

‘CHINGAQUEDITO’: SONES Y SUBVERSIÓN EN EL MÉXICO DEL SIGLO DIECIOCHO

Elena Deanda-Camacho

Washington College

<https://orcid.org/0000-0002-5006-4972>

Resumen

La poesía oral novohispana de mediados del siglo dieciocho y principios del diecinueve sostuvo una lucha sutil pero sostenida con los poderes hegemónicos de la Iglesia católica y el imperio español. Esta literatura se distingue de la peninsular por su audacia y frontal subversión.¹ Esta subversión antecede en el terreno de lo simbólico la emancipación (e incluso la insurrección) de los movimientos independentistas de 1810. Dos sones ya canónicos, el “Chuchumbé”, prohibido por la Inquisición en 1766, y el “Jarabe gatuno”, prohibido en 1802, muestran esa gradual agenda contestataria en contra de las políticas eclesiásticas y monárquicas. Al principio critican ciertos personajes y los dobles estándares de la Iglesia al respecto del sexo, y poco a poco se intensifican hasta representar el desmoronamiento de las estructuras hegemónicas que rigen la vida novohispana, a saber, la Iglesia y la monarquía.

Palabras clave: Sonos, Nueva España, subversión.

Abstract

Eighteenth-century Mexican folk poetry waged a subtle but sustained battle with the hegemonic powers of the Catholic Church and the Spanish Empire. This type of literature differs from the peninsular by its boldness and frontal subversion. Its subversion forecasts the emancipation (and even the insurrection) of the independence movements of 1810. Two already canonical songs, the “Chuchumbé”, banned by the Inquisition in 1766, and the “Jarabe Gatuno”, banned in 1802, show a gradual and oppositional agenda against ecclesiastical and monarchical policies. Although at first they criticized religious characters and the Church's double standards regarding sex, they gradually intensified as they aimed to nullify the bases of the powers to be, namely, the Church and the monarchy.

Keywords: Songs, New Spain, subversion.

¹ Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto “Censura gubernamental en la España del siglo XVIII (1769-1808)” financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104560RB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033).

Deanda-Camacho, Elena, "Chingaquedito": sones y subversión en el México del siglo dieciocho". *Música Oral del Sur*, n. 17, pp. 303-321, 2020, ISSN 1138-857

‘CHINGAQUEDITO’: SONES Y SUBVERSIÓN EN EL MÉXICO DEL SIGLO 18

Cuando hablamos de poesía en el siglo dieciocho, es preciso descolonizar la mirada, porque consideramos que la poesía dieciochesca es impresa, neoclásica y restringida a la metrópoli. Desde esta mirada, nos recuerda Aníbal Quijano, Europa concentra “bajo su hegemonía el control ... de la subjetividad, de la cultura, y en especial, del conocimiento, de la producción del conocimiento”.² Al descolonizar la mirada la literatura en lengua española emerge como una literatura imperial hecha en la metrópoli y en sus distintas periferias, en los virreinos del Río de la Plata, de la Nueva Granada, del Perú, o de la Nueva España. Descolonizar la mirada también implica hojear más que la literatura impresa y reconocer, analizar y canonizar otras vetas literarias, como la literatura manuscrita y la no escrita u oral. Walter Mignolo nota al respecto de la descolonización que “el desprendimiento [*de-linking*] es urgente y requiere un vuelco epistémico descolonial... aportando los conocimientos adquiridos por otras epistemologías, otros principios de conocer y de entender”.³ Esta literatura creada en los márgenes, descentralizada, periférica, o “menor” como la llaman Gilles Deleuze y Félix Guattari, esta literatura creada por hablantes desautorizados (no letrados) aporta nuevas formas de conocer y de entender.⁴ Esta literatura es mi objeto de estudio.

En estas líneas arguyo que la poesía oral novohispana que se forjó a mediados del siglo dieciocho y principios del diecinueve sostuvo una lucha sutil pero sostenida con los poderes hegemónicos de la Iglesia católica y el imperio español. Considero esta literatura distinta de su contraparte peninsular por su audacia, su agudo ojo crítico y su frontal subversión. Esta subversión antecede en el terreno de lo simbólico la emancipación (e incluso la insurrección) que logró en el terreno de lo político el movimiento independentista de 1810. Me concentro en dos sones ya canónicos del panteón de la literatura popular novohispana, el “Chuchumbé”, prohibido por la Inquisición en 1766 y el “Jarabe gatuno”, prohibido en

² QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: LANDER, E. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 209.

³ MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo, 2010, p. 17.

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari definen la literatura “menor” como aquella que una minoría hace en un lenguaje “mayor” y que se encuentra atravesada por el territorio, la política y la colectividad. DELEUZE, Gilles Deleuze y Félix Guattari. “What is a Minor Literature?” *Mississippi Review*. 1983, vol. 11, no. 3, p. 16. Doris Sommer, al respecto, alerta al investigador, cuando se interesa en este tipo de literaturas “menores” de no olvidar lo no dicho, lo que los “subalternos” callan. SOMMER, Doris. *Proceed with Caution, When Engaged with Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard, 1999, p. 5.

1802, para mostrar cómo se desplegó en ellos una gradual agenda contestataria en contra de las políticas eclesiásticas y monárquicas. Enfatizo dos momentos históricos que resultan capitales para entender tanto la censura de estos ‘sones’ como su proceso *subversivo*, entendiendo aquí subversión en el sentido que le da Antonio Gramsci, esto es, como una postura que critica y antagoniza el orden establecido.⁵ En el momento que nos ocupa, sin embargo, estos sonos o ‘aires’ de la tierra serían acusados de *sediciosos*, entendiendo sedición como un fenómeno en el cual segmentos de la población se levantan en contra del principio de autoridad —aunque no exista una acción colectiva concertada—. ⁶ Más aún, a la vuelta del siglo, lo que pronostican estos sonos es un ambiente *insurrecto*, es decir, de gente levantada en armas que se propone destronar a quienes detentan el poder de forma ilegítima. Vemos así un movimiento gradual que primero critica ciertos personajes (como los clérigos en el “Chuchumbé”) y poco a poco se intensifica hasta representar el desmoronamiento de las estructuras hegemónicas que rigen la vida novohispana, a saber, la Iglesia y la monarquía.

En el siglo dieciocho, la lírica popular novohispana está sumamente politizada. Por otro lado, en la metrópoli, la literatura se politiza pero no para confrontar la hegemonía sino para disputarle espacios de control. En la primera mitad del siglo dieciocho en España, la escena literaria se debate entre dos facciones o corrientes literarias: por un lado, la de los decadentistas calderonianos y por el otro, la de los novatores o precursores del pensamiento ilustrado, dentro de los cuales Benito Jerónimo Feijóo e Ignacio de Luzán se destacan. Los decadentistas calderonianos—como los llama Jack W. Schaffer—fueron el objetivo de los novatores por su atribuido “exceso”. ⁷ El teatro de Francisco Bances Candamo, Francisco Antonio de Monteser, entre otros, era un teatro estafalario que mezclaba los registros lingüísticos y culturales de la monarquía y la plebe, que metía mojjigangas en comedias de honor, que unía lo sagrado y lo cortesano con lo profano y lo popular. Los novatores proponían, en cambio, un teatro más sobrio, organizado y delimitado en sus esferas, que obedeciera el imperativo horaciano del *delectare et prodesse* sirviendo como compás moral a la sociedad al establecer modelos de vicio y de virtud.

En cierto modo, lo que buscaban Feijóo, Luzán y más tarde Gaspar Melchor de Jovellanos, era establecer una línea entre el letrado y la plebe, consolidar al letrado como el rector de

⁵ Antonio Gramsci, en el contexto de la revolución comunista, consideró que en la subversión “the ‘people’ is aware that it has enemies, but only identifies them empirically... [he] hates the civil servant; he does not hate the State, for he does not understand it”. GRAMSCI, Antonio. *Selections from Prison Notebooks: State and Civil Society*. London: Elecbook, 1999, p. 551.

⁶ José Miguel Palop Ramos define la sedición en la España del dieciocho como un delito que se imputaba a quien elaboraba críticas del gobierno y que potencialmente amenazaba con un movimiento popular. PALOP Ramos, José-Miguel. “Delitos y penas en la España del XVIII”. *Estudis: Revista de historia moderna*. 1989, vol. 15, pp. 65-104.

⁷ SHAFFER, Jack W. “Bances Candamo and the Calderonian Decadents”. *PMLA*. 1929, vol. 44, no. 4, pp. 1079–89.

esa línea y regular lo que consumían tanto la esfera letrada como la popular.⁸ En este caso, los letrados disputaban a los inquisidores el rol de la censura, lo que explica que uno de los periódicos más famosos de la época se llamase precisamente *El Censor*. Esta franja social—intermedia entre la corte y la plebe—fue habitada en la primera mitad del siglo por los novatores y se vio sustituida en la segunda mitad por la “república de las letras”, una república formada de neoclásicos ilustrados.⁹ Esta república, sin embargo, no es cien por ciento equivalente a la “esfera pública” que Jürgen Habermas sitúa en Inglaterra o Francia, dado que en España no hubo una esfera burguesa (compuesta de productores y mercaderes independientes) sino más bien una burocracia dependiente de la monarquía.¹⁰ Esta franja se acerca a lo que Ángel Rama ha llamado la “ciudad letrada” o

una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales... que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder y componían lo que Georg Friederici ha visto como un país modelo de funcionariado y de burocracia...¹¹

La ciudad letrada de Rama se aplica con mayor precisión a las colonias ya que en ellas ésta se formó principalmente por el clero. Así, mientras en las colonias la ciudad letrada estaba compuesta por religiosos, especialmente jesuitas (eventualmente expulsados en 1767), en España era mayormente secular. Esta república de las letras es casi exclusivamente masculina—aunque en España Josefa Amar y Borbón, entre otras, hubieran establecido organizaciones como la Junta de Damas en 1787.¹² Asimismo, esta república gravitaba alrededor de tertulias como la Fonda de San Sebastián en Madrid o de sociedades como las Sociedades de Amigos del País—dentro de las cuales destacan la vascongada y la madrileña—y las Reales Academias que se fundaron tanto en Madrid (la Real Academia de San Fernando, fundada en 1752) como en México (la Real Academia de San Carlos, fundada en 1781).¹³ Estas sociedades e instituciones también buscaron delimitar las esferas

⁸ PÉREZ FELJÓO, Benito. *Teatro crítico universal*. Madrid: Martín Ibarra, 1726; LUZÁN, Ignacio. *Poética*. Russell Sebold (ed.). Madrid: Labor, 1977; JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid: Sancho, 1796.

⁹ “República literaria” es el término que acuñó Diego de Saavedra Fajardo en el libro de 1655 de Gregorio Mayans i Siscar. MAYANS i Siscar, Gregorio. *República literaria*. Madrid: García, 1819.

¹⁰ La esfera pública tal y como la define Habermas comprende productores, mercaderes y patrones, quienes se definen por su propiedad privada, por ser independientes de la corona y por crear una esfera de influencia paralela a la monarquía. HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1991, pp. 14-26.

¹¹ RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984, p. 25.

¹² Aunque las mujeres crearon un movimiento en España, no es comparable en vigor a los movimientos del mismo tipo en Inglaterra y Francia. BOLUFER Peruga, Mónica. *Mujeres e ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Institucio Alfons: Valencia, 1998.

¹³ La Fonda de San Sebastián agrupó a neoclásicos como Nicolás Fernández de Moratín o Tomás de Iriarte y floreció, siguiendo a David T. Gies, entre 1770 y 1773. La primera Sociedad de

y pontificar, por un lado, el teatro ilustrado de autores como Nicolás Fernández de Moratín en contraposición con los divertimentos de la ‘plebe’ como lo eran las comedias de magia, de santos, los bailes de máscaras o las fiestas de toros.¹⁴

En el momento en que esta república de las letras aparece en la península, la Iglesia ya ha dejado de ser el organismo central que delimita el mundo sensible, como llama Jacques Rancière el espacio estético.¹⁵ En el barroco, es la Iglesia la que divide y regula las esferas de lo sagrado y lo profano (y de esa manera, por ejemplo, instituye el carnaval como un escape necesario para la profanidad previo a la sacralidad de la cuaresma). Pero en el dieciocho, el binomio sagrado y profano se transforma en otro binomio, igualmente violento, artificial e impuesto. Esta vez es el binomio culto y popular—que en el siglo diecinueve se transformará en el binomio arte y folclor.¹⁶ El siglo dieciocho peninsular se caracteriza entonces por su secularización, que emana tanto de la república literaria como del reino de Carlos III, rey cuyo despotismo ilustrado enfrentaría a la Iglesia en múltiples ocasiones. Precisamente en 1761 el rey se enfrentó al nuncio papal y prohibió que se publicaran bulas papales o edictos inquisitoriales en contra de textos publicados en el reino sin que él los hubiera previamente autorizado y vetado, añadiendo que toda obra que fuera denunciada debía ser examinada y su defensa escuchada antes de ser prohibida.¹⁷ La Iglesia repudió esta nueva política y mantuvo varias tensiones con la monarquía. Sin embargo, Iglesia y monarquía se apoyaban mutuamente como dos pilares del mismo templo, pues sabían que desestabilizar uno destruía todo el monumento.

Carlos III contribuyó en gran medida a la consolidación de la esfera pública en España, ya que su reino se caracterizó por ser urbanista. Él creó literalmente el imperio de las luces ya

Amigos del País fue la vascongada, fundada en 1765 por el conde de Peñafloreda y frecuentada por Félix María de Samaniego, a la cual le siguió la de Madrid en 1775 (y México ya tarde en 1799). GIES, David T. *Nicolás Fernández de Moratín*. Boston: Twayne, 1979, pp. 3-38.

¹⁴ Los bailes de máscaras, aunque fueron prohibidos en 1716 y 1745, fueron permitidos a partir de 1767 por el conde de Aranda y se hicieron en el Coliseo del Príncipe y en el de los Caños del Peral reuniendo hasta 3500 personas. Iban de las ocho de la noche a las cuatro de la mañana y en ellos se bailaban minués y contradanzas. Pero en 1773 Carlos III los prohibió definitivamente. CARO Baroja, Julio. *El carnaval*. Madrid: Taurus, 1979, pp. 66, 155.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. París: La Fabrique, 2000, pp. 1-10.

¹⁶ Las *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* de Immanuel Kant tuvieron mucha influencia en el siglo diecinueve y en la emergencia de la categoría folclor. En Alemania este interés ‘folclórico’ apareció desde 1778 cuando Johann Gottfried von Herder publicó una colección de canciones populares alemanas y se renovó entre 1812 y 1857 cuando los filólogos Jacob y Wilhelm Grimm compilaron cuentos y leyendas tradicionales. El término “folklore” fue instituido en 1846 por el anticuario inglés William John Thomas, sustituyendo el de “antigüedades populares”. CORTÁZAR, Augusto Raúl. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1964, p. 12.

¹⁷ CARLOS III. “Real decreto sobre el pase y publicación de documentos pontificios”. Madrid: Reino de España, 1761. Biblioteca Nacional de España BNE, Manuscrito MSS 6034, pp. 345-349.

que tanto en Madrid como en México—con el virrey Revillagigedo—se instalaron el alumbrado público y el sistema de drenaje, y se construyeron hospitales, museos, jardines botánicos, acueductos y más.¹⁸ Con todo, las luces de la metrópoli no eran las mismas que las de las periferias ya que la primera disfrutaba de privilegios que le estaban vedados a las segundas. Uno de los ejemplos más evidentes aparece en el terreno de la producción cultural ya que los centros periféricos (como México, Lima o Nueva Granada) no contaban con los medios físicos ni logísticos que tenía Madrid para producir, vigilar y consumir la producción literaria. En la periferia, las licencias de impresión e incluso las imprentas eran más escasas y precarias.¹⁹ En Madrid la industria de la impresión era más secularizada, mientras que en la periferia el control eclesiástico y monárquico se vio redoblado, por obvias razones de dominación trasatlántica.

Como ejemplo de esta emergente literatura secularizada (que ya no es cortesana sino que sirve el ‘bien común’) encontramos en España la obra de Félix María de Samaniego, Tomás de Iriarte, Nicolás Fernández de Moratín y avanzando el siglo, la de su hijo, Leandro, entre otros. En México, en contraste, son la historia y la ciencia (especialmente las ciencias útiles) las disciplinas que rigen la escena escrituraria. Los autores de la época, mayormente jesuitas, como Francisco Javier Alegre o Francisco Javier Clavijero,²⁰ y seculares como Juan José de Eguiara y Eguren y Antonio de Alzate²¹ se enfocaron en defender el genio colonial por medio de la historiografía o la ciencia, pero hicieron poca o ninguna poesía, y

¹⁸ DOMÍNGUEZ Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 2016.

¹⁹ En comparación con otros reinos europeos, en España la imprenta llegó tarde: en 1472 (considerando que Johannes Gutenberg imprimió el *Misal de Constanza* en 1449 por primera vez), pero se expandió rápidamente y para fines del siglo quince había ya 26 imprentas en la península. En México la imprenta llegó en 1539 (Cromberger/Pablos) y fue la única hasta 1560. Entre 1560 y 1633, sin embargo, sólo se registran diez imprentas. José Toribio Medina documenta las dificultades de la imprenta en América: en 1566 el rey prohibió que se publicara en las Indias cualquier libro sobre el tema de las Indias; los libros que se podían imprimir debían ser enviados al Consejo, lo cual retrasaba su impresión; los precios o tasas de libros, como la *Gramática* de Nebrija, variaban de manera caprichosa (seis maravedís en Santo Domingo, ocho en la Nueva España y Nueva Granada, diez en el Perú); y muchas cédulas reales otorgaban a impresores peninsulares la licencia exclusiva de imprimir, por ejemplo, catecismos, lo que aseguraba su monopolio y ponía en desventaja la impresión en la colonia. MEDINA, José Toribio. *La imprenta en las Américas y Oceanía*, Tomo I. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico, 1958, pp. 6-30.

²⁰ Francisco Javier Alegre escribió la *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, tradujo la *Poética* de Boileau, fue autor de una versión de la *Iliada* en verso en latín, escribió un tratado de retórica y una epopeya en latín llamada *Alexandriada*. Francisco Javier Clavijero escribió la *Historia antigua de México, Diálogo entre Filaletes y Paeófilo, De las colonias de los tlaxcaltecas, Breve descripción de la Provincia de México en el año 1767, Frutos en que comercia o puede comerciar la Nueva España, Physica particularis, Cursus philosophicus*, y un tratado sobre la Virgen de Guadalupe. También figuran Rafael Landívar de Guatemala, autor del poema en latín *Rusticatio Mexicana*; José Mariano Beristáin y Souza, de Puebla, autor de la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*; y Diego José Abad, que escribió en italiano *Tratado del conocimiento de Dios* y en latín *De Deo deoque homine heroica*.

si la hicieron, mucha de ella fue escrita en latín. El derrotero de la poesía novohispana distó así del de la peninsular.

Al descolonizar la mirada, no sólo se vislumbra la discontinuidad entre la literatura peninsular y la colonial, sino también entre la impresa, la manuscrita y la oral. Al respecto de la literatura oral peninsular, encontramos al menos dos ramas: por un lado, la heredera de los romances de ciegos y de la literatura de cordel, y por el otro, las canciones inseparables de la danza. Los romances de ciegos y la literatura de cordel, según Julio Caro Baroja, formaban una vertiente híbrida que aunque estaba regularmente impresa era difundida oralmente.²² Estas modalidades oscilaban entre la narrativa y la poesía y eran recordadas de memoria y recitadas públicamente. Junto a ellas se diseminaba una plétora de canciones, bailes, folías y jácaras. Estas canciones llegaron a nuestros días en forma impresa gracias a cancioneros como el *Pasacalles* de Santiago de Murcia (datado en 1732, también conocido como Códice Saldívar)²³ y el cancionero de Don Preciso (o Juan Antonio de Zamacola) quien compiló su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* en 1819.²⁴

Por su lado, en la colonia no hay cancioneros sino archivos inquisitoriales (y algunas coplas dispersas en los textos de viajeros del siglo diecinueve). La poesía oral novohispana nos llega en casos inquisitoriales porque sus coplas y bailes fueron a menudo denunciados, perseguidos y muchas veces censurados por su supuesta ‘obscenidad’. Esta poesía, como han notado muchos críticos, es mestiza en tanto mezcla las tres raíces: la española, la indígena y la africana; y pertenece, como nota Antonio García de León, al circuito circumcaribeño que determinó el rumbo de las sonoridades latinoamericanas.²⁵ Aunque la musicología temprana intentó localizar el origen de esta poesía en el Caribe, las cada vez más crecientes investigaciones sobre los sonos novohispanos muestran que se gestaron *in situ*, como evidencian los documentos inquisitoriales de los sonos más reconocidos del periodo, a saber, el “Chuchumbé”, el “Animal”, los “Panaderos”, el “Pan de Jarabe”, el “Pan de Manteca”, el “Congo”, el “Totochin”, las “Bendiciones”, el “Torito” y demás.

²¹ Juan José de Eguiara y Eguren fue catedrático de la Universidad Pontificia de México (hoy UNAM) y autor de una *Biblioteca Mexicana* incompleta (ca. 1747) y José Antonio Alzate y Ramírez escribió y publicó varios diarios literarios y científicos entre 1768 y 1799.

²² Las asociaciones de ciegos tenían un monopolio y un privilegio editorial para crear este tipo de literatura. CARO Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Akal, 1990.

²³ MURCIA, Santiago de. *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. Madrid: s/e, 1732. BNE, MSS 12524 (2).

²⁴ ZAMACOLA, Juan Antonio de. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: Ibarra, 1799. BNE, MSS 2/56847.

²⁵ GARCÍA de León, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.

Resulta evidente que lo que separa estos sones de sus contrapartes peninsulares es estar sometidos a una acendrada vigilancia inquisitorial, demostrando la gran influencia de este organismo en la distribución del mundo sensible colonial. En España las canciones denunciadas a la Inquisición (sobre todo a principios del diecinueve) no son perseguidas sistemáticamente y muchas veces, con recoger el impreso se acaba el problema. Canciones como el “Potrito”, la “Taranlerá” o el “Trágala” son denunciadas porque aluden de manera velada a temas sexuales o situaciones políticas. De tema sexual aparece la Taranlerá, considerada “obscena y provocativa” en 1806, porque el término “taranlerá” parecía referir el coito.²⁶ En el mismo rubro, la canción “La confesión de la niña” se denuncia porque aparece una joven que excita a su confesor con una historia picante. Ambos casos se cierran porque, como dicen los inquisidores, estos cantares “se publican con anuencia del gobierno y de la policía”.²⁷ No obstante, después de la invasión napoleónica de 1808, las Cortes de Cádiz de 1812 y la restauración de 1814, la Inquisición peninsular se volvió un poco más restrictiva. Así, la canción del “Potrito” se ve denunciada en 1819 porque habla de un potrito enfermo que fue leído como símbolo del rey decadente.²⁸ Otras canciones como el “Carolino”, “Marica tráeme”, la “Proclama de la cachucha”²⁹ y la famosa “Trágala”,³⁰ aunque fueron denunciadas, solamente fueron recogidas como impresos y su persecución no impactó la vida de ninguna persona o grupo social.

Los sones de la tierra novohispanos, por su lado, tuvieron un derrotero distinto. Fueron denunciados repetidamente, sobre todo durante la segunda mitad del siglo dieciocho. Su naturaleza oral—en tanto no existían en formato impreso—hizo que la Inquisición

²⁶ En la canción se despliega un juego de palabras en el cual “taranlerá” se vuelve un eufemismo para hablar de la relación sexual. Por ejemplo, una “niña” insiste en su deseo por que le den “taranlerá”. INQUISICIÓN de España. Denuncia de la canción “Taranlerá”. Archivo Histórico Nacional de España AHN, legajo 4459, expediente 3.

²⁷ En esta canción la “niña” le cuenta al padre que un “caballero” le hizo cosquillas, la besó y “asiéndome de mis manos / me hizo ver su desvarío / que su sexo no era el mío” y “ambos venimos al suelo” y “nos quedamos sin sentido / con aliento interrumpido / suspirando sin cesar”. INQUISICIÓN de España. Denuncia de la canción “La confesión de la niña”. AHN, legajo 4450, expediente 4.

²⁸ INQUISICIÓN de España. Denuncia de la canción el “Potrito”. AHN, legajo 4485, expediente 20.

²⁹ La Inquisición de Logroño previno al tribunal de México sobre canciones peninsulares como el “Carolino”, la tonadilla “Marica tráeme” (de “un soldado... [que] vio bajar del cielo la Constitución”) y la “Proclama de la cachucha”. INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia de diversas canciones peninsulares. Archivo General de la Nación de México, AGN, Inquisición, volumen 1459, expediente 10, foja 408.

³⁰ “Trágala” era una canción que decía a los frailes que se tragan la constitución: “Traga la constitución, traga también el congreso.... trágala que no hay remedio”. BNE, MSS T/5940, p. 16. En 1821 el panfleto *Escolllos en el océano político* pide que se “aboliese el uso de una cantinela tan poco digna de la nobleza española y cuyos efectos pueden producir una desunión de clases que conducirá a la nación a grandes desastres... Os pido que se destierre de vuestros labios esa canción del ‘Trágala’”. BNE, MSS R/61748.

pesquisara las personas que los cantaban, bailaban, o presenciaban. En su persecución vemos el rol que juega la corporalidad (que no aparece en la península) ya que para aprehender el son, había que aprehender el cuerpo de quienes lo bailaban, cantaban o escuchaban. Esta dimensión corporal implica no sólo la materialidad del cuerpo sino los rasgos que se le atribuyen a ese cuerpo, rasgos que aparecen bajo una luz negativa signada por el color (son cuerpos negros, mestizos, “pardos” o “de color quebrado”) y por su estatus social (son cuerpos subordinados, la “broza”).³¹ En la colonia la persecución inquisitorial no sólo se enfrenta a la disidencia de las clases marginadas sino que aplica sobre éstas otra capa de violencia, la del racismo sistémico que es ancla de la empresa colonial.

El “Chuchumbé” fue el primer son de la tierra prohibido por la Inquisición novohispana en 1766. En su persecución aparecen cuatro denuncias en las cuales se implican nueve personas, 5 mujeres y 4 hombres: las españolas Simona y Ana, Ignacia, Rosa y María, el organista de la catedral de Xalapa, un cocinero español, un soldado sin nombre y un sargento de apellido Laya.³² Sin contar el caso en contra del son el “Animal” (denunciado en 1767), el “Chuchumbé” es seguido cronológicamente por el “Jarabe gatuno”, el segundo y último son novohispano que fue prohibido no sólo por la Inquisición sino esta vez también por un bando del virrey. Con el “Jarabe” tenemos ocho denuncias, de las cuales cinco son auto-denuncias,³³ lo que demuestra que la sociedad novohispana post-“Chuchumbé” había internalizado la censura y se había convertido en lo que Michel Foucault ha llamado la “sociedad disciplinaria”, una sociedad en la cual el individuo vigila a otros y se vigila, sometiéndolos y sometiéndose a un poder invisible e inmanente.³⁴

Para entender la persecución de estos sones en la segunda mitad del dieciocho, es importante ver las dos orillas porque mirarlas muestra que a partir de 1760 el imperio tambaleaba. Aunque hay críticos que consideran el siglo dieciocho como un siglo estable, que sólo se revuelve a principios del diecinueve con la invasión napoleónica, la disolución de la Inquisición, las Cortes de Cádiz, la restauración y las independencias americanas, es

³¹ Para un análisis de la raza y la casta, véase DEANDA Camacho, Elena. “The Politics of a Colonial Folksong: Male Bonding, Pardos’s ‘Chuchumbé’, and the Inquisitorial Body”. *Traverse*. 2010, vol. 10, pp. 19-25.

³² El expediente del “Chuchumbé” se encuentra en México, en el Archivo General de la Nación. INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia del “Chuchumbé”. AGN, Inquisición, volumen 1019, expediente 20, fojas 385-387; volumen 1034, expediente 6, fojas 345-354; volumen 1052, expediente 20, fojas 292-303; volumen 1065, expediente 3, fojas 13-20; volumen 1075, expediente 14, fojas 136-368; volumen 1181, expediente 3, foja 123.

³³ El expediente del “Jarabe” se encuentra mayormente en México aunque la calificación inquisitorial y relatoría está en España. AGN Indiferente virreinal, caja 5260, expediente 6, foja 14; caja 5266, expediente 3. AGN Inquisición, volumen 1178, expediente 1, fojas 1-23; volumen 1178, expediente 2, fojas 24-41; volumen 1377, expediente 7, fojas 389-436. AHN, Inquisición, legajo 3720, expediente 337.

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1975, p. 205.

preciso ver el germen e impacto de las revueltas generadas treinta años antes, en 1766, cuando diversas latitudes del imperio cuestionaron la solidez de sus pilares.

En 1766—el mismo año en el que el “Chuchumbé” se denuncia—la gente de Madrid destruye literalmente las luces del imperio. Una plebe enfurecida dilapida en Madrid el alumbrado público que había puesto Carlos III para protestar las leyes suntuarias impuestas por el marqués de Esquilache. El llamado motín de Esquilache se pronunciaba en contra de la prohibición del gabán y el sombrero de ala ancha, pero en realidad la gente se manifestaba por el encarecimiento de la vida, la inflación y el alto precio del trigo (que se había duplicado en menos de cinco años).³⁵ La ira popular destruía esas luces que destellaban sobre una ciudad hambrienta. El supuesto apoyo que dieron los jesuitas al pueblo motivó a que Carlos III los expulsara un año después en 1767, con lo cual cimentaba una vez más su poder sobre la Iglesia. La expulsión de los jesuitas generó dos sentimientos en la población: por un lado, una mayor preocupación clerical por defender los intereses de la Iglesia y por el otro, un profundo ambiente anti-clerical (característico de la Ilustración enciclopédica y que contribuiría a la gesta de la leyenda negra en el resto de Europa).

‘Sones de la tierra’ como el “Chuchumbé” proyectan conflictos en una escena que, entre burlas y veras, ataca las políticas tanto de la Iglesia como de su brazo punitivo, la Inquisición. En sus versos aparece el germen de la crítica social. Por supuesto, las coplas del “Chuchumbé” son muestra de una descarga libidinal, expresión del genio lírico popular, pero también manifiestan una agenda política—y esto se evidencia en la lectura que hicieron los denunciantes e inquisidores de las coplas. Los versos que se envían a la Suprema hablan del amor y sus facetas (la seducción, la alegría del amor y el mal de amores) y muestran nuevas caras de amantes que no son sancionadas como posibles en la sociedad. El “Chuchumbé” presenta a jesuitas, franciscanos o mercedarios como amantes, aunque no de un modo completamente anti-clerical. Es decir, el “Chuchumbé” no está en contra de la Iglesia o de la Inquisición, sino en contra de sus paradójicas políticas sexuales que buscan controlar los deseos, placeres y cuerpos de esa “broza” (como la llaman los denunciantes) pero hacen oídos sordos a los deseos, placeres o cuerpos de los clérigos mismos. El “Chuchumbé” denuncia sobre todo la sollicitación sexual en el confesionario—tan en boga en el siglo dieciocho—pero no ataca a los clérigos de manera descarnada. Por el tono de la representación podría decirse que este son incluso aboga por el reconocimiento público de la sexualidad clerical en tanto abre espacios de representación para el deseo y el cuerpo de los frailes. Estos personajes son centrales en el son y provienen de las tres grandes congregaciones coloniales, los mercedarios, los jesuitas y los franciscanos.

³⁵ El trigo pasó de siete cuartos la libra en 1761 a catorce cuartos, meses antes del motín de 1766. El jornal diario iba de dos a ocho reales (ocho cuartos y medio) en 1766, lo que nos da una idea de la precariedad alimenticia. DOMÍNGUEZ Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 2016. GALLEGO, José Andrés. *El motín de Esquilache, Europa y América*. Madrid: CSIC, 2003.

‘CHINGAQUEDITO’: SONES Y SUBVERSIÓN EN EL MÉXICO DEL SIGLO DIECIOCHO

En la esquina está parado
un fraile de la Merced
con los hábitos alzados
enseñando el chuchumbé.

El demonio del jesuita
con un sombrero tan grande,
me metía un zurriago
tan grande como su padre.

Esa vieja santularia
que va y viene a San Francisco;
toma el padre, daca el padre
y es el padre de sus hijos.³⁶

El primer y el más importante personaje es el fraile mercedario exhibicionista que muestra su pene a todo transeúnte al lado del convento de la Merced (en el Puerto de Veracruz). Su exhibicionismo va en contra de la regulación moral y la decencia pública prescritas por la Iglesia y la Inquisición. El segundo personaje es un jesuita con un sombrero enorme que penetra a una persona, una voz poética presumiblemente femenina. Por la sinécdoque y la metáfora, podemos leer al jesuita en lugar del pene y su sombrero como un glande, creando así un pene hiperbólico cuyas dimensiones sexuales se muestran—como el mercedario—amenazantes. Finalmente aparece un franciscano que hace “toma y daca” con una beata, es decir, que participa en lo que puede leerse como un acto sexual. Ese padre, dice la copla, es el padre de sus hijos, en una anfibología por medio de la cual el padre espiritual y el genético se mezclan. Con las descripciones del mercedario, el jesuita y el franciscano, el “Chuchumbé” desvela cómo los clérigos rompen con el celibato prescrito por la Iglesia y su voto de castidad. Asimismo indica la impunidad que gozan a pesar de cometer pecados y delitos como la simple fornicación o el amancebamiento.

Si bien la Inquisición novohispana en 1766 se enfocó en perseguir a quienes cantaban y bailaban las coplas, el análisis de los versos no recibió demasiada atención. Esta omisión es

³⁶ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Chuchumbé”. AGN, Inquisición, volumen 1052, expediente 20, fojas 292-303

significativa. Los inquisidores consideraron las coplas “escandalosas, obscenas y ofensivas de castos oídos” sin hacer una calificación detallada.³⁷ Más aún, en el proceso se descuenta la calidad moral del denunciante, el padre Nicolás Montero. Este fraile mercedario, quien denunció el son por la copla que idóneamente decía “En la esquina está parado un fraile de la Merced”, fue a su vez denunciado en 1781 por amancebamiento y sollicitación sexual en el confesionario, y paró en prisión de 1786 a 1788.³⁸ Aunque su acusación y pena sucedieron veinte años después, el proceso evidencia que Montero llevaba décadas bien amancebado, bien huyendo de acusaciones de *sollicitatio ad turpia in confessione*. Su caso es ejemplar porque cada vez que Montero se veía descubierto, la solución de sus superiores era cambiarlo de diócesis y recomenzar el proceso—método característico de la Iglesia frente a este tipo de delitos sexuales.³⁹ La sollicitación de sexo en el confesionario o *sollicitatio ad turpia in confessione* era uno de los delitos inquisitoriales que más minaba la reputación de la Iglesia, pero los infractores no recibían más castigos que ejercicios espirituales y cambios de parroquia, además de que no se les reconciliaba públicamente.⁴⁰ Aunque estuvo un par de años en prisión, Nicolás Montero no fue castigado, pues su proceso muestra que al final de su vida seguía muy probablemente amancebado con la mujer que limpiaba su casa. El “Chuchumbé” que lo interpeló visibilizó su deseo, tanto lúdico como amenazante, en el espacio simbólico de la fiesta popular. Al sexualizar la clerecía, el son denunciaba los dobles estándares de una institución que buscaba regular la sexualidad de la sociedad, prohibiendo el amancebamiento o la fornicación simple, pero que hacía oídos sordos a los escándalos de sus propios clérigos. Al protestar esta hipocresía y la impunidad de los frailes ante sus crímenes sexuales, el “Chuchumbé” emergió como una poesía de protesta.

Por su lado, el “Jarabe gatuno”, el segundo y último son de la tierra prohibido por la Inquisición, enjuicia la religión católica a tal grado que, en su zarandeo, toca hasta la monarquía. El “Jarabe” es un son con muchos avatares. Se llamó “Jarabe gatuno” y “Pan de jarabe” y es muy probable que el “Pan de Manteca” y los “Panaderos” formen parte de esta familia ‘gluteica’ en tanto hay en todos ellos una mención al pan y una mezcla de lo sexual y lo sagrado.⁴¹ Esta familia ‘gluteica’ o ‘panadera’ va más del “Chuchumbé” en su agenda

³⁷ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Chuchumbé”. AGN, Inquisición, volumen 1075, expediente 14, fojas 280-281.

³⁸ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del padre Nicolás Montero por sollicitante. AGN, Inquisición, volumen 1268, expediente 12, foja 251.

³⁹ Sobre esta dinámica de cambiar solicitantes de parroquia véase REILLY, Thomas. *The Sexual Abuse of Children in the Roman Catholic Archdiocese of Boston*. Boston: Commonwealth of Massachusetts, 2003.

⁴⁰ Sobre la sollicitación véanse GONZÁLEZ MARMOLEJO, Jorge René. *Sexo y Confesión*. México: Plaza y Valdés, 2002; SARRIÓN Mora, Adelina. *Sexualidad y confesión*. Cuenca: U de Castilla la Mancha, 2010.

⁴¹ En los “Panaderos” (son que se denuncia en Celaya en 1779) el hombre y la mujer hacían crucifijos que esbozaban un kamasutra cristiano: “hágame usted un crucifijo / que me quiero festejar”. En 1813, el Cristo del desmayo se denuncia porque “se hacía una figura entre dos hombres y una

política. En estos sones se sacraliza el sexo, se sexualiza la religión, y Jesucristo se vuelve cómplice e incluso testigo de los devaneos sexuales y amorosos de las parejas. El “Jarabe gatuno” no fue ni de lejos el segundo son que emergió después del Chuchumbé. Todo lo contrario, como dice José Antonio Robles Cahero, entre 1766 y 1819—a resultas de la prohibición del “Chuchumbé”, que no fue otra cosa que una ‘incitación al discurso’, en palabras de Michel Foucault⁴²—hubo una explosión de ‘sones de la tierra’ entre los cuales se documentan 43 *solamente* entre los denunciados a la Inquisición, sin considerar los que no lo fueron.⁴³

El “Jarabe gatuno” fue la pesadilla del fraile Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León quien se volvió el portavoz de una campaña en su contra por más de una década. Entre 1776 (diez años después del “Chuchumbé”) y 1789, el padre Gabriel escribió cinco cartas apelando a todo tipo de figuras de autoridad (como el comisario de Pachuca) para presionar a la Suprema a emitir el edicto. Sus esfuerzos fueron, sin embargo, infructuosos. La Inquisición de fines del siglo (una Inquisición ilustrada) ya no tenía el menor interés en sancionar estas canciones. La Suprema le contestó diciendo que “la diversidad de cantares y bailes... hace no poderlos determinar con tanta certeza” y que “son los escándalos males necesarios en el mundo y por esto inevitables... aunque por VS se repitan las prohibiciones, no cesarán del todo los males y... cesando por algunos días, luego vuelven y cada día inventan nuevos versos inmundos”.⁴⁴ La Inquisición admitía—tras la campaña fallida en contra del “Chuchumbé”—que los sones eran una hidra a la cual tras cortarle una cabeza, le salían diez más. Sin embargo, en 1802 no sólo hay un edicto inquisitorial sino un bando del rey prohibiendo el Jarabe. El edicto castigaba con la excomunión y penas pecuniarias mientras que el bando prescribía dos años de prisión para los hombres que lo cantaran, dos de recogidas para las mujeres, y dos meses de cárcel para el público.

¿Qué fue lo que pasó a la vuelta del siglo que hizo que la Inquisición cambiara de opinión e incluso azuzara al virrey a unir fuerzas en la persecución de una cancioncilla? El ambiente político nos permite encontrar la respuesta. Entre 1770 y 1800, hay tres eventos que preocupan mucho a las instituciones coloniales: en 1776 la independencia de las colonias del norte, en 1789 la revolución francesa y más cercanamente en 1794 la independencia de los esclavos de Haití que masacraron a sus colonizadores y se volvieron la primera nación libre, negra, del continente americano. Estos escenarios seguramente aterrorizaron a los censores, a los clérigos y los administradores reales. Su terror ante los efectos de una plebe

mujer” y “una vez el hombre y otro la mujer quedaban en cruz... descansando los brazos de los otros dos”. INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra de los “Panaderos”. AGN, Inquisición, volumen 1455, expediente 8, fojas 36.

⁴² FOUCAULT, Michel. *La historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1984, p. 46.

⁴³ ROBLES Cahero, José Antonio. “Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”. *Boletín del Archivo General de la Nación*. 2005, vol. 8, pp. 42-76.

⁴⁴ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AGN, Indiferente virreinal, caja 5260, expediente 6, foja 14.

organizada explicaría su aguerrido deseo de aplacar esa misma plebe y sus productos. Por ello, la Inquisición y la monarquía unieron fuerzas en la persecución del “Jarabe” de modo que la gente no cantara, no bailara, no se reuniera y no se organizara.

Si la Inquisición consideró el “Jarabe” una canción contestataria, hay que preguntarse qué elementos presenta esta canción que lo sean. El “Jarabe”, como el “Chuchumbé”, también habla del amor y la seducción, aunque esta vez el escenario es distinto, ya no hay un pleito entre soldados y frailes por el amor de las mujeres,⁴⁵ no estamos en el Puerto de Veracruz ni en el convento de la Merced. Esta vez habitamos el infierno, el espacio leitmotiv de la canción. Pero este infierno no es negativo, al contrario, en él hay amor, seducción, y hasta un Cristo voyeur.

Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía,
y nos hemos de holgar
hasta que Jesús se ría.⁴⁶

Cuando estés en los infiernos,
ardiendo como tú sabes,
allá te dirán los diablos:
“¡Ay, hombre, no te la acabes!”

Cuando estés en los infiernos,
todito lleno de llamas,
allá te dirán los diablos:
“Ahí va la India, ¿qué?, ¿no le hablas?”⁴⁷

⁴⁵ Sobre la lid entre soldados ‘pardos’ y clérigos, véase DEANDA Camacho, Elena. “The Politics of a Colonial Folksong: Male Bonding, Pardos’s ‘Chuchumbé’, and the Inquisitorial Body”. *Traverse*. 2010, vol. 10, pp. 19-25, y “El chuchumbé te he de soplar: Sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer ‘son de la tierra’ novohispano”. *Mester*. 2007, vol. 36, pp. 53-71.

⁴⁶ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AGN Inquisición, volumen 1178, expediente 2, foja 31.

⁴⁷ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AGN, Inquisición, volumen 1377, expediente 7, fojas 389-436.

Este jarabe gatuno
lo compuso Lucifer,
para llevarse a las almas
a los infiernos a arder.⁴⁸

En el infierno los amantes aprenden a amar, romancean, mientras los diablos tocan música. Este infierno es seductor, amoroso y sexual. Es literal y simbólicamente ‘cachondo’. Este infierno, aunque es parte del universo católico cristiano, es su frontera y su exceso. Existe fuera de la vigilancia religiosa e inquisitorial. Los que lo habitan, en consecuencia, escapan estas jurisdicciones. Uno de los versos que más desconcertó a los censores Larrea y Vergara es la copla que dice—y que aún se canta hoy en los fandangos del son jarocho:

El infierno se acabó,
ya los diablos se murieron,
ahora sí china del alma,
ya no nos condenaremos.⁴⁹

Esta copla, por su lado, no proclama la destrucción de aquel infierno ‘cachondo’ que habitan los enamorados sino de ese otro infierno, el religioso, que los atemoriza. Más aún, esta copla invalida todo el poder que tienen tanto ese infierno como la religión sobre las almas, las conciencias y los cuerpos novohispanos. La destrucción del infierno va más allá del ámbito religioso y toca los mismos cimientos del poder y la monarquía. Si no hay infierno, si ya no hay diablos, no hay condenas ni inmediatas ni a largo plazo. Si no hay infierno no hay miedo. Esta copla suspende el poder eclesiástico y con él, el monárquico, pues suspende la misma noción de poder. Friederich Nietzsche considera que la Iglesia y el Poder existen en una relación tan estrecha que si uno toca uno de sus pilares, todo el tinglado se desmorona.⁵⁰ La emancipación religiosa que propone esta copla implica pues una emancipación política. Esta proclamación preocupó a los censores y explica que tanto la Inquisición como el virrey Félix Berenguer de Marquina prohibieran el “Jarabe” con un edicto y un bando en concierto. El edicto y el bando, por su lado, muestran la contaminación del leitmotiv del infierno en el discurso censorial, en lo que yo llamo la ‘poética de la censura’.⁵¹ Esta contaminación se evidencia en la calificación que dice que

⁴⁸ INQUISICIÓN de España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AHN, Inquisición, volumen 3720, expediente 337.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the Idols, or How to Philosophize with a Hammer*. London: Wordsworth, 2007.

este son es “el incentivo más nocivo que podía sugerir el mismo Asmodeo”.⁵² El edicto reverbera el motivo diciendo que “el mismo Asmodeo le ha inspirado y le preside para derrocar los fundamentos de la honestidad, no sólo cristiana, sino civil y natural”.⁵³ Finalmente, el bando corta y pega la fraseología del edicto y repite el tema infernal *ad infinitum*.

Al proyectar la destrucción del infierno, los amantes del “Jarabe” se posicionan en un espacio anárquico. Hay en estos versos una ‘ocupación’ y reapropiación del infierno, y finalmente su total destrucción. En este movimiento vemos tanto la disidencia como la subversión y eventualmente la insurrección. En el universo gramsciano, la subversión es la crítica al principio de autoridad. Con el “Chuchumbé” vemos un son subversivo que critica los dobles estándares que operan dentro de la Iglesia católica, estándares que condenan la sexualidad del pueblo pero ignoran los abusos de sus ministros. Con el “Chuchumbe” vemos una denuncia del malestar social. Con todo, este son no pone en tela de juicio ni el poder religioso ni el monárquico, sólo evidencia su mal funcionamiento.

El “Jarabe”, por el contrario, es más radical en su crítica y con su declaración anárquica (el infierno se acabó) neutraliza tanto la potestad de la Iglesia como la de la monarquía en las conciencias, los cuerpos y la realidad colonial. Con el “Jarabe” vemos la semilla de la insurrección. Los insurrectos se levantan, abrazan un ideal, tienen un plan y confrontan no sólo a los detentores del poder sino el ejercicio mismo del poder proponiendo un sistema (teóricamente) alternativo. Los insurrectos prometen nuevas caras del poder y nuevas formas de ejercer el poder. La insurrección emancipa mientras que la subversión o la sedición alborotan. Con estos sones del México del dieciocho vemos una poesía popular que expresó la intensificación de las tensiones sociales y coloniales, a tal grado que la crítica no bastaba y lo único que quedaba como alternativa era el destronamiento y la sustitución de un sistema por otro, la emancipación y el advenimiento de un nuevo poder en el alba del México independiente.

Sones novohispanos como el “Chuchumbé” o el “Jarabe gatuno” deben considerarse ‘chingaquito’ en el sentido que, en el espacio imaginario y simbólico, crearon una crítica sutil pero constante, que fue de la subversión a la insurrección, en contra de las políticas no sólo religiosas o monárquicas sino más profundamente hegemónicas. Esta guerra ‘chingaquito’ en el espacio de la representación se materializaría ocho años después en el

⁵¹ Sobre las poéticas de la censura véase DEANDA Camacho, Elena. “Maldito ‘Jarabe Gatuno’: Poéticas de la censura inquisitorial en la Nueva España”. *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*. 2014, vol. 10, pp. 25-36, y “Hell is Over: Poetry and Protest in the Folksong *Jarabe Gatuno* in Eighteenth Century Mexico”. En: FUENTES, Yvonne y Mark Malin. *Protest in the Long Eighteenth Century*. New York: Routledge, 2020, cap. 12.

⁵² INQUISICIÓN de España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AHN, Inquisición, expediente 3720, legajo 337.

⁵³ INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra del “Jarabe”. AGN, Indiferente virreinal, edictos 5266.003.

espacio político con la revuelta popular liderada por Miguel Hidalgo, Vicente Guerrero o José María Morelos y Pavón, quienes buscaron generar una nueva fisonomía mexicana, esta vez un poco menos colonizada.

REFERENCES / REFERENCIAS

ANÓNIMO. “Trágala”. Biblioteca Nacional de España BNE, Manuscrito MSS T/5940, p. 16.

BOLUFER Peruga, Mónica. *Mujeres e ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Valencia: Institucio Alfons, 1998.

CARLOS III. “Real decreto sobre el pase y publicación de documentos pontificios”. Madrid: Reino de España, 1761. BNE, MSS 6034, pp. 345-349.

CARO Baroja, Julio. *El carnaval*. Madrid: Taurus, 1979.

CORTÁZAR, Augusto Raúl. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1964.

DEANDA Camacho, Elena. “El chuchumbé te he de soplar: Sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer ‘son de la tierra’ novohispano”. *Mester*. 2007, vol. 36, pp. 53-71.

--- “‘Hell is Over’: Poetry and Protest in the Folksong *Jarabe Gatuno* in Eighteenth Century Mexico”. *Protest in the Long Eighteenth Century*. Yvonne Fuentes y Mark Malin (eds.). Nueva York: Routledge, 2020, cap. 12.

--- “Maldito ‘Jarabe Gatuno’: Poéticas de la censura inquisitorial en la Nueva España”. *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*. 2014, vol. 10, pp. 25-36.

--- “The Politics of a Colonial Folksong: Male Bonding, Pardos’s ‘Chuchumbé’, and the Inquisitorial Body”. *Traverse*. 2010, vol. 10, pp. 19-25.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. “What is a Minor Literature?” *Mississippi Review*. 1983, vol. 11, no. 3, pp. 13-33.

DOMÍNGUEZ Ortiz, Antonio. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza, 2016.

FOUCAULT, Michel. *La historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1984.

--- *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1975.

GALLEGO, José Andrés. *El motín de Esquilache, Europa y América*. Madrid: CSIC, 2003.

GARCÍA de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.

ELENA DEANDA-CAMACHO

GIES, David T. *Nicolás Fernández de Moratín*. Boston: Twayne, 1979.

GONZÁLEZ Marmolejo, Jorge René. *Sexo y Confesión*. México: Plaza y Valdés, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from Prison Notebooks: State and Civil Society*. London: Elecbook, 1999.

HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1991.

INQUISICIÓN de España. Denuncia en contra de la canción “La confesión de la niña”. Archivo Histórico Nacional de España AHN, Inquisición, legajo 4450, expediente 4.

--- Denuncia en contra de la canción “Taranlerá”. AHN, Inquisición, legajo 4459, expediente 3.

--- Denuncia en contra de la canción “Potrito”. AHN, Inquisición, legajo 4485, expediente 20.

INQUISICIÓN de la Nueva España. Denuncia en contra de diversas canciones peninsulares. Archivo General de la Nación de México, AGN, Inquisición, volumen 1459, expediente 10, foja 408.

--- Denuncia en contra del “Chuchumbé”. AGN, Inquisición, volumen 1019, expediente 20, fojas 385-387; volumen 1034, expediente 6, fojas 345-354; volumen 1052, expediente 20, fojas 292-303; volumen 1065, expediente 3, fojas 13-20; volumen 1075, expediente 14, fojas 136-368; volumen 1181, expediente 3, foja 123.

--- Denuncia en contra del “Jarabe gatuno”. AGN, Indiferente virreinal, caja 5260, expediente 6, foja 14; caja 5266, expediente 3. AGN, Inquisición, volumen 1178, expediente 1, fojas 1-23; volumen 1178, expediente 2, fojas 24-41; volumen 1377, expediente 7, fojas 389-436. AHN, Inquisición, legajo 3720, expediente 337.

--- Denuncia en contra de Nicolás Montero por solicitante. AGN, Inquisición, volumen 1268, expediente 12, foja 251.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid: Sancha, 1796.

LUZÁN, Ignacio de. *Poética*. Russell Sebold (ed.). Madrid: Labor, 1977.

MAYANS i Siscar, Gregorio. *República literaria*. Madrid: García, 1819.

MEDINA Zavala, José Toribio. *La imprenta en las Américas y Oceanía*. Tomo I. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico, 1958.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Signo, 2010.

MURCIA, Santiago de. *Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales*. Madrid: s/e, 1732. BNE, MSS 12524 (2).

NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the Idols, or How to Philosophize with a Hammer*. London: Wordsworth, 2007.

PALOP Ramos, José-Miguel. “Delitos y penas en la España del XVIII”. *Estudis: Revista de historia moderna*. 1989, vol. 15, pp. 65-104.

PÉREZ Feijóo, Benito. *Teatro crítico universal*. Madrid: Martín Ibarra, 1726.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: LANDER, E. (ed.). *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 201-246.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. París: La Fabrique, 2000.

REILLY, Thomas F. *The Sexual Abuse of Children in the Roman Catholic Archdiocese of Boston*. Boston: Commonwealth of Massachusetts, 2003.

ROBLES Cahero, José Antonio. “Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España”. *Boletín del Archivo General de la Nación*. 2005, vol. 8, pp. 42-76.

SARRIÓN Mora, Adelina. *Sexualidad y confesión*. Cuenca: U de Castilla la Mancha, 2010.

SHAFFER, Jack W. “Bances Candamo and the Calderonian Decadents”. *PMLA*. 1929, vol. 44, no. 4, pp. 1079–89.

SOMMER, Doris. *Proceed with Caution, When Engaged with Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard, 1999.

ZAMACOLA, Juan Antonio de. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: Ibarra, 1799. BNE, MSS 2/56847.