

“El chuchumbé te he de soplar:” sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer “son de la tierra” novohispano

Elena Deanda Camacho
Vanderbilt University

La primera virtud de los censores es su obsesión. Los más grandes perseguidores de la literatura erótica, política o anti-clerical siempre han desarrollado un gusto muy particular por el establecimiento de listas.

Emmanuel Pierrot
*Le bonheur de vivre en enfer*¹

La paradoja del censor es que documenta con tan minucioso cuidado el objeto de su repulsión que lo salvaguarda en el tiempo. La Inquisición novohispana condenó las canciones populares en el siglo dieciocho en aras de su obscenidad pero gracias a una sistemática persecución capturó en el texto lo fugitivo de la oralidad y les permitió a las generaciones venideras conocer aquello que no debía conocerse. En los archivos inquisitoriales la lírica popular perseguida se encuentra ensamblada en un complejo textual en donde documentos jurídicos y administrativos (denuncias y testimonios, edictos y circulares) se entretajan y gravitan alrededor de breves cancioncillas llamadas sones de la tierra.²

En este complejo textual es necesario evidenciar la mediatización del discurso legal en el cual el individuo (funcionario, denunciante o testigo) ha impuesto *a priori* un juicio de valor. Simultáneamente es preciso destacar la naturaleza performativa del objeto e intentar reconstruir las situaciones sociales, políticas o culturales en las cuales se generó y desarrolló. Richard Bauman considera necesaria la contextualización de la performatividad en el análisis del texto folclórico ya que “los materiales de la literatura oral no son sino el registro parcial de un comportamiento humano profundamente situado” (2). El análisis contextual provee así una puerta de acceso a la convergencia de artista, audiencia y escenario.

Al establecer el vínculo entre las coplas y la comunidad de donde proceden me propongo visitar el lugar en el cual obscenos y obscenas adquieren su importancia tanto en los textos que los refieren como en el contexto que habitan. Esto con el fin de verificar si en la persecución de la obscenidad el censor no persiguió la representación sino al obsceno—o la obscena—como fuente de tal representación. Entre las muchas lecturas que puede recibir el conjunto textual de la lírica perseguida novohispana,³ mi aproximación intenta demostrar que no son los versos o los bailes sino los individuos y sus acciones los verdaderos objetivos de la Inquisición.

La obscenidad existió en el terreno de los signos pero el castigo se aplicó a individuos reales pertenecientes a castas específicas y al bajo estrato social. Si el Santo Oficio persiguió la lírica popular con tanto ahínco fue por ser símbolo de una acción que sucedía en el terreno de lo real; si buscó silenciar la música fue por no poder suprimir la intrusión de la “plebe” en el espacio social novohispano. Y aunque pudo someter a los individuos con la prohibición no acertó a ganar la guerra. La censura fue incitadora y el escándalo que generaron los numerosos procesos inquisitoriales en contra de los “sones de la tierra” hizo que la “plebe” instaurara bajo nuevas máscaras su expresividad estética.

Anteriores a los sones del siglo dieciocho hay musicalidades indígenas y africanas en la Nueva España. La música indígena fue permitida, regulada y patrocinada por las autoridades eclesiásticas.⁴ En 1528 Pedro de Gante permitió las fiestas indígenas en el recinto religioso y abrió el camino a la tarea evangelizadora ya que esto facilitaba que los pueblos aceptaran la nueva religión.⁵ Las comunidades africanas, por su lado, tuvieron más problemas para expresarse en público.⁶ Mientras que las festividades indígenas fueron, casi totalmente, absorbidas por el calendario religioso, las danzas africanas mantuvieron su secularización atrayendo mayor escándalo. El control y el desacato se alternaban, paralelos a la proclamación de edictos prohibitivos se creaban nuevos géneros musicales como los cumbés, paracumbés, zarambeques y zamacuecas.⁷

En el siglo diecisiete surgió una lírica en lengua española en el estilo de *contrafacta*, esto es, con base en un texto o música religiosa. En esta vena se elaboraron versiones obscenas de los Diez Mandamientos (1604) o del Padre Nuestro (1614); versos que, no obstante, parecen ser efecto del quehacer poético clerical.⁸ Será hasta

finales del siglo dieciocho que surja una lírica de manufactura popular, anónima y secular que no se base en ningún antecedente musical o textual religioso y que relate accidentes de la vida cotidiana de los estratos sociales más bajos de la población. Este tipo de lírica, además, une las influencias estéticas de las tres razas de la Nueva España: la voluptuosidad de las danzas africanas, los instrumentos, la musicalidad y la base lírica española, así como nahuatlismos y sonoridades indígenas.

Esta lírica nació bajo el signo de la persecución. María Águeda Méndez en *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes* reconoce cuarenta y tres sones, entre los cuales, diez parecen haber sido los más perseguidos por la Inquisición: el "Chuchumbé" (1766), el "Animal" (1767), el "Pan de manteca" (1769), la "Cosecha" (1772), el "Pan de jarabe" (1772), el "Sacamandú" (1778), las "Seguidillas" (1784), el "Jarabe gatuno" (1801), el "Torito" (1803) y el "Vals" (1808). No en todas las denuncias hay una trascripción de los sones. El "Chuchumbé" entre todos destaca por ser el primer son prohibido por el Santo Oficio a todo lo largo y ancho de la Nueva España, contando con un conjunto de treinta y nueve coplas y cinco denuncias de 1766 a 1772.⁹

La palabra "chuchumbé," de acuerdo con Humberto Aguirre Tinoco, deriva de la raíz africana "cumbé" que significa ombligo y que dio origen a géneros musicales afromestizos como el paracumbé, el merecumbé y la cumbia (9). En las coplas de 1766 el término parece haber experimentado un deslizamiento semántico y por contigüidad lo que era "ombligo" significó "pene" como atestigua la primera copla: "En la esquina está parado / un fraile de la Merced, / con los hábitos alzados / enseñando el chuchumbé" (294).¹⁰ La imagen de un fraile semidesnudo mostrando su pene en público es ridícula y humorística. El clérigo es un exhibicionista y su acción va en contra de la moral católica que su hábito representa. El estribillo, por su parte, dice: "Que te pongas bien, / que te pongas mal, / el chuchumbé te he de soplar," expresando así la amenaza de una fellatio bien de buena o mala manera (294).

Es el "chuchumbé" de un fraile la imagen introductoria del primer son en la Nueva España. Ese fraile es, además, mercedario por lo que no es fortuito que otro mercedario, el fraile Nicolás Montero, sea el primero en denunciarlo en el puerto de Veracruz el 20 de agosto de 1766, "lastimado del grave daño que causa en esta ciudad

particularmente entre las ahora doncellas” por lo que suplica que “por vía de excomunión se publique edicto prohibitivo [. . .] recogiendo los muchos versos que se han escrito” (292).¹¹

El fraile advierte el daño que la diseminación del “Chuchumbé” puede tener en las “ahora doncellas” ya que el son (y el “chuchumbé” mismo) amenazaba la conciencia (y el cuerpo) de las mujeres. La denuncia tiene efecto: el 26 de agosto los inquisidores piden al fraile “que remita las coplas del ‘Chuchumbé’ y desde qué tiempo se ha introducido” (292v). Él no contesta pero el comisario de Veracruz, Francisco Contreras, informa que “he sabido se practica entre gente vulgar y marineros” (293). El 16 de septiembre los inquisidores le piden que explique “en qué términos y con qué modales se practican los bailes que dicen del ‘Chuchumbé’ que sean contrarios a la modestia y buen ejemplo” (293). A lo que él contesta en carta del 23 de septiembre con el envío de las treinta y nueve coplas y una breve descripción del baile: “con movimientos y palabras deshonestas y provocativas” (296).

Esta descripción, sin embargo, no basta para formular el caso y por ello los inquisidores piden de nueva cuenta un informe detallando los “términos y modales” del son, informe que llega finalmente el 1 de octubre describiendo que el baile se realiza “bailando cuatro mujeres con cuatro hombres [. . .] con ademanes, meneos, zarandeos [. . .] manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga [. . .] [y] esto se baila en casas ordinarias de mulatas y gente de color quebrado [. . .] soldados, marineros y broza” (298). El comisario enfatiza el hecho de “mezclarse en él manoseos” y los danzantes “dar barriga con barriga.” Según su versión, la performance expone la dinámica instintiva de los placeres carnales y despierta una intolerable inquietud sobre la proximidad del cuerpo, en especial de sus partes bajas. Además de la danza, el comisario señala el lugar en donde se realiza, a saber, casas de “mulatas y gente de color quebrado [. . .] soldados, marineros y broza” (298).

Mikhail Bakhtin advierte que al representar la parte baja del cuerpo la cultura popular elabora una reflexión sobre la muerte y la renovación; sobre la muerte con los intestinos, sobre la renovación con los órganos genitales (21). La exhibición pública del órgano sexual de un fraile en las coplas y las danzas “barriga con barriga” que las acompañan se burla de y celebra la parte baja del cuerpo. La copla revela una potencial generación de vida bajo el estéril hábito de un

fraile y la danza exhibe una instintiva proximidad entre hombres y mujeres que conduciría al acto sexual y a la procreación. Ambas imágenes (una poética, la otra performativa) manifiestan la muerte y la renovación del sistema religioso católico en cuanto a sus valoraciones del dogma del celibato y del ejercicio de la sexualidad.

La irreverencia de las coplas, la descripción de la obscenidad en la performance y la alusión indirecta al burdel conducen a los inquisidores el 27 de octubre a prohibir el “Chuchumbé” y apoderarse de sus versos al mandar que “traigáis y exhibáis ante nosotros [. . .] las citadas coplas [. . .] so pena de excomunión mayor *late sententiae* y de otras penas [. . .] en las cuales incurran los que [. . .] las retuvieren [. . .] o las leyeren o abusaren de ellas con su repetición y canto” (140).¹² Prohibiendo el “Chuchumbé” la Inquisición no prohíbe únicamente los versos y el baile sino el lugar de su ocurrencia, la fiesta que congrega a las clases mestizas, quienes por no ser ni indígenas ni africanas se sitúan en un punto difícil de adscripción administrativa. El “Chuchumbé” que cantan es obsceno en sus versos, seductor en sus bailes, expresa las pasiones más elementales del ser humano, incita al coreo o la danza y permite a una colectividad económica y socialmente reprimida liberarse momentáneamente de las restricciones de la iglesia y el imperio en lo efímero de la performance.

Al contrastar los personajes que aparecen en los versos del “Chuchumbé” y las personas reales de las denuncias se evidencia una reiteración de personajes, a saber, de soldados “de color quebrado,” de mujeres de moral “relajada” y de frailes exhibicionistas. Los soldados son los “pardos” de la costa del Golfo de México quienes por su movilidad geográfica invadieron las principales villas novohispanas. Las mujeres, aquellas cuyas prácticas sexuales las trasladaron del ámbito privado al público. Y los frailes, quienes “violaban” el recinto sagrado teniendo sexo en el confesionario. La imagen del fraile obsceno del “Chuchumbé” expuso los escándalos de la sollicitación sexual de sus hijas de confesión, una imagen tan real y tan grotesca que la Inquisición debió suprimir por convulsionar el dogma del celibato y el voto de castidad.

En el caso del “Chuchumbé” la Inquisición no sólo buscó prohibir la expresividad estética de los grupos mestizos, también silenciar los escándalos sexuales de los frailes. Al exhibir el “chuchumbé” clerical el bajo estrato social se burló de y celebró la sexualidad tanto de los frailes como de la “plebe.” La obscenidad de su lírica se constituyó en

un mecanismo de defensa y transformó el espacio festivo en un espacio simbólico de resistencia a las políticas institucionales, desestabilizando en el centro de la fiesta popular el poder que tenían la religión y el virrey sobre el cuerpo de sus gobernados.

Soldados. En la vida cotidiana de la Nueva España las prácticas sexuales fuera de la institución del matrimonio se clasificaban automáticamente en el rubro de delito sexual. La “mera fornicación,” sin embargo, ha sido un término problemático porque en el dogma católico no es un pecado capital sino venial, es decir, no afecta la relación entre el creyente y Dios pero sí la debilita, ya que a través de la práctica de pecados veniales el creyente es más vulnerable a cometer los mortales. La “mera fornicación” en una sociedad como la novohispana era, sin embargo, rutinaria, en especial en la vida de los soldados cuya movilidad geográfica los hacía formar un sinnúmero de familias informales.

Los soldados que aparecen en la denuncia del “Chuchumbé” son afroestizos¹³ (“de color quebrado”) y en el sistema de castas “pardos” que resultaron de la mezcla racial entre indígenas, esclavos libertos o cimarrones, y en menor grado, poblaciones españolas y criollas.¹⁴ En la costa del Golfo de México los pardos habían trabajado principalmente como arrieros de ganado pero desde 1683, con el ataque del pirata Lorencillo, una gran parte se trasladó al puerto de Veracruz para servir en la milicia.¹⁵ En las coplas del “Chuchumbé” las “voces” de sus mujeres hacen referencia a esta movilidad: “Me casé con un soldado, / lo hicieron cabo de escuadra / y todas las noches quiere, / su merced, montar la guardia” o “Mi marido se fue al puerto / por hacer burla de mí, / él de fuerza ha de volver / por lo que dejó aquí” (294). En estas coplas es posible encontrar algunos de los trazos que caracterizarían al soldado pardo de la costa del Golfo, a saber, la movilidad social (“lo hicieron cabo de escuadra”) y geográfica (“se fue al puerto”) pero, sobre todo, el ejercicio rampante de su sexualidad (en el eufemismo “y todas las noches quiere, / su merced montar la guardia” o “él de fuerza ha de volver / por lo que dejó aquí”).

El “Chuchumbé” no sólo retrata las relaciones sexuales entre las mujeres y los soldados, también aquellas entre las mujeres y los clérigos, como ilustra la siguiente copla que, aunque no explícita la “voz” del soldado, podría serle atribuida: “¿Qué te puede dar un fraile / por mucho amor que te tenga? / Un polvito de tabaco / y un responso cuando mueras” (294v). La “voz” de la copla desacredita la conveniencia de

"tratar" con frailes dado su estatismo en la escala social. El soldado, por el contrario, podía ser ascendido y obtener mejorías económicas. De acuerdo con la denuncia, los soldados cantan unas coplas que hablaban sobre el "chuchumbé" de los frailes y las coplas muestran que no sólo las cantan sino que disputan con ellos—en el interior de las mismas—la posesión de las mujeres. En dos estribillos se hace explícita la "voz" del soldado. El primero dice: "Vente conmigo, / vente conmigo, / que soy soldado de los amarillos" (294v). El segundo: "Sabe vuesa merced que, / sabe vuesa merced que, / que me meto a gringo y me llevo a vuesa merced" (295). En ambos casos la "voz" del soldado establece la conveniencia de su rango para atraer a una mujer y las ventajas que puede tener para ella este emparejamiento.

Con la migración al puerto los soldados pardos experimentaron una ascensión económica y social además de una gran movilidad geográfica. La sociedad española y criolla de las principales ciudades coloniales parece haberse visto amenazada no sólo por su presencia sino también porque sus cantos y bailes, al existir fuera del recinto religioso, no podían ser vigilados ni regulados. El traslado de su cultura del medio rural al urbano se constituyó en una amenaza demográfica y simbólica para lo que Ángel Rama llama la "ciudad letrada," esa "pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales [que] manejaban la pluma [y] estaban estrechamente asociados a las funciones del poder" (25). Al ser los depositarios de los lenguajes simbólicos tuvieron que proscribir los que generaban las castas a través de su medio privilegiado: la escritura del edicto.

Sin embargo, la "ciudad real," la "formada por criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, mestizos" utilizó su movilidad física y social como recurso para expandirse geográfica y demográficamente (Rama 45). La Inquisición creyó que a través de la escritura detendría lo que sucedía en el terreno de lo real, esto es, la emergencia de sectores de la población mestiza. Esa población no sólo invadió las villas sino su espacio sonoro y en sus cantos y bailes sus prácticas sexuales encontraron un lugar de representación. El "chuchumbé," entonces, sería el de los frailes y los soldados que se introdujeron en las villas principales novohispanas, "violando" su tranquilidad y diseminando sus productos culturales.

Mujeres. Las mujeres son la piedra de toque en el triángulo amoroso que exhibe el "Chuchumbé." Bígamas o prostitutas, su sexualidad

trasciende del ámbito privado hacia el público. Ya he observado las ventajas que en las coplas parecen ofrecer los soldados a las mujeres (ascensión social y económica). A continuación mostraré cómo el “Chuchumbé” expone la negociación de su sexualidad como estrategia económica y cómo en las denuncias se condenan más sus prácticas sexuales que la acción de cantar, bailar, tocar o escuchar el son.

La movilidad de los hombres en la sociedad novohispana del siglo dieciocho dejó a madres solteras en la diatriba de qué hacer para solventar la crianza de sus hijos. A menudo estáticas, las mujeres buscaron medios para sobrevivir económicamente en una sociedad en la que no existía el trabajo femenino y el principal eran mantener relaciones sexuales, como evidencian las coplas del “Chuchumbé:” “En la esquina está parado / el que me mantiene a mí, / el que me paga la casa / y el que me da de vestir” (294v). Ahora, si los maridos las abandonaban, debían buscar un reemplazo que las sostuviera económicamente. Dolores Enciso Rojas estudia la bigamia femenina en la Nueva España y encuentra que, aunque menos frecuente que la masculina, preocupó al Santo Oficio por el desorden que implicaba para el censo. Sin embargo, como demuestra el *Catálogo de mujeres del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación* la bigamia no tuvo tanta importancia en la criminalidad femenina (215 casos) como la hechicería (584 casos).

En el siglo de las luces se acrecentó la preocupación por los “polvos de bienquereres” que preparaban mulatas o indígenas para “amarrar” a los hombres. Noemí Quezada encuentra que estos polvos fueron “un mecanismo de resistencia al poder masculino [que] proporcionaba la posibilidad de someter al hombre a sus deseos y fantasías” (84).¹⁶ La mujer se investía de un poder mágico que podía atraer a un hombre, retenerlo, amansarlo, pero también librarse de él. Los versos del “Chuchumbé” ilustran el poder que tienen las mujeres (como objetos sexuales) sobre los hombres: “En la esquina hay puñaladas, / ¡ay Dios! ¿qué será de mí?, / que aquellos tontos se matan / por esto que tengo aquí” (294). El órgano sexual de la mujer referido indirectamente (“esto que tengo aquí”) tiene el mismo influjo mágico sobre los hombres que se pelean que sobre el marido que “de fuerza ha de volver / por lo que dejó aquí.”

Se advierte, al igual que en el caso de los “polvos de bienquereres,” la conciencia de un poder femenino en el terreno de lo sexual; sin embargo este poder no trasciende hacia el espacio social, ahí son

los hombres quienes las mantienen. En los versos del "Chuchumbé" la "voz" femenina expone con amargura esta dependencia económica: "Cuando se fue mi marido / no me dejó qué comer, / y yo lo busco mejor / bailando el Chuchumbé" (295). La copla muestra la situación inestable de la mujer al ser económicamente dependiente del hombre (no tiene "qué comer") y la negociación de su sexualidad como estrategia económica. La mujer abandonada encuentra como salida bailar el "Chuchumbé," es decir, bailar el son "barriga con barriga" y conquistar a otro marido, o literalmente "bailar al pene" y obtener a través del sexo el alimento.

El desamparo de las mujeres en la Nueva España es también el de las prostitutas, las cuales al igual que el soldado aparecen en las coplas y en la performance del primer "son de la tierra." El 22 de julio de 1767 el clérigo Agustín Medrano denunció a "unas mujeres con unos soldados" que cantaban y bailaban el "Chuchumbé" en la vecindad llamada la Colorada, y aunque "no percibió [si] las voces del canto eran provocativas y escandalosas sí el son y baile" (14).¹⁷ Una semana después, Gregoria Francisca Contreras, habitante de la vecindad, confirmó en su testimonio que unas "mujercillas" permitían la entrada "a toda clase de soldados" y tenían escandalizada a la vecindad "por los bailes y glosas que ha oído [. . .] especialmente de noche." También comentó que la dueña les pidió que se mudaran a lo que ellas contestaron que "como todas eran viejas en la casa y ellas muchachas y bonitas se querían alegrar;" por ello notificaron al fraile Cayetano Vuziz para que las "compeliera se mudasen" (14v). En su testimonio Contreras recalcó la entrada de soldados, las fiestas nocturnas y las actitudes desenvueltas de las jóvenes, de quienes dio sus nombres: Simona y Ana, y a quienes describió como "muchachas distraídas de ropa" (14v).

Un segundo testigo, el español Sebastián Garcés, se presentó el 8 de agosto, insistiendo en "las frecuentes visitas y entradas y salidas de soldados especialmente de noche" que calificó como "truhanerías" (15v). El testigo también narró una ocasión en la cual "aunque no entendió bien por estar medio sordo [. . .] oyó a unos muchachos de la misma vecindad que dijeron: "nosotros no bailamos ni cantamos el son prohibido por la Inquisición," dichos muchachos el uno es sobrino del padre Lhera" (15v). Garcés mencionó de manera imprecisa la presencia de estos jóvenes a quienes defendió de haber cantado el son incluso antes de ser acusados. También omitió sus nombres, aunque

no ocultó la afiliación de uno de ellos. Finalmente proporcionó datos inexactos, como el nombre de una de las mujeres, “Mariana,” y aumentó el número de las jóvenes que ya en su testimonio sumaban cuatro—ella y “las otras tres” (15v). Además dio cuenta de la efectividad de los habitantes para deshacerse de sus vecinas: “[. . .] el padre casero las echó del cuarto por quejas de la vecindad” (15v).

Entre la denuncia y el segundo testimonio se replicó la necesidad de hacer “oídos sordos” a las coplas y no obstante, reconocer el son. El denunciante ignoraba si las canciones eran “deshonestas y provocativas;” el testigo dijo que no “entendió por estar medio sordo.” Al respecto el inquisidor fiscal, el 19 de agosto, comentó que los testigos no acertaron a “expresar qué cantares ni glosas fueron las que oyeron sino tener entendido ser de los prohibidos” (18). Pero la contradicción reside en el hecho de que, si es cierto que no escucharon los versos ¿cómo pudieron reconocer el son? Si fue por la música, ello indica entonces que *sí* lo conocían y por ende, podían reconocerlo. Esta minucia, por supuesto, escapó a la pesquisa inquisitorial.

El 18 de agosto los inquisidores Fierro y Amestoy mandaron al fiscal Nuño Nuñez de Villavicencio para que “haga [a las mujeres] comparecer y reprehenda y amoneste se contengan en cantar sones y cantares prohibidos por este Santo Oficio” (18). El fiscal también pidió que se examinaran a los muchachos que citó Sebastián Garcés pero esto no se llevó a cabo. El 29 de agosto Nuñez de Villavicencio reunió a María Simona y Ana María junto con su madre María Márquez a quienes “reprehendí severamente el exceso de haber usado sones y cantares prohibidos” (20). Sin embargo, las mujeres “negaban haber cometido tal culpa” y para exculparse denunciaron a una de sus primas, María Josefa Guevara, quien “tomó una vihuela y cantó el ‘Chuchumbé’” (20). El fiscal la hizo comparecer y recibió la misma respuesta dado que ella también “negó haber cantado el referido son” (20).

Aquí el proceso ya se volvió un carnaval. No sólo porque una gran persecución se solucionó con la reprimenda sino porque las acusadas negaron el hecho y acusaron a alguien quien a su vez también lo negó. El engranaje inquisitorial desplegó una energía que terminó por desinflarse en la clausura del caso. Y es que la intención en la acusación del clérigo era denunciar el “Chuchumbé” pero él fue el instrumento de los habitantes de la vecindad quienes en realidad querían deshacerse de las mujeres y del burdel que ya habían instalado. Pero el prostíbulo

no se mencionó en el proceso inquisitorial y la omisión es sintomática. Al parecer, ante los ojos del inquisidor era posible tolerar la prostitución pero no los sones. Ello demuestra una moral “conveniente” que resalta ciertos factores de criminalidad y disminuye otros.

La misma dinámica de énfasis y atenuación reaparece ese mismo mes en la segunda denuncia contra el “Chuchumbé.” El bachiller Joseph Antonio de Borda acusa a Juana Gertrudis López, alias María Ignacia Fresco, viuda y con tres hijos, porque “ha cantado el son del ‘Chuchumbé’ [. . .] según me dijo una huérfana de las de mi casa,” acompañada por el sargento Joseph Laya, “el que asiste con frecuencia en el cuarto de la nominada María Ignacia” (385).¹⁸ Esta mujer, alerta el denunciante “pone puesto de comida en la plaza de día y no podrá hallarse en el cuarto que refiero” (385). Igualmente denuncia a dos sirvientas, Rosa y María, a un hombre llamado Tomás Pacheco y a unos adolescentes, quienes cantaron “así la tonada del ‘Chuchumbé’ como la del ‘Animal’ que según me dicen tiene unas voces: ‘saranguinga,’ etc.” (385).

En la denuncia aparece una constante: en realidad son las visitas de los hombres al cuarto de la viuda lo que escandaliza al denunciante. Y los “oídos sordos” vuelven. El contacto con lo obsceno recae en los oídos de los otros, en especial en la huérfana de la casa (“según me dijo”). Esta estrategia mantiene impoluta la conciencia del hombre quien, no obstante, enuncia una palabra obscena: la “saranguinga.” La sistematización de su denuncia va más allá del discurso, él abre caminos a la acción inquisitorial y la previene de que la mujer no estará cuando lleguen a buscarla. La denuncia es efectiva: el inquisidor Joseph de Ovello Rábago envía a Alonso Velásquez Gastelu, para reprender a las mujeres “agria y severamente al haber contravenido a su mandato cantando sonos deshonestos y prohibidos” (386).

El 3 de octubre Juana Gertrudis López comparece ante Velásquez Gastelu, manteniéndose “negativa sobre el hecho” y callando “los cómplices de la lasciva canción imputada” (387). Rosa, María, el sargento Laya y los adolescentes también comparecen y son reprehendidos “aunque tan negativos como la principal” (387). El fiscal, no obstante, comenta que “quien únicamente se ha mostrado rebelde a mi citación y obstinado a su comparecencia es aquel hombre que se dice las acompañaba a cantar [. . .] llamado Thomas Pacheco” (387). De nuevo hay una reprimenda colectiva y además otra fuga (los jóvenes en la primera denuncia, Tomás Pacheco en la segunda).

Por la invariable que estos procesos exponen, las denuncias y los testimonios no censuran la obscenidad de los versos o las performances sino el comportamiento de estas mujeres que ejercen una sexualidad fuera del matrimonio, que albergan la fiesta y se rodean de hombres, soldados o adolescentes.

Aunque nunca se menciona en las denuncias, realmente se persigue a la prostituta; el término se ausenta pero no sus acciones. Las prostitutas son incompatibles con la moral continente de la iglesia católica pero las coplas del “Chuchumbé,” por el contrario, les rinden un homenaje a través de los sugestivos apodos que les dedican, tales como la “Puta en cuaresma,” la “Meneadora de culo” o la “Fornicadorita” (295). Los apodos a las prostitutas que aparecen en el “Chuchumbé” son la punta del iceberg de las “Décimas a las Prostitutas” que confiscó la Inquisición a Juan Fernández en 1782 y en las cuales aparecen apodos tan escandalosos como creativos: la “Moco,” la “Engrilladita,” la “Panochera Carrillos,” la “Tiñosa,” la “Miracielos,” la “Derrepente,” la “Culoalegre,” la “Bienmesabe,” la “Culohondo,” la “Buencaballo” o la “Bocabajo” (Méndez 35–57).

Las prostitutas y los soldados no son los únicos en la fiesta del burdel. El fraile también forma parte de este triángulo. La “mera fornicación” de los clérigos fue largamente debatida desde los inicios de la iglesia católica. Bartolomé Benassar explica que los frailes argumentaron que si se les impedía acceder al burdel se lesionaban tanto sus propios intereses como la misma economía de las prostitutas y que ello los obligaba a forzar a sus hijas de confesión (288). Para terminar estas fortuitas prácticas sexuales el rey Felipe IV decretó el cierre de los prostíbulos en España desde 1623 pero como la “mera fornicación” no era sino un pecado venial el burdel siempre gozó de una velada tolerancia.

Frailes. Los frailes compartieron con soldados y otras clases descastadas el espacio del burdel y la fiesta, pero tuvieron además de este espacio uno sagrado, el confesionario, en donde si bien no entró la lírica sí lo hizo la obscenidad. Desde el confesionario, el erotismo de los frailes implicaba una doble traición para la Iglesia porque no sólo quebrantaba el proceso de implantación de una moral ejemplar en la grey católica sino que lo hacía literalmente desde el interior del sistema. El “Chuchumbé” expone las prácticas sexuales de los frailes de manera directa o indirecta: “El demonio del jesuita / con el sombrero tan grande, / me metía un zurriago / tan grande como su padre” o

“Esta vieja santularia / que va y viene a San Francisco, / toma el padre, daca el padre / y es el padre de sus hijos” (294).

En la primera copla se habla de un jesuita metiendo un zurriago (otro eufemismo para el pene) a una persona. Se exageran además las dimensiones de su “sombbrero” o escroto. Esta hiperbólica descripción del órgano sexual del clérigo y la violencia que ejerce en la persona que funge como “voz” en la copla, son dos factores que permiten comprender la urgencia de la Inquisición por prohibir la difusión del “Chuchumbé.” En la segunda copla se mencionan las visitas regulares al convento de una beata y la razón es que (como resultado de un proceso *toma y daca* claramente sexual) sus hijos son de un fraile. Esto es, los hijos no son sólo de confesión sino también de sangre. Los padres de la iglesia son literalmente padres de sus hijos. En estas coplas se denuncian sus prácticas sexuales y se desacredita la regulación de la autoridad eclesiástica sobre ellos.

El delito de la solicitación, de acuerdo con Marcela Suárez, se extendió a lo largo del siglo de las luces porque al ser eliminados los problemas de los luteranos, moriscos y judíos “el Santo Oficio quedó casi sin un objetivo prioritario contra el cual dirigir su complicada y precisa maquinaria y es lógico que su interés se volviera entonces hacia cuestiones que no [la] habían atraído tanto anteriormente” (17). La solicitación se define como el “hacer proposiciones deshonestas, o intentar seducir a sus hijas de confesión antes, durante o después de ésta o con pretextos espirituales” (Suárez 18). Ya desde el siglo dieciséis en la Nueva España se proclamó un edicto en su contra, pero en ese momento numerosas dudas aparecieron sobre si las indias, africanas y mulatas debían denunciarlo, ya que siendo “nuevas en la religión” no sabrían distinguir entre sus pasiones y sus responsabilidades religiosas.¹⁹

En 1716 se publicó un edicto que prohibía ciertos libritos que decían que “la mujer solicitada *ad turpia* en el acto de la confesión sacramental, no tiene obligación de denunciar si consiente en la culpa” (1).²⁰ Estos libros, de supuesto origen clerical, aprovecharon las numerosas vacilaciones del Santo Oficio para abrir espacios de libertad sexual. La solicitación de las hijas de confesión hacía tambalear el engranaje inquisitorio desde el interior de la iglesia. Y si el pene de los soldados “violaba” a las villas con su presencia, el de los frailes “violaba” el recinto sagrado. La intrusión de las fiestas de la “plebe” en las villas coloniales y del sexo en el confesionario, fueron situaciones

que perturbaron la regulación de la vida cotidiana que llevaban a cabo la iglesia y su instrumento coercitivo inquisitorial.

En suma, tanto la “mera fornicación” como los delitos sexuales de la bigamia y la solicitación amenazaban el equilibrio instituido por la iglesia y el virreinato; y afrentaban la institución del matrimonio, el dogma del celibato y el voto de castidad. La violenta fractura del tejido social de la sociedad novohispana del siglo dieciocho se cristalizó en el evento disruptivo de este son y la censura sirvió como instrumento terapéutico para restablecer ese equilibrio a través de la prohibición, el silencio y el olvido.

Howard Poole afirma que la censura no desaprueba las cosas sino a la gente y más precisamente, sus acciones (40). Judah Bierman, por su lado, asevera que la censura no se dirige a las personas (o sus acciones) sino a las representaciones que éstas construyen: “[. . .] lo que tememos y combatimos y prohibimos, lo que permanece irredimible por no tener un valor social son las representaciones del placer sexual” (14). No existe en ambos argumentos contradicción alguna sino una relación de continuidad. Las representaciones del placer sexual suelen excitar la imaginación y pueden originar acciones. El “Chuchumbé” representaba las prácticas sexuales de los pardos, de las mujeres de costumbres relajadas y los frailes; y podía originar acciones aún más graves (en la misma dinámica del pecado venial al mortal) como los movimientos de Independencia (que comenzaron a aparecer a finales del siglo dieciocho y principios del diecinueve); por ello debió ser refrenado, porque atentaba en contra de la implementación de una moral católica y una hegemonía imperial.

En *Vigilar y castigar* Michel Foucault advierte que el sistema de producción colonial debía contener la sexualidad de sus gobernados para garantizar la economía del gasto material: “[. . .] si se reprime el sexo con tanto vigor, es porque resulta ser incompatible con el trabajo general e intensivo” (112). El trabajo intensivo fue la base del imperialismo español en el continente americano y por ello las prácticas sexuales, y sus incitadoras representaciones, debieron ser reprimidas. El cuerpo debía disciplinarse y estar bajo control; por tanto, los poderes reales y religiosos promovieron la existencia de un “sujeto obediente [. . .] sujeto a hábitos, reglas, órdenes” (Foucault 129) que debía, idealmente, auto–regular sus pulsiones.

El control en el caso del “Chuchumbé” fue más allá de la injerencia institucional. El acto de denunciar al otro o la autodenuncia fueron

claves en la solidificación de este sistema disciplinario. La performance de los sonos novohispanos se convirtió en un escenario problemático no sólo para los músicos sino también para la audiencia. Si alguien presenciaba algo considerado como inapropiado sentía la necesidad de denunciarlo para evitar ser considerado un cómplice. Para minimizar la sospecha, el acusado debía culpar a otros y desviar la mirada del inquisidor. El Santo Oficio implantó con sus numerosas prohibiciones y amenazas un vigilante super-ego (el “panóptico” foucaultiano) que condenaba al cuerpo a ser observado por sus coetáneos en cada una de sus actividades sociales. En las acusaciones en contra del “Chuchumbé” es evidente que los procesos legales no fueron tan efectivos (terminando siempre con una reprimenda) como la internalización de esa autocensura que consolidó el poder prescriptivo de la institución en la conciencia de cada uno de los individuos.

Así como cada persona era inquisidor, así también el “Chuchumbé” compartió con el Santo Oficio su voluntad de censura. Foucault advierte que “la memoria popular reproduce en rumores el austero discurso de la ley” (113). Ello significa que el individuo no sólo se refleja y hace reflejar a su audiencia en el interior de su(s) propio(s) discurso(s) sino que reproduce el discurso que enfrenta. En este sentido la performance (al igual que la obscenidad) refleja a la censura. El “Chuchumbé” imita a la Inquisición porque *está disgustado* con un proceder (la sollicitación) que pasa impune ante las autoridades eclesiásticas, *critica* el comportamiento lascivo y excesivo de los frailes, los *culpa* de una práctica sexual no permitida y los *censura* al ridiculizarlos; él mismo se vuelve denunciante de una ilegalidad que le parece tan perturbadora como su misma acción ante los ojos de la ley.

Hasta aquí pareciera que fue la Inquisición la que ganó en la batalla en contra del “Chuchumbé.” No obstante, las dinámicas de poder tanto de la obscenidad como de la censura, se muestran dialógicas. Cada instancia ofrece fortalezas y fracturas. La censura, por ejemplo, sufre de una gran contradicción ya que al reprobar lo que teme lo publicita y al hacerlo revierte su acción moralizante e incentiva el discurso, creando espacios para hablar de lo obsceno, para registrarlo y distribuirlo. Si la censura es una “incitación regulada y polimorfa hacia el discurso,” de acuerdo con Foucault (47), el “Chuchumbé” es un buen ejemplo de esta diseminación ya que detonó en la lírica novohispana una descarga de sonos paródicos y obscenos que denunciaban la afición clerical a los placeres de la carne.²¹

El “Chuchumbé” perdió la batalla al desaparecer del uso colectivo; ello demuestra la efectividad de la Inquisición en la restricción de la memoria oral, pero al ser registrado como documento legal prevaleció en la historia. A principios de los años ochenta Gilberto Gutiérrez, del grupo de son jarocho “Mono Blanco,” exhumó los versos y grabó algunos de ellos en la producción “El mundo se va a acabar.” En 1990 otro grupo de son jarocho se apropió del nombre y es llamado desde entonces “Chuchumbé.” Hoy este son forma parte del repertorio musical jarocho. La reapropiación muestra cómo la oralidad entró en el terreno de lo escrito y encontró una salida de nuevo en lo oral. Esta vez transformada, el “Chuchumbé” ya no enfrenta a instituciones sino que consolida la identidad regional de los habitantes de la costa veracruzana.²²

En la batalla que libraron el “Chuchumbé” y la Inquisición a finales del siglo dieciocho, hubo en el plano de la memoria y el olvido, de la oralidad y la escritura, suficientes victorias y derrotas. El Santo Oficio pudo conjurar el baile y las coplas del “Chuchumbé” pero no pudo frenar la presencia destabilizadora de las castas, el erotismo rampante de hombres y mujeres y la ristra de aquellos “sones de la tierra” que lo sucederían invadiendo el espacio sonoro de las ciudades novohispanas. Lo guardó celosamente en sus archivos y lo preservó en la memoria del tiempo. El “Chuchumbé,” sinécdoque del cuerpo de pardos y frailes, no soportó la restricción pero sus coplas, su música y performance pudieron, al menos, provocar la excitación y el miedo de sus censores, violar las actas inquisitoriales y volver hoy como espectros textuales para llenarse de nuevos significados. Si su derramamiento no alcanzó a fecundar ninguna subversión, al menos sí logró un inquietante barullo de disidencia.

Notas

1. Todas las traducciones del inglés o del francés al español son más a menos que se especifique lo contrario.
2. El término “sones de la tierra” se alterna con el de canciones, aires o tonadas. En general los “sones de la tierra” serían un género lírico y coreográfico del siglo dieciocho con una estructura poética de copla y estribillo, acompañada de danzas, en reuniones llamadas fandangos.
3. Los análisis contemporáneos sobre el “Chuchumbé” han intentado situarlo en el mundo etno-musicológico o histórico y han obliterado el texto

y su performance; ello abre un espacio en la empresa del análisis textual que esta aproximación pretende completar. Algunos ejemplos incluyen: Rolando Antonio Pérez Fernández, “El chuchumbé y la buena palabra.” *Son del sur* 3 (1996): 24–36; Rolando Antonio Pérez Fernández, “El chuchumbé y la buena palabra II.” *Son del sur* 4 (1997): 33–45; María Águeda Méndez y Georges Baudot, “El chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal.” *Caravelle: cahiers du monde hispanique el luso-brésilien* 48 (1987): 163–171.

4. Sobre la música indígena véase Dorothy Tanck de Estrada, *Pueblos de indios y educación en el México colonial: 1750–1821* (México: El Colegio de México, 1999).

5. Fernando de Ocaranza, “Relación histórica de los primitivos religiosos que plantaron la fe en esta Nueva España.” *Capítulos de historia franciscana* (México: s/e, 1934).

6. En 1587 el Virrey autorizó las fiestas en la ciudad de México durante días festivos, del mediodía a las seis de la tarde, penando con cárcel y azotes a quienes hicieran lo contrario. Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México* (México: SEP, 1934).

7. Santiago de Murcia, *Saldívar Codex No. 4: Santiago de Murcia manuscript of baroque guitar music (c.1732)* [. . .] (Santa Bárbara, CA: Michael Lorimer, 1987).

8. Sobre el “Padre nuestro” y los “Mandamientos.” Archivo General de la Nación. Inquisición. Vol. 368. Exp. 12. Foja 65. Inquisición. Vol. 303. Exp. 8. Foja 34.

9. En la denuncia aparecen treinta y nueve coplas: veinte cuartetos octosilábicos y diecinueve estribillos organizados en dos o tres líneas, de metro y rima irregular. En general la transcripción carece de rigor y las coplas padecen de una indeterminación que puede deberse a la naturaleza en ciernes de esta lírica o al descuido del transcriptor. Las denuncias, por otro lado, en contra del “Chuchumbé” o de personas acusadas de haberlo cantado o tocado son cinco: la de 1766 en contra del son; la de 1767 en contra de Simona y Ana; la de 1767 en contra de María Ignacia Fresco; la de 1767 en contra de Juan Luis Soler (un cocinero español acusado por una india) y la de 1772 en contra del organista de la catedral de Xalapa (por haberlo tocado en la misa).

10. Inquisición Vol. 1052. Exp. 20. Fojas 292–295. Todas las coplas citadas provienen de la denuncia en contra del “Chuchumbé” y están localizadas en las fojas 294, 294v y 295.

11. La denuncia, las circulares administrativas, los testimonios y las ratificaciones se encuentran en el mismo expediente. Inquisición. Vol. 1052. Exp. 20. Fojas 292–298.

12. Edicto inquisitorial. Inquisición. Vol. 1075. Exp. 14. Foja 140.

13. Gonzalo Aguirre Beltrán acuñó en los años cincuenta el término

“afromestizos” para distinguir a los grupos de ascendencia africana de aquellos de ascendencia indígena o “indomestizos.” Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México: estudio etnohistórico* (México: FCE, 1989).

14. Durante el siglo diecisiete las comunidades africanas experimentaron una libertad inédita en comparación con otros dominios coloniales. Los cimarrones (esclavos en fuga) establecieron quilombos, palenques y mocambos con los nombres de Mandinga, Matamba o Yanga. Alfredo Delgado Calderón, “Los negros del sur,” *Son del sur* 1 (1995): 27–32. Octaviano Corro Ramos, *Cimarrones en Veracruz y la fundación de Amapa* (Veracruz: Citlaltépetl, 1974). Patrick Carroll, *Blacks in Colonial Veracruz: Race, Ethnicity and Regional Development* (Austin: U of Texas P, 1991).

15. Tras el saqueo del pirata Lorencillo al puerto de Veracruz en 1683 se reclutó una armada de pardos para defender el puerto de los ataques piratas. “Bamburria” se le llamó al excesivo despliegue de fuerzas y según Aguirre Tinoco, esta sería la raíz de uno de los sones jarocho más célebres en México y el extranjero: “La Bamba” (46).

16. Entre los más inauditos ingredientes de estos polvos se encuentran sesos de asno, corazones de cuervo, dedos de ahorcado, cabellos, uñas, menstruado o excrementos que solían verterse en el chocolate o amasarse con las tortillas. Adriana Rodríguez Delgado, *Catálogo de mujeres del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación* 142–51.

17. Denuncias, circulares, testimonios y ratificaciones en el mismo expediente. Inquisición. Vol. 1065. Exp. 3. Fojas 14–20.

18. *Ibidem*. Inquisición. Vol. 1019. Exp. 20. Fojas 385–387.

19. En 1581 el fraile Alonso de Noreña de Guatemala preguntó al Santo Oficio de México si el edicto “obliga también a las mujeres indias [. . .]. Por[que] vuestra señoría me ha escrito que por ser los indios nuevos y flacos a la fe que este Santo Oficio no conoce[n] de cosas tocantes a ello.” Inquisición. Vol. 90. Exp. (80) 21. Foja 1.

20. Edicto inquisitorial. Indiferente Virreinal. Caja 0281.

21. En la parodia religiosa: las “Bendiciones” (1785), las “Boleras” (1797) y el “Bonete del Cura” (1808). María Águeda Méndez, *Amores prohibidos* 45–77.

22. Alfredo Delgado Calderón, “Semblanza histórica del son jarocho.” *Son del sur* 8 (2000): 29–35.

Obras citadas

Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarocho*. Veracruz: Casa de la Cultura de Tlacotalpan–IVEC, 1991.

- Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición. Vol. 90. Exp. (80) 21. Foja 1. Inquisición. Vol. 303. Exp. 8. Foja 34. Inquisición. Vol. 368. Exp. 12. Foja 65. Inquisición. Vol. 1019. Exp. 20. Fojas 385–387. Inquisición Vol. 1052. Exp. 20. Fojas 292–298. Inquisición. Vol. 1065. Exp. 3. Fojas 14–20. Inquisición. Vol. 1075. Exp. 14. Foja 140. Indiferente Virreinal. Caja 0281.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Cambridge: MIT, 1968.
- Bauman, Richard. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Benassar, Bartolomé. *Inquisición española: poder político y control social*. Madrid: Crítica, 1984.
- Bierman, Judah. "Censorship and the Languages of Love." *The Family Life Coordinator* 14.1 (1965): 10–16.
- Chuchumbé. "¡Caramba, niño!" Alebrije, 1999.
- Enciso Rojas, Dolores. "Inquisición, bigamia y bigamos en Nueva España." Quezada, *Inquisición novohispana* 63–76.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1992.
- Gutiérrez, Gilberto, Mono Blanco, y Stone Lips. "El Chuchumbé." *El mundo se va a acabar*. Urtext, 1998.
- Méndez, María Águeda, comp. y ed. *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México: Siglo XXI, 1997.
- Pierrot, Emmanuel. *Le bonheur de vivre en enfer*. París: Maren Sell Éditeurs, 2004.
- Poole, Howard. "Obscenity and Censorship." *Ethics* 93 (1982): 39–44.
- Quezada, Noemí, Martha Eugenia Rodríguez, y Marcela Suárez. Eds. *Inquisición novohispana*. México: UNAM-UAM, 2000.
- . "Cosmovisión, sexualidad e Inquisición." Quezada, *Inquisición novohispana*. 77–86.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Rodríguez Delgado, Adriana, comp. y ed. *Catálogo de mujeres del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación*. México: INAH, 2000.
- Suárez, Marcela. "Sexualidad, Inquisición y herejía en la Nueva España de las Luces." Quezada, *Inquisición novohispana*. 13–24.