorra, un Tlalcoyote
y un pobrecito Ajolote
con unos pesados grillos.

No obstante, existe una paradoja entre pensar a los animales como humanos, como si al hablar de humanos no se tratara de animales. Evidentemente la humanidad es parte del

⁵⁴ Podría referirse al mercado novohispano del Baratillo de la Plaza Mayor de la Ciudad de México en el que se vendían “manufacturas artesanales, usadas y nuevas” (Olvera Ramos, 2007: 73).

reino animal y las discusiones sobre lo que la diferencia del resto es tema de controversias filosóficas desde su origen. Esto ha tomado bastante interés en los últimos años principalmente dentro de la bioética. Pensar a lo humano como independiente de lo animal proviene de una larga tradición occidental de estudios cuyas propuestas tratan de fundamentar la preeminencia del hombre: desde Platón y la su planteamiento de reencarnación en el *Fedro* (1986), Aristóteles y la diferencia específica (Porfirio, 1973), el hombre hecho a semejanza de Dios (*Génesis* 1:27-28), el problema de los universales en la Edad Media (Espinal Restrepo, 2011), el giro copernicano de la Modernidad propuesto por Kant (2013), por mencionar algunas.

Todos estos planteamientos tratan de degradar lo animal por sus limitaciones racionales (de conciencia, voluntad, libre albedrío, entre otras capacidades) y ponerlo siempre por debajo de lo humano. De manera que asociarle a una persona lo animal suele verse como algo denigrante. En palabras de Terry Eagleton, “cuando hablamos del animal lingüístico, la incoherencia es total. Dado que podemos plantearnos nuestra animalidad, pero no somos capaces de separarnos de ella, hay una cierta ironía que es inherente a la especie humana” (Eagleton, 2021: 36).

Bajo este panorama es que los divertimentos retomados generan un tipo de humor en el que el humano se ve degradado a sí mismo. El receptor sabe perfectamente no se está hablando de él, que es algo imaginario, pero que sí se comporta como él y eso le causa risa.

Aunado a lo anterior, la risa que, pese a ser una actividad exclusivamente humana, muchas veces se ha denostado porque, como bien lo reconoce Eagleton,

hay algo alarmantemente animal en esta actividad, en parte por el ruido semejante a los relinchos, los aullidos, los cacareos y los rebuznos que genera. La risa nos recuerda nuestra afinidad con los demás animales, lo cual es irónico, desde luego, ya que ellos no se ríen, o al menos no lo hacen de un modo tan perceptible. En este sentido, la risa es algo animal y, a la vez, distintivamente humano: una imitación del ruido de las bestias, pero impropia de las bestias (Eagleton, 2021: 17).

Por ello, los divertimentos de Vanegas Arroyo son contradictorios por dos razones: tanto por los personajes animales antropomorfos, como por ser risibles. En otras palabras,

los divertimentos resultan absurdos e ilógicos porque están en voz y representados por animales con características físicas humanas, vestidos como humanos, hablando como humanos y comportándose como tales. Asimismo, los impresos posibilitan este despliegue de animalidad incoherente que conecta al receptor con su parte animal a través de la risa. Se trata, una vez más, de la distorsión del orden para reafirmarlo después.

3.1. De reyes leones a gigantes caracoles: personajes-tipo

Por otro lado, para que los personajes animales de los divertimentos causen risa y crítica tienen que funcionar de cierta manera. Este tipo de personajes se constituyen como estereotipos en el imaginario colectivo, por lo que el receptor los reconoce. Es decir, se constituyen como personajes-tipo.

Los personajes-tipo son aquellos agentes que tienen una serie de elementos iguales y que son reconocidos de inmediato. En otras palabras, se trata de los personajes esquemáticos o estereotipados que se comportan de la misma manera a lo largo de diversos textos, por ello pueden ser identificados por el receptor. Esto lo explica Propp diciendo que “los personajes son extremadamente numerosos, pero que el número de funciones es extremadamente reducido” (2008: 29).⁵⁵ Además, en los personajes-tipo la acción es la misma, aunque el modo puede variar.

Algunos de los personajes usados en estos impresos corresponden a esta catalogación, por ejemplo, el león, el coyote, el gavilán, el cerdo, entre otros. En el caso del león se trata del rey de todos los animales:

El León en su tribunal
mandó que echaran prisiones,
y entre dos o tres Ratones
llevan preso a un Gavilán,
y al llegar con gran afán

⁵⁵ Si bien Propp hace el análisis de los personajes en el cuento maravilloso, en términos generales se puede extrapolar a otros tipos de cuentos inmersos en dinámicas repetitivas y constantes, en los que los personajes y motivos suelen ser recurrentes.

le dicen: diga su nombre,
no se espante ni se asombre.
entre, pues, a la capilla.
Entonces dijo una Ardilla:
*Yo vide llorar a un hombre.*⁵⁶
(*Pronunciamiento de leones*)

Como se ve en la décima anterior, al león se le presenta como el rey que manda y reina sobre los demás animales que van apareciendo ante su tribunal. De igual forma, Chevalier y Gheerbrant reconocen al león como símbolo de poder (1986: 637). Asimismo, sobre el león y su concepción, Piñero y Pedrosa mencionan que

la llamada de un rey perverso a uno de sus súbditos con el propósito de darle muerte tras cruzar el umbral de su corte debió de ser materia, desde tiempos pre-literarios y pre-históricos, de un sinnúmero de cuentos cuyos matices, colores, peripecias, soluciones y memorias nadie puede ya cabalmente recuperar (2017: 487).

Otro caso estereotipado está en *El Ranchero y el Gavilán*. El gavilán, al ser un ave de rapiña, en la tradición suele tomarse como un “pájaro de cuenta”, es decir, es “el pícaro o pillo que se distingue por su habilidad para ejecutar todo tipo de actos delictivos; de ahí que ‘de cuenta’ implique que tenga cuentas pendientes, que algo debe” (Cuéllar, 2007: 73).⁵⁷

Incluso, el gavilán puede plantearse como el *trickster*, quien “es, ante todo, el tramposo que desposee a sus legítimos propietarios de un don que no le corresponde poseer

⁵⁶ Las décimas de *Pronunciamiento de leones* glosan la copla: “Yo vide llorar a un hombre / Preso por una mujer / con unos pesados grillos / que no se podía mover.” El ejercicio de glosar la copla es una forma común de los disparates (Nava, 2005: 308) y en ella se ve reflejado carácter popular del divertimento. Muestra de ello es la fórmula “yo vide” o “yo vi” analizada por José Manuel Pedrosa (1996) y Gabriela Nava (2005) y la aparición de la copla completa recogida años después en el *Cancionero Folklórico de México* (Frenk, 1977, núm. 4868).

⁵⁷ En otros cancioneros populares el gavilán aparece como eufemismo del hombre aprovechado de las mujeres: «Las viejas tienen la culpa / si las hijas se les van. / porque a cuenta de automóviles / dan cabida al gavilán.» (*Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Bolivia, Chile*, 1982: 46); otro ejemplo es «El Gavilancillo», cuya copla dice «Yo soy un gavilancillo / que ando por aquí volando; / no me asustan pichoncitos, / que palomas ando buscando» (Frenk, 1982, IV; núm. 36]: 242).

a él” (Pedrosa, 2003: 47).⁵⁸ En el divertimento, el gavilán embauca con la palabra para poder robarse a los animales del rancho:

RANCHERO—¿Te burlas de mi armamento
indecente, deslenguado?
Pos ahora con más razón,
¡te voy a mandar al diablo!
Prevente a morir, inicuo,
aquí todo pagarás.
¿Qué crees que soy tan tarugo
para tu burla aguantar?

GAVILÁN— Yo no lo quise ofender,
lo de *mocho* me salió
de este pico sin pensar,
sin maléfica intención.
¡Ay mi Señor Don Ranchero!
¡Si usted supiera mis penas,
los mil trabajos que paso
por la maldita arranquera!⁵⁹
Diga’sté, si no robara
una que otra gallinita,
A usted’ y otros que le sobran,
¿qué sería de mi familia?
(*El Ranchero y el Gavilán*)

Por su parte, el pato de *Gran alarma escandalosa* es otro de los animales con mayor protagonismo y con voz en los divertimentos. En este caso, el pato no tiene ninguna

⁵⁸ Cristina Azuela hace una acotación a la traducción del término *trickster*, pues afirma que asumir el “término *trickster* como ‘tramposo’ pierde el matiz de ‘malicia astuta y no siempre negativa’ que caracteriza a la palabra en inglés (‘pícaro’, por otro lado, parecería aludir a un género bien caracterizado en español)” (2011: 33). Incluso, Detienne y Vernant lo relacionan con la *metis* (astucia), puesto que “de un modo más general la *metis* griega plantea el problema de la posición en la economía de los mitos de un gran número de pueblos del personaje típico del ‘mentiroso’, al que los antropólogos anglosajones han convenido en designar con el nombre de *trickster*, el embaucador” (1988: 14).

⁵⁹ “Falta de dinero, habitual o pasajera” (Santamaría, 2005 sv. Arranquera). Sobre este mismo tema hay un impreso que lleva por título *La arranquera* y que, como ya no anuncia su encabezado, trata sobre los apuros que se viven por la pobreza. [Falta agregar la referencia a la hoja porque es de la colección de Kena que aún no está en línea]

referencia estereotipada,⁶⁰ aunque puede referirse a la frase “hacerse pato”, que significa “hacerse tonto” (Santamaría, 2005 sv. Pato) ligado con el tema central de la pobreza. En palabras del pato:

¡Cuánta pobreza se ve!
¡Cuánto apuro, cuánto atraso!
Más, ¿quién goza con las tripas
pegadas al espinazo?
(*Gran alarma escandalosa*)

Asimismo, habría que destacarse que los personajes-tipo animales aparecen en otros géneros más allá del satírico, como la narrativa breve. Muestra de ello son las fábulas en las que los personajes animales antropomorfos son los protagonistas. Y es precisamente porque los personajes se comparten con diversas tradiciones y géneros que se consolida su reconocimiento como personajes-tipo en el receptor.

Esto también sucede con los personajes animales empleados como eufemismo⁶¹ en los impresos retomados. Tal es el caso del toro, la perra, el conejo y el mosquito. El toro, por su parte, usualmente simboliza la fecundidad, como el caballo y el bucentauro en la mitología griega. Chevalier y Gheerbrant afirman que “el toro evoca la idea de potencia y de fogosidad irresistible, el macho impetuoso, y también el terrible Minotauro, guardián del laberinto” (1986: 1001). Dicho carácter erótico aparece en el toro de *Vaya un torito embolado*:

Ah este torito, señores,
Cuatro Dedos⁶² lo toreó,

⁶⁰ Paradójicamente, el pato se convirtió en una figura central del imaginario con la llegada de la televisión y el auge de las caricaturas, sobre todo de Disney con el Pato Donald y toda su parentela, así como en los *Looney Tunes* con el pato Lucas.

⁶¹ Según Helena Beristáin el eufemismo es una “estrategia discursiva que consiste en sustituir una expresión dura, vulgar o grosera por otra suave, elegante o decorosa” y se utiliza por cortesía, atenuar un defecto, tabú, política o diplomacia (s.v. Eufemismo). Aunado a ello, y como ya lo menciona Chamizo Domínguez, “los eufemismos sólo pueden ser detectados en el contexto de una preferencia, y su comprensión depende de los conocimientos, gestos, usos sociales o creencias de los interlocutores en el intercambio lingüístico” (2004: 46).

⁶² Cuatro Dedos es el apodo de Diego Prieto, torero sevillano del siglo XIX, que migró a América en 1887. Fue “un lidiador de tan buena escuela, posee tales conocimientos en su arte, que con el capote domina las reses, juega, las. burla, doma su fiereza y las hace autómatas de su voluntad; es decir, tenemos en él un verdadero intérprete de la escuela sevillana, con sus adornos y jugueteos, con esa filigrana que impropriamente han dado en llamar cordobesa y que no es más que una rama desprendida del árbol de la Tauromaquia que aún conserva sus raíces en el fructífero suelo de la capital de Andalucía” (*El arte taurino*).

pero de un brinco, el picudo,
de la plaza se salió.
Cuando a San Cosme llegó
revolcó a las recaudaderas,
también a las tortilleras
las dejó sin un centavo.
Las triperas dicen, tristes,
¡ah que torito tan bravo!

A ello se le añade el carácter conflictivo del animal, ya que, desde “la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 1001). Este alboroto causado por los toros también se ve reflejado en los divertimentos, como el torito extranjero en la siguiente décima:

Troque de Reyes mató,
cónsules, condes marqueses,
monjas, frailes, abadeses [*sic*].
De ellos ninguno dejó,
sus palacios les tumbó,
venció muy fuertes batallas
y derrotó sus murallas
sólo por cumplir su antojo.
Y llevándose al mar rojo,
allí descansó en sus playas.
(*Anda haciendo grande estrago*)

Otros de los animales empleados en un sentido erótico son el conejo y la perra en *Señora, su conejito* y *La Perra brava* respectivamente. Ambos animales, al igual que el toro, se representan con un gran apetito sexual por lo que causan conmoción a su paso. Por ejemplo, el conejo

La máquina de coser
ya tumbó a las costureras,
dicen todas las puesteras,
ya no hayamos ni que hacer,

es tristeza el padecer.
¡Qué lamentos de señoras!
Las jóvenes entradoras
también quieren dinerito
salen estas seductoras
a buscar su conejito...
(*Señora, su conejito*)

La perra, como la única representante femenina de los impresos, no se queda fuera de hacer sus desastres y saciar su apetito sexual, pues

Este sí que es un fandango,
nos cuentan los de Torreón,
que a todos los de Durango
los trajo en revolución...
También le dio su aventón
a un chino por la plaza
y, espantada en un rincón,
se quedó Doña Tomasa.
(*La Perra brava*)

El mosquito tampoco se queda atrás y trae consigo otra revolución, solo que en el caso de este insecto proveniente de Estados Unidos. El mosco a todos comienza a contagiar con las ganas de migrar:

Dizque el domingo embarcó
allá en Laredo, Texas⁶³
y que al Saltillo llegó,
picándole las orejas
en la estación a unas viejas,
que bien las hizo marchar,
hasta las hizo sudar,
este animal inhumano;

⁶³ Ayvar Campos y Armas Arévalos mencionan que “la migración en esta época [principios del siglo XX] se dirigió predominantemente a los Estados sureños estadounidenses sobre todo Texas, California y Colorado” (2014: 75).

luego empiezan a gritar:
El Mosquito americano.
(*El Mosquito Americano*)

La migración a principios del siglo XX era un fenómeno social importante sobre todo por la necesidad estadounidense de mano de obra. Además, gracias a “la difusión de los ferrocarriles aumentó la posibilidad de desplazamiento, utilizado por los enganchadores⁶⁴ para engañar a migrantes mediante promesas de grandes ganancias y llevarlos hasta el otro lado de la frontera” (Ayvar Campos y Armas Arévalos, 2014: 75: 75). Este no era acontecimiento mínimo, puesto que, de acuerdo con Francisco Javier Ayvar Campos y Enrique Armas Arévalos, “entre 1900 y 1930 entraron 1.5 millones de mexicanos, equivalente al 10% de la población de México a Estados Unidos” (2014: 75:76). Por ello es que muchos les quería picar el mosquito americano y sus ganas de migrar.

El caracol, por otro lado, es un monstruo gigante que aparece en otros impresos populares fuera de la imprenta de Vanegas Arroyo criticando las hazañas bélicas. No obstante, y pese a que

la pequeñez, la lentitud y la indefensión del caracol debían de ser razones más que suficientes para que la cultura del disparate eligiese a este humilde animal como término de oposición y de contraste ideal frente a la colosalidad, la movilidad y la potencia desarrollada por los ejércitos humanos. Pocos conceptos y pocas imágenes debe de haber, ciertamente, más paradójicos que los de un caracol enfurecido poniendo en fuga a un ejército de hombres fuertemente pertrechados (Pedrosa, 2002: 142).⁶⁵

El divertimento *El caracol* no escapa de este conflicto, aunque sí lo reposiciona las batallas en un ambiente más familiar al contexto mexicano:

Ya viene el gran Caracol,
armando guerra infernal.
Viene rumbo de la Habana
Y a todos se comerá.

⁶⁴ Eran los reclutadores a los que se les pagaba por cada trabajador que traían a Estados Unidos (Ayvar Campos y Armas Arévalos, 2014: 75-76).

⁶⁵ Para más estudios sobre el caracol gigante véase José Manuel Pedrosa (1995: 121-144; 2002: 141-148) y Arturo Martín Criado (2005, 98-100).

Llega contento
con gran placer,
porque ya a México
va a morder.
Es tan enorme
como una boa,
Y a nadie, a nadie,
se la perdona.
Para él no hay balas
que lo contengan,
ni los cañones
de Ciudadela.

Por otro lado, en los divertimentos aparecen otros animales enlistados para dar la sensación al receptor de que es una multitud con la que se está tratando. Joaquín Marco reconoce que este recurso literario (la continua enumeración) es recurrente en la sátira impresa (1997:89). Y en estas listas ciertos animales tienen connotaciones negativas, como se muestra en el *Libro del buen amor* en “De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma”. En la batalla ambos personajes están acompañados de una lista de animales asociados con denotaciones negativas (en el caso de Don Carnal) o positivas (como los que acompañan a Doña Cuaresma) (Ruiz, 2016: 335-345). Este recurso es para “crea un ‘desfile vertiginoso’ de animales que actúan de manera humana e inverosímil, incluso ridícula” (Nava, 2005: 381). Un conflicto similar se presenta en *El Ranchero y el Gavilán*:

Y allí se encuentra
al gabilancito.
Quiere matarlo [al ranchero]
muy decidido.
Pero el picudo
del gavilán
suelta un chirrido
muy regular.
Y acuden todos
sus compañeros

y a picotazos
¡muere el rancho!
Y un gran entierro
le hacen toditos
los gavilanes,
sus asesinos.
Y no sólo ellos,
sino hasta otros
animalejos
van al mortuorio.
Van zopilotes,
muy fachozaes,
muchas lechuzas,
ratas y tuzas,
murciélagos mil,
tecolotes y aguilillas,
escorpiones, culebritas,
cochinos y pinacates,
cucarachas y mayates,
del uno al otro cofín.
Todos de luto
van muy formales
los animales
hasta el panteón.

En la narración sucede algo similar con Don Carnal, quien convoca también sólo animales con tintes negativos en la tradición.⁶⁶ La rata, el cochino, la culebra y demás animales mencionados no son los más valorados, por lo que no resulta extraño que acudan a presenciar la infamia del gavilán.

⁶⁶ Este recurso literario también se encuentra en otros divertimentos de la Imprenta de Vanegas Arroyo, como en el corrido *Apuros de un cazador* analizado por José Manuel Pedrosa en “Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel” (2017). Asimismo, este pasaje corresponde con el motivo número ATU 222 *War between Birds and Quadrupeds* del catálogo anteriormente citado de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2004).

Otra similitud con *El Libro del Buen Amor* son los personajes animales que vienen hechos comida. En la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma, va a ayudarle al primero “Don Tocino” (Ruiz, 2016: 340-342), mientras que en *Versos muy extravagantes*:

también llegó un Guajolote,
pero convertido en mole;
en tranvías llegó trote
un cochino hecho p[o]zole.

En otro orden de ideas, el uso de personajes estereotipados y motivos tradicionales es un ejemplo de los elementos que caracterizan a la “estética de la identidad” propuesta por Lotman,⁶⁷ quien la plantea como un sistema rígido, que permite poco movimiento y libertad de creación, pero con un mensaje mucho más amplio de lo que aparenta (1996: 125). Esto sucede con los personajes-tipo –así como con los tópicos, motivos, fórmulas, entre otros–, puesto que en ellos la expresión y el contenido se fijan, aunque no se automatiza el lenguaje. En otras palabras, el personaje es el mismo, con las mismas características, aunque no siempre se comporta de la misma manera.

Las literaturas tradicionales y populares para Lotman pertenecen a esta estética, por lo que generalmente están doblemente codificadas. Lo anterior significa que las literaturas de este tipo tienen en sí estructuras que aseguran su desautomatización en la conciencia de los oyentes (Lotman, 1996: 125). Es decir, son textos que, pese a su forma fija o estereotipada, posibilitan una multiplicidad de sentidos en el receptor.

De tal suerte que la complejidad decodificadora radica en la lectura del receptor a diferencia de los textos no canónicos, como la novela. En estos últimos, el lector tiene en el texto escrito con absoluta libertad por el autor todo lo necesario para entenderlo y sus posibilidades de decodificarlo están limitadas por eso mismo (Lotman, 1996: 125). En el arte canónico basado en la “estética de la identidad”, el autor ni si quiera importa, pues tiene que

⁶⁷ Lotman propone dos tipos de estéticas: la “estética de la identidad” o “estética ritualizada” –que asocia con la lengua natural (materna)– y la “estética no canónica”. Esta última es la estética transgresora de las normas, individualista e irreplicable. Mientras que la “estética de la identidad” es la que se da con naturalidad al sujeto, tanto como lo es su lengua natural (Lotman, 1996: 124).

seguir las normas y gramática establecidos por el canon que funcionan en el campo nemotécnico.

Por ello, en los textos de origen tradicional, oral y popular en la mayoría de las ocasiones no se menciona al autor o autores y cualquiera puede recrearlos. Basta con que en enunciator sepa la estructura de caperucita roja, los personajes, los motivos, entre otros, para que pueda contar el cuento. Y en manos del receptor está saber decodificar todos esos recursos nemotécnicos: el personaje del lobo por lo general es astuto y la niña inocente, que el bosque es peligroso, que hay dos caminos y la casa de la abuela, entre otros. Todas estas operaciones las puede hacer cualquiera que comparta el imaginario, sin saber qué es un motivo ni qué es un personaje-tipo.

Más aún, siguiendo este mismo ejemplo, el lector/vidente oyente tiene la posibilidad de decodificarlo: sabe que cuando se va la niña al bosque ya es mala señal porque usualmente el bosque es peligroso, cuando aparece el lobo sabe que algo malo le va a pasar a la niña (si hubiera sido una paloma, no se percibiría igual), sabe que hay dos caminos y uno debe ser más rápido, que la abuela no puede defenderse y así sucesivamente. Para Lotman, en este tipo de literatura “es imposible extraer el mensaje del texto” (1998: 125), porque está ligado a todos estos recursos y normativas que lo conforman.

En consecuencia, en estas literaturas a las que pertenecen los divertimentos es necesario un lector/vidente oyente que del externo al divertimento

recibe sólo una determinada parte de la información, que desempeña el papel de un excitante que provoca el incremento de la información dentro de la conciencia del receptor. Este autoincremento de la información, conducente a que lo amorfo en la conciencia del receptor se vuelva organizado estructuralmente, denota que el destinatario desempeña un papel mucho más activo que en el caso de la simple transmisión de determinado volumen de informaciones (Lotman, 1996: 126).

Bajo este panorama es que el lector/vidente oyente y el divertimento que consume pueden entenderse como parte de esta “estética de la identidad”: se trata de un texto rígido por los recursos nemotécnicos que emplea para fijarse en el imaginario colectivo, pero es

diverso por la decodificación que obtiene de quien lo recibe. Es un poema rígido, aunque plural en la mente del receptor.

Aunado a esta codificación estricta de los personajes-tipo y su pertenencia a lo que Lotman llama estética de la identidad hay otros elementos a destacar. Los personajes animales con características humanas tienen otros rasgos importantes para la recepción y consumo de los divertimentos en que aparecen. Tal es el caso del disfraz y la máscara.

3.2. “Y vestido de catrín”: el disfraz animal

Por otro lado, la caracterización humana de los personajes animales puede verse desde otras perspectivas. Si los leones reinan, los gavilanes roban, los patos hablan, los toros arrasan a su paso, los caracoles atacan y los moscos incitan, no se trata de animales reales, sino, como ya se ha dicho, de lo absurdo. Ahora bien, lo absurdo puede ser que los animales logren comportarse como humanos o bien que los humanos busquen refugiarse en disfraces animales para expresar lo no permitido.

Si se trata de humanos escudados en animales, “vemos entonces que el disfraz ha comunicado algo de su virtud cómica a unos casos en los que ya no se trata de disfraz, aunque habría podido tratarse de ello” (Bergson, 2008: 36-37). Es decir, que no es la animalidad de fondo lo que importa, sino que es a través de ella que se puede abrir paso a lo que se desea tratar. El foco de los divertimentos, más que estar en los personajes animales antropomorfos por sí mismos, está en el fondo de las actividades y comportamientos humanos que realizan.

El disfraz importa en tanto que esconde algo debajo. Esconde la astucia que no es siempre bien vista socialmente, pues “la *metis* es en sí misma un poder artero y engañoso. Actúa por medio del disfraz. Para confundir a su víctima toma una forma que enmascara, en lugar de revelar, su ser verdadero” (Detienne y Vernant, 1988: 29). El disfraz no deja ver esa inteligencia práctica que no es la más valorada, pero que resuelve muchos de los conflictos cotidianos.

En este mismo orden de ideas, el concepto de disfraz propuesto por Bergson puede equipararse a al concepto de máscara planteado por Bajtin, puesto que esta

expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos (1998: 47).

Tanto la máscara como el disfraz permiten un cambio, que transfiere todos los significados a los personajes animales. Permiten que el receptor se transforme en ese toro, conejo o perra con apetito sexual desenfrenado; o en el gavián que engaña y roba; o en el pato que necesita y puede desahogar sus penas, o en cualquiera de los personajes que aparecen en los divertimentos. Y en esta identificación, transformación y juego el lector/vidente oyente puede transgredir las normas y robar, engañar, divorciarse, casarse, tener relaciones sexuales, sin ser castigado por ello. En los divertimentos la risa y el disfraz hacen que el receptor juegue y, por ende, no puede más que participar activamente de su lectura.

No obstante, se prefiere optar por el uso del término “disfraz” en esta investigación propuesto por Bergson porque, en contraste con el enmascaramiento, el disfrazarse involucra tanto la cara y sus gestos faciales como todo el cuerpo. Bajo esta perspectiva la máscara forma parte del disfraz y “crea una atmósfera especial, como si perteneciera a otro mundo. La máscara nunca será una cosa más entre otras” (Bajtín, 1998: 48). Por ende, en el disfraz se da un “enmascaramiento de la identidad individual” (Nava, 2013: 20).

La inclusión del cuerpo dentro del disfraz en los impresos es importante sobre todo cuando se les considera desde su unidad imagen-texto con los grabados. Lo disparatado del disfraz animal también se ve reflejado en la imagen: animales vestidos con traje, uniformes o usando sombrero; en posturas bípedas, gesticulando y actuando como humanos (véase imagen 1, *Versos muy extravagantes*, en el anexo). Ahora bien, aunque un animal hable y se comporte humanamente se torne algo ilógico e irracional, en el terreno de la imaginación es totalmente coherente y esta coherencia es lo que permite la identificación del receptor con los personajes. De ahí que los animales aparezcan en la ilustración con vestimenta, posturas,

actitudes y objetos propios de lo humano, como si fuera el lector/vidente oyente quien lo está haciendo.

Sin embargo, no todos los grabados de los divertimentos son iguales, ni representan los mismos comportamientos humanos. En *Gran alarma escandalosa* (véase imagen 3, *Gran alarma escandalosa*, en el anexo) y *El Ranchero y el Gavilán* (véase imagen 4, *El Ranchero y el Gavilán*, en el anexo) no se emulan todos los rasgos humanos, sino sólo la cara. Tanto el pato como el gavilán son representados con cuerpo animal y cara humana asociada a la cara del animal, imitando los picos de las aves.

Este cruce mínimo de características humanas a través del rostro posibilita pensar que lo humano puede asociarse unciamente con la cabeza, quizá porque esta representa la racionalidad distintiva de la humanidad. Si se quiere ir más allá, podría pensarse que basta con el rostro para reflejar lo humano. Además, en estos dos impresos, como se analizará más adelante, es predominante el diálogo de los pájaros, razón por la que es fundamental la cara y su expresión.

Asimismo, el cruce entre cuerpo animal y cabeza humana se asocia con lo grotesco, puesto que es burda la idea de un cuerpo de un animal y la cara del otro. Lo grotesco para Claudia Carranza “se puede describir como lo ‘ridículo y extravagante’ lo ‘irregular, grosero y de mal gusto’, lo que es ‘cómicamente extraño, caricaturado’; o bien que tiene una ‘deformación significativa: lo deforme, horrible, lo deforme hilarante’” (2014: 79).

En este sentido, la relación de la caricatura con lo burlesco y grotesco no es inusual. Reyzábal define lo burlesco como “estilo o motivo cómico o jocoso que aparece en obras festivas o satíricas, próximas a la parodia y la caricatura” (1998: 13). Asimismo, la relación de lo satírico con la caricatura es crucial debido a que

en México, la caricatura política se inserta en la herencia de una rica e importante tradición gráfica. Se ha demostrado que las imágenes pueden ser una poderosa arma política que atacan a cualquier persona o institución sin distinción de clase o de ideología. Así sea impugnación o fuerza de reforma social, la caricatura encierra dentro de su lógica satírica un arma de doble filo, ya que puede ser utilizada políticamente tanto por tendencias progresistas como reaccionarias. No olvidemos que una imagen, que exagera o deforma los rasgos

característicos de su víctima, provoca risa, burla y escarnio, haciendo mella en aquel o aquello que se ataca (Ayala Blanco, 2010: 64).

Lo caricaturesco en México tuvo un auge muy importante incluso después de los impresos y sus grabados. Incluso podrían incluirse dentro de la misma tradición en la que lo grotesco es la principal característica. Para Bajtin

en el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. [...] El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto (1998: 24).

Es así que en estos grabados grotescos generan una degradación que se da de lo humano-racional a lo animal-irracional. En este proceso degradante, se puede propiciar una sensación reconfortante que “no es cómica en el sentido de divertida, pero el humor puede surgir de la serenidad que dicha sensación genera. No hace falta decir que tampoco se encuentra al margen de la crítica. Que algo sea profundo no lo convierte necesariamente en válido” (Eagleton, 2021: 68). De manera que lo grotesco de la imagen degrada y se convierte en burla de aquello que rebaja, pero genera cierta incomodidad reflexiva. Es decir, desde este realismo grotesco puede surgir una reflexión crítica en el receptor.

Desde esta estrategia se caricaturiza el contenido en el grabado con el objetivo de causar risa y anticipar al receptor, pero la imagen animal tampoco es el fin del impreso. En palabras de Bergson, “para que la exageración sea cómica es preciso que no aparezca como el fin, sino como un simple medio del cual se vale el dibujante para poner de manifiesto ante nosotros las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza” (2008: 27). La imagen y sus recursos posibilitan, entonces, un proceso de despersonalización. Este concepto y otros más son lo filosófico que hay dentro de los divertimentos y se analizarán en el siguiente capítulo.

4. Gran alarma escandalosa: la filosofía en la literatura popular

Campanas todas
tocan rebato
y en todas partes
hay gran escándalo.
¡Caramba, cuánto quehacer!
¡Cuánto, cuánto sudor!
A todos cuánto les cuesta
¡El gran Caracol!

(El caracol)

A partir de todo lo anterior, desde la contextualización de la imprenta de Vanegas Arroyo y sus dinámicas, hasta el análisis de la risa desde lo satírico y burlesco, incluyendo las dinámicas de los personajes animales y el disfraz, se permite plantear cuáles son las estrategias de los impresos para generar crítica. De manera que lo que resta es examinar si se da la reflexión en los divertimentos de qué tipo es y cómo se da.

Sin embargo, y antes de analizar las estrategias reflexivas de los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo, habría que hacer una acotación. Si bien la reflexión en estos impresos no se da de manera fortuita, sí es propiciada por el mismo impreso, aunque se lleva a cabo por el receptor. Que los divertimentos causen risa a través de sus estrategias y recursos, así como desde los personajes, no garantiza una reflexión en el lector/vidente oyente. Ello no los hace menos importantes de estudiar o considerarse para su estudio, sino que confirma la necesidad de una participación activa del lector/vidente oyente en tanto que consumidor.

De manera que el impreso lanza un gancho y aquel que se encuentra frente a él sabrá si lo acepta o no. Inclusive, para que el receptor entienda el encanto del divertimiento, necesita tener un conocimiento previo y compartido; de lo contrario, puede ser que ni cuenta se dé que en el impreso se esté criticando. Es decir que el lector/vidente oyente tiene que conocer de qué va el matrimonio y cómo funciona, qué es el robo y por qué es reprobable, que hay que reprimir el apetito sexual y por qué.

Por ende, en los divertimentos el receptor conoce las normativas, así como las ventajas y desventajas de seguirlas o romperlas. Y la risa generada por los divertimentos es lo que le permite transgredirlas, sin ser castigado en su día a día. La risa pone en juicio la norma y el juez es quien ríe, aunque bien podría decidir no hacerlo.

De tal forma que, y pese a que no hay una relación de necesidad entre la risa y la crítica, sí es posible que se den juntas, justamente porque no hay una relación de causalidad entre ambas. El ejercicio crítico necesita de la libertad de hacerlo. La reflexión es una actividad individual o colectiva, siguiendo la propuesta de Bajtin,⁶⁸ que puede partir de un chispazo sabiendo que ese es sólo el inicio del incendio que puede suceder.

Pese a ello, también es fundamental reconocer que la reflexión, vista desde el humor satírico y burlesco, es una crítica social de las normativas que se transgreden y, a la vez, puede ser un proceso de asimilación. En palabras de Eagleton, “no hay ningún motivo para creer que todo eso vaya a dar como resultado inevitablemente una mentalidad más abierta e iluminada” (Eagleton, 2021: 160). En cambio, la propuesta de Bajtin sobre esta crítica ocasionada por el humor popular es que se trata de un renacimiento, una regeneración, en tanto que “el cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular” (Bajtin, 1998: 29).

No obstante, para tener un panorama completo y entender de qué tipo de reflexión y crítica se trata, también hace falta analizar algunas otras estrategias de los divertimentos. Y sólo a partir de ellas es que se podrá tener una posición más clara al respecto del fin de la crítica generada por el humor de los impresos.

4.1. La reflexión filosófica: una actividad despersonalizada

Retomando la idea del disfraz abordada en el capítulo anterior, el que los personajes animales sean un disfraz para lo humano supone otros elementos que habría que analizar. Uno de ellos es la despersonalización que causan los personajes animales y la humanidad disfrazada en

⁶⁸ Para Bajtin la vida popular no puede ser más que colectiva, en contraste con los cánones individualistas (1998: 35), véase el apartado “2.1 La voz crítica de lo satírico-burlesco”.

receptor. Estos disfraces de animal propician una distancia entre quien se enfrenta a los divertimentos y la realidad que emulan.

Animales vistiendo trajes y uniformes anuncian al receptor que lo que se verá es una actitud humana, pero no en la realidad como un suceso histórico, sino en el mundo de la fantasía. Una vez más, lo absurdo de los divertimentos es completamente coherente en su narrativa y que suceda en este plano imaginario aleja al lector/vidente oyente.

Se trata de un mecanismo de distanciamiento en el que el receptor sabe que son aspectos, que, por su similitud humana, bien podrían pasar, aunque no están sucediendo más que en el impreso. Se trata de una estrategia que permite que, “diríamos de acuerdo con Anne Phillips, ‘quienes tratan de cambiar el mundo siempre necesitarán conceptos que les ofrezcan una distancia crítica de las relaciones en las que viven’” (Agra Romero, 2010: 16). Y los personajes animales que se burlan ofrecen esa distancia necesaria para que el lector/vidente oyente sea quien termine la crítica.

Bajo esta articulación es que los divertimentos de la imprenta Vanegas Arroyo no son verdaderos para su público, pero sí verosímiles pese a su carácter disparatado. Sobre ello, y desde la narrativa breve medieval, Marcelino Villegas describe esta manera de proceder como una forma de materialización, donde “el escritor [entiéndase autor, impresor, lector] rehusó manifestar expresamente y confió a procedimientos de montaje (digámoslo así), basados en la repetición y la simetría” (2008: 12). Análogo a lo que sucede en estos impresos, en el teatro

los espectadores que van a ver una obra no olvidan ni por un instante que están en el teatro. [...] Sabemos, desde luego, que nada de eso es verdad, como señala Johnson con respecto al público del teatro; pero la ficción y el drama, en cualquier caso, demandan una supresión provisional de esta conciencia para poder producir algún efecto, y cuando dicha supresión ya no resulta necesaria, la energía que solemos invertir en ella puede transformarse en risa (Eagleton, 2021: 82-3).

En los divertimentos el receptor de entrada sabe que es ficción, aunque, por su parecido a la realidad que emulan intencionalmente, puede olvidarse momentáneamente e identificarse con ellos. Precisamente este reconocimiento es lo absurdo, ilógico y disparatado

de los divertimentos que causa risa. El receptor se ríe de ciertas actitudes y comportamientos sociales que no le son para nada ajenos.

De suerte que lo que suceda en ese mundo fantasioso, no ofende. El receptor no se siente agredido con los temas que se están abordando y le posibilita que ponga en discusión su manera de actuar, sus creencias y lo que a él le ha pasado. Incluso le permite analizarse desde la identificación que tiene con ello.

Reírse de las normas con distancia de por medio, despersonalizándose de lo que sucede, también es mal vista por el orden y lo oficial. La risa pone en juego su relevancia y las razones para seguirlas. En palabras de Eagleton,

lo cómico plantea una amenaza al poder soberano no solo por su propensión a la anarquía, sino también porque resta importancia a cuestiones trascendentales como el sufrimiento o la muerte, disminuyendo así la fuerza de algunas sanciones judiciales que las clases gobernantes tienden a sacarse de la manga (Eagleton, 2021: 117).

De tal suerte que despersonificarse de la temática que se está discutiendo hace que los personajes del relato y los receptores del mismo no se ofendan con lo que se está tratando, pero sí que reflexionen al respecto. En palabras de Bajtin, lo grotesco, y podría decirse lo mismo de lo burlesco, permite

librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (1998: 41-42).

Joaquín Marco concuerda con esta postura y resalta la importancia del carácter grotesco de la sátira. Para el autor, desde la literatura popular impresa, la sátira

adquiere no poco interés, por ser su reflejo, la imagen deformada y exagerada. Sea cual sea el asunto del pliego, los anónimos autores llegan a presentar una actitud distanciada. No se entregan por completo al género, simplemente lo utilizan. Son conscientes de la aparatocidad, que les viene impuesta, así como de su atemporalidad, que se esfuerzan en disimular precisando fechas, lugares, personajes (Marco, 1977: 87-88).

De tal suerte que la crítica satírica y burlesca de estos impresos se esfuerza por distanciarse también de sucesos muy específicos. Se distancia del tiempo y de los lugares, pero con la intención de que sea viable su risa. Y es el receptor quien, al final, termina de unir los puentes sobre lo que se critica, dependiendo de su contexto particular.

No obstante, y en contraste a este proceso de despersonalización, los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo también buscan propiciar un acercamiento del receptor para parecer verosímiles. Ejemplo de ello es el uso de diminutivos que refleja, “de manera altamente subjetiva, la relación del hablante con la entidad disminuida” (Ramírez Castañón, 2010: 252). Los diminutivos se usan en sustantivos como “culebrita”, “aguilita”, “gavilancito”, “torito”, así como en adjetivos: “pobrecita”, “güerito”, por mencionar algunos. También aparecen en nombres propios como en *Vaya un torito embolado*:

De un brinco este animalito
llegó presto al Volador,
revolcó a las chimoleras
y también a un aguador.
Sin fatiga ni sudor
revolcó a tía Mariquita
que vende la escamochita
en la Merced, por su mal.

En el fragmento anterior se ve no sólo el diminutivo en “Mariquita”, sino otro acercamiento con el parentesco de ser tía del narrador; es decir, se presenta lo que sucede con el toro como si fuera lo suficientemente familiar al narrador para ser verdad. Todo ello puede causar aún más cercanía con el receptor si se le agrega el pronombre posesivo “mi” como en *El Mosquito Americano*:

A Zacatecas quería
este Mosquito llegar
y a la pobre de mi tía
se le metió en el jacal.
Le picó hasta el paladar,
las piernas, las pantorrillas,
la barriga, las costillas,

y con razón, si es texano,
y le hizo andar de rodillas
el Mosquito americano.

Este mismo acercamiento a través del diminutivo ocurre con los sucesos que se narran y suceden en zonas cercanas a la circulación de los impresos, puesto que le da proximidad al lector oyente/vidente y le confirma que, aunque no esté pasando, bien podría suceder lo narrado. Por ejemplo, que el caracol gigante arrase con Etiopía involucra menos a las personas que lo escuchan a que llegue a zonas que les son familiares:

En Veracruz, pues lo mismo
causó desastres sin cuento,
mayores que la langosta
y que los vómitos prietos.
(El caracol)

Ahora bien, esa cercanía desde la distancia que anuncia ser una narración ficticia introduce un nuevo elemento a considerar: el narrador. En estos divertimentos, al igual que en las relaciones de suceso, el narrador “tiene el papel de un informante, intérprete, ‘cronista’” (Carranza, 2014: 48). Incluso en los impresos dialogados se puede hablar de un narrador oculto en el diálogo que deja que las palabras “se sostengan por sí mismas” (Beristáin, 2013 *sv.* Diálogo).

En ambos tipos de narraciones hay, entonces, un narrador omnisciente. Ello significa que este conoce todo lo que sucede porque es parte de esa dinámica narrativa, en palabras de Luz Aurora Pimentel:

si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador *heterodiegético*, o en tercera persona, pueda hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo* (1998: 142)

La presencia del narrador en los divertimentos propicia aún más el sentimiento de pertenencia del público al mundo de los impresos. Y este sentir, a su vez, contribuye al

carácter satírico y burlesco de los impresos. Es así que “reírse supone estar comprometido con la realidad, ya que uno debe tener una impresión muy vívida de lo que encuentra divertido, pero al mismo tiempo supone situarse en una posición de cierta distancia y cierto desdén” (Eagleton, 2021: 61). Los divertimentos suponen distancia e inclusión con el receptor.

Sin embargo, no se trata de un acercamiento del todo inofensivo, ya que la crítica y burla social no sólo la realiza el narrador, dado que la risa del receptor lo hace partícipe de ella. En palabras de Samuel Fasquel, “el poeta aprovecha todas las ocasiones para formular chistes y cuenta con la complicitad del lector para ir en busca de las alusiones veladas” (2013: 75). Es así que en los divertimentos publicados por la casa de Vanegas Arroyo sucede algo similar a lo que Cristina Azuela y Tatiana Sule reconocían en los juegos metafóricos de las *nouvelles* de la Edad Media: los textos “obligan al lector a participar en la transgresión” (2013: 13). Por ejemplo, el sentido erótico de la revuelta causada por la perra en el impreso es el receptor quien se lo da:

Señores, esta mañana,
muy espantado Panchito
platicaba a Doña Juana
del atroz animalito...
Que le mató un pajarito
a la pobre Mariana,
y le comió el periquito
a la vecina Susana.
(*La Perra brava*).

Si bien en este fragmento no se habla explícitamente de acciones sexuales, el receptor es capaz de decodificar el doble sentido. Sobre todo, cuando se mencionan al “pajarito” y “periquito” que suelen asociarse al órgano reproductor masculino. Incluso este sentido se ve identificado cuando se dice que uno era de Mariana y el otro de Susana y la perra brava se aprovechó de ambos. La perra es tal que hasta a Panchito preocupó por su comportamiento.

Fasquel ahonda más al respecto y propone que en esta relación del lector y el impreso burlesco se da un *ethos*. Las intromisiones del receptor, menciona Fasquel, “confieren una

tonalidad a menudo juguetona a los poemas burlescos. Que viene reforzada por otra tendencia del locutor a cifrar el enunciado, transformando el poema en enigma por descubrir y al lector en compañero de juego o adversario” (2013: 72). Todo ello implica que el sentido de la burla lo completa el receptor y la risa es suya. En consecuencia, el análisis del humor en los divertimentos conlleva la dificultad de la subjetividad de la recepción, aunque siempre se puede tratar de reconstruir y, al hacerlo, repensar las reflexiones que era relevante hacerse en la época.

4.2. “Les dijo una culebrona, / pues allá todito vale”: el diálogo

Otro elemento característico de los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo, pues sucede en todos ellos, es el diálogo. En las narraciones dialogadas y lo que las distingue es importante destacar las características, las funciones y aportaciones de estos a la reflexión filosófica. Sin embargo, no en todos los divertimentos aquí retomados el diálogo tiene el mismo papel, aunque ese carácter dialógico de los textos asociado a los personajes animales concuerda con el tópico número ATU 106 — Animals' Conversation (Uther, 2004).⁶⁹

Antes de seguir con los diálogos en los divertimentos y cómo funcionan en ellos, habrá que acotar qué se está entendiendo por diálogo. Habermas, en su teoría comunicativa, menciona que

otra clase de actos de habla la constituyen los *comunicativos*; éstos pueden también entenderse como aquella subclase de actos de habla regulativos que, como las preguntas y las respuestas, las interpelaciones, las réplicas, los asentimientos, etc., sirven a la *organización del habla*, a su estructuración en temas y aportaciones, a la distribución de papeles en el diálogo, a la regulación de la secuencia del diálogo, etc. Aunque quizá resulte más idóneo entender los actos de habla comunicativos como una clase independiente y definirla por su *relación reflexiva con el proceso de comunicación* (Habermas, 1999: 416)

⁶⁹ Con la mención de los motivos clasificados en el *Motif Index* se intenta brindar información sobre la larga tradición en la que se encuentran insertos los divertimentos aquí retomados, así como mostrar que efectivamente se trata de textos característicos de la estética de la identidad propuesta por Lotman.

De tal suerte que en esta investigación se retomará el concepto del diálogo entendido en estos términos y destacando su carácter reflexivo. Los divertimentos aquí estudiados y los diálogos que en ellos están cumplen con esta característica de distribución de papeles y regulaciones para que se logre establecer una comunicación clara entre los personajes y aquel que se encuentra frente a ellos. Sin embargo, no se trata de establecer una postura idealizada del diálogo, puesto que “tampoco se dan relaciones simétricas entre los participantes en el diálogo” (Habermas, 1999: 68).

De vuelta a los impresos, en *Gran alarma escandalosa* y *El Ranchero y el Gavilán* la narración es dialogada entre animal y humano: entre el pato y Teresa, el ranchero y el gavilán (a excepción de la última parte donde interviene un narrador heterodiegético). Incluso estos impresos inician directamente con los diálogos, a no ser por el encabezado de las hojas volantes. En palabras de Margit Frenk, “carecen de todo sustento o marco textual narrativo” (2012: 61). Ello concuerda con la definición de diálogo propuesta por Beristáin, en la que “el diálogo es el discurso *imitado*, el estilo de la *presentación* o *representación escénica*, que ofrece un ‘máximo de información’ mediante un ‘mínimo de informante’ y produce la ilusión de que *muestra* los hechos” (2013 *sv.* Diálogo).

Por otro lado, que los diálogos con mayor extensión se den en boca de un pato y un gavilán con humanos reflejan su pertenencia a la tradición popular mexicana, como lo menciona Margit Frenk,

basta, en efecto, recorrer los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México* (publicado por El Colegio de México entre 1975 y 1985) para darse cuenta del pulular de pájaros en las coplas populares de nuestro país. Ahí revolotean infinidad de aves de las más variadas especies (1994: 10).

En el resto de los divertimentos las conversaciones aparecen en diversos momentos entre distintos animales, entre animales y humanos o entre humanos. *Versos muy extravagantes* es una buena muestra de este otro tipo de diálogos que se da entre animales:

En esto no cabe duda
que todos tienen su mañana
como dijo la Tortuga

a la Hormiga y a la Araña:
–Vámonos todos mañana
con el amigo Coyote.
Entonces dijo el Jicote:
Yo también los acompaño
porque me gusta el mitote,
nomás me aguardan un año.

No obstante, los diálogos de los divertimentos no son siempre únicamente entre dos personajes, ya que algunas veces dialogan más y en otras sólo habla un personaje. *Gran alarma escandalosa* es un monólogo en el que el pato es quien habla. Pese a que se piense que el monólogo no pueda ser considerado como diálogo, Beristáin afirma que este,

como el diálogo o coloquio, es una variedad del estilo directo y puede contener un diálogo. [...] El *dialogismo* es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o *soliloquio* que contiene ‘interpretaciones deliberativas’ sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas (Beristáin, 2013 *sv.* Diálogo).

De tal suerte que, al afirmar que los divertimentos aquí retomados son discursos dialogados se toma en un sentido amplio de la palabra, no sólo como una conversación entre dos agentes. El caso de *Gran alarma escandalosa*, y aunque Teresa no hable, forma parte de los discursos dialogados y Teresa funciona como un interlocutor siempre presente:

¡Ay Teresa! Cuánto me duele vivir
durmiendo en pobre petate.
Mejor prefiero partir
a echar pulgas a otra parte.
(*Gran alarma escandalosa*).

Por otro lado, Margit Frenk distingue entre dos tipos de diálogos según su tono: “los diálogos amistosos, que consisten, por así decir, en una conversación tranquila, sin sobresaltos, y aquellos en que se expresa un conflicto, una tensión entre los hablantes, tensión que tiene diversos fundamentos y manifestaciones” (2012: 66). Ejemplo del primer tipo de diálogo es el siguiente fragmento de *Versos muy extravagantes*:

¡Qué tanto son doce meses!

Dijo un Coruco borracho:
–Dejemos ya de sandeces,
vamos echando otro cacho.
Cuando a poco llegó un Machi⁷⁰
montado en una Cotorra.
–¿Pues qué sucede, chamorra?–
le dijo una Lagartija–
Luego que Dios me socorra,
me voy a casar con su hija.
(*Versos extravagantes*).

Del segundo tipo de diálogo, son la mayoría de estos impresos, ya sea por el pleito entre el Ranchero y el Gavilán, por el conflicto al que se enfrentan el pato y Teresa ante la pobreza, por la defensa ante el tribunal del león en *Pronunciamiento de leones* o por la narración de las revueltas causadas por los toros, mosquitos, perras, conejos o caracoles. Sin embargo,

sea cual sea su índole –y hemos visto en ellas variedad de interlocutores, situaciones, ambientes–, el diálogo de dos voces imprime a textos poéticos un dinamismo especial y una presencia más directa, más ‘real’, de lo que en ellos se nos dice; para citar a Carmen Bobes, les confiere “dramatismo, inmediatez escénica, emotividad” (Frenk, 2012: 74).

De tal suerte que el diálogo resalta y recrea la oralidad mediante las conversaciones entre los personajes. Steiner propone que el diálogo “pone en ejecución la oralidad; sugiere, incluso en la escritura, posibilidades de una espontaneidad y un juego limpio antiautoritarios” (2012: 71). Este juego es fundamental para los textos satíricos y burlescos que invierten la realidad, cuya dinámica es lo que genera risa. Inclusive, no sólo queda en su carácter cómico, sino también en la discusión de temas y problemáticas sociales delicadas. En palabras de Eagleton, “el humor supone para los adultos lo que el juego supone para los niños, es decir, los libera del despotismo del principio de realidad y permite que el principio del placer disfrute de un rato de juego libre, aunque, eso sí, escrupulosamente regulado” (2021: 33).

⁷⁰ “Término genérico y vulgar con que en Tabasco se suele designar a los indígenas chontales, en cuya lengua esta palabra significa no. Por alusión al hábito del indio de negar todo” (Santamaría, 2005 sv. Machi).

Como añadidura al carácter oral de los divertimentos, Frenk menciona que los diálogos sin contexto son “puro[s], y en ese sentido se asemejan al discurso teatral” (2012: 61). Y esta teatralidad, como menciona Palafox sobre los relatos ejemplares medievales, consiste en “una serie de indicios textuales que remiten al momento de la enunciación (y a veces también de la recepción)” (Palafox, 1998: 19). Estos indicios marcan el modo en que deben funcionar:

las diversas manifestaciones de teatralidad y la manera como se usan las imágenes relacionadas con lo libresco y con la escritura, dependen de las intenciones de cada autor, compilador, o predicador, de la tradición en que se inserta su discurso y del tipo de auditorio al que va dirigido (1998: 22).

Es así que la teatralidad, y en cierto sentido su oralidad, están condicionadas por múltiples factores desde su creación y producción hasta su recepción: intervienen el posible autor, el impresor, la distribución del impreso, la relación con el grabado, el comprador, el lector, entre otros factores. La risa es, así, “siempre la risa de un grupo” (Bergson, 2008: 14) y, por ello, es importante entender a los divertimentos desde su contexto popular de producción y circulación. En el caso de *Gran alarma escandalosa* se muestra con las marcas de la oralidad, por ejemplo:

Luego voy a las carnitas,
tres centas, me dan tan pocas
que digo: –¿qué están benditas?
–Están muy caros los puercos,
si doy pocas, no le importa.
–Pero cómo no, señor:
si hasta las uñas se corta.

Por otro lado, en *La Perra brava* se puede ver esta teatralidad con la intromisión del narrador en la historia, cuando dice:

Dice Justo que la vio
en el rancho de Doceles.
Y yo digo que me asustó
y hasta tiré los papeles...

Señores ya me despido,
ya me voy para mi tierra,
hoy de favor les pido
que se cuiden de la perra.

Ligado a estos elementos que condicionan el impreso, está otra característica que Palafox reconoce en la narrativa breve aplicable al *corpus* aquí propuesto: la autoconciencia. Esta es, como su nombre lo dice, la conciencia que tiene el mismo texto de sí. De otra manera, es la conciencia que aparenta el texto de su construcción, sus recursos y su proyección en el público. Ello se logra a través del narrador y los personajes que dialogan, aunque el orador y el lector también es consciente de lo que sucede en el divertimento. El diálogo, entonces,

no es un *él* o un *yo*, sino un *tú* que es *otro yo*, sujeto destinatario que se realiza en el aquí y ahora del proceso de la creación. Un héroe [entiéndase quien dialoga] que posee el valor de su discurso nacido de la confrontación de su conciencia, su autoconciencia y las conciencias ajenas (Beristáin, 2013 sv. Diálogo).

Baste con lo anterior para mostrar la relevancia del diálogo en los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo y su relevancia para la reflexión tanto propiciada en el receptor como aquella que genera su estudio. El diálogo da un tono a los impresos que condiciona su recepción y posibilita nuevas rutas críticas de lo expuesto en ellos. No obstante, hay otro concepto clave para entender la crítica en el *corpus* retomado: la democratización de la risa y el conocimiento desde la literatura popular.

4.3. Crítica social desde los divertimentos: la democratización de la risa

Por otro lado, para poder hablar de la crítica que suscitan los divertimentos tienen que darse en un contexto social compartido. Los impresos desde su producción hasta su recepción son un suceso colectivo. Ya se habló de las formas de lectura de los impresos populares de la época que, en muchas ocasiones, era compartida. Asimismo, se mencionó que los impresos pertenecen a una cultura popular y todo lo que ello implica. Incluso, el hecho de que sean dialógicos supone la participación de múltiples personajes.

En primer lugar, los divertimentos de Vanegas Arroyo, al igual que cualquier impreso popular, se caracterizan por su gran alcance. Si bien, en la actualidad hablar de la impresión 250,000 impresos al año no es raro, para su época sí era una producción bastante grande. Y que esa cantidad de impresos se produjera, deja pensar que también era equivalente a esa cantidad sus lecturas. Incluso, por las formas de lecturas colectivas y oralizadas, el alcance de su recepción pudo ser mayor. Como menciona Botrel, los impresos populares

de consumo y uso local e individual aunque socializado, llega a formar por acumulación, difusión y circulación, gracias a la red cada vez más tupida de unos aparatos comerciales más o menos rudimentarios, una especie de almacén virtual de literatura local y “nacional” en el que cada cual puede *in fine* llegar a surtir y acceder a la cultura al uso (2007).

La literatura popular a la que pertenecen estos impresos se convierte en un acervo al alcance de miles de personas. Se trata de bienes culturales con mucho que aportar desde la práctica y cotidianeidad. Ya será tarea de cada cual, saber cuál elemento cultural (o impreso) emplear o rememorar para cada situación. Lo importante es que hay un sinnúmero de textos al alcance de muchas personas que, aunque no lo pareciera, tienen en su haber y pueden hacer uso de ellos.

De manera que alrededor de cada impreso hay un grupo de personas que lo consumen culturalmente. Sobre todo, en las lecturas orales, hay una colectividad que rodea el ejercicio de esas lecturas. Y comunalmente se hace uso de ellas para cada escenario, pues se trata de una práctica situada en un espacio y tiempo.

No obstante, otro elemento en el que aún no se ahonda es el carácter colectivo y compartido de la risa, no sólo desde el eco que necesita la risa y su carácter popular –como ya lo señalaba Bergson (2008: 14). Hasta se puede afirmar que la risa es susceptible de darse en cualquier persona sin importar las condiciones sociales, económicas y culturales que tenga. En este sentido es que Eagleton propone a la risa como un fenómeno democrático, puesto que

la risa tiene un elemento democrático que la vuelve peligrosa, ya que, a diferencia de actividades como tocar la tuba o la neurocirugía, está al alcance de cualquiera. La risa

no exige tener ninguna capacidad especial, ni pertenecer a un linaje privilegiado ni haber desarrollado escrupulosamente ciertas habilidades (Eagleton, 2021: 117).

De tal suerte que, si la risa es algo accesible para todos, es igualmente accesible si es satírica. El límite con la sátira es que, al tratarse de humor que depende de las normas u orden social que la rodea, el que se ríe debe conocerlos. Entonces, el carácter democrático de la risa es en el hecho de que todos pueden reírse, aunque no todos lo hacen de la misma manera y sobre los mismos temas. En efecto, se necesita de un conocimiento compartido con los demás para poderse reír. En este sentido es que Bajtin afirma que “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo” (1998: 15).

Este carácter democrático de la risa, en el que se insertan los divertimentos aquí estudiados, también corresponde con el entorno que los produce. Es decir, si se trata de literatura popular que, como ya lo menciona Botrel, desde bajo costo es para que la mayor cantidad de lectores/videntes oyentes pudieran acceder a la risa de los divertimentos. En este sentido es que los divertimentos y su democrática risa entran en lo que Eco denomina industria cultural,

que se nos presenta como un sistema de condicionamientos con los que todo operador de cultura deberá contar, si quiere comunicarse con sus semejantes. Si desea realmente comunicarse con los hombres, porque ahora todos los hombres han pasado a ser sus semejantes, y el difusor de cultura ha dejado de ser el funcionario de un destinatario para convertirse en “funcionario de la humanidad” (2009: 33).

Sin embargo, la risa también es susceptible de ser normada, pues no sólo se ríe del orden preestablecido, sino que está regulada por ese mismo orden que la posibilita. Como ya se mencionaba en el apartado “2.1. La voz crítica de lo satírico”, el Estado, el orden, lo preestablecido y racional dan espacio a eso carnavalesco, desordenado, carnal e irracional que genera la risa; incluso la risa puede reforzar lo canónico. Por ello, “esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin, 1998: 15).

Aunado a ello, no habría que idealizar el alcance de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo, puesto que se trataba de un negocio. La imprenta era el medio de subsistencia de la

familia y el impresor, como sus sucesores, eran comerciantes. El bajo costo de los impresos efectivamente era para que el público pudiera comprarlos, lo que se compensaba con la baja calidad de los materiales que permitían a la imprenta ser un negocio rentable. A ello, habría que añadirle los permisos gubernamentales y demás posturas políticas del impresor, que dependían del poder en turno.⁷¹ Todo ello también influía en la producción de impresos y el contenido de cada uno de ellos.

De manera que el carácter democrático de la risa no es del todo benevolente, sino que también se ve limitado por ciertas circunstancias, muchas veces ajenas al receptor. Lo mismo sucede con quiénes pueden comprar, leer u oír los divertimentos. De tal suerte, que se dan ciertas asimetrías en la circulación de los impresos y de la risa que aquí se estudia, ya que “las dinámicas sociales, económicas y tecnológicas pueden también conducir a la constitución de nuevas barreras. De allí que el bien común no sea sinónimo de acceso abierto y libre” (Vesuri, 2017: 41).

Sobre ello, en los últimos años y con los avances tecnológicos y de digitalización se han dado discusiones al respecto del alcance (democratización) de los materiales y de las asimetrías que lo digital supone. Si bien, se trata de una problemática propia de finales del siglo XX y principios del XXI, esta discusión es análoga a lo que sucede en los impresos populares. Incluso esta problemática se superpone a ellos en el sentido de que estos –o por lo menos en esta investigación– son retomados de archivos digitales que posibilitan su acceso (de estar en cajas de colecciones privadas, por ejemplo) y que, a su vez, dependen de equipos y condiciones a las que no todos tienen acceso (velocidad del Internet, equipo de cómputo, conocimientos básicos sobre cómo acceder a un repositorio, entre otros).⁷²

A pesar de ello, lo democrático de la risa y los impresos populares es que permiten una “democratización del conocimiento y a una reducción de las asimetrías existentes entre infraestructuras de información” (2017: 23), como lo mencionan Barbara Göbel y Christoph Müller sobre la digitalización, pero que se puede equiparar al proceso de la imprenta. Es así

⁷¹ Para ver un análisis completo sobre las posturas políticas de Vanegas Arroyo (conservadoras o liberales) relacionadas con los procesos históricos de la época (el Porfiriato y la Revolución), Grecia Monroy Sánchez hace un estudio detallado al respecto en su tesis doctoral (2022).

⁷² Sobre estas discusiones véase Barbara Göbel y Gloria Chicote (2017), Vesuri (2017), Barbara Göbel y Christoph Müller (2017).

que los divertimentos de Vanegas Arroyo pertenecen a esa cultura popular y masiva compartida frente a la cultura aristocrática exclusiva. En palabras de Eco,

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (Heráclito: ‘¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme. Para mí, uno vale por cien mil, y nada la multitud’), la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura (Eco, 2009: 27-28).

La democratización tanto de la risa como del conocimiento da en estos divertimentos un espacio para la reflexión, aunque es el público quien decide si hacerlo o no. Los impresos se convierten en un lugar que pretende alcanzar a más personas, pero que sí toca a otros públicos. A esos otros que, no son ni marginados (por tratarse de consumidores muchas veces iletrados de impresos) ni incapaces de reírse y criticar.

Conclusiones

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo a través de las dinámicas de producción y su propuesta editorial marcó una época, sobre todo, gracias a que supo reconocer las necesidades de su público. De esta manera, y desde las diferentes lecturas, los impresos llegaron a un amplio número de consumidores. Sus impresos fueron focos que irradiaron a muchas personas desde las diferentes formas de lectura, ya que supieron responder a las necesidades de su público.

Se trataba de un público inmerso en ciertas dinámicas y que sabía hacer uso de su tradición. Estudiar a los divertimentos sin ver lo que hay en su contexto y al contexto al que hacen referencia sería ignorar a la cultura popular a la que pertenecen. Para entender a los divertimentos en todos sus múltiples sentidos, en aquellos que son satíricos y burlescos, es necesario conocer sobre qué se ríen.

Asimismo, reconocer a los personajes animales con características antropomórficas o con referencias eufemísticas que se emplean en los divertimentos ayuda a comprender lo que en ellos hay. Así como tomar en cuenta los recursos literarios, cuyo uso da fuerza al contenido y abre las puertas para entender el sentido de los impresos que, de haberlos leído en su época entenderíamos sin esfuerzo. Esos elementos literarios no son usados fortuitamente y dan fuerza al contenido textual de los impresos.

Y a partir de esas herramientas es que se despliegan y abren espacios para la risa, aunque no cualquier risa. Sí es una risa satírica y burlesca, pero es una risa despersonalizada que no lastima y permite, por un momento, burlarse de aquello que quizá en otro formato causaría dolor, enojo o repulsión. Es una risa que dialoga, expone y discute algunas de las piedras que hay en los zapatos. Es una risa que, aunque absurda, razona y explica diferentes posturas. Además, los divertimentos ponen en práctica un ejercicio que, de entrada, muestra una ventaja: cualquiera puede hacerlo, todos ríen, incluso sin controlarlo.

Por otro lado, los divertimentos y sus dinámicas aquí expuestas aún tienen mucho que decir. Ejemplo de ello es el análisis de los temas o problemas principales que abordan los divertimentos, que quedó fuera de la presente investigación. Analizar cada uno de los problemas o situaciones expuestos en los divertimentos implica vincularlos con

acontecimientos específicos de la época y otros de la tradición a la que pertenecen, por lo que se trata de un trabajo meticuloso y extenso, pero próspero.

Todo el recorrido que los divertimentos hacen para funcionar y llegar a su público, desde su producción, lectura, risa, personajes animales y demás estrategias de los divertimentos sirve para plantear la posibilidad de un espacio reflexivo en ellos. No obstante, si se tratara solamente de ver una puerta abierta, no habría tanto problema. La razón es que hay una pregunta incómoda y poco realizada desde diversas disciplinas, incluidas las epistemológicas sobre la literatura popular: “¿no será un indicador de nuevas expectativas y de nuevos usos el discurso sobre la relación entre la cantidad de lectura, el precio y la calidad del producto editorial?” (Botrel, 2007).

Y preguntarse sobre nuevos usos reflexivos a partir de los divertimentos publicados por Antonio Vanegas Arroyo, implica repensar el concepto de lo “popular”, en tanto que literatura y cultura. Se trata de reanalizar algunos prejuicios y posturas que desde los estudios filosóficos han sido predominantes. Entre ellos que la reflexión filosófica es escrita y que sólo le pertenece al individuo, dejando fuera a lo social por implicar una colectividad.

En todo caso habría que plantearse si puede haber (o quizá nunca ha existido) una concepción más social de la filosofía, aunque no sea la que actualmente predomine. La postura más subjetiva de la filosofía ha dado muchos resultados, aunque también ha llevado a algunas encrucijadas: un destierro y que nadie quiere y entiende. Sin embargo, podría haber algo en el medio y eso valdría la pena verlo. En palabras de Bajtin,

Esos cánones consideran al cuerpo de manera completamente diferente, en otras etapas de su vida, en relaciones totalmente diferentes con el mundo exterior (no corporal). Dentro de estos cánones el cuerpo es ante todo algo rigurosamente acabado y perfecto. Es, además, algo aislado, solitario, separado de los demás cuerpos y cerrado. De allí que este canon elimine todo lo que induzca a pensar en algo no acabado, todo lo relacionado con su crecimiento o su multiplicación (Bajtin, 1998: 35).

Asimismo, Horkheimer menciona que “hoy la oposición entre individuo y sociedad se hace cada día más profunda en nombre «espíritu social» y la «comunidad popular»” (2000: 77). Ello sigue vigente sin tomar en cuenta que la actualidad de Horkheimer ya es distante,

pues publicó su obra en 1937. Bajo esa confrontación, nacida de la oposición entre teoría tradicional y teoría crítica se sitúan los impresos populares muchas veces desdeñados por su costo y aparente falta calidad.

Siguiendo esta misma perspectiva y para conciliar lo múltiple (o lo local, o lo del sur) con lo universal, o lo tradicional con lo crítico, Habermas propone el concepto de razón comunicante, una razón

que dé cuenta del fenómeno del mundo de la vida y permita rearticular sobre la base de una teoría de la intersubjetividad ese concepto de «conciencia social global» acuñado por la filosofía del sujeto, que hoy rebota contra las sociedades contemporáneas. Pues tampoco la sociedad descentrada tiene por qué prescindir del punto de referencia que representa esa unidad proyectada de una voluntad común formada intersubjetivamente (Habermas, 1990: 182).

Habría que plantearse si existe la posibilidad de una razón concebida, no en términos dualistas de inteligencia frente a lo sensible, sino una que dé cuenta de lo múltiple que sucede. Una razón comunicante que, además, se centre tanto en el sujeto como en la colectividad de la que forma parte.

Entonces, los impresos populares entran y funcionan bajo esa perspectiva de la razón comunicante que abre miradas para ver cuál es el aporte que tienen a la sociedad. Se trata de revalorar y mirar desde una posición abierta. En este sentido Benjamin propone:

unas tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción [técnica]. Su dialéctica no es menos perceptible en la superestructura que en la economía. Por eso sería un error menospreciar su valor combativo. Dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista (1989: 1).

Sea lo que fuere, si la cultura popular y todas sus representaciones, incluidos los divertimentos de Vanegas Arroyo, son considerados como inferiores, ellos pueden ser una crítica. Y esa crítica se convierte en el comienzo de la toma de conciencia, en tanto que degradación al volver lo social en absurdo. Los impresos populares, su risa y sus temas

regresan a esa otra parte negada y degradada que permite mirar de otra manera. En palabras de Bajtin,

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación [...] lo inferior es siempre un comienzo (Bajtin, 1998: 26)

Los impresos populares, en tanto que degradados, muchas veces son considerados como marginales o de segundo orden por ser ese recordatorio de esa parte humana no deseada y negada. Los errores, la materialidad del impreso, las formas de lectura, la corporalidad del *performance*, entre otras cosas, también se consideraron como repudiables. Sin embargo, en los divertimentos aquí analizados se le recuerda aquel que se cruce con ellos y que se ríe su animalidad, a ese mismo que le molestan e incomodan ciertos temas y que forma parte de una colectividad. Aunque ese recordatorio puede resultar en una regeneración, pues parte de una

eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta (Bajtin, 1998: 14).

Esa degradación libera, abre puertas y pone el espacio para que el lector/vidente oyente se cuestione el orden en el que está inmerso y se posicione frente a él, ya sea que lo haga de manera individual desde la colectividad que lo representa y representa. Análogamente, el filósofo hace lo mismo: “Es *hístora*, se propone, a su modo, la investigación narrativa –pero para volverse sobre sí y observar, para hacer elección y tomar posición sobre las cosas” (Faye, 1998: 37). El filósofo también se narra, como en los divertimentos, también se vuelve a sí mismo, como los personajes animales, y también se posiciona sobre ello, como el público de los impresos.

El lector/vidente oyente del divertimento se ríe, comprende y conoce de lo que se está burlando, transgrede con su risa, pero sobre todo elige: decide darle vuelta a la página y seguir, decide cambiar, decide no aceptar, decide asumirse como parte de una colectividad, o puede decir cualquier otra cosa. El receptor ríe, con toda la complejidad que la risa causa, y completa el sentido, se da cuenta de lo que se habla y ríe desde la crítica. Qué hará, qué decidirá, ya queda en otro momento, primero ríe y se posiciona ante su orden porque lo reconoce y ya lo ve. ¿No es ese un ejercicio filosófico?

Bibliografía

- AGRA ROMERO, María Xosé, 2010. “Conceptualizar es politizar. Más que una consigna”. En *Pensar con Celia Amoros*. Mirían López Fernández Cao y Luisa Posada Kubissa (eds.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- AYALA BLANCO, Fernando, 2010. “La caricatura política en el Porfiriato”. *Estudios políticos (México)*. 21: 63-82.
- AYVAR CAMPOS, Francisco Javier y Enrique ARMAS ARÉVALOS, 2014. “El flujo migratorio en México: Un análisis histórico a partir de indicadores socioeconómicos”. *CIMEXUS IX-2*: 71-90.
- AZUELA, Cristina, 2011. “‘Trickstán’: la construcción entrelazada del héroe y el *trickster* en *Tristán el monje*”. *Acta Poética*, 32-2: 15-54. Disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/369/372>
- _____, y SULE, Tatiana, 2013. *La dama, el marido y los intrusos. Antología de relatos medievales franceses de las Cent Nouvelles nouvelles*. México: UNAM.
- BAJTIN, Mijail, 1998. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUMAN, Richard (1984): *Verbal Art as Performance*, Long Grove, Waveland Pr Inc.
- BENJAMIN, Walter, 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1-20.
- BERGSON, Henri, 2008. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- BERISTÁIN, Helena, 2013. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BOTREL, Jean François, 2000. “El género de cordel”. *Palabras para el pueblo. Aproximación a la literatura de cordel*. Madrid: CSIC: 41-69.
- _____, 2007. *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- _____, 2020. Conferencia “Género de cordel: lectores y lecturas de la literatura popular”. En *Jornadas de Impresos Populares*. Morelia: UDIR, 29 de octubre del 2020. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=NTGwFxyh65I&t=15s>>.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.

- _____, 2006. *¿Qué es la historia cultural?*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.
- CAMPOS, Rubén M., 1929. *El folklore literario en México*. México: SEP.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1933. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: A. Baiocco y Cia. Editores.
- _____, (1934): *Cancionero Popular de Jujuy*, Tucumán, Miguel Violento.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, 2007. “Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lírica popular del Siglo de Oro”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4: 1-12.
- CHARTIER, Roger, 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro, J., 2004. “La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo”. *Panace@*, V-15: 45-51.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CHICOTE, Gloria B., 2017. “Los archivos de literatura popular en el pasaje oralidad-escritura-digitalización”. En *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 234-248.
- _____, 2022. “La literatura popular impresa en la cultura rioplatense de principios del siglo XX”. En *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 513-535.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel (coord.), 1994. *Historia general de México*, vol. II. México: El Colegio de México.
- CUÉLLAR, Donají, 2007. “‘Pájaros de cuenta’: caracterización de un personaje”. En *La copla en México*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, pp. 73-93.
- DARNTON, Robert, 2018. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

- DE SOUSA SANTOS, Boaventura de, 2009. "Hacia una epistemología más allá de lo posmoderno". En *Una epistemología del sur*. México: Clascso Ediciones/Siglo XXI, pp. 15-59.
- DETIENNE, Marcel y Jean-Pierre VERNANT, 1988. *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Grecia antigua*. Antonio Piñero (trad.). Madrid: Taurus.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 2009. "De métrica burlesca". En *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Antonio Lorente Medina. Madrid: Iberoamericana, 77-92.
- DUSSEL, Enrique, 2015. *Filosofías del Sur. Descolonialización y Transmodernidad*. México: Akal.
- EAGLETON, Terry, 2021. *Humor*. Trad. Mariano Peyrou. Barcelona: Taurus.
- ESPINAL RESTREPO, Juliana, 2011. "Universales, individuos e individuación en la Edad Media". *Escritos*, 19-43: 371-400.
- FAIRCLOUGH, Norman y Ruth WODAK, 2001. "El análisis crítico del discurso". En *El discurso como interacción social*. Ed. Teun A. Van Dijk. Barcelona: Gedisa, 331-404.
- FASQUEL, Samuel, 2013. "Aproximación al ethos del locutor burlesco". En *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, ed. Rodrigo Cacho Casal. Woodbridge: Tamesis.
- FAYE, Jean Pierre, 1998. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FRENK, Margit (dir.), 1977. *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, Vol. II.
- _____, 1982. *Cancionero folklórico de México*, IV. México: El Colegio de México.
- _____, 1994. *Charlas de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana: discurso*. México: Academia Mexicana, UNAM.
- _____, 2005. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2012. "Cancioncillas dialogadas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1: 61-74.
- GALÍ BOALLEDA, Montserrat, 2007. *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: BUAP.
- GINZBURG, Carlo, 1981. *El queso y los gusanos*. Trad. Francisco Martín. Barcelona: Muchnik Editores.

- _____, 2021. Conferencia “Sesión 5”. *Una cita con la Biblioteca Nacional de México*. México: Biblioteca Nacional de México, 2 de marzo del 2021. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=2glvrw1RkXM&t=453s>> [12/07/2021].
- GÖBEL, Barbara y Gloria CHICOTE, 2017. “Transiciones inciertas: una introducción”. En *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 9-18.
- _____, y Christoph MÜLLER, 2017. “T Archivos en movimiento: ¿Qué significa la transformación digital para la internacionalización de los archivos?”. En *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 19-36.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria”. En *Literatura mexicana de otro fin de siglo*. Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, pp. 449-468.
- GOMIS COLOMA, Juan, 2015. *Menudencias de imprenta. Producción y circulación De la literatura popular (Valencia, siglo XVII)*. Valencia: Institució Alfons el Magnanim.
- HABERMAS, Jürgen, 1990. “La unidad de la razón en la multiplicidad de sus voces”. En *Pensamiento postmetafísico*. México: Taurus, 155-187.
- _____, 1999. *Teoría de la acción comunicativa*. Tomo I. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.
- HORKHEIMER, Max, 2000. “Teoría tradicional y teoría crítica”. En *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 23-77.
- KANT, Immanuel, 2013. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. México: Taurus.
- LAFAYE, Jaques, 2002. *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV-XVI)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LOTMAN, Iuri, 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trad. Ann Shukman, intr. Umberto Eco. Great Britain: Indiana University Press.
- _____, 1996. *Semiósfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- MARCO, Joaquín, 1977. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*. Madrid: Taurus.
- MARTÍN CRIADO, Arturo, 2005. “Romance paródico de «El caracol»”. *Revista de folklore*, 25b, 297, 98-100.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, 1987. *La poesía medieval francesa del “non-sens”: fatraise y géneros análogos*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MASERA, Mariana, Krutitskaya, Anastasia y Camastra, Caterina (eds.), [en prensa]. *Cancionero popular novohispano. Poemas, papeles y otros de la Inquisición novohispana*. México: UNAM.
- _____, CASTRO PÉREZ, Briseida, GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa, MONROY SÁNCHEZ, Grecia y OLVERA HERNÁNDEZ, Adrián, 2017a. «Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario», en *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo un editor extraordinario*. Mariana Masera (coord.). México: UNAM, pp. 25-59.
- _____, 2017b. “De lo impreso a lo digital: una base de datos sobre la literatura popular impresa de Vanegas Arroyo”. En *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 249-266.
- _____, 2018. *Las representaciones de la voz en la literatura del cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. Serie Coordinadas 2050, núm. 20. México: UNAM.
- MILÁN LÓPEZ, Juan Alfoso, 2022. “El discurso de las litografías que acompañaron a las novelas históricas de Mateos Y Riva Palacio durante los primeros años de la República Restaurada (1868-1870)”. *Historia Mexicana*, LXXII, 1, pp. 43-88.
- MOGROVEJO DE LA CERDA, Juan, 1630. *La endiablada*. Celsa Carmen García Valdés (ed.) (1999). Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia, 2017. “Literatura, periodismo e historia popular: las hojas volantes histórico-políticas de la Imprenta Vanegas Arroyo (1910-1912)”. En *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. México: UNAM, 255-275.
- _____, 2021. *Las diferentes ubicaciones de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*. México: LAICPI. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Mapa_VArroyo

- _____, 2022a. *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Literatura Hispánica. San Luis Potosí: COLSAN.
- _____, 2022b. “Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”. En *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords. y eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORALES MORENO, Humberto y REYES HERNÁNDEZ, Miguel S., 2015. “Índice de Precios y Salarios en la Puebla porfirista: 1876-1910”. En *Terceras Jornadas de Historia Económica, Memorias*. México: Asociación Mexicana de Historia Económica, pp. 188-215.
- MORA-RAMÍREZ, Rafael M., 2020. “Introducción a la Metafilosofía”. *Identidad*, 2, 6: 105-113.
- MORELOS RODRÍGUEZ, Lucero, 2009. «Reseña. *A peso el kilo. Historia del sistema decimal en México*». *Investigaciones Geográficas*, 69:132-135.
- MORETTI, Franco, 2015. *Lectura distante*. Fondo de Cultura Económica: México.
- NAVA, Gabriela, 2005. “El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”. *Acta Poética*, 26: 373-398.
- _____, 2013. *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*. México: UNAM.
- OLVERA RAMOS, Jorge, 2007. “III. El mercado de manufacturas artesanales o el «Baratillo de la Plaza Mayor»”. En *Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México*. Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 73-99. Disponible en: <http://books.openedition.org/cemca/549>
- ORTEGA ESQUIVEL, Aureliano, 2011. “Qué pregunta la filosofía desde América”. En *Filosofía desde América: temas, balances y perspectivas*. Ana Cristina Ramírez Barreto (Coord.). Quito: Editorial Abya Yala, 2-16.
- PEDROSA, José Manuel, 1995. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI.

- _____, 1996. “Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 14: 215-233.
- _____, 1997. “Un aguinaldo de Los mandamientos divinos tradicional en Liébana (Cantabria) y unas Coplas del Nacimiento (1604) de Francisco de Velasco”. *Criticón*, 71: 53-64.
- _____, 2002. *Bestiario: antropología y simbolismo animal*. Madrid: Medusa.
- _____, 2003. “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”. En *Los mitos, los héroes*. Urueña: Centro Etnográfico de Castilla y León, pp. 37-63.
- _____, 2008. “Los mandamientos de amor y Los sacramentos de amor: lírica a lo divino e inversiones profanas (de la Edad Media a la tradición oral moderna)”. *Revista de Folklore*, 328: 111-126.
- _____, 2017. “Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel”. En *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. México: UNAM, 329-364.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro y José Manuel PEDROSA, 2017. *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*, Pedro, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PLATÓN, 1986. “Fedro”. En *Diálogos III*. Trad. Garcí Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, pp. 25-142.
- _____, 2011. “Libro X”. En *República*. Trad. Conrado Eggers Lan. Barcelona: Gredos, pp. 311-340.
- PORFIRIO, 1973. *Isagoge*. Trad. Carlos Manuel Hernán y Ernesto de la Croce. *Cuadernos de filosofía*. XIII-19: 139-198.
- PROPP, Vladimir, 2008. *La morfología del cuento*. México: Colofón.
- PUERTO MORO, Laura, 2021. “Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)”. *Boletín de literatura oral*, número extraordinario 4, pp. 15-54.

- RAMÍREZ CASTAÑÓN, Montserrat, 2010. “Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica”. En *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González. México: El Colegio de México, UNAM, UAM.
- RAVEN, James, 2021. Conferencia “Sesión 5”. Una cita con la Biblioteca Nacional de México. México: Biblioteca Nacional de México, 2 de marzo del 2021. Disponible en: [«https://www.youtube.com/watch?v=JJM7qbs5ycI»](https://www.youtube.com/watch?v=JJM7qbs5ycI) [12/07/2021].
- REYZÁBAL, María Victoria, 1998. *Burlesco*. En M. V. Reyzábal, *Diccionario de términos literarios (A-N)* (Segunda ed., Vol. 1, p. 13). Madrid: Acento.
- _____. *Sátira*. En M. V. Reyzábal, *Diccionario de términos literarios (O-Z)* (Segunda ed., Vol. 2, p. 58). Madrid: Acento.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, 2018. “Textos para ver, o de los lectores de a Centavo. El caso de Posada y Vanegas Arroyo”. En *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*. Coord. Cecilia Rodríguez Lehmann y Nathalie Bouzaglo. Chile: Editorial Cuarto Propio, pp. 103-128.
- RUIZ, Juan, 2016. *Libro del buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Montypenny. España: Castalia.
- SÁNCHEZ FLORES, Mónica Judith, 2007. “La filosofía del sujeto y la sociología del conocimiento en las teorías de Jürgen Habermas y Niklas Luhmann”. *CONfines relacion. internaci. ciencia política*, 3-5: 87-98.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2005. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2018. *Sobre la lectura y los libros*. Madrid: Sequitur
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2005. “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”. En *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen II, Publicaciones periódicas y otros impresos. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 391-414.
- URANGA, Emilio, 1991. *Ensayos*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia / Academia Scientiarum Fennica.

- VESSURI, Hebe, 2017. "Museos en la transición digital ¿Nuevas asimetrías?". En *Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 37-55
- VILLEGAS, Marcelino, 2008. "Prólogo". En *Calila y Dimna*. Madrid: Alianza.
- VILLORO, Luis, 1962. "Dilthey y Rickert: Dos intentos de fundamentación de las ciencias del espíritu". En *Páginas filosóficas*. México: Universidad Veracruzana, 121-133; 2.
- _____, 1989. "Razones para creer". En *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI Editores, 74-101.

Repositorios digitales

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Disponible en: <https://archivos.gob.mx/guiageneral/>

Inquisición, vol 0748, exp. 0014, fols. 570r, 1600. Disponible en:

<https://archivos.gob.mx/guiageneral/visorimg/visorimg.php?CodR=MX09017AGNC L01FO006INSE002INUI0748>

Inquisición, vol. 1129, exp. 3, fols. 55r-61r, 1796. Disponible en:

<https://archivos.gob.mx/guiageneral/visorimg/visorimg.php?CodR=MX09017AGNC L01FO006INSE002INUI1129>

Inquisición, vol. 1289, exp. 15, fols. 194r-213r, 1789. Disponible en:

<https://archivos.gob.mx/guiageneral/visorimg/visorimg.php?CodR=MX09017AGNC L01FO006INSE002INUI1289>

BIBLIOTECA DIGITAL DE CASTILLA Y LEÓN. Disponible en:

<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/inicio/inicio.do>. Impresos consultados:

El arte taurino, núm. 23, año III. Sevilla, Imp. de C. del Valle. Sierpes, 31, 1894.

Disponible en:

https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10101072

BIBLIOTECA RAFAEL MONTEJANO Y AGUIÑAGA. “Fondo Vanegas Arroyo y Posada”. Disponible en: <https://impresospopulares.colsan.edu.mx/>

Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza, México, A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81674>

BIBLIOTECA VALENCIANA. Disponible en: «<https://bivaldi.gva.es/es/inicio/inicio.do>» [01/02/21]. Impresos consultados:

Romance de la bella Celia que adora, y su respuesta: y aora [sic] se ha añadido una letrilla, que dize ‘Fuego de Dios en el querer bien’, Barcelona, Joan Jolis, s/f. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5229>

Romance de la bella Celia, que adora, y su respuesta, Valencia, Agustín Laborda, s/f: https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3390&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=2.

CAMBRIDGE DIGITAL LIBRARY. Col. Spanish Chapbooks. Disponible en:
<https://cudl.lib.cam.ac.uk/>. Impreso consultado:

Jocosa relación para reír y pasar el tiempo: en que se refiere y da cuenta de una cruel y sangrienta batalla que en los campos de Araviana tuvo el valiente y esforzado león, rey de todos los animales, con el famoso y alentado Grillo, rey de las sabandijas Madrid, Despacho de la calle de Juanelo, s/f. Disponible en:
<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00002-00050/1>.

“Los mandamientos de amor”. En *Trozos nuevos, divertidos y amorosos para cantar los galanes a sus queridas*, Madrid, Imprenta de J. Marés, 1844. Disponible en:
<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-08743-C-00073-00011/4>.

Mandamientos, Barcelona, F. Valles, 1845. Disponible en:
<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-08743-C-00073-00011/4.z>

“Mandamientos”. En *Los mandamientos, trozos nuevos*, Barcelona, Imprenta de F. Valles, 1845. Disponible en: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-F-00026-00053/4>.

Los mandamientos de las flores, para cantar los enamorados con el mayo chico y el mayo grande, Madrid, Imprenta de D. José Maria Marés, 1846. Disponible en:
<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-08743-C-00072-00022/1>.

Los mandamientos de flores, para cantar los enamorados con las canciones de mayo, Madrid, Despacho de Marés y Compañía, 1873. Disponible en:
<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00002-00080/1>.

Relación nueva del cuerno del caracol, Murcia, Pedro Balda, 1858. Disponible en:
<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00024-00087/1>

Romance de la batalla del león y el grillo, Córdoba, imprenta de Don Rafael García Rodríguez, s/n. Disponible en: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-H-00005-00037/1>.

Romance gracioso, para reír, y pasar el tiempo, en que se cuenta de una sangrienta batalla que en los campos de Arabiana tuvo el valiente y esforzado León Rey de los animales, con el famoso y alentado Grillo Rey de las Sabandijas, España, s/n, s/f. Disponible en: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00023-00039/1>

El león y el grillo, Madrid, Imprenta Universal de Francisco Hernández, s/f. Disponible en: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00022-V6-00176/1>.

Vida y estragos de un caracol, Barcelona, sucesores de Antonio Bosch, s/f. Disponible en: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-TAB-B-00723-00100/1>

INSTITUTO IBEROAMERICANO DE BERLÍN. Col. “Estampados mexicanos”. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/joseposada/>

El mosquito americano, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826717667/1/#topDocAnchor>

El ranchero y el gavilán, México, A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826714404/1/#topDocAnchor>

Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715443/1/#topDocAnchor>

Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826485952/1/LOG_0000/

Señora, a su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate; qué animal tan picudito, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/895513722/1/LOG_0000/

Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715397/1/LOG_0000/

LABORATORIO DE CULTURAS E IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS. Dir. Mariana Masera. Disponible en:

<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>. Impresos consultados:

Aclaraciones y reformas a la Ley del timbre de 25 de abril de 1893, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1893. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ALTtimbre.tif>.

Anda haciendo grande estrago este torito extranjero, tiene andando el mundo entero, pero no sabía a Santiago, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f.

Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AHExtranjero.djvu>
Aquí está la calavera del editor popular A. Vanegas Arroyo, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1907. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AEArroyo_C.djvu
Bola de Mariquita, México, Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-BDMariquita.tiff>
Canción del interior, México, Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en:
http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-CDInterior_B.tif
Cuaderno cancionero romántico del año de 1935, México, 1935. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GB-CC1935.tif>
Cuaderno segundo de La cocina en el bolsillo. Colección completa y variada de recetas para guisos, postres, frutas de horno, dulces y otras golosinas escogidas para todos los gustos, México, Antonio Vanegas Arroyo, 1913. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCBolsillo_2.djvu.
 “Diez mandamientos”, en *La situación de la vida o sean los versos del rey Nerón*, México, Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-LSNeron_A.tif#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1ficha.
El caracol, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_caracol_2.djvu
El terrible choque del ferrocarril mexicano en las cumbres de Maltrata la noche del 25 de abril de 1908, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ETMaltratada1908.djvu>
El mosquito americano, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EMAmericano.djvu>
El ranchero y el gavilán, México, A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ERGavilan.djvu>

El ranchero y el gavilán, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_ranchero_y_el_gavil%C3%A1n.djvu

Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza, México, Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Gran_alarma_escandalosa.djvu

Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza, México, A. Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GAPobreza.djvu>

La continuación, señores, de los pronósticos va; apréndanlos de memoria que ya se van a acabar, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCAcabar_A.djvu

La inundación de Guanajuato y su causa verdadera, México, Antonio Vanegas Arroyo, 1905. Disponible en:
http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LIVerdadera_A.djvu

La nueva calavera del morrongo, o sea de gatos y garbanceras, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1902. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LNGarbanceras.djvu>

La nueva ley de la renta federal del timbre expedida en abril 25 de 1893 y que empieza a regir el 1º de julio del mismo año, México, Imprenta y librería de Águilar e hijos, 1893. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:NLTimbre.djvu>

La perra brava, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LPBrava.djvu>

“Los mandamientos!”, en *La vida de Juan Soldado. 47ª Colección de canciones modernas para 1902 publicadas por Antonio Vanegas Arroyo*, México, Antonio Vanegas Arroyo, 1902. Disponible en:
<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/P%C3%A1gina:LVSoldado.djvu/7>

Los terremotos del 26 de marzo de 1908 en México. ¡Cinco temblores en medio día! ¡Varios muertos y heridos!, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908.

Disponible en:

<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LTDHeridos.djvu>

Oración a San Antonio de Padua que se reza al depositar una limosna para el pan de los pobres, aumentada con un obsequio dedicado al santo el día 13 de cada mes y unas tiernas alabanzas que cantan los peregrinos que visitan el santuario de San Antonio Calpulalpan y una breve oración a la Virgen del Perpetuo Socorro, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1912. Disponible en:

<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:OASocorro.djvu>.

Primer cuaderno de La cocina en el bolsillo. Colección de recetas para la economía doméstica, México, Antonio Vanegas Arroyo, 1910. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCBolsillo_1.djvu.

Primer libro de cocina, s/l, Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm>

Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu>

Quemazón. Primera parte. Pleito de suegras y yernos, México, Eduardo Guerrero, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-Q1Yernos.tif>

Quemazón. Segunda parte. Pleito de suegras y yernos, México, Imprenta Guerrero, s/f. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-QPYernos_A.tif

Señora, a su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate; qué animal tan picudito, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SAPicudito.tiff>

Señora, a su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate; qué animal tan picudito, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SSPicudito.tiff>

Vaya un torito embolado que al comercio ha revolcado, México, s/e, s/f. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VTRevolcado.djvu>

Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1900. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Versos_muy_extravagantes_divertidos_y_fabulosos.djvu

Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VMCuriosos.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica

Versos del temblor del 26 de marzo de 1908, Méxio, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908. Disponible en: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VDTemblor.djvu>

PLIEGOS DE CORDEL (IMPRESA HERNANDO). Disponible en:

<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/toc/CSIC1367225041016/0/>. Impresos consultados:

Relación jocosa de la calabaza y el vino, Valencia, Casa de Agustín Laborda, s/f. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=8585>.

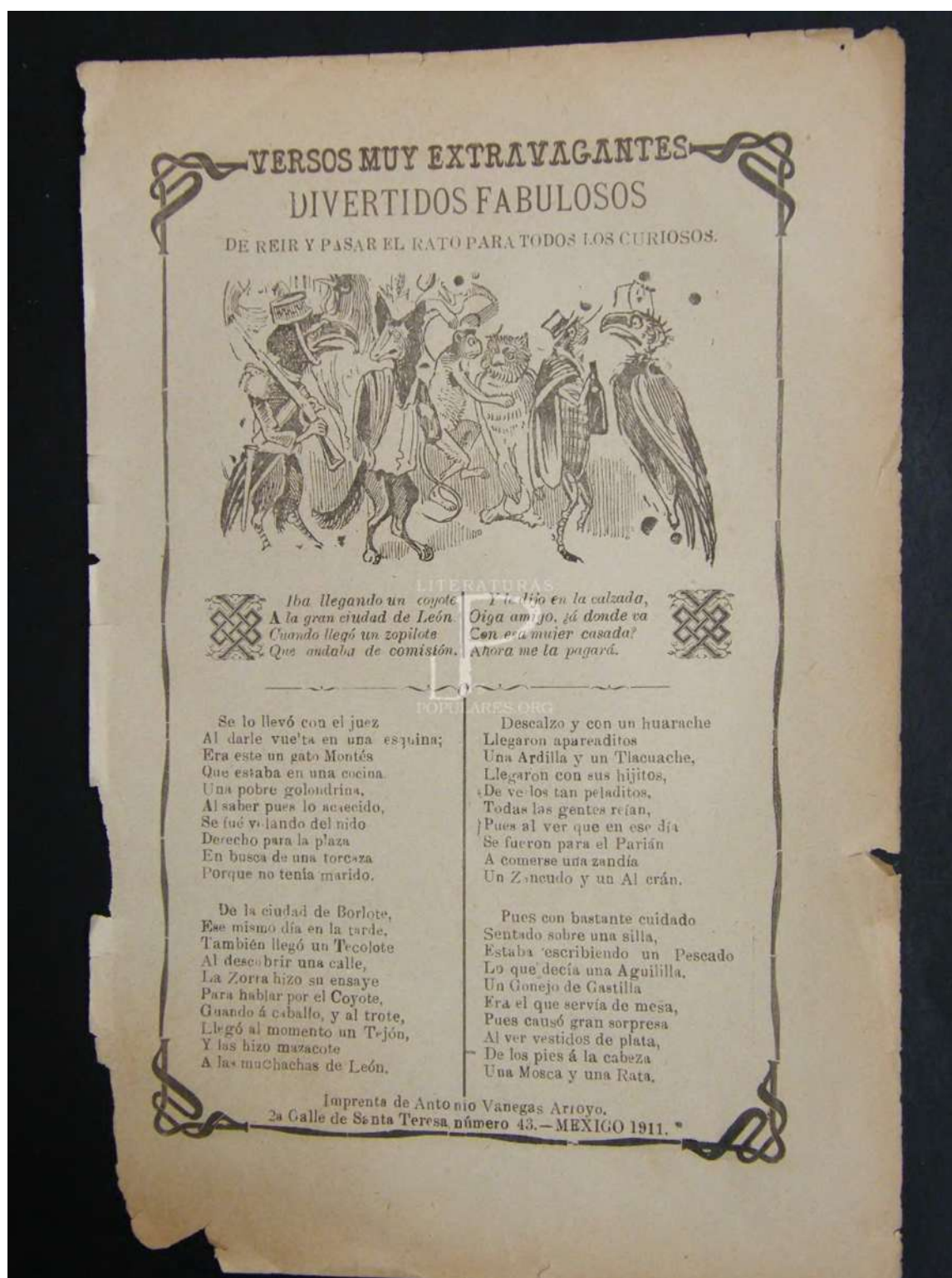
Jocosa relación para reír y pasar el tiempo. Madrid, Sucrores de Hernando, s/f. Disponible en:

<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000786093/1/#topDocAnchor>

Relación nueva del cuerno del caracol, Carmona, Imprenta de D. José María Moreno, s/f. Disponible en:

<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/9917880496204201/1/>

Anexos



(Imagen 1, Versos muy extravagantes)



PRONUNCIAMIENTO DE LEONES
 --* CONTRA *--
 GATOS Y RATONES

Yo vide llorar á un hombre
 Preso por una mujer,
 Con unos pesados grillos
 Que no se podía mover.

El Leon en su tribunal
 Mandó que echaran prisiones,
 Y entre dos ó tres Ratones
 Llevan preso á un Gavilán,
 Y al llegar con gran afán
 Le dicen: diga su nombre,
 No se espante ni se asombre
 Entre, pues, á la capilla:
 Entónces dijo una Ardilla:
 Yo vide llorar á un hombre.

Llevan á un Pato lloroso
 Todo lleno de conflicto,
 A compurgar su delito
 En obscuro calabozo:
 Lloro un Conejo piadoso,
 Que le daba de comer,
 Y entónces le vino á ver
 A la puerta un Jabalí,
 Que también estaba allí
 Preso por una mujer.

Había varios Zopilotes,
 Gallinas y Guajolotes,
 Presos y embartolinados;
 Había Sapos engrillados,
 Había Lobos y Coyotes,
 Osos, Tigres y Zorrillos,
 Entre ellos dos Armadillos,
 Una Zorra, un Talcoyote
 Y un pobrecito ajolote
 Con unos pesados grillos.

Un Cuervo era el presidente
 Que la echaba de mandón;
 La Hormiga era allí el soplón
 Y el Perico su asistente:
 La Garza era el intendente
 Que estaba con gran placer,
 Viendo á un Mono padecer
 Metido en tan grandes penas,
 Con unas gruesas cadenas
 Que no se podía mover.

(Imagen 2, Pronunciamiento de leones)

GRAN ALARMA ESCANDALOSA

QUE SE VIO ALLA POR CHIHUAHUA.

AL OIR LOS TRISTES LAMENTOS
De Un PATITO CON TERESA

QUE NO LLENA LA BARRIGA
POR CAUSA DE LA POBREZA.



*¡Ay Teresa! cuánto me duele vivir
Durmiendo en pobre petate. Mejor prefiero partir
A echar pulgas a otra parte.*

¡Cuánto me duele, Teresa,
Vivir de amargura! Mejor
Mejor quisiera de en cuecas.
Ver colgado a pobreza.

¡Cuánta pobreza se ve!
¡Cuánto apuro, cuánto atraso!
Más ¿quién goza con las tripas
Pegadas al espinazo?

Sólo de hambre moriremos
Llenos de melancolía,
Ojeando como el astro
Y con la bolsa vacía.



Pues si podemos prestado
Con súplicas y con llantos,
No conseguimos un pero
Ni por Dios ni por los santos.

Trabaja usted en su oficio,
Sea cual fuere usted se afana,
Lleva la obra y va a cobrar,
Le dicen: "vuelva mañana"

Por fin a vueltas lo pagan
Rebajando la mitad,
Y dice que lo ocuparon
Por pura necesidad.

(Imagen 3, Gran alarma escandalosa)



EL RANCHERO Y EL GAVILÁN

RANCHERO.—Oyes, *furris* gavilán,
Por fin se llegó tu día.
Te voy á matar luego.....
Ya es mucha tu picardía.
Te has comido sin vergüenza
Casi todas mis gallinas;
Ya no puedo perdonarte
Tu infame glotonería.
Nunca quedas satisfecho
Con lo que tragas aquí;
Si tantito me descuido
Me comes también á mí.

GAVILÁN.—Perdón, Señor, yo le juro
No volver á comer más;
Pero déjeme por último
Una pollita y ya está.

RANCHERO.—¡Caray, caray, qué descaro
Es el tuyo, Gavilán!
Voy á meterte una bala
Para que estemos en paz.

GAVILÁN.—Ay! no! perdóneme usted;
Ya no le pido la polla,
Pero no vaya á matarme
Con esa escopeta mocha.

RANCHERO.—¿Te burlas de mi armamento
Indecente, deslenguado?
Pos hora con más razón
Te voy á mandar al diablo!

Prevente á morir, inícuo,
Aquí todo lo pagarás,
Qué crees que soy tan tarugo
¿Para tu burla aguantar?

GAVILÁN.—Yo no lo quise ofender,
Lo de *mocho* me salió
De este pico sin pensar,
Sin maléfica intención.
¡Ay mi Sr. D. Ranchero!
¿Si usted supiera mis penas,
Los mil trabajos que paso
Por la maldita *arranquera*!
Digasté; si no robaba
Una que otra gallinita,
A usted y otros que le sobran
¿Qué sería de mi familia?

RANCHERO.—Pos trabajando tuvieras
Rete harto que comer.
Pero eres un vago flojo
Que nada quieres hacer.
Sólo te cuadra robar,
Sin que des ningún provecho
Siquiera fueras comible
Te compraran cuando menos
Pero qué! *pa* nada sirves
Avichucho despreciable,
Mejor es gavilanzuelo,
Mejor es que yo te mate.

(Imagen 4, *El Ranchero y el Gavilán*)



SEÑORA, A SU CONEJITO
YA NO LE GUSTA EL ZACATE,
 SOLO QUIERE CHOCOLATE;
QUE ANIMAL TAN PICUDITO.

Este chulo animalito
 Está rabón de la cola;
 Le gusta la tandareola
 Y es todavía jovencito.
 Lo aprecia su papacito
 Y lo consiente su abuela;
 Ya le compró su vihuela
 Y sabe tocar bonito,
 Y se pasea en carretela,
 Señora, su conejito.

La arranquera está en corriente
 Por todita la Nación.
 Qué lamentos, qué aflicción;
 De hambre llora Don Vicente.
 A su familia inocente
 Ya le cobró el casero;
 ¡Ah! qué escasez de dinero,
 Nos dice tata Pachito;
 Ya se volvió muy grosero,
 Señora, su conejito.

Las pobres de las fruterías . . .
 Se les pudrió la guayaba;
 Quien sabe cómo nos vaya
 Gritaron las verduleras.
 Pobres de las menuderas,
 Se les hedieron las patas;
 Cuánto gritón de baratas
 Realizando el apillito;
 Vengan, niñitas ingratas;
 Que les cante el conejito. . .

La máquina de coser
 Ya tumbó á las costureras;
 Dicen todas las puesteras
 Ya no hallamos ni qué hacer,
 Es tristeza el padecer;
 Qué lamentos de señoras;
 Las jóvenes entradoras
 También quieren dinerito;
 Salen estas sednectoras
 A buscar su conejito. . .

(Imagen 5, Señora, su conejito)

LA PERRA BRAVA.



**Que demonio de animal
Por todas partes dá guerra
Dicen que le dió del mal
A esa maldecida Perra.**

En los pueblos y ciudades,
A dado mucho que hacer,
A todas las autoridades;
Porque la quieren cojer.
Cuando se pone á correr
Ni rastro deja en la tierra,
Y á todos quiere morder;
Esa maldecida Perra.

Andubo por Su. Vicente
Y á Loreto la revolcó;
Y también clavó su diente;
A Petra que no la vió.
Por Lerdo también pasó
Y atravesó por la tierra.
Y hasta pericos comió
Esa maldecida Perra.

En México "El Imparcial"
Dió la noticia primera,
De tan feroz animal
Que vino de la frontera.
¡Alerta!.....se deben cuidar
Dicen que muere y se aferra.....
No sea que les vaya á quitar
Los pantalones la Perra.

Se oye decir en Frasnillo
Que el animal es de ley,
Que mordió por un tovillo;
A muchos de Monterrey.
Platican los de Torreón
Que les comió una becerra
Y que á todos en montón
Los hiba á morder la Perra.

(Imagen 6, *La perra brava*)



**ANDA HACIENDO GRANDE ESTRAGO
ESTE TORITO EXTRANJERO**
TIENE ANDADO EL MUNDO ENTERO
PERO NO SABIA A SANTIAGO.

Desde Europa desprendido
Atravesó la frontera
Y de cruza derrotó
A la República entera.
Se vino como una fiera
Y llegó al Rio Colorado,
Venía un poco fatigado
Por lo mucho que corrió.
Y á Norte América entró
Con un Cajilón dorado.

Cuando llegó á la gran China
Hizo mil atrocidades,
Destrozó cien mil ciudades
Y después fué á Palestina.
Todo el mundo dejó en ruina,
Tumbando los catedrales;
Los conventos y hospitales,
Los echó todos á suelo;
Hasta yo hice gran duelo
Cuando tumbó los portales.

Fué á los Estados Unidos
Y se pasó á Nueva York,
Las máquinas de vapor
Las tumbó con sus bramidos.
Corrieron despavoridos
Todos los americanos,
Los de la Asia y africanos;
Esas noticias nos dan,
Y lo mismo correrán
Los señores mexicanos.

Muy soberbio é iracundo
Derrumbó las serranías,
Y anduvo en dos ó tres días
Los cuatro partes del mundo
Mas en lo que yo me fundo
Es en las hazañas que hizo;
Declararlas es preciso
Porque eso es mi obligación:
Se llevó á una embarcación
Y con el baho la deshizo.

(Imagen 7, *Anda haciendo grande estrago*)

**VAYA UN TORITO EMBOLADO
QUE AL COMERCIO HA REVOLCADO.**



**A QUE TORITO TAN BRAVO
SE SALIO DE SAN RAFAEL,**

DICE LA GENTE ASUSTADA

QUE ES EL TORITO DEL MAL.

A este torito, señores,
Cuatro Dedos lo toreó,
Pero de un brinco, el picado,
De la plaza se salió.
Cuando á San Cosme llegó
Revolcó á las recauderas,
También á las tortilleras
Las dejó sin un centavo;
Las triperas dicen, tristes,
¡A que torito tan bravo!

De un brinco este animalito
Llegó presto al Volador,
Revolcó á las chimoleras
Y también á un aguador.
Sin fatiga ni sudor
Revolcó á tía Mariquita
Que vende la escamochita
En la Merced, por su mal.
Este toro tan valiente
Se salió de San Rafael.

No lo pudo detener
Con su caballo el «Güerito»,
Pues de la plaza se fué
Para el barrio de Tepito.
Se lució allí ese torito
Revolcando reboceros;
También á los carniceros
Les ha dado su cornada.
Ya nos anda con el toro,
Dice la gente asustada.

En la plaza de Santa Ana
Con sus golpes tan certeros,
Este toro revolcó
A los pobres panaderos.
A todos los dejó en cueros
Y cual mala pesadilla
Al barbero de á cuartilla
Le tiró hasta su jocal;
Y este jura y retejura
Que es el torito del mal.

(Imagen 8, *Vaya un torito embolado*)



EL MOSQUITO AMERICANO



El Mosquito Americano
Ahora acaba de llegar;
Dicen se vino á pasear
A este suelo mexicano.



Dijose el domingo embarcó
 Alá en Laredo de Texas,
 Y que al Saltillo llegó
 Picándole las orejas,
 En la Estación á unas viejas
 Que bien las hizo marchar,
 Hasta las hizo entrar
 Ese animal inhumano;
 Luego empiezan á gritar:
El Mosquito americano.

A Guamajosto marchó,
 Esto es cosa de reir;
 El al centro no llegó,
 Pero sí estuvo en Marfil.
 Ya no podrán salir
 Tan valeroso y altanero,
 Pues le picó en el travero
 A un militar veterano,
 Porque es mucha, muy grosero
El Mosquito americano.

Tomó el rumbo de Irapuato
 Y por Pénjamo pasó;
 De allí luego regresó
 Por el pueblo de Uriangato,
 La hacienda de Villachazo
 La dejó muy derrotada;
 Toda la gente asustada
 La encontró al vale Mariano,
 Nana Em-tería gritaba:
El Mosquito americano.

Por la puerta de San Juan
 Piedra Gorda y la Sandía,
 Una viejecita decía:
 Jesús, qué fiero animal!
 Digame usted Don Pascual
 No le ha llegado el Mosquito?
 Digan que es muy chiquitito,
 Y también muy inhumano;
 Qué dice tata Pachito
El Mosquito americano?

(Imagen 9, *El mosquito americano*)

EL CARACOL.



Ya viene el gran Caracol,
Armando guerra infernal;
Viene rumbo de la Habana,
Y a todos se comerá.

Llega contento
Con gran placer,
Porque ya á México
Va á morder;
Es tan enorme
Como una boa,
Y á nadie, á nadie
Se la perdona.
Para él no hay balas
Que lo contengan,
Ni los cañones
De Ciudadela.

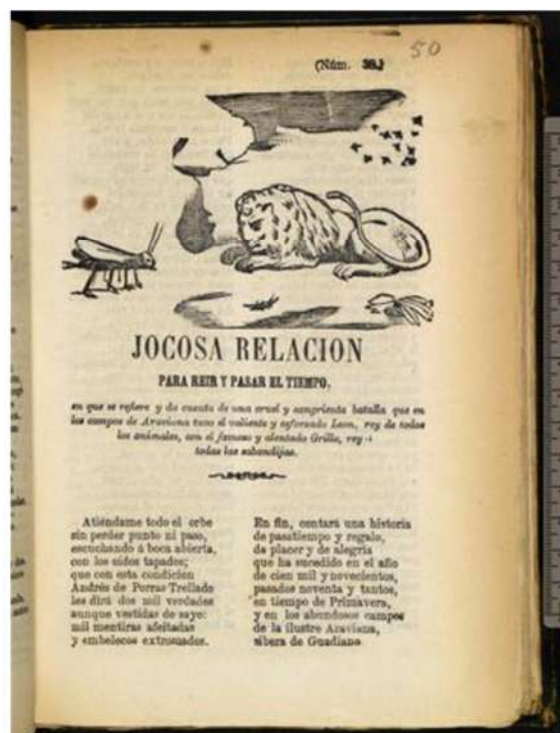
Es lo más bravo
Que pueda haber,
Es peor que tigre
Y cual nadie cruel,
Y sólo al verlo
Dá no sé qué,
Parece aborto
De Lucifer.
En la Habana,
¡Qué caray!
Hizo estragos
Por millar.

Comió negros
De á montones,
Y blancos y azules;
De todos colores.
Nadie le pudo
Mirar siquiera,
Sin que comido
Salir pudiera.
Muchos al verlo
Con gran espanto
Cayeron muertos
O atarantados.

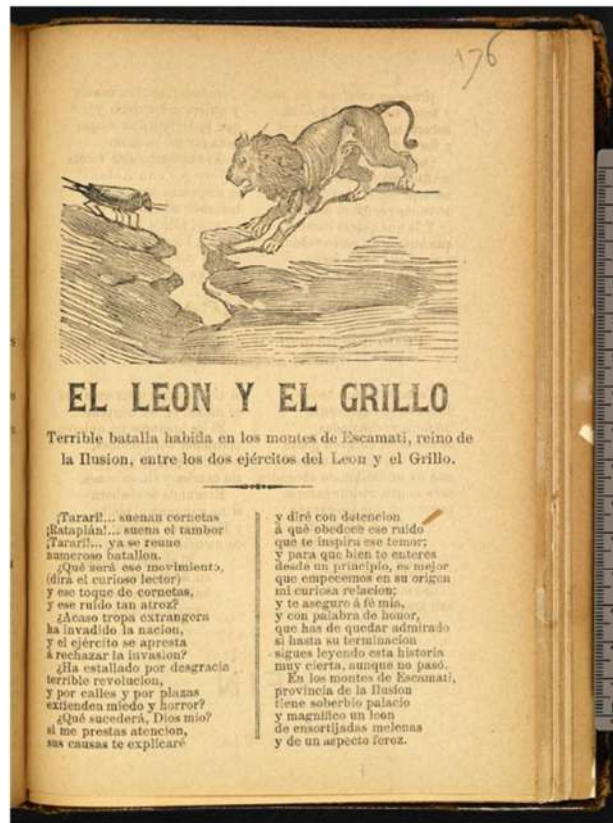
(Imagen 10, *El caracol*)



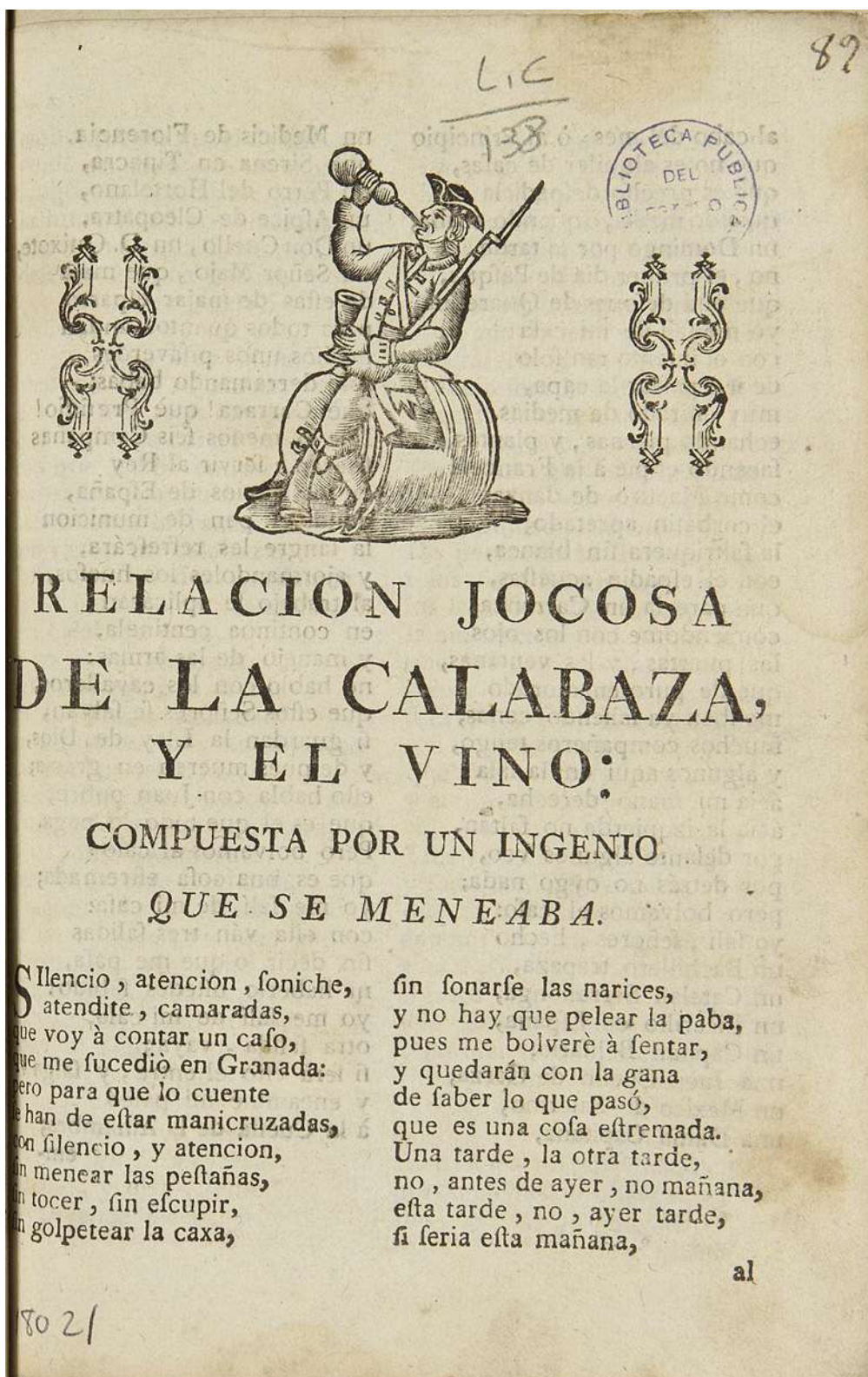
(Imagen 11, *Romance de la batalla del león y el grillo*)



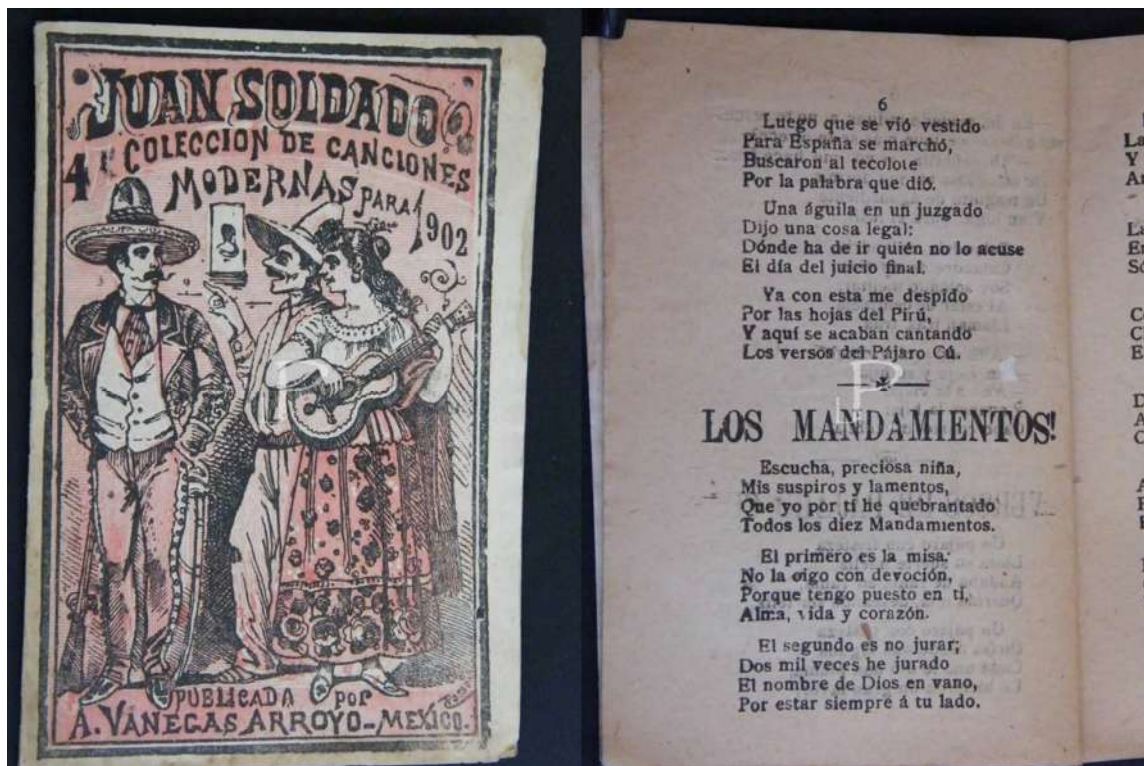
(Imagen 12, *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo*)



(Imagen 13, *El león y el grillo*)



(Imagen 14, *Relación jocosa de la calabaza*)



(Imagen 15, *Los mandamientos*)

LA SITUACION DE LA VIDA

O SEAN LOS VERSOS DEL REY NERON



Vengan jilgueros, pajarillos á este prado
y entonaremos si les place mi canción
porque comprendo que el gusto se me ha acor-
por no tener ya ninguna distracción. (bado)

De la edad de catorce años me salí
á divagar con toda mi ilusión.
y ahora les cuento lo que sufro y que sufrí
por no tener ninguna dirección.

Mundo tirano, ya me tienes enfadado,
por tus delicias yo me eché á la perdición,
ahora proclamo, en alta voz desesperado:
maldito seas y maldita tu ilusión.

Esto lo digo porque en mí mismo ha pasado
una con amigos de mi mayor estimación
que llegamos como hermanos á tratarnos
hoy se admiran de ver mi situación.

Yo hay mas tirano que en el mundo se haya ha-
mas verdugo que le iguale al rey Nerón (llado
les contara los trabajos que he pasado
condolieran de mi triste situación.

Así es un árbol cuando está de h. jas copado,
odos se arriman á su sombra á descansar,
lega el invierno y queda deshojado,
nadie comprende que el calor fué á mitigar.

Así es un hombre cuando está posesionado,
odos le brindan su cariño y su amistad,
ambia su suerte y llega á quedar arruinado;
quando lo encuentran ni los buenos dias le dan.

Era que entonces yo me hallaba en mi apogeo
si cualquiera le podia yo hacer un bien;
tro anden ingratos que hoy ven como me vén
ya no soy digno que los buenos dias me den.

Mundo tirano, porque eres tan engañoso,
gra presentarte te presentas muy formal,
desengaño ya lo he visto mu. has veces,
en este mundo, nada, nada es realidad.

Esto que digo, lo digo con reflexión,
ay que reflexiono, creo que para mí ya es tarde
mes ahora diré como el dicho de los ancianos:
que en este mundo no hay quien dé pasos de
valde.

Ya me despidió porque voy de pasadita;
suplico un momento de atención,
ero es muy cierto que á cada capillita
unque sea tarde se le llega su función.



Diez Mandamientos

Escucha, bien de mi vida,
las causas de mis tormentos,
por estar pensando en ti
quebranté los diez mandamientos.

El primero, amar a Dios;
yo no lo amo como debo
por estar pensando en ti,
hermosísimo lacero.

El segundo, no jurar;
ho mil veces he jurado
y no comer ni beber
elasta no verme a tu lado.

El tercero, santificar;
yo nunca he santificado
porque en el sueño veloz
diariamente te he soñado.

El cuarto, debes honrar
a las cosas mas amables,
todos deben respetar
al prójimo y a sus padres

El quinto, no matarás;
yo siempre debo matar
todo aquel que esté a tu lado
por tu cariño eficaz.

El sexto, es no abusar,
yo siempre te debo amar,
vida mia, por tu hermosura,
y por tu bello mirar.

El séptimo, no hurtarás;
si me quieres con pasión,
vida mia, yo te daría
alma, vida y corazón.

El octavo, no levantar
todo falso testimonio,
a mujer que quiere a dos
será hermana del demonio.

El noveno, no desear
mujer que no sea para ti;
si me das tu cariño
te quedaría con frenesí.

El decimo, no codiciar
para vivir mas sin penas,
nadie debe de desear
las cosas que sean ajenas.

Aquí están los diez mandamientos,
ellos se encierran en dos,
en servirnos y en amarnos
y vivir juntos los dos.

Todos los impresos de esta Casa
ESTAN REGISTRADOS "CON-
FORME A LEY y son propiedad
de EDUARDO A. GUERRERO



(Imagen 16, Diez mandamientos)



(Imagen 17, *Primer libro de cocina*)



(Imagen 18, *Cuadernillos de cocina*)

Divertimentos analizados y sus fechas de impresión

Nombre del impreso	Año de impresión declarado	Año de impresión atribuido ¹	Enlace de consulta ²
<i>Anda haciendo grande estrago este torito extranjero, tiene andando el mundo entero, pero no sabía a Santiago</i>	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AHExtranjero.djvu
<i>El Caracol</i>	s/a		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_caracol_2.djvu
<i>El Ranchero y el Gavilán</i>	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ERGavilan.djvu http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_ranchero_y_el_gavil%C3%A1n.djvu
	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826714404/1/#topDocAnchor
<i>El Mosquito Americano</i>	s/a	1910-1913 (González, 2001: 453)	https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826717667/1/#topDocAnchor
	s/a		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EMAmericano.djvu

¹ Muchos de los impresos publicados por Antonio Vanegas Arroyo no dan la información bibliográfica completa sobre su publicación (autor, año, lugar de impresión, editor, por mencionar algunos). Sin embargo, por las direcciones de imprenta que se declaran en algunos de los impresos se puede establecer un periodo de tiempo aproximado en el que se imprimió el divertimiento, dado que sí se sabe durante qué años el taller se estableció en esos lugares.

² En algunos de los impresos existen diferentes versiones, por lo que se enlistan todas en el mismo campo. Las variantes (aquellos impresos con cambios entre ellos) sí aparecen en filas separadas porque se trata de divertimentos que no son parte de una misma tirada; es decir, se imprimieron en momentos diferentes.

<i>Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza</i>	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:GAPobreza.djvu https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=81674
	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715443/1/#topDocAnchor
	s/a	1910-1913 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Gran_alarma_escandalosa.djvu
<i>La Perra brava</i>	1910		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LPBrava.djvu
<i>Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones</i>	s/a		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu
	s/a		https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826485952/1/LOG_0000/
<i>Señora, su conejito, ya no le gusta el zacate solo quiere chocolate, ¡qué animal tan picudito!</i>	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SAPicudito.tiff
	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/895513722/1/LOG_0000/
	s/a	1910-1913 (González, 2001: 453)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SSPicudito.tiff
<i>Vaya un torito embolado que al comercio ha revolcado</i>	s/a	1888 (Monroy Sánchez, 2021)	http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VTRevolcado.djvu

<i>Versos muy extravagantes divertidos fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos</i>	1900		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Versos_muy_extravagantes_divertidos_y_fabulosos.djvu
	1911		http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VMCuriosos.djvu
	s/a	1889-1908 (González, 2001: 453)	https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/826715397/1/LOG_0000/