



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

VERSOS ESCANDALOSOS:

ESCRITURA DIECIOCHESCA VEDADA POR LA INQUISICIÓN

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

ALEJANDRA GABRIELA DURÁN ESCAMILLA

DIRECTOR Y ASESOR DE TESIS

DR. FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

ENERO 2020

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por brindarme incondicionalmente su apoyo desde siempre y facilitarme las condiciones necesarias para poder llevar a cabo este trabajo de investigación.

A mis amigos del posgrado, por motivarme con su conocimiento a ser mejor cada día y compartirme su emoción por la Literatura, por recomendarme libros, ayudarme en los temas y, sobre todo, por ser pacientes con mis dudas e inquietudes.

A mis profesores por contagiarme día a día su pasión por la Humanidades, sorprenderme con el dominio de temas tan diversos, motivarme con su amor a las letras y la calidad profesional de su labor.

En especial, agradezco a mi asesor, por su apoyo incondicional y motivación constante, porque con su pasión académica me ha hecho admirar la labor del investigador y aspirar, algún día a contribuir significativamente, como él, a la sociedad del conocimiento humanístico.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: LA MIRADA ACADÉMICA AL PASADO Y AL PRESENTE MARGINAL...14	
I.1 Estado de la cuestión: análisis y crítica al discurso disidente	14
I.2 Literatura y cultura, cruces históricos	21
I.3 Pensamiento disidente y marginación	24
I.4 Cultura, raíces y nacionalismo.....	26
CAPÍTULO II: LA EXPRESIÓN MARGINAL NOVOHISPANA, UN RECORRIDO HISTÓ- RICO.....	31
II.1 Literatura e hibridación.....	32
II.2 Lirismo y literaturidad en la poesía novohispana censurada del XVIII	36
II.3 Expresiones ilustradas en el Virreinato novohispano a finales del siglo XVIII.....	38
II.4 La sátira como texto paródico	40
CAPÍTULO III: VOCES PROHIBIDAS, LA INTERPRETACIÓN DEL DISCURSO CLANDES- TINO	
.....	49
III.1 Modelos cultos y vernáculos en la lírica del siglo XVIII: el caso de la letrilla, el soneto, y la décima	50
III.2 El ingenio creativo popular y su repercusión literaria a finales del siglo XVIII: hete-	

rodoxia y sacrilegio en la poesía novohispana	52
III.3 La Ilustración novohispana ¿hacia una reinterpretación histórica?	55
CONCLUSIONES	75
ANEXO	79
BIBLIOGRAFÍA	91

INTRODUCCIÓN

La inclinación por averiguar sobre el universo memorial de nuestro país incita a explorar el sendero archivístico de lo documental. Arriesgarse a conocer desde miradas alternativas el discurso no oficial de la Historia de México permite al investigador expandir sus horizontes teóricos y analíticos. Poner en cuestionamiento sentencias que por décadas se han valorado como absolutas implica enfrentar la estructura de ese pensamiento paradigmático con otros fragmentos de realidad que podrían dar paso a la reinterpretación de la Historia y al establecimiento de nuevos vínculos con los constructos de la tradición.

Acercarse a los documentos que dan cuenta de la cosmovisión y vida cotidiana de la sociedad nacional para compararlos con la versión historiográfica que ha hablado sobre ellos arroja datos considerables para referirlos con ciertas reservas, pero también con alentadoras posibilidades de redescubrimiento diplomático y conceptual. Esta intención entusiasta debe llevarse a cabo de manera cuidadosa, pues como menciona Ivor Armstrong en *Practical criticism a study of literary judgment*, abordar un texto desde el análisis y no exclusivamente desde la experiencia estética es un proceso complejo que exige establecer distancia con el objeto estudiado para evitar valorarlo desde prejuicios que ocasionen errores en la objetividad de su crítica (9 y 10).

Con base en este razonamiento, se ha decidido abordar en el presente trabajo un período de la Historia de la Literatura Mexicana cuya revisión reclama el uso de un aparato metodológico basado en evidencias textuales. Esto quiere decir que el objeto de estudio demanda el análisis de un *corpus* documental que permita dar cuenta de las particularidades, o bien, de los contrastes, de una época caracterizada por tensiones políticas, cambios ideológicos y, sobre todo, actividades de escritura constante.

La voz marginal que protagoniza los textos censurados por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición durante el Virreinato de la Nueva España, en el siglo XVIII, se enfrentó a una estética

de la recepción exigente. Las instituciones de aquella época consideraron que estas manifestaciones eran subversivas porque su presencia y crecimiento en el territorio representaban un grave peligro institucional. Por ello, existe en la época un grupo de poder que tiene la facultad de dictaminar cuáles son los productos culturales que pueden consumirse o reproducirse, del mismo modo, este aparato decide cuáles no son adecuados para ello, sobre todo si éstos ponen en cuestionamiento o desventaja intereses, ideologías, valores o bien, el discurso oficial del momento.

Pese a tal circunstancia, parte del interés que se tiene por aquellas expresiones que fueron prohibidas en este orden político recae en la manera en que terminaron difundiéndose por sus propios censores. La actividad judicial novohispana castigó las ofensas a las buenas costumbres, pero al mismo tiempo perpetuó paradójicamente el pensamiento subversivo al registrar con detalle los numerosos agravios en los procesos de la Inquisición.

Tal es el caso de los textos que se analizan en este trabajo los cuales han sido extraídos de un episodio de la vida cotidiana del último tercio del Siglo de las Luces. Su origen no debe desdeñar su valor literario, antes bien, debemos pensar que a pesar de no haber sido compuestos por los grandes poetas del período, sus condiciones de enunciación reflejan un modo particular de concebir el mundo y de reinterpretar la tradición.

Por lo anterior, el análisis de sus características resulta significativo para los estudios históricos de las mentalidades¹ puesto que tales expresiones utilizan formas de lírica culta o tradicional como formato literario para registrar el vivir y sentir cotidiano a finales de la decimoctava centuria. Esto quiere decir que los textos que integran el *corpus* de la investigación pudieron haber circulado en ambientes sociales muy diversos y, a su vez, estar subordinados a una estética de la recepción

¹ En este trabajo, cuando se habla de la Historia de las mentalidades se hace referencia a lo que teóricos como Lucien Febvre, Georges Duby, Robert Mandrou, Le Goff y Solange Alberro entienden al respecto, principalmente porque su visión se enfoca en temas relacionados con crisis sociales y discursos al margen de la tradición.

que hizo posible, o no, su reproducción, difusión, crecimiento y popularidad.

Es importante agregar que estas composiciones estuvieron expuestas a un plano más allá de lo literario puesto que, en primer lugar, tuvieron una finalidad funcional dentro de la sociedad novohispana. Muchas de ellas fueron compuestas y/o entregadas a un receptor específico a través de cartas, recados amorosos, poemarios, colecciones o cuadernos cuya autoría estuvo firmada, o bien, fue anónima. En esta vertiente se incluyen los casos de creación colectiva, es decir, aquellas expresiones que salieron del pueblo y estuvieron insertas en dinámicas de circulación y recreación oral. Tal procedencia no limitó su difusión ya que las acusaciones que se hicieron en su contra, así como la peculiaridad de sus contenidos, quedaron registradas en los documentos oficiales de la Inquisición.

Dadas las características del *corpus*, debemos considerar que la ficción, como atributo inherente de la Literatura, se somete en este caso a ciertos matices puesto que los personajes, sucesos, locutores, enunciadores, enunciatarios, alocutarios y auditores que se refieren en los textos verdaderamente existieron. Por esto mismo, ¿podemos decir que tales manifestaciones son Literatura? ¿Resulta provechoso analizarlas con base en estándares académicos o artísticos? ¿Se les puede tratar como poesía? ¿Qué son? ¿Tienen valor estético?

Los temas que serán abordados en esta investigación -y que predominan en el *corpus*-, son los del sacrilegio y la heterodoxia; la alusión a ellos se hace desde tonos de queja, maldición y resignación, pero sobre todo burla. La presencia de lo herético se manifiesta por medio de lo jocoso, mecanismo bajo el cual quedaron registrados eventos de la vida cotidiana relacionados con el amor, la muerte, enfermedades, injusticias, celebraciones religiosas, doble moral, costumbres, supersticiones, entre otros.

El lenguaje en estas expresiones se construye, en su mayoría, a través de figuras y tropos literarios tales como metáfora, símil, paralelismo, aliteración, ironía e hipérbole. La alusión al oc-

tosílabo y a la décima permite establecer, en estas formas, aspectos relacionados con la oralidad que remiten al folclore, es decir, al conocimiento ilegítimo que está presente en el imaginario de un pueblo. Aunque los textos analizados en este trabajo parten de lo folclórico, lo superan, ya que sus formas literarias están encaminadas hacia la formación de un proyecto cultural cuya consolidación, a finales del S. XVIII, da muestras de una conciencia colectiva que, influenciada por la Ilustración, “rechaza los patrones ancestrales de conducta, cuestiona las antiguas creencias y critica todo tipo de autoridad” (Trabulse 9).

Las composiciones toman como modelo estructural la métrica española, es decir, su configuración tiene una base culta sobre la cual se implanta lo popular. Esta métrica usada comúnmente en las expresiones populares conduce a la ritualidad del canto y del baile, al tono festivo pero también al del sufrimiento. El emisor toma el rol del juglar para expresar, desde esa posición, no sólo el sentir de una nueva época sino también el de una sociedad y pensamiento cambiante. Los textos que componen el *corpus* se caracterizan por develar la construcción ideológica de un doble discurso que se convierte en escandaloso por transgredir las normas de la época al desafiar de manera ingeniosa formas y temas prohibidos. A pesar de la censura, o bien, de la persecución, estas expresiones reflejan una visión particular compleja del mundo y una riqueza literaria cuya valoración debe ir más allá de lo estrictamente poético o canónico puesto que se trata de testimonios que nos ayudan a reconstruir históricamente un fragmento temporal del Virreinato novohispano.

Este discurso no oficial de las postrimerías del siglo XVIII pertenece a un período trascendente para la Historia de las mentalidades en México puesto que en él se percibe el espíritu de emancipación y rebeldía que será el protagónico en la centuria decimonónica durante la lucha contra el régimen español. Así, el *corpus* ofrece posibilidades de estudio crítico que desmienten la creencia de que estos textos carecen de valor. Antes bien, su análisis no debe limitarse a estereotipos o estigmas puesto que promete revelar una nueva dimensión histórica basada en el testimonio

de la voz censurada de la Ilustración.

En lo que concierne a la organización temática de este trabajo de tesis, el contenido se desarrollará en tres capítulos. En el primero se hace un repaso por los materiales académicos que desde la primera mitad del siglo XX se han ocupado de estudiar el universo de lo virreinal en América, específicamente, lo que concierne a la última centuria de la Nueva España. Así mismo, se revisa el contexto histórico en el que surgieron los acercamientos a este período, el tipo de mirada retrospectiva a sus manifestaciones y la valoración de los discursos de época que fueron producidos al margen del canon.

El segundo y tercer capítulo dan cuenta de los temas y formas poéticas que tanto cultas como populares fueron utilizadas de manera recurrente en el último tercio del XVIII como reflejo del espíritu ilustrado y los aires de emancipación. Cabe destacar que en este trabajo se entenderá por *poesía culta* aquella que fue producida desde la élite y, por ende, consolidada por el canon de la época cuyas características estuvieron enfocadas en la búsqueda de lenguajes elevados y complejos que dieron cuenta de la intelectualidad de sus autores. Por otro lado, *poesía popular*, es la perteneciente al universo del folclore, su origen estuvo principalmente anclado en lo colectivo y, en el período novohispano, algunos de sus contenidos fueron relegados por su aparente sencillez pero, sobre todo, por lo escandaloso de sus tópicos.

Con base en esto, el análisis del ingenio en la creación de lenguajes subversivos, así como el desafío a la censura del Tribunal Inquisitorio, dan muestras de la cultura e imaginario social vigente durante la transición al nuevo orden político decimonónico de la República. Abordar un fenómeno de estas características, tomando en cuenta sus circunstancias históricas así como las ideologías coexistentes en un mismo territorio, ofrece al investigador un sinnúmero de posibilidades que le permiten adentrarse y profundizar en los estudios de la Colonia no sólo mexicana sino con-

tinental.

El acercamiento a estas manifestaciones nos invita a reflexionar sobre nuestro pasado y combatir ciertos paradigmas históricos. La voz marginal se convierte en el vehículo literario que nos introduce, a su manera, a la complejidad del pensamiento de la Nueva España y nos llama a su comprensión e interpretación.

Capítulo I La mirada académica al pasado y al presente marginal

En este capítulo pretendo realizar un recuento de aquellos trabajos de investigación que en el siglo XX, desde la década de los 40, han centrado su interés en el análisis de aquellas expresiones no canónicas cuya forma y contenido representan para la memoria de México e Hispanoamérica un papel histórico trascendente.

Para llevar a cabo este propósito mencionaré, en primer lugar, las publicaciones nacionales que a partir de 1945 comienzan a abordar el análisis de la Literatura perseguida durante el Virreinato de la Nueva España. En seguida, comentaré el contexto académico en el que surge este tipo de estudios culturales cuya visión sociológica aporta nuevas perspectivas a la investigación sobre escrituras artísticas e históricas. Finalmente, discutiré sobre el tratamiento temático que estos estudios han desarrollado para conocer e interpretar la producción literaria del período colonial en América, sobre todo, aquellos que la consideran parte de un universo heterogéneo y marginal.

Para cumplir con tales propósitos, el capítulo está dividido en tres apartados, cada uno pretende aclarar el panorama en el que se originan las expresiones marginales que integran el *corpus* de esta investigación. El objetivo es lograr un acercamiento a las postrimerías de la Colonia desde la voz de la censura partiendo del contexto y de los modos en que, con el tiempo, sus formas y contenidos han ido interpretándose. Lo que se busca es ofrecer un aporte significativo a los estudios históricos de las mentalidades partiendo de herramientas que permitan conectar, desde nuevas perspectivas, con la complejidad de nuestro pasado.

I.1 Estado de la cuestión. Análisis y crítica al discurso disidente

Dentro de los estudios filológicos en México interesados por rastrear las expresiones cultas y populares que debido a su carácter subversivo fueron censuradas por el Tribunal del Santo Oficio de

la Inquisición, en el Virreinato de la Nueva España, surge en la segunda mitad del siglo XX una ola de investigaciones nacionales y extranjeras que inaugura el análisis sobre lo marginal, una voz cuya polifonía exige al interesado una relectura del discurso histórico de la Colonia.

Es a finales de la década de los 40 cuando esta generación de estudiosos publica una vasta obra que da muestra de un interés académico nuevo que privilegia la reflexión profunda y el cuestionamiento sobre aquellas Literaturas no consagradas por el canon. Algunas de las personalidades que darán luz a este pasado, atendiendo de manera puntual el espacio geográfico de la Nueva España, serán Pablo González Casanova, Juan Pablo Viqueira, María Águeda Méndez, Mauricio Hardie Beuchot, Alfonso Méndez Plancarte, José Pascual Buxó, Monelisa Lina Pérez - Marchand, Solange Alberro, Pilar Gonzalbo, Georges Baudot, Margit Frenk, Vicente T. Mendoza, Aurelio González, Mariana Masera, Elías Trabulse, María Teresa Miaja, Arnulfo Herrera, García de Enterría, Margarita Peña Muñoz, Patrick Johansson K., José Miranda, Dalmacio Rodríguez Hernández y Araceli Campos Moreno.

De acuerdo con la revisión editorial que la especialista Alejandra Hidalgo Rodríguez llevó a cabo en el año 2008 en el trabajo titulado *Entre la prohibición y la expresión: poesía censurada por la Inquisición reflejo de tres realidades amorosas del siglo XVIII opuestas al discurso de las instituciones de control social*, la primera publicación crítica que se hace respecto a la temática marginal novohispana aparece en 1945 bajo la autoría de Monelisa Lina Pérez-Marchand en su libro *Dos etapas ideológicas del S. XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*.

De aquí en adelante comienza la difusión de otras investigaciones serias que consolidarán la base bibliográfica de los estudios sobre el universo colonial de nuestro país. Tal producción, cuyo crecimiento continúa, evidencia el interés por rescatar, conocer y evaluar las expresiones sociales sometidas a contextos de censura durante el Virreinato novohispano.

Los acercamientos que se han realizado a este objeto de estudio provienen, en su mayoría, del

Colegio de México, el Colegio de Michoacán, la Universidad Autónoma de Zacatecas y los institutos de investigaciones históricas, estéticas, bibliográficas y filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, principales centros de estudio colonial en el país. Reivindicar, de un tiempo a la fecha, los discursos marginados de los siglos XVI, XVII y XVIII en nuestra nación, refleja el interés por hacer contacto con lo que Lévinas llamaba *alteridad*, es decir, “la heterogeneidad radical de lo otro. Algo que solo es posible si este otro es otro con relación a un término cuya esencia es ser el punto de partida” (60).

Desarrollar a lo largo del XX estudios desde esta perspectiva implicó el uso de sistemas de investigación que fueron producidos dentro de contextos e ideologías específicas. En este sentido, el curso de las Ciencias Sociales estuvo influido por el interés filosófico de la época orientado hacia la exploración y exaltación de la conciencia de lo hispanoamericano. Estamos hablando de un tiempo en el que este espíritu de búsqueda está basado también en el valor de *lo patriótico*, el cual, debe forjarse desde la configuración utópica y oficial de las raíces culturales e históricas de América.

Algunos expertos como David Branding rastrean el fenómeno de lo nacional a partir del S. XVI, por ello, el concepto debe ser estudiado en diacronía ya que ha tenido variaciones témporo-espaciales en sus fundamentos y manifestaciones. En el caso del Nuevo Mundo, tras la emancipación de España, los nuevos territorios independientes se caracterizaron por la búsqueda exhaustiva de su identidad. Esto dio inicio al ejercicio de reflexión, rastreo y confección de los tópicos que lograran definir sus espacios y procuraran tanto la proyección como el reconocimiento mundial. Tales objetivos originaron que las *ciudades letradas*² de la época tuvieran inquietud por hallar, desde su ideología, los rasgos estéticos que configuraban su propia expresión. La tarea con-

² Véase Rama, Ángel. *La ciudad letrada* para las características de este concepto.

sistió en alejarse del yugo eurocentrista para dar preferencia al desarrollo del nuevo hombre, es decir, del ser social moderno que tomaría posesión de su propia Historia a partir del análisis del pasado pero también del de su realidad vigente.

En lo que respecta al caso de México, en la década de los 20 el dominicano Pedro Henríquez Ureña en su obra *La utopía de América* (1925) reconoce en el país un momento importante para la consolidación del imaginario, pues la nación está “creando su vida nueva, afirmando su carácter propio y declarándose apta para fundar su tipo de civilización, sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra en que está empeñada y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo” (3 y 4).

Libertad, orden y progreso se consolidan como las bases que promueven la idea de Patria. El mestizo se convierte en figura arquetípica, la educación le permite vencer la barbarie e integrarse al entorno como un hombre renovado. Bajo esta premisa, el grupo intelectual de la época trabaja en la fabricación de productos culturales que apoyan la idea de la libertad americana. Se desdeña el pasado europeo de la Colonia y se encuentra, tanto en la exaltación de lo prehispánico como del movimiento de Independencia, la inspiración para proteger lo propio y legitimarlo.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el nacionalismo se desarrolla dentro del ámbito político como una ideología que va cobrando mayor fuerza, aunado a ello, sus tintes panegíricos se encaminan a satisfacer intereses privados. De acuerdo con Israel León, “elementos como la idea de identidad, pertenencia a la tierra, soberanía, lengua, credo e incluso raza” (“Nacionalismo mexicano” 214) son utilizados por la élite política e intelectual del momento para sustentar proyectos basados en la imagen idílica de América.

Así, el discurso sobre la conciencia geográfica servirá para atraer y persuadir a las masas de que es posible que el territorio conquiste la utopía. Esta creencia se alimenta del ambiente artístico y filosófico que existe en la época enfocado en perseguir un anhelo en común: América quiere

dar a conocer su propia voz desde su propio espacio, lo que se busca es la construcción de una imagen local que tenga posibilidades de reconocimiento mundial.

La búsqueda del lenguaje propio exige, por ende, una manera particular de pensar y hacer que vaya más allá de la herencia eurocentrista. América debe dejar “la culta Europa y dirigir el vuelo adonde el mundo de Colón abría su grande escena” (Bello v.7-10). Este tono romántico develaba la quimera de un pueblo que durante siglos fue explotado y reprimido. Ante esto, los intelectuales de la época, como José Carlos Mariátegui, trabajaron, desde su propia geografía, en la configuración de propuestas artísticas que pudieran, desde la reflexión y la belleza, garantizar acción.

El proceso de creación debía ser heroico y transformar con base en los *valores estéticos*³ del nuevo hombre. Dentro de esta mentalidad, la recurrencia al pasado épico genera un sentimiento de libertad que se convierte en arquetipo, es decir, un artefacto producido desde la élite como resultado del programa estético-político de la época. La labor giraba en torno a la búsqueda de la expresión genuina pero, ¿cuál era esta expresión?

Al respecto, la problemática fue abordada desde una postura antropófaga con el afán de tomar de la herencia occidental aquello que resultara útil para construir las nuevas grandes naciones. La mimesis debía superar al conocimiento heredado, no obstante, aunque la nueva mirada privilegiaba las raíces y naturalezas propias de América ésta debía seguir, como creía Henríquez Ureña, “manteniendo contacto con la cultura universal” (*Ensayos* 74). Ante esto, otro grupo de intelectuales rechazaba tal comunión de saberes puesto que prefería alejarse totalmente de lo europeo debido a que, en su opinión, este haber representaba un obstáculo cultural que entorpecía el proceso de búsqueda de la *expresión americana*.

³ Véase Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. XV. Apuntes para la teoría literaria* para las características de este concepto y sus repercusiones en el desarrollo del pensamiento hispanoamericano.

A pesar de las distintas posturas al respecto, cabe destacar que lo que ocupaba a los estudiosos de la época era alcanzar, de la mejor manera posible, el progreso y la glorificación de lo americano. Tal labor se convirtió en el sentimiento motor que dio forma a un movimiento utópico que, como menciona Israel León, estuvo preocupado por “el desarrollo de identidades colectivas en las que la cultura sirvió como elemento integrador de dichas identidades” (“Nacionalismo mexicano” 213).

Ante esto surge otra interrogante, ¿qué es lo que la élite académica de siglo XX considera o entiende por cultura? Con base en el pensamiento de Roger Chartier, podemos decir que se trata de la “elaboración específica de productos” (20) influenciada por las complejas relaciones entre Literatura, lectura, sociedad. Del mismo modo, este concepto “comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (Harris 2011).

Dada la complejidad de este fenómeno, “se trata de pensar cada producción cultural dentro de la Historia en que se inscribe y, a su vez, en las relaciones que establece con otras creaciones estéticas o intelectuales contemporáneas a ella” (Chartier 22-32). Así, para entender la producción de textos que a finales del siglo XVIII fueron censurados en la Nueva España por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, es necesario reputar el contexto en el que surgieron así como los modos de circulación, interdicto e impacto en los que se desarrollaron.

Al tener estas consideraciones, se debe pensar que “la totalidad de los lenguajes y de las acciones simbólicas propias de una comunidad son lo que constituye su cultura” (Chartier 22-32). Con base en ello, el ejercicio literario propio de la decadencia del Virreinato será producto de un macrocosmos social cuya variedad de microuniversos se encontrarán regidos por dinámicas que privilegiarán o someterán a ciertos grupos. Ante esto, resulta

inútil querer identificar la cultura, la religión o la Literatura `popular´ a partir de prácticas o creencias o de textos específicos. Lo esencial está en la atención que debe prestarse tanto a los mecanismos que permiten a los dominados interiorizar sus propia inferioridad o legitimidad como a las lógicas gracias a las cuales una cultura dominada llega a conservar algo de su coherencia simbólica (Chartier 22-32).

A lo largo de la Historia de la Literatura las expresiones artísticas se han considerado parte fundamental de la cultura y han sido catalogadas, desde el poder, como cultas o marginales. Del mismo modo, las normas estéticas del período novohispano dieron prioridad en valor a las manifestaciones apegadas al canon mientras que las que no cumplían con la prescripción fueron relegadas y prohibidas. Aquellas de corte popular que divertían a los inferiores o daban cuenta del folclore de las supuestas minorías aludían a lo vernáculo, un tópico complejo del que somos conscientes, hoy en día, que devela parte del discurso histórico disidente de la época, aquel que “ni la colonización ni el latifundismo lograron destruir ni exterminar por completo” (Magaña XVI).

Así, al reflexionar sobre la amplitud del concepto *cultura* en Hispanoamérica, sale a relucir el pensamiento del cubano Roberto Fernández Retamar, quien lo entendía como un fenómeno polisémico que conllevaba “todo lo que el hombre añadía a la naturaleza” (96). Esta aseveración resulta favorecedora para las primeras décadas del siglo XX, las cuales se interesan por desentrañar y conocer la diversidad de manifestaciones culturales que a lo largo de la Historia surgieron en contextos de marginación. La nueva mirada protagónica hacia los personajes subalternos, considerando entre ellos a la población negra, india, homosexual, prisionera, enferma, femenina o proletaria invade, en el momento, los estudios sobre las mentalidades.

El espíritu de lo hispanoamericano busca “expresar los propios problemas desde la realidad concreta, para señalar sus rasgos específicos” (Retamar 88-134). Bajo esta premisa, la conciencia

sobre las heridas abiertas del pasado inmediato influirá en la construcción de la imagen local, de aquello que Pedro Henríquez Ureña denominara *nuestra expresión*, un término utilizado para definir el universo histórico, social y cultural de las nuevas naciones independientes en América. Tal *expresión* no se limitará a exaltar las raíces de los territorios sino que implicará, a su vez, la reflexión estética sobre la belleza del lenguaje y las formas artísticas que construirán a las nuevas sociedades.

Dentro de esta agenda, la exploración de las manifestaciones vernáculas o de tradición popular que habían sido denostadas por la historiografía comienzan a tener un lugar importante dentro de los nuevos estudios culturales. Esto se debe a que surge, entre los intelectuales, el interés por hallar síntomas de una primitiva voz genuina dentro de las memorias orales y escritas que surgieron siglos anteriores a las independencias del continente pero posteriores a la Conquista⁴.

Si bien, el tema que nos ocupa en esta investigación consiste en el análisis de un momento cultural muy específico del siglo XVIII novohispano, resulta importante entender el contexto en el que comienza a abordarse, desde la Academia, ese momento histórico. De igual manera, es necesario considerar las formas en que lo *marginal* ha sido entendido e interpretado dentro del concepto de cultura y, por ende la valoración que, con el tiempo, el canon le ha otorgado. Lo anterior es trascendente para entender y mejorar la metodología con la que se ha desarrollado el estudio e interpretación de un universo ideológico tan vasto y complejo como lo es el de la Nueva España.

I.2 Literatura y cultura, cruces históricos

Tras el descubrimiento del territorio americano, comienza en el Nuevo Mundo la formación de un sistema de poder entre cuyas repercusiones el mestizaje funge como rasgo sobresaliente. La plura-

⁴ Cfr. Cornejo, Antonio. *Sobre Literatura y crítica latinoamericanas* para las características que fue adquiriendo el pensamiento hispanoamericano a mediados del siglo XX.

lidad fecunda el continente y el sincretismo va dejando, poco a poco, marcas profundas en el interior de las nuevas sociedades. En el caso de la Nueva España, de acuerdo con el artículo “Nacionalismo de Estado e indigenismo en México: una discusión viva” la centuria del XVII implicó “la consolidación del sistema colonial y el surgimiento de fenómenos culturales propios de la región conquistada” (León 5). Por su parte, el siglo XVIII fue un período de cambios que vaticinó aires de emancipación provenientes del pensamiento ilustrado, los cuales, progresivamente incitaron a una crisis de valores cuyo culmen fue la ruptura política con la Corona española.

En lo que respecta a los escritos vedados por el Santo Oficio de la Inquisición en la última etapa del Virreinato, específicamente los treinta años anteriores al S. XIX, lo que se distingue es la proliferación de poemas cuyo contenido y forma -culto o popular- sugieren la existencia de una cultura literaria subversiva cuyas raíces pueden rastrearse en la tradición oral. Sus tintes vernáculos encontraron en la palabra el mecanismo para comunicar un universo ideológico ceñido al margen, producto del imaginario social de generaciones.

Como se mencionó con anterioridad, la labor de los intelectuales del XX gira en torno a la búsqueda de *la expresión hispanoamericana* aunque, en realidad, se trata más de una creación que de una exploración histórica. El objetivo da preferencia a la definición de los patrones canónicos que consolidan el concepto de belleza en el lenguaje mas no al posible hallazgo de los antecedentes de una voz o escritura auténtica que quizá ya existía desde siglos anteriores. Al contrario, se pensaba que durante el Virreinato

no había verdadera Literatura Hispanoamericana sino Literatura Española en América, Literatura provincial. La Literatura no había dejado de ser española en la fecha de fundación de la República. No es que para esa fecha no hubiera unas cuantas obras literarias de interés, sino que no había aún una Literatura Hispanoamericana, un sistema, una serie coherente, porque no había aún Hispanoamérica como mundo autónomo (Retamar 83).

Con base en esto, se observa que desde la intelectualidad se establecen las formas de escribir que serán propias de lo hispanoamericano. No obstante, a tal prescripción le interesará el desarrollo de una Literatura homogénea y unitaria que terminará alimentando a una ideología, clase, estilo, realidad o Historia específica bajo dinámicas que paulatinamente se convertirán en absolutas.⁵

A pesar de la fuerza de esta iniciativa estética, se hará visible la presencia de otro tipo de manifestaciones que serán tratadas como *ancilares*⁶. Pese al calificativo que las denosta, serán expresiones que obedecen a formas de cultura dignas de reconocimiento y que, a su vez, terminarán por considerarse literarias. Esto queda respaldado con la definición que Alfonso Reyes hace sobre *literaturidad* en la que entiende el concepto como “un ejercicio mental que se reduce a una manera de expresar asuntos de cierta índole” (40). Así, los textos que integran el *corpus* de nuestro estudio se refieren a “una manera de expresión que, a su vez, aparece determinada por una intención y un asunto” (Reyes 40).

El deslinde en cuanto a lo que es o no Literatura amplía el panorama sobre las repercusiones de la palabra escrita dentro de las sociedades de cualquier espacio-tiempo. Del mismo modo, los aparatos de poder vigentes en cada contexto determinarán el valor o la decadencia de sus propios productos culturales.

Retomando algunos puntos del capítulo, el afán artístico del siglo XX por hacer visible lo que está fuera del canon origina una mirada marxista hacia lo que Cornejo Polar llamó “la realidad de las clases y etnias oprimidas” (*Sobre Literatura y crítica latinoamericanas* 40). Al respecto, ni la escritura ni la oralidad pueden mantenerse al margen de los procesos históricos, antes bien, inte-

⁵ Véase Cornejo, A. *Sobre Literatura y crítica latinoamericanas* para las características de este fenómeno.

⁶ Véase Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. XV. Apuntes para la teoría literaria* para las formas y particularidades de este tipo de expresión considerada distinta al canon.

ractúan dentro de una dimensión sociológica. Con base en esto, se creará también que “el verdadero intelectual latinoamericano es el que no sólo vive en su tierra, sino explota su temática característica y expresa, sin dependencia externa, sus problemas peculiares” (Cándido 348).

Tal espíritu intelectual latente en los estudios culturales del período es el que guía a los investigadores hacia el universo virreinal de la Nueva España bajo el entendimiento de que sus expresiones marginales deben ser tratadas como productos culturales cuyas voces, portadoras de significados, pueden contribuir al desciframiento de nuevas aristas históricas que permitan entender las sociedades e ideologías no sólo de México sino de Hispanoamérica.

I.3 Pensamiento disidente y marginación

El *corpus* que aborda esta investigación se caracteriza por el uso de discursos cultos y populares cuya coexistencia no representa una rivalidad, esto quiere decir que tanto sus formas como contenidos, al encontrarse en un mismo nivel, no pretenden sobresalir o dominar. Más allá de sus matices particulares, ambos tipos de expresión fueron sometidos a la censura y marginación del Tribunal Inquisitorio no precisamente por salirse del canon sino porque su contenido afectaba los intereses de las instituciones de la época al denunciar arbitrariedades, abusos y prácticas de doble moral que contradecían los valores políticos del Virreinato.

A pesar del ambiente de veto, tales manifestaciones “estuvieron sustentadas en formas culturales que requirieron aprendizaje y reglas no siempre de adquisición espontánea” (Reyes 29). En otras palabras, la calidad de los textos prohibidos fue independiente de las razones que provocaron su acallamiento pues éste dependió de asuntos de poder y no de artificio.

La recurrencia a temas transgresores como el adulterio, el sacrilegio, la herejía o lo sexual, desde la voz culta pero también vernácula, representó para lo eclesiástico un conflicto que debía solucionarse para garantizar el orden y el cuidado de las buenas costumbres a lo largo del territorio

colonial. Así, en el caso de aquellas manifestaciones poéticas que fueron condenadas durante el último tercio del siglo XVIII, tras haber sido denunciadas al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición por su irreverencia, se aprecia más una comunión que una lucha de formas o saberes. Lo que se vislumbra son puntos de conexión entre lo artístico y lo vernáculo de tal forma que su coexistencia desafía, confronta pero también renueva, la cultura en las postrimerías de la Nueva España.

Cabe resaltar que las desviaciones a la norma estética, presentes en el *corpus*, provienen tanto de sujetos libres y letrados como de grupos subordinados y analfabetos pues las diferencias de estatus no son impedimento para dar voz a la disidencia. Aunque la transgresión proviene de autores disímiles tanto en lo racial como en lo académico, la censura y el castigo permiten ubicarlos dentro de una misma comunidad -la irreverente- donde el espíritu ideológico será compartido y sus matices darán cuenta de la crisis de valores que comienza a invadir todas las esferas de la Nueva España.

El estudio que los especialistas han hecho al respecto considera el papel de la diversidad en la cultura, de tal manera que no se rechaza ninguna de las expresiones, costumbres, tradiciones, imaginarios o cotidianidades propias de los grupos amenazados o marginales. En el caso del *corpus* que ocupa a esta investigación, la importancia recae en el análisis del discurso heterogéneo que fue vedado durante el último tercio del siglo XVIII, cuyos tratamientos inquisitorios sometieron a procesos de homogeneización a todos los productos que atentaban contra el orden, la religión y las buenas formas.

Pese a la censura y marginación, los sonidos subalternos quedaron fijos en la memoria escrita a través de documentos jurídicos institucionales. El hecho de que se conservaran como testimonios exige cuestionar el grado de verosimilitud que poseen así como las circunstancias en que se llevaron a cabo sus condenas. Para evitar especulaciones, se debe prestar atención en la posibi-

lidad de que el archivo conservara información incompleta, falsa o apócrifa que alterara el contenido de los documentos así como también, en los factores que pudieron influir al momento de llevarse a cabo los procesos judiciales en el S. XVIII. Al respecto, podemos considerar los siguientes panoramas: que el escribano cometiera errores durante las audiencias, modificara la información para beneficiar o perjudicar a los acusados, aumentara u omitiera datos, escuchara mal al momento de tomar notas, imprimiera voluntariamente cargas semánticas específicas, o bien, buscara satisfacer intereses particulares⁷.

Tomando en cuenta lo anterior, el estudio de estas voces amerita una interpretación histórico - filológica que profundice en los modos de producción y consumo que hicieron posible la circulación de temas, formas e ideas escandalosas a lo largo de la Nueva España, sobre todo, en su transición al siglo XIX. Recrear el pasado colonial desde los vestigios históricos marginales antes que de los puramente literarios nos ofrece miradas nuevas hacia un caso cuyo estudio ha tomado como referencia los productos culturales exclusivamente canónicos o cultos. Dirigir el enfoque hacia otro tipo de realidades permite al investigador ampliar el panorama, cuestionar los paradigmas y proponer teorías que ayuden a entender de forma integral un universo social determinado.

I. 4 Cultura, raíces y nacionalismo

Algunos especialistas como María Águeda Méndez y Georges Baudot consideran que la Inquisición novohispana, durante el S. XVIII, llevó a cabo un relajamiento en sus funciones ya que la cantidad de denuncias recibidas o reincidencias superaba al número de los casos que lograban resolverse. No debemos olvidar que, en el ámbito de lo literario, los calificadores del Santo Oficio

⁷ Como menciona Mariana Masera, los textos eran producidos dentro de una audiencia y se les atribuía el valor de verdad. Esta Literatura testimonial describía a ese otro que iba a ser juzgado (véase *Hacia un estudio de la Literatura popular*, pp. 429-433) Es importante considerar que quienes declaraban se valían de estrategias discursivas que logran protegerlos del castigo.

se ceñían a un reglamento estricto para expurgar y censurar las obras que se consideraban peligrosas.

A pesar de que existía la posibilidad de errores, los textos vedados, más allá de representar contenidos inapropiados evidenciaban cotidianidades heterogéneas que resultaban transgresoras por hablar de temas que desafiaban lo socialmente permitido. Las voces disidentes se hicieron reiterativas y alimentaron el clima de la emancipación. El estar fuera de la norma no se convirtió en algo propio de los grupos marginados pues la crisis de valores y la difusión del pensamiento ilustrado invadieron la Nueva España amenazando con su caída.

De acuerdo con María Águeda Méndez en su trabajo *La palabra rescatada de México*, en esta investigación se entenderá por *voces marginadas* todas aquellas manifestaciones orales o escritas que, por sus temas, fueron

despreciadas por el Santo Oficio y en el aparato de ese tiempo no eran de interés primordial. Aquellas ideas, reacciones, conductas, dichos y hechos que se manifestaban al margen de lo oficial, aceptado y promovido, o bien, a aquellas expresiones que la Inquisición censuraba y sacaba de la circulación, por no convenir a sus intereses que se conocieran, ni mucho menos que se propagaran. Nos referimos a la expresión de los deseos, miedos, pensamientos heterodoxos y aspiraciones del hombre novohispano dieciochesco, a un universo imaginario y cotidiano a la vez, a una conciencia escondida, perseguida (323).

Aunque el tratamiento académico que se le ha dado a las expresiones perseguidas durante el Virreinato conserva una carga colonialista por el simple hecho de considerarlas marginales, lo que interesa es entender las circunstancias y las prácticas sociales que les dieron sentido, así como también, los alcances e impacto identitarios que tuvieron para ciertos grupos.

En lo que respecta al *corpus* de esta tesis, éste se compone por un conjunto de expresiones que responden a fenómenos culturales diversos cuyos análisis deben abordarse desde su propia dimensión histórica. Atendiendo a cada una de las particularidades de su palabra, podemos darles la categoría de Literatura y *signo ideológico*⁸ pues el uso de la lengua les relaciona con emociones y realidades específicas. Así, al ser lo literario producto de lo social, estas manifestaciones pertenecen a un espacio en el que quedan representados *cronotopos* por ello, se deben “comprender sus múltiples y disímiles procesos históricos para mostrar el porqué de su diversidad y pluralidad. Rescatar la memoria marginada implica reivindicar, recrear y exponer a las sociedades sin totalizar ni generalizar sus espacios de intercambio” (de Vos 7 y 8).

Si bien, los estudios sobre la voz marginada se han hecho desde la élite, éstos surgen en un momento en el que Hispanoamérica se preocupa por hallar su propia voz. En el caso de México, el nacionalismo pretende romper con el pasado eurocentrista para consolidar su imagen desde el pasado heroico de lo prehispánico. El interés por definir la mexicanidad tomará elementos del folclore, es decir, de la sabiduría popular con base en tradiciones y costumbres. De esta manera, la construcción del país estará consciente de la definición del *otro*.

El romántico afán por entender, ubicar y recrear las raíces de la cultura mexicana revela la existencia de una heterogeneidad que debe ser atendida no sólo desde el plano histórico sino antropológico, social, artístico y político. A su vez, y de manera paradójica, este acercamiento da a conocer la influencia que han tenido “las clases dominantes para ordenar la vida social como un sistema que impone su supremacía en todas las esferas” (Ribeiro 6).

Desde una mirada marxista, prestar atención al personaje subalterno no es atesorarlo como reliquia sino resignificarlo y entender su parte activa en la lucha de clases, es decir, “dentro de las

⁸ Véase Muciño, José. “La nueva teoría literaria frente a la Literatura novohispana” en *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica* para las características de este concepto.

coordinadas histórico - culturales que determinaron su aparición” (García 2). Con esto, queda demostrada la importancia de atender las expresiones sociales dentro de su contexto y, para ello, se requiere una metodología que permita estudiar su voz más allá del maniqueísmo.

Es imposible considerar que la cultura sea estática o única pero sí puede dar prioridad de permanencia a ciertas prácticas que interioriza. Así, la praxis y las representaciones sociales de un determinado espacio - tiempo dan cuenta de una Historia que puede recrearse para proponer lecturas basadas en nuevos cuestionamientos sobre el pasado. Entender las circunstancias, sentidos e identidades que originan ciertas prácticas de la cultura, desde su dimensión, permite establecer con ellas un diálogo que desarrolle la reflexión noética - noemática que el universo ancilar de Hispanoamérica exige.

Capítulo II La expresión marginal novohispana, un recorrido histórico

En este capítulo pretendo realizar un breve repaso por la Historia de la tradición popular para identificar en ella algunas características que permitan interpretar el *corpus* novohispano que estudia este trabajo de tesis. Así mismo, explicaré las particularidades que, en el nivel de la forma, tuvieron tanto el modelo de la lírica culta como el de la no hegemónica durante la Edad Media ya que ambas expresiones llegaron a convivir y comunicar, desde sus propias estructuras, modos de entender y enfrentar al mundo.

Para llevar a cabo este propósito comenzaré por abordar la problemática de lo literario, en el sentido de sus múltiples acepciones, con la finalidad de aclarar su significación dentro del estudio de lo marginal en la Nueva España. La manera en que tal categoría fue tratada a lo largo del tiempo, influyó en su estética de la recepción, la cual, fue impuesta por la Academia y lideró la discusión sobre la existencia o ausencia de una estilística que dotara a las expresiones populares de algún tipo de valor en la Historia de la Literatura.

Conforme avanza el capítulo, me dedico a exponer brevemente algunas de las fórmulas medievales con las que la lírica popular se desarrolló y estableció a lo largo del espacio rural y urbano. Tal movimiento perduró por siglos transmitiendo a las generaciones sus particularidades las cuales, tras la Conquista, llegaron a territorio americano y se manifestaron en muchas de las expresiones que fueron censuradas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición a finales del S. XVIII.

Más adelante, en el apartado, se hablará sobre las características que la mentalidad novohispana adoptó del espíritu ilustrado durante la última etapa de la Colonia. Esto es importante de mencionar puesto que la revolución en las ideas se convirtió en la base del fenómeno bélico que caracterizó las luchas independentistas del S. XIX que pusieron fin al Virreinato e inauguraron la

República Mexicana.

Para concluir, procederé a la exposición de algunos de los usos del lenguaje que sobresalen en el *corpus* ya que su presencia dota de un sentido burlesco y transgresor al contenido. El uso recurrente de la sátira y la parodia se convierte en la razón principal por la que estas expresiones se tratan como objeto de persecución y censura, principalmente, en el último tercio del siglo XVIII.

El capítulo se encuentra dividido en cuatro apartados, cada uno pretende ofrecer un panorama de los antecedentes y repercusiones que tuvo la lírica popular dentro del territorio novohispano. Los mecanismos de creación y divulgación de los discursos escandalosos lograron dar cuenta de cómo se vivía el cambio de época y mentalidad en una parte de la geografía americana, así, el estudio de este *corpus* permitirá conectar, metodológicamente, con parte de nuestro pasado no sólo literario sino lingüístico e histórico.

II.1 Literatura e hibridación

El concepto de Literatura ha variado con el tiempo así como la estética de su recepción por ello es necesario reflexionar sobre la manera en que las letras perseguidas han sido interpretadas dentro del discurso histórico y literario. En primer lugar, hablar de una voz subalterna implica confrontar dos entidades sociales, es decir, la *ciudad letrada* con la *ciudad real* siendo esta última la que suele ser excluida por las instituciones de poder de cada espacio-tiempo⁹.

Así, durante las postrimerías de la Colonia aparecen obras que se ciñen al discurso oficial de las letras coloniales con tintes religiosos, culteranos y conceptistas, pero también surgen manifestaciones que alejadas de la norma sobreviven a la prohibición de la época. Ambas tienen la misma facultad para representar su momento histórico. La ciudad funciona como un espacio se-

⁹ Véase. Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.

mántico de entrecruzamiento que puede leerse e interpretarse desde múltiples enfoques, de la misma manera, la Literatura es capaz de evidenciar realidades diferentes en función de las clases sociales y sus espacios. Como menciona Cornejo Polar, este arte “es un objeto social culturalmente construido, es un objeto histórico, mudable, cambiante y escurridizo como pocos” (“Para una teoría literaria hispanoamericana” 11 y 12).

Dada esta particularidad, en el siglo XX, el pensamiento de Cornejo declara la “urgencia de construir un sistema crítico capaz de dar razón de las Literaturas heterogéneas” (*Sobre Literatura y crítica latinoamericanas* 68). La crítica literaria ya no debe renegar de las expresiones marginales ni mirarlas con prejuicios estéticos sino valorarlas objetivamente para someterlas a análisis, esto devela la preocupación académica de la generación hispanoamericana por la consolidación de un ambiente artístico incluyente.

Lo que se necesitaba era ver más allá de los estándares eurocentristas para dar cuenta de la realidad local, de esa expresión propia cuya esencia era lo heterogéneo. Ante esto, Buxó explica que la intelectualidad de la época estaba consciente de que “cada clase social experimentaba la cultura de manera distinta y hasta opuesta pero, en todo caso, la pertenencia a una misma Historia instauraba una red articuladora cuya naturaleza era la contradicción” (*La Literatura novohispana: entre el dogma y la liberación* 337). Tal postulado permitió dirigir una nueva mirada a las comunidades que estuvieron al margen durante centurias.

Del mismo modo, el *corpus* de esta investigación integra en sus contenidos modelos cultos y populares que coexistieron durante la última etapa del Virreinato novohispano, lo cual evidencia la heterogeneidad presente en esas sociedades. Cabe aclarar que en el presente estudio el término *popular* será utilizado para hacer alusión a todas aquellas manifestaciones culturales que pertenecen a un pueblo y a su cotidianidad, esto se basa en lo que la especialista María Águeda Méndez declara en el prólogo de la obra de Margit Frenk *Poesía popular hispánica 44 estudios*.

En esta publicación, Frenk diserta sobre cuáles son las características estéticas y estilísticas que dotaron a la lírica española medieval de un carácter dominante o subordinado que las catalogó como aristócratas o populares. La lírica cortesana cobraba terreno en la corte y pertenecía a los poetas profesionales. La voz enunciante era masculina, sutil, amante de las “antítesis y las paradojas” (Frenk 45). Tras su auge, en el siglo XV, la colección poética-musical quedó registrada en cancioneros, pero también en la memoria colectiva.

Aunque resulta imposible definir con exactitud el origen de la lírica popular, lo que se sabe al respecto es que, en el Medioevo, se desarrollaba en la aldea, el trabajo, la cotidianidad y, sobre todo, en el ambiente festivo. Sus fórmulas obedecían a la brevedad, al discurso sencillo y directo. El tratamiento de los temas develaba una visión del mundo expresada no sólo desde la voz masculina sino también femenina, esta diferencia rompía con la costumbre aristocrática pues la presencia de la mujer como autora ahora aparecía sin artificios que escondieran su identidad.

Es en los siglos XVI y XVII cuando ocurre una traslación espacial de la lírica. Ya no se trata sólo del campo y el palacio sino de la ciudad. Lo popular entra al mundo de lo urbano¹⁰ y sucede “una simbiosis, un encuentro de una cultura marginal con una dominante que conduce a híbridos poéticos, a composiciones cortesano-populares” (Frenk 52). Del mismo modo, sucede una transformación de la poesía cortesana al ser recogida por los poetas líricos quienes la reducen “a su mínima expresión” (Frenk 64) recreando sobre ella composiciones y formas nuevas en las que ya no es posible distinguir los tonos vernáculos de los aristocráticos.

Es de la mano de la música y el teatro, que el espacio culto da entrada al popular y sucede la simbiosis, lo que plantea un cuestionamiento sobre el grado en que tales expresiones fueron realmente autónomas. En ese caso, ¿cuáles fueron los límites que impidieron antes su contacto? Si

¹⁰ Ejemplo de este fenómeno lo encontramos en el *Cancionero musical de Palacio* del S. XVI en el que prevalece un gusto por integrar a la canción lírica popular, es decir, la que pertenecía al pueblo.

bien, la mirada cortesana a lo popular estaba alimentada por el exotismo, ésta no perdió conciencia sobre la supremacía del trovar palaciego. Por su parte, las expresiones subalternas y profanas tuvieron vida propia y lograron prolongar su existencia a lo largo de los siglos por medio de la oralidad¹¹.

La renovación constante fomentó la cohesión e identidad de los grupos sociales que permanecieron al margen de la cultura hegemónica. Desde este espacio vulnerable, sus expresiones fueron sometidas a procesos de transformación, sustitución, auge y decadencia intervenidos por la estética de la recepción vigente que las dejó “relegadas a ciertos géneros menores de la poesía lírica y el teatro” (Frenk 96).

Debemos tener en cuenta que el discurso disidente, es decir, aquel cuyos rasgos representan “al conjunto heterogéneo de los individuos que no forman parte de la elite intelectual ni social oficial del momento” (Van Dijk y Teun 19 y 20), desarrolló sus propios mecanismos de apropiación y sobrevivencia, éstos se basaron en el uso de la tradición poética culta para imitarla e interpretarla desde nuevos matices. Así, los discursos como “formas de acción e interacción social situados en contextos sociales, se constituyeron, construyeron, validaron, normalizaron, evaluaron y legitimaron socialmente” (Van Dijk y Teun 19 y 20). Tal consolidación estuvo influenciada por el poder y sus mecanismos de control, es decir, por “la capacidad que generó un grupo social para lograr que sus miembros siguieran determinados comportamientos” (Robles 1997).

De acuerdo con Margit Frenk, a finales del siglo XV aparece una comunidad artística que se encarga de recolectar cantares obedeciendo la moda de integrar la voz popular al universo cortesano. Este ejercicio de yuxtaposición buscaba dar a lo culto la vitalidad que la lírica folclórica había alcanzado hasta el momento pues era un tiempo en el que “la cultura había dejado de ser

¹¹ Al hablar de oralidad nos referimos al concepto de Alberto Montaner, para quien consistía en la tradicionalización de un texto o discurso, es decir, “la adaptación de éste a los modos de producción y difusión de la tradición oral” (191).

privilegio de la aristocracia cortesana para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana” (Frenk 77). El público que participaba en este tipo de expresiones había cambiado, por lo que, las formas y dinámicas de consumo también.

Para el S. XVII, en el ámbito religioso, el espíritu poético preferirá acoger la lírica folclórica por encima de la poesía profana¹² sin dejar de lado la producción artística dentro de los modelos de la tradición. A la par, se irá creando un “estilo de lírica religiosa popularizante” (Frenk 87 y 88) que será cultivado, en lo posterior, por la pluma de los más grandes poetas. Con esto, puede observarse cómo las manifestaciones poéticas de cada período histórico son recibidas por su cultura con respuestas que pueden priorizar o relegar ciertas formas u orígenes. No obstante, la vitalidad de éste fenómeno permite que con el tiempo se conserven y resurjan elementos que transforman, enriquecen o alimentan a las nuevas expresiones sociales.

II.2 Lirismo y literaturidad en la poesía novohispana censurada del XVIII

En este trabajo de tesis se analiza un *corpus* caracterizado por su lirismo. De acuerdo con la concepción de Gonzalo Celorio, éste se entiende como la cualidad de la poesía que sobresale “por la intimidad, el tono de confesión, casi de susurro, de sus expresiones, por su proclividad al silencio y su vocación reflexiva” (391 y 392).

El *corpus* seleccionado para esta investigación devela un discurso contraventor que resultó escandaloso para la época. A pesar de la prohibición, logró establecerse en los territorios de la Colonia desde lo oculto haciendo que “el silencio fuera el que tuviera la palabra” (405). Pudiera resultar anacrónico hablar de *poesía mexicana* para referirnos a la escritura colonial, sin embargo, esto tiene validez si tomamos en cuenta que

¹² Véase Barbadillo, María. *Romancero y lírica tradicional*. De bolsillo, 2002.

las características que se le atribuyen se originan en las más tempranas manifestaciones líricas de la Literatura de la Nueva España y se deben a las particulares condiciones sociales, políticas y culturales en que se desarrolló la idiosincrasia de los criollos frente a los peninsulares y que fue diferenciando sus expresiones literarias. Se habla de poesía novohispana no precisamente por su temática o por la ascendencia que tuvo en la Nueva España, sino por su nacimiento (Celorio 394-397).

Esta aseveración se contrapone a la idea de que la Literatura de la Colonia fue sólo imitación de los modelos españoles marcada por “la sumisión y la intrascendencia” (López 362) pues, los siglos del Virreinato no fueron yermos como lo aseguraba, en 1884, la enciclopedia de Historia general *México a través de los siglos*. Tal mentalidad excluyente se contraargumenta en el razonamiento de Robert Escarpit, para quien las palabras “comportan una gran variedad de usos y cada persona se sirve de ellas de una forma diferente y les añade algo propio” (13).

La visión integradora de Escarpit nos permite decir que las expresiones populares gestadas durante el período novohispano reflejan formas ideológicas de entender y confrontar al mundo, este panorama vernáculo será asimilado en el siglo XIX como costumbrista y dará cuenta de un producto simbiótico que superará la subordinación a los modelos europeos. Más allá del parentesco con la tradición occidental, lo que ocurre es un proceso de adopción y adaptación que ofrece como resultado manifestaciones culturales con tintes estéticos propios que integran tanto a los lenguajes de la clase oprimida como a los de la dominante.

El texto no puede quedarse al margen de los procesos históricos pues, como menciona Cornejo Polar, “la Literatura reproduce y simboliza el mundo del que proviene y, para consolidarlo o transformarlo, se proyecta” (*Sobre Literatura y crítica latinoamericanas* 41). Por esta razón, si-

guiendo sus postulados, acercarnos desde lo sociológico a las manifestaciones ancilares de la palabra nos ayuda a “reformular el *corpus* de las Literaturas Nacionales y de la Literatura Latinoamericana como conjunto” (39).

Así, el *corpus* de esta investigación no se limitará a mostrar un ejercicio literario mimético sino que dará cuenta de toda una producción de pensamiento complejo y original cuyo valor supera, el estigma occidental de la subordinación.

II.3 Expresiones ilustradas en el Virreinato novohispano a finales del siglo XVIII

Los textos que ocupan a este trabajo tienen en común el uso de dos tópicos que dotan a las composiciones de un tono burlesco y transgresor, éstos son la heterodoxia y el sacrilegio. La persecución ideológica del siglo XVIII novohispano castigaba no sólo las faltas civiles sino también religiosas, específicamente aquellas que, de manera oral o escrita, resultaban heréticas. Atentar contra el quietismo para destruir la imagen de la ciudad cristiana ponía en duda la fe en la promesa de la salvación divina.

La estética religiosa del Barroco que cultivaba los tópicos culteranos y conceptistas apelaba a un receptor específico, el intelectual. En el Nuevo Mundo, la complejidad de este pensamiento adquiere un matiz diferente al de la metrópoli pues en él confluyen los tintes del sincretismo indígena, negro y español. Aunado a esta variedad, existe una correspondencia temática entre los territorios coloniales y de la Corona porque ambos espacios experimentan el paso a una nueva época en la que el espíritu ilustrado se convierte en el protagonista.

La lucha constante por alcanzar el conocimiento racional de las cosas, a través del método científico, moldeará la vida y el pensamiento del nuevo ciudadano del mundo. Esta transformación será paulatina pues, como menciona Germán Viveros, la sociedad ilustrada era minoritaria, sólo pertenecían a ella “unos cuantos españoles peninsulares, gente de corte, criollos y selectos hombres

del clero, que constituían una reducida élite” (404). Aunque se trataba de un fenómeno de clase, la fuerza del movimiento llegó a las distintas esferas de la sociedad novohispana y sus ecos repercutieron en las expresiones populares, las cuales, reinterpretaban a su manera las ideas francesas.

Así, como refiere Buxó, el cambio de siglo vislumbró “la gran crisis de la conciencia occidental” (*Unidad y sentido de la Literatura novohispana* 22). Ésta alimentó el conflicto de intereses entre los distintos estratos sociales que formaban parte del orden colonial. La Literatura de la época dio cuenta de esta situación y tanto el discurso culto como el popular hablaron al respecto. Las transgresiones a la norma hechas desde la palabra recurrieron a estrategias del lenguaje que permitieron denunciar, evidenciar, ridiculizar o exhibir las inconformidades hacia el régimen y a la doble moral de sus autoridades.

Las letras novohispanas, en su vertiente culta, se caracterizaron por el uso de un sistema literario simbólico que sirvió para satisfacer determinadas intenciones, tanto los textos religiosos como políticos, las tuvieron. El ambiente de la Ilustración dejó efectos en las producciones artísticas y en la vida cotidiana de las postrimerías del Virreinato, su introducción dio cuenta del cambio ideológico y del anhelo de una sociedad que buscó renovarse para ser independiente.

El relajamiento de las costumbres como consecuencia de la difusión de las ideas ilustradas en la Nueva España, afectó la estabilidad de la iglesia, institución responsable de corregir la conducta e imponer el pensamiento legítimo en el territorio virreinal. Los problemas en este sector de la sociedad terminaron por agravarse ya que, a pesar de los intentos por conservar el poder, el cobro de impuestos que exigía la Arquidiócesis de México, en medio de la crisis, intensificó el descontento y la sublevación de los habitantes de la Colonia.

Este fenómeno de modernización alimentó la antipatía ante lo establecido e inquietó a las instituciones regentes por representar un peligro para la estabilidad del Virreinato. La pérdida de

poder de la iglesia cada vez fue más difícil de ocultar. La constante amenaza británica, la posibilidad de sublevación en los territorios, el recelo entre criollos y peninsulares, la oposición hacia la constitución civil del clero, así como la desaparición de órdenes religiosas, trajo como consecuencia la caída del absolutismo español en la sociedad del Virreinato.

El hombre del S. XVIII experimentó una nueva sensibilidad que escandalizó a las instituciones por su laxismo, no obstante, fue una realidad que ya no pudo negarse ni detenerse. Había llegado la Edad Moderna y lo que se buscaba era alcanzar el conocimiento desde la interdisciplinariedad para lograr una comprensión racional del mundo. Desde este contexto, la persecución se volvió infructuosa. Aun así, los últimos intentos por conservar el orden censuraron para castigar los sentimientos, deseos, miedos y síntomas de heterodoxia que formaban parte de la conciencia de la *ciudad real*.

La nueva identidad fue peligrosa y reflejó la heterogeneidad de una sociedad que por siglos fue sometida a modelos que no satisficieron sus necesidades ni atendieron a sus características. Así, las dicotomías de sacro y profano, culto y popular, convivieron en el espacio común de lo novohispano. Aunque la dimensión histórica dio preferencia a unas categorías sobre otras, el universo de las letras coloniales no se limitó a las composiciones consagradas por el canon, antes bien, permitió el esparcimiento de otro tipo de expresiones, que, al margen, dieron cuenta del sentir del hombre dieciochesco en un momento marcado por la transición y el cambio.

II.4 La sátira como texto paródico

Como menciona Pablo González Casanova en *La sátira popular de la Ilustración*, hablar de lo popular es referirse a clases sociales y, por ende, a formas distintas de asimilar las novedades o el cambio (78-80). Las dinámicas culturales de interiorización hicieron posible que permanecieran en el tiempo lenguajes y formas que se transformaron para renovarse, en el siglo XVIII, la Literatura

mantuvo con recelo modelos tradicionales en los que el Conceptismo y el Culteranismo aparecieron entremezclados.

Desde esta simbiosis González Casanova afirma que ocurrió la “renovación de las ideas sobre las costumbres, la moral, el estado y la divinidad” (“La sátira popular de la Ilustración” 83). La lírica popular se caracterizó por ser anónima y presentar un mecanismo de defensa en el que la clase media y baja criticó sus circunstancias desde tonos burlescos que ofendieron a las buenas costumbres. Las fórmulas literarias presentes en estas composiciones fueron más allá de la exposición sentimental romántica para dar paso a la manifestación abierta de las preocupaciones y los descontentos sociales del momento.

La propagación oral de materiales satíricos, irónicos y burlescos fue un escándalo para el Santo Oficio quien, como tribunal, condenó no sólo las transgresiones a la doctrina cristiana o a las formas poéticas del canon sino también a los usos filosos de lenguaje. Aunado a ello, el espíritu francés de renovación filosófica que caracterizó al siglo XVIII motivó a la búsqueda de la verdad y avivó el descontento de las masas, las cuales, deseaban suprimir el poder de las instituciones españolas.

González Casanova afirma que en la Ilustración,

la lucha contra el Barroco decadente fue, sobre todo, una lucha por la verdad, por lo sustancial. La poesía satírica manifestaba un descontento individualmente anónimo y libertino mientras que la poesía popular no había perdido sentido ni sustancia por no perder eficacia, y no sólo no los perdió, sino que fue capaz de conservar sus viejos hábitos, con cuerpo revolucionario (“La sátira popular de la Ilustración” 83).

De 1750 hasta la segunda década del siglo XIX el pensamiento en Hispanoamérica experimentó el Liberalismo Ilustrado. No obstante, de acuerdo con González Casanova, la crítica literaria

en la en Nueva España consideraba que la obra satírico-popular “carecía de sustancia poética y reflejaba todas las inquietudes del siglo más inquieto de la cultura hispánica” (“La sátira popular de la Ilustración” 69). En este espacio-tiempo, la sátira comienza a trabajar la agudeza en el lenguaje, un tipo de composición que en el siglo XVII fue cultivada por autores de renombre como Molière y Francisco de Quevedo.

Así mismo, la parodia se convierte en uno de los vehículos de lo herético pues, de manera directa o indirecta, se vale de la imitación para criticar la sociedad, la fe y la vida novohispanas. Ridiculizar a los aparatos de poder demostró el descontento y la crisis, este ejercicio se realizó muchas veces desde el anonimato y dio cuenta a través de la memoria y la escritura de la inventiva social que durante las postrimerías del Virreinato buscó formas de denunciar las irregularidades y anomalías de las instituciones.

Por su parte, la recurrencia a la sátira o a la parodia es subjetiva puesto que depende de lo que el emisor decida proyectar como objeto de crítica, el tratamiento que le da al tema, situación, ideología o personaje depende del efecto risible que busca alcanzar. La risa se utiliza estratégicamente para atraer la atención del otro. En el ámbito popular, sus mecanismos son diferentes a los del discurso elevado, pues sobresalen los chistes fáciles y la configuración de connotaciones más o menos evidentes.¹³

Hablar de sátira implica aludir a un uso específico del lenguaje, se trata de “un modo crítico de expresión que utiliza el ingenio, y a veces el humor, la burla y la parodia, encaminadas a transmitir un mensaje que expresa un estado de inconformidad” (Vallejo 8). Su mensaje puede moralizar, criticar o también, incitar al humor. Sea cual sea el caso, el discurso satírico refleja una visión ambivalente del mundo en la que el orden de las cosas es trastocado para evidenciar nuevas aristas.

¹³ Véase Vallejo, S. *Literatura satírica perseguida por el Santo Oficio de la Inquisición en la Nueva España. Siglo XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

En cuanto a la parodia, siguiendo la línea de Sylvia Vallejo, se puede decir que consiste en el uso del lenguaje que imita cómica o satíricamente una obra para ridiculizarla. Es una forma de crítica que acentúa las características, similares o disimilares, de la cosa imitada refuncionalizándola. No se trata de sustituir por completo al texto original, antes bien, consiste en darle nueva vida para retransmitirlo a un público determinado.

Aunque la sátira se consideraba un género menor, en ella discurrían todas las formas posibles para abordar temas políticos y de costumbres en los que se criticaba a los estratos dominantes de la época. Su propósito era manifestar los desacuerdos hacia “el sistema político que conminaba a obedecer sin cuestionar a pesar de las anomalías que cometían sus autoridades” (Torres 108-137).

Debido a que también existían inconformidades hacia “la oratoria sagrada y sus malos predicadores” (Torres 217), desde el siglo XV lo satírico - popular “se manifestó en ejercicios paródicos que imitaron a la Literatura culta-religiosa propiciando la aparición de coplas que fueron distribuyéndose y renovándose de boca en boca” (Vallejo 12 y 13). A raíz de este imaginario, en el Renacimiento, la sátira en Europa siguió ocupando un papel importante dentro de las producciones literarias que manifestaron incomodidades sociales.

A finales del S. XVI, los poetas cultos configuraron una nueva lírica de corte popular que, basada en estructuras antiguas, gozó de un atractivo estético que captó la atención de un vasto público. La seguidilla y la cuarteta octosílaba se convirtieron en el metro predilecto para este tipo de composiciones porque la brevedad de sus formas se arraigó fácilmente en la memoria colectiva y la reproducción oral.

No obstante, fue hasta los siglos XVII y XVIII cuando, de la mano del teatro, comenzó la época fecunda para este modo de expresión. Los tintes particulares que adquirió dentro del universo marginado se caracterizaron por ridiculizar, a través de la exageración, sus propias circunstancias y escenarios sociales de tal manera que el contenido gozó de vitalidad y se impuso ante la aparente

sencillez de la forma. Así, la Inquisición de la Nueva España, a lo largo del siglo XVIII, persiguió no sólo la herejía sino también aquellas voces que ponían en peligro la estabilidad del orden virreinal debido a las ideas modernas que difundían y atentaban contra la obediencia al absolutismo español.

La conciencia novohispana se vio afectada por la crisis política que trastocaba los ámbitos de lo financiero, lo religioso, lo cultural y lo artístico. Los textos de la época dieron cuenta de ello haciendo visible una realidad literaria y social que anunciaba el cambio ideológico. El hombre estaba situado en una perspectiva distinta a la aprendida, a la tradicional, ahora estaba decidido a apropiarse de la tierra, y también, a tener protagonismo en la Historia.

El discurso culto optó por obedecer las normas de la poética y la retórica que regían el canon partiendo desde el valor artístico de la escritura. Por su lado, lo popular contempló “una serie de manifestaciones literarias, tanto orales como escritas, cuyos recursos poéticos y temas los identificaron como distintas, mas no opuestas, a la Literatura escrita culta” (Mäsera 419).

Así, dentro de la oralidad también se difundieron productos cultos pues “no todo lo oral era popular, no todo lo escrito era Literatura culta” (Mäsera 420). Debido a que existió una dinámica de interacción entre ambos discursos, el lenguaje novohispano debe entenderse desde su contexto. Hacerlo de manera apropiada permite esbozar nuevas facetas de la Historia que den cuenta de la heterogeneidad de la expresión literaria en México.

Algunos especialistas como Menéndez Pelayo definen la poesía popular como aquella que tiene méritos especiales por agradar a todos. Por ser repetida perdura en el gusto del público y puede introducirse en el terreno de lo tradicional, es decir, lo que se arraiga en la memoria y, en cada repetición, se actualiza, renueva o transforma (52-87).

Por su lado, la palabra marginada es aquella que se mantiene al margen de las formas oficiales, por haber sido censurada y perseguida a finales del siglo XVIII en la Nueva España, se le añadió el atributo de disidente. No obstante, más allá de estas características, su expresión compartió el formato y la difusión que tuvieron las obras más elevadas de la época, es decir, el texto escrito.

La alusión popular a la sátira o la burla se realizó a través de la letrilla o letra, una métrica heredera del villancico. Su intención era provocar, más allá de la risa, una reflexión incómoda que transmitiera el mensaje de denuncia pero que, además, lograra desplazarse del ambiente de la fiesta, la calle o el vulgo hacia los círculos más selectos de poder español. Así, estamos ante el surgimiento de una ideología liberal cuyas manifestaciones, al igual que las de otros movimientos sociohistóricos, encuentran en la palabra un mecanismo de defensa cuya esencia es la transgresión.

La Literatura popular de Nueva España se compondrá por “elementos nuevos y viejos traídos de otros continentes, originarios e impuestos que se adaptaron y se adoptaron para conformar una Literatura propia y distinta que se fortaleció en el siglo XVIII” (Maserá 440). La lírica de la Ilustración desarrolló un estilo novedoso que fue utilizado en las composiciones de las clases altas y bajas. La comunidad letrada de la época se encargó de la lectura crítica de estas producciones y, con base en sus creencias en el canon, valoró bajo las categorías de lo bueno, lo bello y lo verdadero la escritura del Virreinato. La estética vigente quedó establecida en los manuales de poética y retórica que homogeneizaban la escritura y le otorgaban estatus culto o marginal a los contenidos, las transgresiones a la norma provocaban que los textos fueran relegados, censurados o bien, considerados géneros menores.

Las postrimerías del Virreinato son escenario de una nueva óptica, la de la burguesía ilustrada. Este grupo discurre en contra del absolutismo y encuentra en el espíritu de la Ilustración una mentalidad fresca que expande los límites conocidos. Se trata de un ejercicio intelectual *plus ultra* cuya revolución ideológica trastocó los sectores estéticos y políticos del orden colonial.

Los aires de renovación no fueron propios de la clase letrada ya que las manifestaciones populares, provenientes de la colectividad, expresaron también ese sentir desde los tonos de crítica, rebeldía y transgresión. Su producción subalterna alimentó a una Literatura que, tras un complejo proceso de *transculturación*¹⁴, fue configurando paulatinamente una identidad particular nueva, la mexicana.

El clima de cambio sentó en el hombre dieciochesco una actitud mundana, la religión ya no fungía como el eje principal de la vida ni de las conciencias. Optar por el desarrollo objetivo del conocimiento para comprender a la naturaleza

convencía a los hombres de que la razón humana era capaz de lograr un mejoramiento, y aun la perfección de la sociedad. Influenciados por la nueva filosofía cartesiana y los descubrimientos científicos del siglo anterior, los pensadores del siglo XVIII confiaban en la capacidad del intelecto para descifrar y entender no sólo el mundo físico - natural, sino también la civilización de los hombres. Se ponía en tela de juicio la interpretación teológica del mundo que estaba apoyada por la autoridad de la fe. Este proceso de mejoramiento era el resultado de la naturaleza del hombre y no dependía de una voluntad externa. El fin del proceso ya no era la salvación sino la perfección humana terrenal; la esperanza ya no estaba puesta en Dios sino en el progreso y el Estado (Tanck 5).

La Corona española, aferrada a su gloria antigua, se resistía al cambio ideológico a diferencia de otros territorios como el francés o el inglés que ya lo experimentaban. A pesar de esta negativa, en la Nueva España, los ecos de la Ilustración fomentaron la apertura de escuelas gratuitas de primeras letras y reformas a la infraestructura de la ciudad. Del mismo modo, el comercio local se

¹⁴ Véase Ortíz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* para las características de este concepto y su influencia en el pensamiento hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX.

vio beneficiado con la inauguración de pequeñas industrias que no intervinieron competitivamente con las de la metrópoli y cuya pequeña independencia reflejó los síntomas de cambio y el anhelo por configurar una sociedad nueva alejada del régimen absolutista español.

El siglo XVIII ilustrado es testigo del germen de la conciencia de lo propio, un fenómeno que se origina desde la clase privilegiada. Su atractivo permite que las ideas puedan ser adquiridas por los demás sectores y no sólo eso, sino también, adaptadas o reinterpretadas a sus formas y lenguajes. Así,

la élite letrada novohispana estaba consciente y orgullosa de tener una herencia cultural propia, y sin negar su deuda con España, releía con avidez lo que se había producido en América en las dos centurias anteriores. Esa conciencia de participar de una tradición se manifestó en un género llamado *Biblioteca*, el cual exaltaba el orgullo patriótico al poner de relieve la producción literaria de los hombres sabios que habían vivido en el territorio (Rubial 153).

El papel de la imprenta en la consagración de la palabra, así como el de la escritura amanuense, nos permite hoy en día tener acceso al universo de la Nueva España y entender a través de sus manifestaciones ese pasado para cuestionarlo. Si bien, durante el período colonial sobresalió un discurso erudito caracterizado por la complejidad en el uso de lo simbólico y la alegoría, este pensamiento analógico no fue el único pues, a la par, aparecieron manifestaciones propias de una contracultura que confrontaron, desde sus circunstancias, a los antiguos modelos del universo mediante un lenguaje que tuvo la facultad de escandalizar y fracturar a las instituciones más poderosas de la época.

Capítulo III Voces prohibidas, la interpretación del discurso clandestino

En este capítulo pretendo realizar el análisis literario del *corpus* que motiva a este trabajo de investigación con el propósito de develar las formas y los usos del lenguaje que durante las postrimerías de la Colonia propiciaron su acallamiento. Para llevar a cabo este objetivo, comenzaré hablando sobre las formas métricas del soneto, la letrilla y la décima y cómo éstas fueron adoptadas por lo popular dando muestras abundantes de creación satírica - burlesca a través de temáticas tanto cultas como profanas.

Más adelante, expongo brevemente algunas características del ingenio vernáculo y cómo éste repercutió en la Literatura a finales del siglo XVIII en textos que conservaron cierto lirismo enmarcado en la tradición estética cortesana. Posteriormente, explicaré las temáticas en común que tienen los elementos que conforman *corpus*, siendo la heterodoxia y el sacrilegio los tópicos que, de la mano de la sátira y la parodia, imprimen en estas composiciones la visión crítica de una época que colapsa. Finalmente, con base en el análisis, se comenta la posibilidad de vislumbrar, desde nuevas perspectivas, el período de la Ilustración en la Nueva España, abordándolo con un enfoque en la palabra marginada y el discurso disidente de la otredad.

Así, el capítulo está dividido en tres apartados, cada uno pretende introducirnos en el imaginario virreinal de las postrimerías del S. XVIII a través del acercamiento a los textos que atestiguan el cambio de siglo. La crisis da paso a la configuración de una nueva sociedad que busca convertirse en protagonista de su propia Historia sobreponiéndose al carácter subordinado en el que estuvo relegada durante siglos por las autoridades españolas.

El propósito de la investigación recae en el desentrañamiento de aquellas expresiones cultas y populares que fueron censuradas por el Santo Oficio de la Inquisición novohispana a finales del

S. XVIII para valorarlas desde lo literario. Si bien, poseen características disímiles a las de la producción oficial de la Colonia, su discurso heterogéneo las dota de trascendencia antropológica pues, a través de ellas, es posible conocer parte de la Historia, cultura, valores y comportamientos de la humanidad en un período específico de su desarrollo.

Con base en esta inquietud, el trabajo de investigación que la tesis demanda se hace con la intención de vislumbrar los detalles de una de las etapas que propiciaron la formación del pensamiento protomexicano y la conciencia identitaria, rasgos socioculturales que sentaron las bases del proyecto de nación desarrollado durante la centuria decimonónica.

III.1 Modelos cultos y vernáculos en la lírica del siglo XVIII: el caso de la letrilla, el soneto y la décima

Dentro de las producciones literarias de las postrimerías del Virreinato novohispano sobresalen, por su formato y uso, las composiciones basadas en la letrilla, la décima y el soneto. Formatos de corte español que “fueron del dominio de los eruditos y terminaron en poder de las gentes antagónicas de la vida rural” (Mendoza 7). En el caso de la letrilla, ésta se usó preferentemente para tonos satíricos. De acuerdo con el DRAE, su composición poética se basó en versos hexasílabos y octosílabos, con rima consonante / asonante, los temas que abordó fueron de carácter amoroso, festivo y satírico expresados con estrofas breves rematadas en estribillo.

Por su parte, la décima se desarrolló como una forma estrófica que tuvo origen en la repetición de la quintilla. Fue un género literario que estuvo en boga en España a fines del siglo XV y principios del XVI alcanzando una brillante culminación en el Siglo de Oro por medio de las producciones de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Durante la Colonización se reprodujo en América en forma de glosas las cuales,

fueron con frecuencia aprovechadas para dar mayor animación a las pastorelas y representaciones de coloquios, en los momentos más dramáticos. Así, a finales del XVIII, se acostumbraron las glosas de devociones conocidas contra los gachupines y criollos, su aparición daba síntomas de las nuevas inquietudes libertarias. En este espacio-tiempo, la décima apareció con el nombre de “valona”, la cual amparaba musicalmente un género lírico declamatorio que culminó hacia la quinta década del XIX como sátira política (Mendoza 8-16).

En lo que concierne al soneto, de origen italiano, tuvo su auge en el S. XVII pero terminó por ser adaptado en América para la creación del ingenio populares. Su métrica consistía en cuatro estrofas que sumaban catorce versos de once sílabas con rima consonante, las dos primeras consistían en cuartetos y las últimas en tercetos. Este tipo de estructura fue adoptada paulatinamente por el universo de lo vernáculo, junto con la décima y la letrilla configuró ingeniosamente las herramientas de expresión de un sector social cuyas ideas contrariaron el discurso oficial del Virreinato. Su incursión en la tradicionalidad provino de dos corrientes principales,

la primera, de origen clásico, traída al país por los eruditos desde los primeros años del régimen hispánico -evangelizadores o frailes doctos que formaron parte del cuerpo de maestros en la naciente universidad de América-. La segunda, de origen popular, aportada por los soldados y oficiales de los regimientos que enviara Carlos III en el último tercio del S. XVIII para reforzar las milicias de la Nueva España (Mendoza 13).

El uso de tales modelos de escritura superó el plano de lo gráfico, la tradición oral encontró en ellos instrumentos útiles para transmitir sentires e ideas mediante la adaptación, renovación y reinterpretación de las formas occidentales heredadas. Durante las postrimerías del siglo ilustrado, éstas sirvieron de modelo para difundir el nuevo sentir a través de la repetición y la memoria, fenómenos que ayudaron a preservar la palabra escandalosa, y con ella, el pensamiento contraven-

tor.

III.2 El ingenio creativo popular y su repercusión literaria a finales del siglo XVIII: Heterodoxia y sacrilegio en la poesía novohispana

La cultura literaria en Nueva España “comenzó siendo moderna, siempre estuvo al día, no hubo novedad que se le escapara” (Tenorio 2018). Con el paso del tiempo, el ingenio de lo popular dejó marcas en lo lírico manifestando su heterogeneidad desde tonos que resultaban escandalosos para la época tales como los del sacrilegio, la sátira, el erotismo y la herejía. Ejemplo de algunos de ellos podemos observarlos en los versos conocidos como *Los diez mandamientos*, una composición del *corpus* en la que se expresa irreverencia hacia la doctrina religiosa con las siguientes declaraciones: “Nadie se fíe de Dios / porque Dios no vale nada, / que aquel que de Dios se fía / será su alma condenada” (vs. 1-4).

El pensamiento ilustrado, expresado en el tono de composiciones como ésta, dio pruebas de los aires modernos y, con ello, de un uso del lenguaje que resultaba contraventor pero, sobre todo, provocativo. La presencia de lo obsceno llamó la atención de sectores tanto elevados como populares puesto que se trataba de un “elemento social permanente que satisfacía la necesidad del espíritu del hombre de desafiar con más virulencia al orden establecido y a la moral” (Trabulse 9).

Evidenciar la realidad fuera de las categorías estéticas de lo bello, lo bueno o lo verdadero para dar preferencia a la transgresión por medio de burla, la sátira, el sacrilegio y lo heterodoxo, reflejaba la aparición de un nuevo período histórico-artístico en el que lo marginal representaba un tópico importante dentro y fuera del discurso oficial de la Colonia. La utilización de modelos poéticos consagrados por el canon para sembrar en ellos temas propios de lo popular reflejó el poder de una cultura subalterna que, desde la censura, tuvo la fuerza suficiente para rebasar los límites de

su acallamiento y expresar su propia realidad. Apropiarse de la tradición para denunciarla fue un síntoma social de rebeldía, descontento, pero también transformación.

La simbiosis que experimentó lo poético en este período de la Historia, lo dotó de vitalidad y creciente atractivo. No obstante, la temática y el atrevimiento de sus contenidos catalogó a algunas de sus manifestaciones dentro de lo heterodoxo, definido por el *Diccionario de Autoridades* como “lo contrario al sentir recibido, y a la verdadera Religión Cathólica” [sic] (1734). Este atributo negativo desarrolló tonos escandalosos en la producción literaria culta / vernácula, escrita / oral de las postrimerías de la Colonia. El tinte de lo herético, entendido como “lo que toca o pertenece al hereje” (Autoridades 1734) se convirtió en uno de los más utilizados, dando origen a expresiones sacrílegas que atentaban abiertamente contra los valores religiosos de la sociedad.

El interés por este tipo de lenguaje recae en el ingenio de su elaboración. La inventiva popular se apropió de los modelos europeos de la poesía para burlar el absolutismo de las formas, trastocando con irreverencia el orden ideológico novohispano. Estas características, presentes en el *corpus*, alimentaron el tópico de lo literario pues aunado a ellas, las composiciones hicieron uso del lenguaje metafórico para dar a conocer “la inspiración del cambio de siglo” (Méndez y Baudot 276).

La polisemia como un juego lingüístico basado en la connotación así como el tratamiento de temas universales desde estructuras poéticas que eran renovadas con los tonos irreverentes y los temas indecorosos, dotaron de vitalidad y atractivo a estas expresiones. Ni su origen -anónimo o de autor conocido- ni la censura inquisitoria fueron obstáculos que impidieran al hombre dieciochesco manifestar su posición ante aquellas pasiones humanas que le preocupaban en su día a día.

Reinterpretar la tradición, apoderarse de ella y renovarla fueron motivos de prohibición ins-

titucional sin embargo, el espacio marginal permitió con el tiempo la supervivencia de algunas de sus creaciones, incluso de las más escandalosas. Ejemplo de este fenómeno lo tenemos nuevamente en los versos de *Los diez mandamientos*, composición en la que el modelo de lo sagrado se utiliza para hablar del amor y el adulterio: “Escucha dueño querido / de mi discurso el intento, / cómo por ti he quebrantado / todos los diez mandamientos” (vs. 5-8).

Por otro lado, en el territorio colonial, el género lírico terminó por alimentarse de la cultura de las castas. Tal heterogeneidad desembocó en el nacimiento de un lenguaje que sirvió como instrumento para testimoniar los problemas e inquietudes cotidianas. La habilidad para dar cuenta de ello se manifestó en la eclosión de un doble discurso en el que la agudeza del ingenio develó la riqueza lingüística que Nueva España había desarrollado a lo largo de los siglos.

Como menciona Joaquín Rodríguez, la relación entre forma y contenido buscó la sobreimplicación o un excedente de sentido. Las agudezas fueron portadoras de más significado del que aparentaban a primera vista. El ingenio fue la potencia intelectual innata más importante en el terreno de la *inventio* pues ayudó a encontrar similitudes o correlaciones en el mundo y a plasmarlas de modo muchas veces inesperado (224).

El poder que consolidó a esta palabra fue síntoma de la cultura humanística que se desarrolló en el Nuevo Mundo desde el siglo XVI, sus ecos llegaron hasta el ámbito de lo vernáculo y a finales del período virreinal se utilizaron para hallar, inventar, conocer y aprehender el mundo por medio de la palabra. Joaquín Rodríguez afirma que esta actividad

no era más que producto de una de las características del Humanismo desde sus orígenes: el énfasis en la palabra y en la dimensión heurística del discurso. Esta herencia no hizo más que intensificarse con el paso de los años y se cristalizó en lo que podríamos llamar *la*

estética de la agudeza del ingenio, tan característica del siglo XVII. No se trató sólo de poner en forma deleitable o persuasiva un contenido previa y completamente asimilado sino en estar conscientes de las posibilidades creativas de su palabra (224).

Así, la creación poética no fue exclusivamente un deleite sino que se trató de una actividad que cobró importancia para la sociedad de la época. Los temas transgresores y escandalosos ya no fueron utilizados sólo por los sectores vulnerables pues también la población letrada comenzó a detectar, en su vitalidad, el vehículo apropiado para expresar sin tapujos el verdadero pensar y sentir del hombre, el que resultaba pecaminoso.

La simbiosis de discursos y formas dio paso a la creación de un lenguaje ingenioso que develó la crisis de valores en las postrimerías de la Colonia. La censura de sus expresiones no impidió que su producción disminuyera, antes bien, la vitalidad como parte de su atractivo fue suficiente para propiciar su crecimiento en el Virreinato. Prueba de ello es la poesía amorosa, de solicitud, jarabes y cuadernillos de carácter heterodoxo que aún se conservan en los expedientes inquisitorios del Archivo General de la Nación en los que se observan numerosas transgresiones a la norma. Su persecución, dadas las características de escritura, autoría y difusión, buscaba castigar el discurso disidente que provenía tanto de los sectores cultos como vernáculos del orden colonial.

III.3 La Ilustración novohispana ¿hacia una reinterpretación histórica?

La recurrencia a los temas heréticos en la poesía dio paso a la presencia del sacrilegio, entendido como “la violencia o desprecio de las cosas sagradas. El pecado contra la virtud de la Religión, en tres maneras, real, personal y local. Santo crimen” [sic] (Autoridades 1739). Para explicar cómo estos tópicos se manifestaron en las expresiones literarias de las postrimerías de la Nueva España, se hará referencia a continuación al análisis de los textos que componen el *corpus* de este estudio,

los cuales han sido seleccionados por tener en común el uso de tonos de irreverencia y representar, a su vez, transgresiones a las normas y valores de la sociedad colonial. Las composiciones han sido transcritas del Archivo General de la Nación, el orden en el que aparecen en este apartado del capítulo se corresponde con el del anexo de la tesis.

T.1 Primera parte de *Los diez mandamientos* (1788)

Los versos heréticos que constituyen esta composición poética fueron censurados por el Santo Oficio de la Inquisición a raíz de un proceso que inició en 1788 tras la acusación de Fray Bernardo Márquez, sacerdote y lector de artes en el Convento del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced contra José Antonio Ramírez conocido como “El teólogo”. Este mulato se encontraba en calidad de preso por acusación de robo y fue en ese espacio de reclusión donde se le escuchó recitar tal contenido irreverente.

La fórmula de *Los mandamientos* para hablar de temáticas transgresoras en la época fue recurrente. Se cree que los versos que hacían alusión a esta estructura se bailaban acompañados de instrumentación en fiestas donde también acudían personas del clero. Las variaciones fueron comunes dentro de su transmisión oral. La versión que se conoce de esta lírica quedó registrada por escrito dentro de un proceso inquisitorial por lo que es posible que fuera “retocada en el papel” (Frenk 12) al momento de su asentamiento jurídico.

La primera parte de esta composición inicia con una estrofa que afirma un desencantamiento del mundo pero, sobre todo, una nueva visión hacia él: “Nadie se fíe de Dios / porque Dios no vale nada, / que aquel que de Dios se fía / será su alma condenada” (vs. 1-4). Tal advertencia devela el pensamiento ilustrado que hizo eco en la Nueva España a lo largo del siglo XVIII pues, más allá de la explícita herejía, el enunciador sugiere una preferencia por el conocimiento más que

por la fe. Esto implicaría la caída de uno de los paradigmas principales que rigieron al orden colonial: la religión ya que, como menciona González Casanova, en la última etapa de la Colonia la Literatura Moderna fue fomentando “el relajamiento de las costumbres e ideas religiosas. Esto restaba a la Iglesia su influjo espiritual e incitaba a ridiculizar todos los símbolos de la autoridad sustituyendo lo antiguo y negando consiente y racionalmente todo valor cristiano” (*Obras históricas* 144).

La negativa hacia lo heredado y hacia la propia esencia de la organización virreinal manifestaba la crisis ideológica de las postrimerías del poderío español en América. La utilización de un discurso heterodoxo tan revelador daba cuenta de una sociedad marginal que ya no se reservaba dentro de los límites impuestos, sino que los usaba como plataforma para escandalizar y dar cuenta de su existencia.

El primer fragmento conserva la forma de décima utilizando el metro octosílabo. Las estrofas, de cuatro versos cada una, recrean los *Diez Mandamientos* religiosos dictados por Dios a Moisés en el Monte Sinaí. La transgresión hacia este legado divino se hace desde la queja puesto que el enunciador utiliza la forma del mandamiento para lamentar su amor no correspondido, así mismo, confiesa la desobediencia hacia esta responsabilidad católica a raíz de su deseo por lograr el favor del ser amado: “Escucha dueño querido / de mi discurso el intento, / cómo por tu he quebrantado / todos los diez mandamientos” (vs. 1-4).

A partir de esta declaración, comienzan a reescribirse los mandamientos y confesarse los pecados cometidos como parte del incumplimiento a la fe. Cada uno de ellos va alimentando el tono irreverente de la composición y evidenciando un alejamiento hacia el temor de la divinidad. El enunciador manifiesta estar consciente de su rebeldía, así mismo, estar dispuesto a condenarse

por su pasión: “El primero amar a Dios, / yo ya lo tengo ofendido, / pues no lo amo por amarte / bien lo sabes dueño mío” (vs. 5-8). El matiz pecaminoso de la composición fue la causa de su censura porque éste atentaba contra las buenas costumbres, la estabilidad social y la imagen religiosa del Virreinato ya que en la época

se creía que los pecadores eran agentes activos que amenazaban con premeditación el orden natural y sagrado del mundo debido a que se aislaban de la comunidad cristiana y del cuerpo de Cristo. El discurso cristiano enfatizaba el papel del diablo como causante del mal, pero sobre todo como el elemento que unificaba a los pecadores en su guerra contra Dios y la humanidad. Cualquiera podía convertirse en servidor del demonio y, por ello, cada uno debía temerse a sí mismo. Transformar a los pecadores en siervos de Satán implicaba su deshumanización, lo que ayudaba a verlos como organismos patológicos que debían ser eliminados, pues ellos eran los causantes de los desórdenes que asolaban al mundo y que ocasionaban las desgracias de la humanidad (Nieto 2012).

Por ello, las expresiones que atentaban de esta manera la visión del mundo novohispano debían castigarse para impedir su difusión ya que se consideraban delito. Cabe señalar, que la autoría de estos versos se atribuye a un mulato que se encontraba preso por acusaciones de robo y que fue desde la cárcel donde dio luz a sus *Mandamientos* poco antes darse a la fuga. Así, sus actos son producto de múltiples transgresiones a la norma no sólo estrictamente religiosa sino también política.

T.2 Segunda parte de *Los diez mandamientos* (1788)

Este fragmento, organizado en cinco estrofas de cuatro versos cada una, mantiene una estructura regular en cuanto al uso del octosílabo. El ritmo se mantiene constante y la composición invita a la

musicalidad a través del uso preferente de rimas asonantes dispuestas en los versos pares y algunos encabalgamientos suaves, por ejemplo: “porque a celos matar quiero / a cuantos hablan contigo” (vs. 27 y 28). La sintaxis de la composición no obedece completamente a la convencional, pues podemos encontrar uso del hipérbaton en algunos sintagmas: “porque a celos matar quiero”, (v.27) “haga la carne su oficio” (v.32), “es donde más ciego vivo” (v.44).

Si bien no aparecen vocativos formalmente expuestos, sí es común la apelación al receptor mediante mensajes que se dirigen con toda la atención a él: “ya tú lo sabes” (v.29), “para ti dueño querido”(v.34), “en este punto señora” (v.43). Estas expresiones se acompañan de otras en las que pareciera que la interpelación se matiza: “a cuantos hablan contigo” (v.28), “pues pienso que cuantos te hablan / solicitan tus cariños” (vs. 39 y 40).

La enunciación en estos *Mandamientos* se caracteriza por el uso constante del adverbio de negación *no*, ya que se trata de mandatos prescriptivos cuya transgresión está condenada: “no matarás” (v.25) / “no hurtarás” (v.33) / “no desear” (v.41). El fragmento, desarrollado también en décimas, recurre a adjetivos, sustantivos, verbos y participios que denotan el tema de la pasión amorosa: “matarás” (v.25), “quebrantado” (v.26), “celos” (v.27), “matar” (v.27), “quiero” (v.27), “hablan” (v. 28), “perdido” (v.30), “carne” (v.32), “hurtarás” (v.33), “permitido” (v.34), “dueño” (v.36), “querido” (v.36), “testimonios” (v.37), “solicitan” (v.40), “cariños” (v.40), “desear” (v.41), “mujer” (v.42), “marido” (v.42), “señora” (v.43), “ciego” (v.44).

Este léxico podemos ubicarlo dentro de un campo semántico definido cuya recurrencia e intensidad develan la existencia en la composición de una isotopía, es decir, de "un conjunto redundante de categorías semánticas que permite leer un contenido de manera uniforme" (Greimas 188). La voz anunciante en los versos se muestra desesperada y celosa, lo que la mueve a expresarse es la frustración por causa de una relación prohibida.

Dada la naturaleza de este amor, la comunicación entre el emisor y el ser amado debería ser secreta, sin embargo, escoger una forma sagrada para hablar sobre un tema banal es ejemplo de una queja que se mueve abiertamente desde en el nivel de lo escandaloso: “Mil testimonios levanto, / alevoso y fementido, / pues pienso que cuantos te hablan / solicitan tus cariños” (vs. 38-41), “El noveno, no desear / la mujer de otro marido, / y en este punto señora / es donde más ciego vivo” (vs. 42- 45).

Así, este texto es ejemplo del juego literario paródico-burlesco que durante las postrimerías del Virreinato transgredía la norma. La recurrencia a formas cultas o sagradas de la tradición, para adaptarlas a los modos populares con temas heréticos da cuenta de un imaginario que presenta cambios con respecto al que se impuso en los territorios conquistados a inicios del siglo XVI. Expresiones como éstas muestran a una sociedad heterogénea que fue tomando forma con el tiempo y que supo apropiarse de lo heredado para dar a conocer, a su manera, su propia realidad a través de la creación irreverente.

T.3 *Jarabe*

Los versos de este *Jarabe* se registraron entre 1795 y 1798 como parte de un proceso inquisitorial en contra de Fray Ignacio Joseph Troncoso por solicitante. El personaje fue denunciado por Sor Manuela del Corazón de María, reclusa en el Convento de Religiosas de Santa Clara, Puebla a raíz de unas cartas recibidas en las que el cura le confesaba su amor y deseo.

La composición se organiza está en cinco estrofas que conservan, en su mayoría, el metro octosílabo, se trata de cuartetos de arte menor que combinan rimas consonantes y asonantes. Aunque el texto fue escrito en una carta amorosa, la palabra *jarabe* hace referencia a una forma musical popular de la época que, desde lo literario, se compuso por versadas que eran separadas por la repetición de un estribillo.

El primer verso alude a una despedida amorosa en donde la persona amada -y sobre todo sus rasgos faciales- son tratados de manera celestial y elevada: “adiós carita del cielo” (v.1). Esta línea introduce a una estrofa en la que se hace una descripción del amado en la que se le compara con el firmamento, sus elementos y características: “pareces luna llena / que alumbras a mi desvelo” (vs. 3 y 4). Estos versos nos remiten a la idea de una noche larga, en la que no hay descanso, un espacio - tiempo en el que podría haber angustia, dolor, desesperanza o frustración amorosa. No obstante, la primera estrofa también hace referencia a una temática religiosa, específicamente, al nacimiento de Jesucristo pues hace alusión a los sustantivos “cielo” (v.1), “nochebuena” (v.2), “luna” (v.3) y “desvelo” (v.4) para describir una escena parecida a la del alumbramiento divino.

Recordemos que la palabra *nochebuena*, significa para los fieles la sorna en que nació el Salvador caracterizada por un peregrinar y una vigilia larga pero finalmente jubilosa. Podemos corroborar que esta alusión en el texto enfatiza un carácter sagrado atribuido al ser amado y por lo tanto, una adoración vehemente que no está precisamente enmarcada en la santidad sino en una pasión terrenal pecaminosa.

Al proceder este texto de la mano de un sacerdote, y tener referencias a lo divino y al amor ilícito, podemos decir que se trata de una composición herética, además evidenciaba un delito en contra de la fe y la integridad pues, de acuerdo con Pilar Gonzalbo, “en gran parte de los procesos por sollicitación existía cierto grado de violencia, de coacción y de abuso de autoridad, unidos a la tosquedad en las insinuaciones” (*Del bueno y del mal amor* 2006).

El carácter ilegal de este sentimiento quedó expresado en la segunda estrofa a través de la alusión a las miradas secretas y breves entre los enamorados. No obstante, la intención no es correspondida entre ambos, el enunciador llama a la mujer “ingrata” (v.5) y describe la desdicha que padece debido a la condición social que lo aprisiona.

El autor presenta el conflicto entre el amor espiritual y el carnal. Nuevamente el amor divino está haciendo referencia al ser amado, a una mujer, no a Dios, como si esta pasión fuera una experiencia mística y no terrenal: “Con los ojos del alma / te miro siempre, / aunque con los de cuerpo / no pueda verte” (vs. 9-12). El carácter prohibido se expone como algo doloroso, lleno de impedimentos y de frustración para el enamorado. Los ojos se describen como armas amorosas poderosas y mortales de las cuales no hay salvación divina ni terrenal una vez que aprisionan y hieren: “Ay zape, zape / del poder de tus ojos / no hay quien se escape” (vs.13 y 15).

La recurrencia a la poesía para expresar sacrilegio no fue exclusiva de los sectores populares pues el ejemplo anterior ilustra el uso por parte de un elemento del clérigo para expresar el amor ilícito. El desarrollo del sentir a través de una forma culta reapropiada devela la existencia de una cultura que ha producido lo literario desde la simbiosis y cuya riqueza proviene justamente del entrecruzamiento de la tradición con *lo otro*, en este caso, con el pensamiento disidente.

T.4 *El Chuchumbé*

Aunque se trata de una composición de la que se tiene noticia aproximadamente desde el año 1766, se ha considerado dentro del *corpus* debido a la intensidad con la que continuaron las denuncias hacia sus coplas en el último tercio del siglo XVIII. Se trata de un uso poético que se complementaba con el baile y la música cuyas peculiaridades lo dotaron de éxito en el ambiente de la fiesta y la calle en los tiempos de dispersión, su popularidad lo trasladó por diferentes partes el territorio novohispano teniendo los ecos más fuertes en Veracruz, Guadalajara, Tlaxcala, San Luis Potosí, Querétaro, Hidalgo y Ciudad de México.

El contenido de esta composición trata muy a su manera el tema de la doble moral. ¿Quién es el enunciador? ¿Qué es lo que quiere comunicar? ¿Con qué objetivo? Estos versos expresan una denuncia que emerge del contexto popular, se trata de un discurso ideológico que se enfrenta

directamente a una de las autoridades más poderosas de la época que, si bien comenzaba a experimentar un declive, aún representaba en la sociedad una autoridad significativa.

Las estrofas se caracterizan por el uso del octosílabo. Exponen un doble sentido relacionado con lo sexual y lo erótico que convive con referencias al campo semántico de lo religioso y lo solemne, esta relación es por sí misma un oxímoron pero llega a funcionar incluso como una dicotomía. El carácter herético-profano de la composición nos da cuenta de su espíritu escandaloso, provocativo y transgresor a la norma, a las buenas costumbres, al refinamiento.

En ciertos momentos, *El Chuchumbé* alude mediante eufemismos o cierto tipo de frases sugerentes al órgano sexual masculino y al acto de copular valiéndose de la connotación, en otros casos lo hace sin inhibiciones: “está parado” (v.1), “enseñando el chuchumbé” (v.4), “con los hábitos alzados” (v.3), “que te pongas” (vs.5 y 6), “te he de soplar” (vs.8 y 24), “que te voy a aviar” (v.16), “cómo se zarandeaba/ metiéndole el chuchumbé” (vs. 19 y 20), “no llega peregrino / que socorrido no va” (vs.27 y 28).

No obstante, este discurso alterno que pareciera no ser tan complejo ataca de manera jocosa y sin reservas a los representantes de la iglesia y a sus más fieles seguidores denunciando su doble moral. Estas figuras aparecen dibujadas en los versos como personajes tipo: “el fraile mercedario” (v.2), la “santularia” (v.9), el “Padre” (v. 11), la “piadosa” (v.25) y el “peregrino” (v.27). Del mismo modo, en la composición son descritos los momentos de desobediencia a la fe a través de formas burlescas cuyo efecto obedece al doble sentido: “Eres Marta la piadosa / en cuanto a tu caridad / que no llega peregrino / que socorrido no va” (vs. 24-27).

Como se puede notar, el juego de palabras dota al *Chuchumbé* de un mensaje que evidencia las prácticas transgresoras de algunos sacerdotes y civiles de la época tales como relaciones sexuales fuera del matrimonio, infidelidades, santurrónas que habían perdido la virginidad sin estar casadas,

prostitución, prácticas sexuales en espacios privados y públicos o frailes que tenían hijos, por mencionar algunas.

Aunado a lo revelador y poco convencional de estos versos, la composición acostumbraba ser entonada y bailada también de manera escandalosa al ritmo negro del son *cumbé* que, como se explica en el *Diccionario de autoridades*, consistía en un un tañido alegre que se acompañaba de movimientos de vaivén que las parejas hacían mientras rozaban sus ombligos. Estas características hicieron posible la popularización de sus coplas las cuales, quedaron arraigadas en la memoria colectiva y propiciaron, a pesar de la condena, su difusión en amplias partes del territorio comprendido por la Nueva España.

T. 5 *El pan de jarabe*

Esta composición no está adjudicada a un autor específico puesto que fue común cantarla y bailarla en diferentes partes de la Nueva España adquiriendo en cada lugar variantes en sus coplas, incluso, acortamientos o añadiduras, con base en esto, el emisor y auditor de estas coplas corresponden al pueblo. El *Pan de jarabe* es un ejemplo de lírica popular cuyos versos surgieron en un ambiente de fiesta y esparcimiento que permitió su actualización y difusión constante entre un sector muy particular de la población.

La burla expresada en ella, como eco de la sátira desarrollada en la época, se nota a través de los versos octosílabos, un metro que facilitaba la memoria de sus líneas. En el contenido podemos notar una enunciación que apela a una figura femenina la cual, escucha sin intervenir en lo dicho: [Yo digo que] “Ya el infierno se acabó” (v.1) / “ya [nosotros] no nos condenaremos” (v. 4) / “y [nosotros] nos tenemos de holgar” (v.19) / “Esta noche [yo] he de pasear” (v. 17) //// “Ahora sí, [tú] chiquita mía” (v.3) / “Cuando [tú] estés en los infiernos (vs.5, 9, 13) / “ardiendo como tú

sabes” (v.6) / “allá te dirán [a ti] los diablos” (vs.7, 11, 15) / “todito [tú] lleno de moscas-llamas” (vs. 10 y 14).

Podemos notar que la voz en estos versos inserta también lo dicho por otros puesto que aparecen diálogos que dan entrada a más personajes, en este caso, a los demonios que dirigen a los condenados preguntas u órdenes: “allá, te dirán los diablos: / ‘ahí va, te dije de roscas’ ” (vs. 11 y 12), “allá, te dirán los diablos: / ‘ahí va la india ¿qué no la hallas?’ ” (vs.15 y 16).

En la última estrofa del *Pan de jarabe* se hace alusión a otras dos figuras, la primera se conoce por el uso del deíctico “esta” (v.17) y devela a un personaje que saldrá de noche, la segunda es su compañía, la amada: “Esta noche [yo] he de pasear / con la amada prenda mía [mi enamorada] / y nos tenemos de holgar / hasta que Jesús se ría” (vs.17-20). La composición se basa en una polifonía donde cada voz expresa el pensamiento anticlerical que se había asentado durante la última etapa del Virreinato como consecuencia de las ideas de la Ilustración y las emancipaciones políticas que ocurrían fuera del Nuevo Mundo.

La primera cuarteta del *Pan de jarabe* no guarda relación lógica con las demás coplas, pues se dice que el infierno, los diablos y por ende el pecado ya no existen. Sin embargo, de la segunda a la cuarta estrofa se narra lo que le pasará al que escucha cuando llegue al infierno por su mala cristiandad: “Cuando [tú] estés en los infiernos” (vs. 5, 9, 13). Al final de la composición se vislumbra de manera más clara la personalidad del enunciador quien no parece tener un comportamiento ejemplar ni guardar las buenas costumbres, los versos sugieren que se trata de un personaje afecto a los amores ocasionales, al placer efímero y a la blasfemia.

No obstante, pese a sus transgresiones, la conducta sacrílega no será condenada dentro del contenido de estos versos, antes bien se tratará de un juego poético en el que el objetivo es escandalizar a través de la interposición de los valores sacros con la inventiva de lo profano: “Cuando [tú] estés en los infiernos” (vs. 5, 9, 13) / “Esta noche he de pasear / con la amada prenda mía / y

nos tenemos de holgar / hasta que Jesús se ría” (vs.17-20). Este juego irreverente forma parte de las características que tenían las composiciones poéticas de finales del siglo XVIII en las que se reflejaban

los asuntos contemporáneos de Historia, hechos cortesanos o sociales. El género se utilizaba como un arma política de estilo agudo en el que se unía la tradición barroca con concesiones a la infraliteratura popular. Las ideas ilustradas daban forma a la nueva mentalidad provocando un cambio de sensibilidad que se manifestaba en el desarrollo de conceptos filosóficos racionalistas, en la aparición de criterios morales más laicos y en la preocupación por el progreso y la razón (Palacios 1981).

De esta manera, el *Pan de jarabe* pertenece a un discurso en el que la oratoria sagrada se aborda como tema de transgresión en el que se ponen en duda los postulados del dogma y se demuestra, a través de la ridiculización de éstos, el pensamiento opositor que paulatinamente se ha ido alejando de los valores cristianos para afrontar el mundo desde nuevas miradas que privilegian la razón y la libertad del hombre.

T. 6 *Negro se te vuelva el día*

En esta composición datada entre 1753 y 1756, no se identifica una disposición métrica regular puesto que aparecen estrofas de cuatro, cinco, y hasta siete versos que pocas veces riman entre sí. Aunado a ello, se observa un caso de polisemia con la palabra *negro* que en ocasiones refiere a la obscuridad de la noche pero también a sentimientos de dolor, zozobra, tormento, dificultad, pesadumbre y al color de piel característico de la raza negra.

El texto sugiere a un enunciatario herido de amor que ha sido abandonado o bien, no correspondido. Debido a su situación desea que el presente y futuro del ser amado sea de sufrimiento

ya que en los versos le declara sentencias de resentimiento y rencor: “y negros trabajos pases / pues de negros te enamoras” (vs.8 y 9), “por tu infame manía / nunca tengas alegría” (vs.11 y 12).

El léxico de esta voz utiliza, en su mayoría, formas relacionadas con el tema del sufrimiento: “negro se te vuelva el día” (v.1), “llores” (v.2), “lágrimas tengas por flores” (v.5), “negras horas” (v.7), “negros trabajos” (v.8), “crecidos dolores” (v.10), “nunca tengas alegría” (v.12), “quebranto” (v.13). La recurrencia a este tono sirve para explicar el motivo por el cual el personaje fue abandonado o no correspondido, tal parece que se debió a una traición: “y negros trabajos pases, / pues de negros te enamoras” (vs. 8 y 9), “pues a lo negro amas tanto / negro se te vuelva el día” (vs. 14 y 15).

Para reforzar la intensidad con la que se habla, el enunciatario pide apoyo a fuerzas divinas para ver cumplidos sus deseos en la persona amada: “negro se te vuelva el día / quiera Dios que con quebrantos” (vs. 15 y 16), “le suplico al Cielo que todas / las tres pascuas llores” (vs.23 y 24). Es hasta el final de la composición cuando se descubre al personaje femenino que está tras el papel del enunciatario. Se trata de una mujer que se muestra derrotada y enferma por un amor desgraciado: “Con repetidos clamores / falsa, aleve y sin fe, / le suplico al Cielo que todas / las tres pascuas llores” (vs.21-24).

Así, el texto maneja una antítesis en su contenido, pues existe un contraste para referirse a los ambientes que reflejan armonía y a los que acarrearán pesadumbre: “Negro se te vuelva el día” (v.1). Lo mismo sucede con la referencia al tiempo de la Pascua, el cual, implica felicidad por el triunfo de Cristo ante la muerte. Respecto a ello, el enunciatario desea que ocurra el llanto del otro: “todas las tres pascuas llores” (v.2). Así también, cuando habla del canto y a la fiesta antepondrá las lágrimas: “cuando otros cantando están, / y por los días de San Juan / lágrimas tengas por flores” (vs.3-5).

En esta composición puede escucharse la voz de una mujer que escribe desde el dolor y

la queja por un amor fallido. Aunque se trata de un tema universal que ha ocupado a la inventiva de la humanidad a lo largo de la Historia de la Literatura, esta muestra resulta significativa por su contexto y uso del lenguaje el cual, sirve para hacer referencias a lo divino y expresar, al mismo tiempo, los deseos negativos hacia el ser amado, entre ellos, pesadumbre, sufrimiento, padecimientos y quebrantos.

T.7 *Una vieja se sentó*

Esta copla de contenido burlesco registrada el 3 de diciembre de 1787 por la mano de Tomás Suría acusaba al capitán europeo Joaquín Muñoz Delgado por proposiciones heréticas. Testigos afirmaron que en una ocasión se le oyó decir a esta persona que “era muy conveniente fornicar siquiera una vez en el mes, que hacía provecho al cuerpo y que preservaba de estar uno malo” (Águeda y Baudot, 104).

Tal nota en la acusación nos remite al tema del *amor hereos*, concebido durante el siglo XV como una enfermedad que debía curarse y prevenirse justamente con la actividad sexual. Así lo señaló el médico occitano Bernardo Gordonio en su *Practica sea Liliium medicinae* publicada en 1491 donde declaraba que: “el coito bien conviene que se faga por tantos intervalos que el cuerpo se sienta aleviado, e que come mejor e duerma mejor. Pues aquel coito es templado que alegra e escalienta e faze buena digestión” [sic] (1991).

La afirmación de estas ideas en el siglo XVIII no era bien vista por el aparato inquisitorio puesto que promovía la poligamia y el triunfo de la carne sobre el espíritu. Por el contrario, “la concepción moral y social imperante consideraba la virginidad como un bien preciado además de que evidenciaba que las buenas conductas podían triunfar sobre el placer sexual desordenado” (Nieto 2012).

En lo formal, *Una vieja se sentó* utiliza cuatro versos octosílabos a excepción del segundo que tiene nueve sílabas, la rima es consonante pero sólo aparece en las líneas dos y cuatro. El uso de verbos en pasado es recurrente ya que aparecen en tres de cuatro líneas lo que implica una serie de acciones que dan movimiento a lo que se enuncia: “sentó” (v.1), “sacó” (v.3), “agarró” (v.4).

Los sustantivos “sepultura” (v.2) y “muerto” (v.3) ubican lo referido dentro del espacio arquetípico de la ciudad. El panteón evoca al dolor y a la noche pero también a lo solemne, se le guarda respeto a los difuntos y a su memoria por lo que se les llega a referir como algo sagrado o bendito porque se trata de ánimas que esperan la gloria celestial.

Esta seriedad que puede evocar la copla es transgredida por el carácter burlesco de su final. La “vieja” (v.1) comete una acción que va en contra del comportamiento que se espera en un cementerio al sentarse sobre una tumba, como consecuencia se explica que el muerto revive por la presencia de la mujer y se atreve a tocarla en una parte del cuerpo que no se especifica pero que por el uso del eufemismo *natura* sugiere ser indecorosa. Nuevamente ocurre una relación entre el universo de lo sacro y de lo profano para dar paso a la transgresión y con ello al surgimiento de connotaciones basadas en tonos burlescos que dieron cuenta, en la poesía, del ingenio irreverente que había logrado popularizarse a lo largo del siglo XVIII en la Nueva España.

T.8 *A un corazón enamorado*

De acuerdo con la fuente, al igual que el T.3 *Jarabe*, los versos de esta composición fueron escritos durante el proceso inquisitorial por su autor, Fray Ignacio Troncoso, sacerdote acusado de solicitante. Según lo revela el documento, fue denunciado por Sor Manuela del Corazón de María y Cepeda, monja de velo negro del convento de Santa Clara, Puebla y castigado en las cárceles clandestinas del Santo Oficio en México. Su texto consta de un par de versos introductorios y de siete partes denominadas *jarabe*, *seguidillas*, *estribillo para la repetición*, *boberas*, *soneto*, *cuartetas*, y

catacumba. Se trata de un ejemplar poético extenso que utilizará el octosílabo y la forma culta del soneto para desarrollar en sus estrofas el tópico del amor ilícito.

La primera parte de la composición no está encabezada por ningún título así que nos referiremos a ella como introducción, consiste en ocho versos de arte menor con rima consonante entre los versos dos y cuatro. La segunda cuarteta presenta rima abrazada entre los versos uno, cuatro, dos y tres, por ende, se trata de una redondilla. El enunciatario apela a sí mismo o bien, a una figura amada en tono cariñoso, delicado e intenso: “¿Qué tienes corazón mío / que dentro de mí no cabes?” (vs.1 y 2).

A continuación, se sugiere la existencia de una problemática que dificulta el desarrollo del enamoramiento ya que las partes involucradas lamentan su suerte: “lo que [tú] tienes [yo] ya lo sé / y tú como que lo sabes” (vs.3 y 4), “podéis buscar otro modo de vivir” (v.5), “si siempre habéis de llorar” (v.8). Del mismo modo, los sustantivos *corazón*, *ojos*, *sufrir* y *llorar* intensifican, en esta primera parte, la presencia de la dicotomía amor-dolor, un contraste poético de orden tradicional que ha sido poetizado universalmente por diferentes culturas a lo largo de la Historia literaria.

En lo que concierne al *Jarabe*, como se mencionó con anterioridad, es una forma que sugiere determinadas funciones y estructuras poéticas. De acuerdo con Gabriel Saldívar en *El jarabe, baile popular mexicano*, su origen se rastrea “en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la seguidilla, cuyos albores se apuntan por el siglo XVI” (307). El jarabe, estaba relacionado con un tipo de músicaailable cuya estructura, según Guillermo Prieto, era la de introducción, copla, zapateo, descanso y estribillo.

Otros investigadores como Vicente T. Mendoza afirman que en el siglo XIX se le llamó jarabe a la colección de diversos sones pero también a las secciones instrumentales que conformaban las piezas, es decir, las que correspondían a la introducción, el remate y el final. En estos

momentos se intercalaban versos -algunas veces improvisados- que se acompañaban con instrumentos de época tales como la vihuela y la guitarra.

De acuerdo con la *Antología del son en México* en 1982, en el jarabe, las coplas gozaban de cierta autonomía por lo que podían cantarse en un orden no específico, esto facilitaba la adhesión de nuevos versos que se intercalaban con la repetición de un estribillo. La música en estas composiciones estuvo diseñada en modo ternario, es decir, tuvo preferencia por los compases de 3/4 y 6/8 a velocidades diversas pero caracterizándose siempre por el rasgueo particular de los cordófonos. El ritmo se basó en el uso de hemiolas las cuales incitaban al baile de punta-talón sobre todo en los fandangos, los cuales, se llevaban a cabo en ambientes de fiestas y esparcimiento¹⁵.

En los versos de *Jarabe*, como en los de las composiciones revisadas anteriormente, se observa que la temática amorosa va acompañada del matiz sacrílego. La transgresión a la norma termina por convertirse en una isotopía y su identificación permite “entender el texto en una dimensión que supera el simple encadenamiento o sucesión de secuencias para valorarlo como una realidad expresiva integradora y globalizante, unitaria y coherente” (Gonzalez 152).

Las siguientes partes que conforman la creación poética de Troncoso expresan las facetas dolorosas del amor. En el caso de *Seguidillas* se habla de un sentimiento imposible que enferma al enamorado. Los celos y la angustia como manifestaciones negativas del amor simulan un combate que la voz enunciante se ha resignado a perder: “En tan duro combate / como este que resiste, / sólo resuelve amando / padecer triste” (vs. 42 y 43).

El *Estribillo para la repetición* presenta versos octosílabos en los que el enunciante se encuentra preocupado por la tristeza que experimenta el ser amado. El desarrollo de la composición utiliza metáforas para remitir al llanto y a los ojos, tópicos relacionados con el amor: “No lloréis

¹⁵ Véase Viqueira, Juan. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de cultura económica, 1987.

que es compasión, / que las perlas que brotáis / las desperdicias de modo / que no se puedan lograr” (vs. 56-59) “No lloréis que sois espejos / donde me suelo mirar, / y no me miraré bien / si está empañado el cristal” (vs.60-63). El sentimiento desbordado a través del uso de la hipérbole va moldeando la pasión del enunciador la cual será evaluada positiva o negativamente por el ser amado: “Si yo pudiera decirte / todo lo que el alma siente, / pienso que habías de decirme / esa boca miente, miente” (vs. 80-83).

De la misma forma, las *Boberas* expresan el tono triste de un enunciador que ama. Las alusiones a lo religioso son recurrentes en estos versos pues se utilizan para comparar con lo divino al ser del que se está enamorado: “Hasta que yo te mire / tendré consuelo / porque entraré en la gloria / de ése tu cielo. / Pues con tu ausencia / vivo en el Purgatorio / de la inclemencia” (vs. 91-97). Tal atrevimiento no sólo sirve para expresar el estado de enamoramiento sino también para hablar sobre los atractivos del ser que se ama y para despedirse de él: “Adiós ladrona, / porque robas el alma / de quien te adora” (vs. 105-107), “Adiós y vóime / a buscar el alivio / que se me esconde” (vs. 114-116).

En lo que concierne a *Soneto*, los endecasílabos hablan sobre la ausencia y la separación amorosa. El tono melancólico del enunciador expresa desdicha a través de la imagen de un sentimiento que crece pero que la distancia impide que sea correspondido: “Aunque de tus dos ojos apartado / estoy de tus memorias asistido; / en un constante amor no cabe olvido, / y en lo remoto, crece lo anhelado” (vs. 128- 131). El anhelo es el de un ser que ama, no obstante, el sentimiento se contrapone a la normativa social porque ha sido creada por un sacerdote solicitante, debido a ello, su contenido es ilícito aunque su estructura respete las formas de uno de los modelos poéticos consolidados por el canon.

En el caso de las *Cuartetas* el tema de la ausencia nuevamente es protagonista, el enunciatario no puede olvidar el amor que siente hacia el ser querido: “¿Cómo podré yo olvidarte / si tienes

mi alma en tu pecho, / y la tuya está en el mío / en todo lugar y tiempo? (vs. 142-145). Por su parte, la *Catacumba* es el único texto que rompe temáticamente con el resto de los atribuidos a Troncoso, en esta composición la voz enunciativa da cuenta del sufrimiento padecido tras su clausura forzosa en el convento.

El contenido se vale de algunas descripciones para hablar de la vida en reclusión y de su deseo frustrado de renunciar a los votos religiosos: “Si me acuerdo del colegio / hasta el corazón me zumba / de susto, porque en ocho años, / y me han vuelto catacumba” (vs. 151-154). Aunque existe diferencia en el tratamiento del asunto que desarrollan estos versos con los anteriores -por no tratar lo amoroso-, sí hay relación en el uso del tono irreverente ya que, en este caso, se trata de un personaje al que le gustaría anular su compromiso con la fe.

El efecto poético en las expresiones que conforman el *corpus* se construye a través de la metáfora y la agudeza del ingenio aunado al uso de modelos cultos que dan cuenta de un universo literario que está fuera de los temas y las formas apoyadas por el canon de la época. No obstante, su relevancia recae en el uso de las estructuras tradicionales de la poesía para dar cuenta de la realidad que fue relegada por las instituciones coloniales al campo de lo marginal.

Las composiciones analizadas en esta investigación mantienen en común la creación de contenidos escandalosos. Aunque su origen es disímil, el uso del lenguaje está encaminado a manifestar pensamientos atrevidos e irreverentes que dan cuenta de una sensibilidad que, a su manera, busca entender el mundo más allá de lo permitido. Estos tonos humanos, al igual que la producción poética de corte herético - burlesca de las postrimerías del Virreinato de la Nueva España, muestran la adaptación de la cultura literaria heredada y, sobre todo, el origen de un pensamiento que logró escandalosamente, desde el acallamiento, hablar sobre sí mismo .

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha expuesto otra faceta del panorama literario de la postrimerías del siglo XVIII en la Nueva España. Atender tanto las características como las circunstancias que marcaron a la palabra disidente permite el acercamiento a los temas, necesidades y preocupaciones que los grupos marginados experimentaron en esa época, entre ellos, el sacrilegio, la herejía, la heterodoxia, el amor prohibido, la desobediencia, la libertad y la razón.

Este trabajo de tesis realiza un aporte a los estudios sobre la Literatura Mexicana de la última etapa de la Colonia porque se enfoca en desentrañar los rasgos lingüísticos y antropológicos que caracterizaron a las expresiones relegadas por el discurso oficial. Aunque desde principios del S. XX la Etnomusicología ha hecho contacto paleográfico con éstas, su objetivo principal ha sido tratarlas y reconstruirlas desde lo musical. Por esta razón, hace falta desarrollar estudios teóricos que profundicen metodológicamente en la ideología y simbiosis presentes en sus contenidos.

La cultura española trasladada a América no pudo quedarse inmóvil. El contacto con las manifestaciones propias del territorio dio paso al intercambio de conocimientos, prácticas, creencias y lenguajes. Tal heterogeneidad quedó plasmada en la nueva cosmovisión, no obstante, el régimen novohispano dio prioridad a la protección de un discurso oficial que favoreciera los intereses políticos de la Corona.

La coexistencia de esferas culturales divergentes generó conexiones complejas cuyos significados se han convertido en objeto de estudio. Su análisis nos permite apostar por el descubrimiento de nuestro pasado literario, lingüístico e histórico desde perspectivas interesadas en las producciones que el canon consideró secundarias o antagonistas.

El último tercio del siglo XVIII en la Nueva España es un ejemplo de diferencias que conviven con otras diferencias. Esta riqueza natural del territorio, alimentada en lo posterior con los aires ilustrados, dio paso a la consolidación de un espíritu heteróclito cuyo atractivo se manifestó con creces a lo largo del espacio colonial.

En lo que respecta a la palabra, sobresale la creación heterodoxa y burlesca que opta por abordar temas de sacrilegio y herejía. Sus manifestaciones escandalosas se convierten en objeto de persecución para ser censurados a través de los procesos inquisitorios. Los autores de este tipo de expresión serán colectivos o individuales puesto que la tradición oral se encarga de desplazar y renovar sus contenidos de tal manera que se convierten en propiedad del pueblo. Otros, serán de carácter personal, quedarán registrados en cuadernillos o cartas, formatos en los que la transgresión a la norma también se hará presente.

La producción de lenguajes subversivos no será propia del ambiente popular puesto que desde el espacio culto también provendrán composiciones heréticas y sacrílegas. La recurrencia a modelos poéticos consagrados para reinventarlos con ingenio a través de la parodia, la burla, la irreverencia y el tono heterodoxo será un fenómeno atractivo que llamará la atención tanto del intelectual como del no letrado y nutrirá a la expresión disidente de la última etapa del período colonial.

Tal procedencia disímil no es obstáculo para expresar las circunstancias del entorno, antes bien, revelan la existencia de una memoria e imaginario incluyente que se transforma. Esta nueva ideología sentará las bases en la transición hacia el siglo XIX, período marcado por la emancipación, la configuración de las nuevas naciones y, sobre todo, la imagen de lo patriótico.

El *corpus* abordado en esta investigación nos permite un primer acercamiento a las expresiones que quedaron relegadas a lo marginal. Las características de su procedencia así como las de

su registro revelan una parte del universo de las ideas novohispanas que nos invitan a reflexionar sobre su papel dentro de la Historia de las mentalidades y dentro del discurso académico oficial del período. Si bien, la labor del archivo es fundamental, también es cierto que el estudio se realiza a partir de los materiales que se conservan o de los que se tiene noticia por lo que la investigación siempre está propensa a retroalimentaciones y ajustes.

No obstante, prestar atención en las expresiones que han estado al margen de la Historia nos permite plantear nuevas perspectivas sobre la cultura literaria de la etapa final de la Colonia. Interpretar las transgresiones a las buenas costumbres así como la burla y denuncia implícitas nos coloca ante el contexto que vio nacer al prototipo de hombre que sería el protagonista en la caída del absolutismo español y en la instauración de las nuevas repúblicas de América.

ANEXO

Notas previas: Estos textos han sido extraídos del Archivo General de la Nación y su transcripción ha sido comparada con la de los especialistas Georges Baudot y María Águeda Méndez en su estudio de 1997 *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*.

La ortografía y tipografía se han modernizado. Los títulos de las composiciones han sido asignados con base en sus primeros versos siguiendo el modelo de catalogación de María Águeda Méndez en *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos XVIII y XIX*. COL-MEX: México, 1992.

T.1

Diez mandamientos

(1ª parte)

1788-1790, México

Atribuidos a “El Teólogo”

Testimonio de Fray Bernardo Márquez, Matías de Herrera, Baltasar Fernández Pardo, José Joaquín Martínez, José García Escalante, José Antonio Ramírez y Pablo Lugo.

Nadie se fíe de Dios
 porque Dios no vale nada,
 que aquel que de Dios se fía
 será su alma condenada.

Escucha dueño querido 5
 de mi discurso el intento,
 cómo por ti he quebrantado
 todos los diez mandamientos.

El primero, amar a Dios, 10
 yo lo tengo ofendido,
 pues no lo amo por amarte
 bien lo sabes dueño mío.

El segundo, no jurar,
 yo he jurado atrevido 15
 no volver a tu amistad,
 y jamás cumplo lo dicho.

El tercero, yo señora,

las fiestas no santifico,
porque todas las ocupo 20
en gozar de tus cariños.

El cuarto, honrar padre y madre,
yo con tal desatino,
por estar en tu amistad
nunca les he obedecido. 25

(Inquisición, vol. 1289, exp. 15, fols. 194r-213r]

T.2

Diez mandamientos

(2ª parte)

1788-1790, México

Atribuidos a “El Teólogo”

Testimonio de Fray Bernardo Márquez, Matías de Herrera, Baltasar Fernández Pardo, José Joaquín Martínez, José García Escalante, José Antonio Ramírez y Pablo Lugo.

El quinto, no matarás,
ya yo he quebrantado el quinto,
porque a celos matar quiero
a cuantos hablan contigo.

El sexto, ya tú lo sabes, 30
la causa de andar perdido,
que es fuerza que en ocasiones
haga la carne su oficio.

El séptimo, no hurtarás,
si me fuera permitido, 35
hurtara cetro y corona
para ti dueño querido.

Mil testimonios levanto,
alevoso y fementido,
pues pienso que cuantos te hablan 40
solicitan tus cariños.

El noveno, no desear
la mujer de otro marido,
y en este punto señora
es donde más ciego vivo. 45

(Inquisición, vol. 1289, exp. 15, fols. 194r-213r)

T. 3

Jarabe

1795-1798, Puebla.

Atribuidos a Fray Josef Ignacio Troncoso

Denuncia por parte de Doña María Ignacia Solórzano, colegiala de San Ignacio.

Adiós carita del cielo
por tiempo de nochebuena,
pareces luna llena
que alumbras a mi desvelo.

No seas ingrata conmigo, 5
mátame siempre mirando,
y si no puede ser siempre,
mátame de cuando en cuando.

Con los ojos del alma
te miro siempre, 10
aunque con los del cuerpo
no pueda verte.

Ay zape, zape
del poder de tus ojos
no hay quien se escape. 15

[Inquisición, vol. 1385. exp. 14, fols. 1r, 7r-8r, 39r-40v, 42r-49v, 129r]

T.4

El Chuchumbé

1766-1802, Anónimo

México, Veracruz, San Luis Potosí, Guadalajara, Tlaxcala, Querétaro, Hidalgo y C. de México.

Coplas recogidas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición tras denuncias
(Fragmento)

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

Que te pongas bien, 5
que te pongas mal,
el chuchumbé
te he de soplar.

Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco, 10
toma el Padre, daca el Padre,
y es el padre de sus hijos.

De mi chuchumbé,
de mi cundabal,
que te pongas bien, 15
que te voy a aviar.

El Demonio de la China
del barrio de la Merced,
y cómo se zarandeaba
metiéndole el chuchumbé. 20

Que te pongas bien,
que te pongas mal
el chuchumbé
te he de soplar.

Eres Marta la piadosa 25
en cuanto a tu caridad
que no llega peregrino
que socorrido no va.

[Inquisición, vol. 1034, fols. 351r-352r]

T.5

Pan de jarabe

1772-1789

Puebla, Tulancingo, Pachuca, San Agustín Tlasco.

Coplas recogidas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición tras denuncias

Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron
Ahora sí, chinita mía
ya no nos condenaremos.

Cuando estés en los infiernos, 5
ardiendo como tú sabes,
allá te dirán los diablos:
“hay hombre no te la acabes”

Cuando estés en los infiernos,
 todito lleno de moscas, 10
 allá te dirán los diablos:
 “ahí va, te dije de roscas”
 Cuando estés en los infiernos,
 Todito lleno de llamas
 allá te dirán los diablos: 15
 “ahí va la india ¿qué no la hallas?”

Esta noche he de pasear
 con la amada prenda mía
 y nos tenemos de holgar
 hasta que Jesús se ría. 20

[Inquisición, vol. 1297, fol. 22r-22v]

T.6

Negro se te vuelva el día
 1753-1756
 Anónimo

Negro se te vuelva el día,
 todas las tres pascuas llores
 cuando otros cantando están,
 y por los días de San Juan
 lágrimas tengas por flores. 5
 Negro se te vuelva el día,
 Negro por sus negras horas,
 y negros trabajos pases,
 pues de negros te enamoras.

Y con crecidos dolores, 10
 por tu infame manía,
 Nunca tengas alegría,
 y para mayor quebranto,
 pues a lo negro amas tanto
 negro se te vuelva el día 15
 quiera Dios que con quebrantos.

Negro se te vuelva el día,
 negro por sus negras horas,
 y negros trabajos pases,
 pues de negros te enamoras. 20

Con repetidas clamores
 falsa, aleve y sin fe,

le suplico al Cielo que todas
las tres pascuas llores.

[Inquisición, vol. 988, fols. 400r - 403v]

T.7

Una vieja se sentó
1787

Atribuida a Joaquín Muñoz

Una vieja se sentó
encima de una sepultura
y el muerto sacó la mano
y le agarró la natura.

[Inquisición, vol. 1210, exp. 7, fols. 91r y 94v]

T.8

A un corazón enamorado

1795-1798, Puebla.

Atribuidos a Fray Josef Ignacio Troncoso

Denuncia por parte de Doña María Ignacia Solórzano, colegiala de San Ignacio.

¿Qué tienes corazón mío
que dentro de mí no cabes?
Lo que tienes ya lo sé,
y tú como que lo sabes.

Ojos bien podéis buscar 5
otro modo de vivir,
pues yo no os he de sufrir,
si siempre habéis de llorar.

Seguidillas

No hay dolor ni tormento
más insufrible, 10
que el que siente quien ama
a un imposible.

La duda le atormenta
y el temor le aflige,
remedio no encuentra 15
al mal que le persigue.

Si prosigue amando
su mal no corrige,
si olvidar pretende,
se le hace imposible. 20

Y en tan duro combate
como éste que resiste,
sólo resuelve amando,
padecer triste.

Estríbillo para la repetición

Por evidencia, 25
el amor se acrisola
con una ausencia;
la duda le atormenta.

No lloréis ojos hermosos,
no lloréis, que os hacéis mal, 30
y es lástima que dos soles
queden turbios con llorar.

No lloréis que me dais pena,
Tanta que puedo apostar
que voy repasando yo 35
las lágrimas que lloráis.

No lloréis que es compasión,
que las perlas que brotáis
las desperdiciáis de modo
que no se puedan lograr. 40

No lloréis que sois espejos
donde me suelo mirar,
y no me miraré bien
si está empañado el cristal.

No lloréis, tened el llanto 45
que aunque tenéis causa tal,
pasan ya de sentimientos
los efectos que mostráis.

No lloréis que vale mucho
lo que tan de balde dais, 50
y reliquias e una vida
no se suelen así dar.

No lloréis y quedad cierta
que primero faltará
la voluntad para mí 55
que os pierda la voluntad.

Si yo pudiera decirte
todo lo que el alma siente,
Pienso que habías de decirme
esa boca miente, miente. 60

Boleras

A un imposible adoro
que es de discretos,
pues las facilidades
aman los necios.
Y si se advierte, 65
todo aquello que es fácil
nunca divierte.

Hasta que yo te mire
tendré consuelo
porque entraré en la gloria 70
de ése tu cielo.
Pues con tu ausencia
vivo en el Purgatorio
de la inclemencia.

Cada vez que te miro 75
me dice el alma,
que sola tú me pones
corona y palma.
Que mi esperanza
te quiere solamente 80
en lo que alcanza.

Adiós ladrona,
porque robas el alma
de quien te adora.
Dale la tuya, 85
Porque el robar es fuerza
que restituya.

Y esto es tan cierto
como yo que lo digo
lo experimento. 90

Adiós y vióme
a buscar el alivio
que se me esconde.

Con ésta me despido,
porque mi dueño 95
con los ojos me dice
que tiene sueño.
Y aquí se acaban
seguidillas boberas
de una mañana. 100

Soneto

En tan larga distancia separado
de tu amable presencia dividido,
divierto las carencias del sentido
Con la sabrosa pena del cuidado.

Aunque de tus dos ojos apartado 105
estoy de tus memorias asistido;
en un constante amor no cabe olvido,
y en lo remoto, crece lo anhelado.

Después de que me faltó tu luz brillante
logras, bien mío, el último trofeo 110
de una rendida voluntad amante,

pues en dulce, amoroso devaneo
por el largo compás de lo distante
mido la actividad de mi deseo.

Cuartetas

¡Oh ausencia! ¡Triste estado de un amante 115
que mirando a su gloria desde lejos,
en la misma atención con que la mira,
de su vista, conoce que va huyendo!

¿Cómo podré yo olvidarte
si tienes mi alma en tu pecho, 120
y la tuya está en el mío
en todo lugar y tiempo?

Imposible me parece
 si no quieres destroquemos,
 dándome lo que me tienes, 125
 dando yo lo que te tengo.

¿Pero si el alma que tienes
 es la mía, será bueno
 Habiéndola tú tenido
 que procure yo el destrueco? 130

Catacumba de una pobre colegiala que entra por la fuerza en el Colegio de los Gozos

Si me acuerdo del colegio
 hasta el corazón me zumba
 de susto, porque en ocho años,
 ya me han vuelto catacumba.

Aunque cada día primero, 135
 en esta punta que encumbra
 el corazón, porque piensa
 ¿qué es aquesto que relumbra?

La rectora con gran maña,
 queriendo esconder la piedad, 140
 le dice a María del Carmen:
 “debajo de aquella mesa”.

La moza mete el dinero,
 con la mayor ligereza,
 y le pregunta que dé 145
 el chapín o la condesa.

Tal que por su desconfianza,
 robarla mi furor piensa,
 aunque medio le quedara,
 si no fuerza, desvergüenza. 150

Después de esto va el rasguño,
 lo oigo con impaciencia,
 que si pronta tuviera un mazo,
 te cortara la cabeza.

Si llegara mi hermano al torno, 155
 y me conoce enfadada,
 le pregunto “¿con que vienes
 con mi espada la dorada?”.

¿Qué es de tu pureza negra?
Ya la tendrás regalada, 160
me responde con sonrisa,
“que la tengo más guardada”.

Despídete señorita,
quien de ti fuera cayado,
me es fuerza cuidarla más 165
que los ojos de la cara.

Para alivio de mi tía
la veo en la puertecita,
y por disimular le grito:
“Margarita, Margarita”. 170

Si piensas que no la he visto,
por atormentarme más,
me dice una compañera,
vuelve los ojos atrás.

Compuesta por un tapadito muy maldito.

[Inquisición, vol. 1385, exp. 14, fols. 1r, 7r-8r, 39r-40v, 42r-49v, 129r]

BIBLIOGRAFÍA

- Águeda, María. *Fronroso asilo. Textos marginados novohispanos*. México: El Colegio de México. 1997. Impreso.
- - -. “La palabra rescatada en México en el siglo de la Ilustración. La catalogación: vicisitudes y avances”. *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.
- - -. *Secretos del oficio: avatares de la Inquisición*. México: Colegio de México, 2001. Impreso.
- Águeda, María y Baudot, Georges. *La palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. México: SIGLO XXI Editores, 1997. Impreso.
- Alberro, Solange. *La historia de las mentalidades: trayectoria y perspectivas*. México: Colegio de México, 1992. Impreso.
- Alberro, Solange y Gonzalbo, Pilar. *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*. México: El Colegio de México, 2013. Impreso.
- Armstrong, Ivor. *Practical criticism: A study of literary judgment*. USA: Harvest, 1929. Impreso.
- Barbadillo, María. *Romancero y lírica tradicional*. España: PENGUIN Clásicos, 2002. Impreso.
- Bello, Andrés. “Alocución a la poesía”. *Antología esencial*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. Impreso.
- Branding, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: ERA, 2004. Impreso.
- Beuchot, Mauricio. *Pensamiento de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Impreso.
- Buxó, José. *La cultura literaria en la América Virreinal*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Impreso.

- - -. *La Literatura novohispana: entre el dogma y la liberación*. México: Mexicana de la lengua, 2015. Impreso.
- - -. *La producción simbólica en la América colonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Impreso.
- - -. *Unidad y sentido de la Literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso.
- Buxó, José y Herrera, Arnulfo, eds. *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.
- Calvo, Roberto. *Literatura, historia e historia de la literatura: introducción a una teoría de la historia literaria*. Kassel: Reichenberg, 1993. Impreso.
- Campos, Araceli. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México, 1999. Impreso.
- Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo". *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1972. Impreso.
- Celorio, Gonzalo. "Silencio y pudor en la poesía novohispana". *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.
- Cervantes, Francisco. *Poder civil y catolicismo en México, siglos XVI al XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Impreso.
- Chartier, Roger. *El Presente del pasado, escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005. Impreso.
- Cornejo, Antonio. "Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXV no.50. Lima-Hanover: 1999. Impreso.

- - - *Sobre Literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ed. de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982. Impreso.

De Vos, George y Romanucci, Lola. *Ethnic identity. Cultural continuity and change*. *The University of Chicago Press*. Chicago: 1982. 9 marzo 2018. <<http://www.wennergreen.org/history/ethnic-identity-cultural-continuity-and-change>> Virtual.

Diccionario de Autoridades. Real Academia Española, Madrid: Gredos, 1990.

Diccionario de la Real Academia Española. Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1990.

Duby, Georges. “L’histoire des mentalités”. *L’histoire et ses methodes*. París: Gallimard, 1961. Impreso.

Escarpit, Robert. *Hacia una sociología del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974. Impreso.

Fandiño, Yolanda. “La otredad y la discriminación de géneros”. *ADVOCATUS*, vol. II. No. 23: 49 - 57. Colombia: Universidad Libre Seccional de Barranquilla, 2014. 8 julio 2019. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5982830>> Virtual.

Febvre, Lucien. “Histoire et psychologie”. *Encyclopédie française T. VIII*. Paris: Larousse, 1938. Impreso.

Fernández, Carmen. “Canon novohispano: la búsqueda de criterios de edición”. *Cuaderno de Investigaciones Filológicas de la Universidad Autónoma de Zacatecas*. No. 42, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2016, pp. 55 - 66. 2 junio 2019. <<https://dialnet.unirioja.es>>Virtual.

Flores, Alicia. “Historia y críticas literarias en las bibliografías novohispanas (sigloXVIII)”. *La producción simbólica en la América colonial*. México: Universidad Autónoma de México, 2001. Impreso.

Florescano, Enrique. *Historia ilustrada de México*. Literatura.México: Conaculta, 2014. Impreso.

- Frenk, Margit. *Poesía popular hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Frenk, Margit y Masera, Mariana. *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. Impreso.
- García, Fernando. *Cultura, subcultura, contracultura*. España: Universidad Complutense de Madrid, 2012. 4 abril 2018 <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4052246.pdf>> Virtual.
- Gonzalbo, Pilar. *Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano*. España: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. 23 julio 2018.< <http://cervantesvirtualobra-visor/del-bueno-y-del-al-amor-en-el-siglo-xviii-novohispano-0.html>> Virtual.
- -. *Familia y orden colonial*. México: Colegio de México, 1998. Impreso.
- González, Juan. *La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario*. España: Imafronte. ISSN 0213-392X, N°. 12-13, 1996-1997, págs. 151-162, 1998. 17 de junio 2019. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=233923>> Virtual.
- González, Jorge. *Sexo y confesión. La iglesia y la penitencia en los siglos XVIII y XIX en la Nueva España*. México: Plaza y Valdés, 2002. Impreso.
- González, Pablo. "La sátira popular de la Ilustración" en *Cultura, ideas y mentalidades*. México: Colegio de México, 2008. Impreso.
- - -. *Obras históricas, 1948-1958*. México: El Colegio de México, 2013. Impreso.
- Gordonio, Bernardo. *Lilio de la medicina. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495*. España: ed. John Cull y Brian Dutton Madison, Seminary of Medieval Studies, 1991, línea 10-11. Impreso.
- Greimas, Algirdans. *Semántica estructural*. España: Gredos, 1971. Impreso.

- Grimson, A. "Diversidad y cultura: reificación y situacionalidad". *Tábula Rasa*. Núm. 8, enero-junio. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2008. Impreso.
- Harris, M. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. Impreso.
- Henríquez, Pedro. *Ensayos*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1998. Impreso.
- -. *La utopía de America*. Caracas: Ayacucho, 1989. Impreso.
- -. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928. Impreso.
- Herrera, Arnulfo. "Un tópico en la crítica literaria". *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.
- Hidalgo, Alejandra. "Entre la prohibición y la expresión: poesía censurada por la Inquisición reflejo de tres realidades amorosas del siglo XVIII opuestas al discurso de las instituciones de control social". Tesis de maestría. México: BUAP, 2008. Impreso.
- Jay, John. "La crisis financiera del virreinato de Nueva España a fines de la colonia". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. Núm. 19, enero-abril. México: Instituto Mora, 1991, pp.123-140. 17 julio 2019. <<http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i19.335>> Virtual.
- Kojève, Alexandre. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2006. Impreso.
- Le Goff, Jacques. "Les mentalités, une histoire ambiguë". *Faire de l'histoire*, Vol. III. *Nouveaux Objets*. Paris: Gallimard, 1974. Impreso.
- León, Israel. "Nacionalismo de Estado e indigenismo en México: una discusión viva". *Boletín AFEHC*. No. 46. Colombia: 2010. 4 octubre 2019. <<http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php>> Virtual.

- -. “Nacionalismo mexicano, algunas aproximaciones”. *Revista Athenea Digital*. No. 19, pp. 213 - 225. ISSN: 1578-8946. Barcelona: 2010. 10 febrero 2019. < <http://www.redalyc.org/pdf/53753719730011.pdf>> Virtual.

Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. España: Pre-textos, 2001. Impreso.

Lieberman, Baruj. *Antología del son de México*. LP. 1a ed. México: FONARTFONAPAS, 1981. En CD, CORASON, 2002. Virtual.

López, Sergio. “Precisar lo literario en los textos coloniales, una necesidad metodológica”. *Literatura novohispana. Revisión, crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. Impreso.

Magaña, A. “Prólogo”. *El indio*. México: Porrúa, 1972, pp. IX-XXI. Impreso.

Mandrou, Robert. “L’ histoire de mentalités”. *Encyclopaedia universalis. Vol. VIII*. París: Encyclopaedia Universalis France 1968. Impreso.

Mariscal, Beatriz. “Voces novohispanas: silencios de nuestra historia literaria”. *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.

Mariátegui, José. *Literatura y estética*. Caracas: Ayacucho, 2006. Impreso.

Masera, Mariana. *Relatos populares de la Inquisición novohispana (siglos XVII-XVIII): rito, magia y superstición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Impreso.

Mendoza, Vicente. *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Menéndez, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. España: Biblioteca Clásica, 1890. Impreso.

Menéndez, Ramón. *Estudios sobre lírica medieval*. España: Universidad de Valladolid, 2015.

Impreso.

Montaner, Alberto. “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos

XVI y XVII. En torno al volumen VII de Edad de Oro”. *CRITICÓN*, no. 45. España: Universidad de Zaragoza, 1989. 5 febrero 2019. <<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon>> Virtual.

Montero, Maritza. “De la otredad a la praxis liberadora: la construcción de métodos para la conciencia”.

Estudios de Psicología, vol. 32, núm.1. Brasil: Pontificia Universidad Católica de Campinas, 2015, pp. 141 - 149. <<https://www.redalyc.org/pdf/3953/395351948013>> Virtual.

Muciño, José. “La nueva teoría literaria frente a la Literatura novohispana”. *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.

Revisión, crítica y propuesta metodológica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.

Nieto, Enrique. “El pecado en la Nueva España”. *Fronteras de la Historia*. Vol. 19, no.

1, Jan - June. Bogotá: 2014. 8 de agosto 2019. <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-46882014000100010> Virtual.

O´Gorman. *Cultura, ideas y mentalidades. Lecturas de Historia mexicana. Vol. 6*. México: Colegio de México.1992. Impreso.

legio de México.1992. Impreso.

Ortiz, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca AYACUCHO,1987.

Impreso.

Osorio, Gustavo y Palma, Alejandro. “Enunciación en la poesía”, borrador de capítulo. 2014.

Impreso.

Palacios, Emilio. *Evolución de la poesía en el siglo XVIII*. España: Biblioteca virtual Miguel de

Cervantes, 1981. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-poesa-en>

el-siglo-xviii-0/html/ffcec880-82b1-11df-acc7-002185ce6061_2.html> 4 de marzo 2019.
Virtual.

Peña, Margarita. *Literatura entre dos mundos: interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. Impreso.

Pérez-Marchand, Monelisa. *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*. México: El Colegio de México, 2005. Impreso.

Prieto, Guillermo. *Memoria de mis tiempos*. México: Porrúa, 2004. Impreso.

Portuondo, J. "Literatura y sociedad". *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1969. Impreso.

Pozuelo, J. "Estructura y pragmática del texto lírico". *La teoría del lenguaje literario*. España: Cátedra, 1988. Impreso.

Ramírez, Ignacio. "La belleza literaria". *Lecciones de Literatura*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León, 1884, pp. 102-113. Impreso.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. Impreso.

Ramos, Mayra. *Censura y teatro novohispano*. México: ESCENOLOGÍA, 1998. Impreso.

Retamar, R. "Para una teoría de la Literatura hispanoamericana", "Algunos problemas teóricos de la Literatura hispanoamericana". *Para una teoría de la Literatura hispanoamericana*. Colombia: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, 1995. Impreso.

Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. XV. Apuntes para la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.

Ribeiro, Darcy. *El dilema de América Latina: estructuras de poder y fuerzas insurgentes*. México: Siglo XXI Editores, 1978. Impreso.

Robles, Gregorio. *Sociología del Derecho*. Madrid: Civitas, 1997. Impreso.

- Rodríguez, Dalmacio. *Texto y fiesta en la Literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Impreso.
- Rodríguez, Joaquín. “La agudeza del ingenio en la Nueva España en el siglo XVI”. *Puertas. Libro Anual del ISEE*. No. 15. México: Universidad Católica Lumen Gentium / Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos, 2013. Impreso.
- Rubial, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Ruedas, Jorge. El sistema literario novohispano. *Unidad y sentido de la Literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso.
- Saldívar, Gabriel. *El jarabe: baile popular mexicano*. México: Talleres Gráficos de la Nación 19-37. Impreso.
- Tanck, Dorothy. *La educación ilustrada*. México: El Colegio de México, 2005. Impreso.
- Tenorio, Lilia. *El gongorismo en Nueva España*. México: Colegio de México, 2008. 4 octubre 2019. <<http://www.elem.mx/estgrp/datos/1336>> Virtual.
- Torres, Gabriel. *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible (1767-1794)*. México: Colegio de México, 2010. Impreso.
- Tovar, Guillermo. “El arte novohispano en el espejo de su Literatura”. *Literatura novohispana. Revisión, crítica y propuesta metodológica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Impreso.
- Trabulse, Elías. “Prólogo” en *La palabra condenada en el México de los virreyes: antología de coplas y versos censurados por la Inquisición de México*. Ed. Águeda, María y Baudot, Georges. México: SIGLO XXI Editores, 1997. Impreso.
- Van Dijk y Teun A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.

- Vallejo, Sylvia. *Literatura satírica perseguida por el Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España (siglo XVIII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. Impreso.
- Velarde, Sofía. *La conformación de la identidad novohispana. Imágenes, símbolos y discursos utilizados en la Independencia de México. Vol. I*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009. Impreso.
- Viqueira, Juan. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Viveros, Germán. “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”. *Estudios de historia novohispana*. México: Universidad Autónoma de México, 2004. <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ehn/article/viw/3611/3164>> Virtual.
- Von Wobeser, Gisela. *Estudios de historia novohispana. Tomo 31*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Impreso.