

Maldito “Jarabe gatuno”: Poéticas de la censura inquisitorial en la Nueva España

Elena Deanda Camacho
Washington College

“La primera virtud de los censores es su obsesión. Los más grandes perseguidores de la literatura erótica, política o anticlerical siempre han desarrollado un gusto muy particular por el establecimiento de listas” (Pierrat 13). El censor es obsesivo pero no por eso desarreglado. Todo lo contrario, el censor es sistemático, documenta con gran minucia el objeto que odia: lo identifica, lo preserva, volviéndose su único, su exclusivo guardián. Catalogando, el censor se vuelve erudito, el especialista de lo obsceno.¹ Tiene además buen gusto, conoce el poder de la obra maestra y sabe que lo más chocante conlleva el éxito y la trascendencia. El censor tiene sobre lo obsceno un conocimiento privilegiado y un poder tanto simbólico como material. Él posee la única llave (oficial) de lectura y la única llave del archivo. En su poder se encuentra el significado, el valor de los signos y la regulación del público a quien van destinados los mismos.² El censor se eleva ante ese público como su representante legítimo y determina velar por lo que él considera ‘el bien común’.³ No obstante, mientras aprisiona con vehemencia el objeto de su cólera, el censor paradójicamente lo libera mediante la cita. Cuando proclama lo prohibido como tal, el censor lo publicita e incita a otros a verlo y poseerlo. Cuando inscribe lo prohibido en la ley, el censor contamina el espacio jurídico con la ‘suciedad’ y el ‘desorden’ de lo obsceno. Lo obsceno invade, por tanto, no sólo el alma y las noches del censor sino su discurso y el discurso de su arma más certera: el de la ley.

En la cultura hispánica, el imaginario histórico nos ha dibujado la imagen de un censor irascible e intransigente y de una censura (inquisitorial o monárquica) efectiva e insidiosa que constriñó el arte y en especial la literatura a ambos lados del Atlántico (Llorente 1812, Pinta Llorente 1953, González Casanova 1958 y Peña 2000).⁴ No obstante la censura nunca fue una máquina bien aceitada. La censura era una actividad anclada en la ideología dictada por la Iglesia católica (Méndez, *Secretos* 68). Sin embargo, esta práctica no escapaba al encanto de la obscenidad y respondía a este encanto en sus mismos términos. Al investigar la sutil manera por la cual lo ‘obsceno’⁵ se instaló en el centro del discurso inquisitorial, me propongo dilucidar dinámicas de apropiación, contaminación o invasión discursiva que se establecen entre la expresión artística —en este caso popular— y la censura inquisitorial (1478-1824) en la Nueva España. Esa dinámica de ‘contaminación’ explica cómo el discurso de lo obsceno se re-genera en la censura inquisitorial por medio de la cita o el eco. Los textos inquisitoriales en contra del “Jarabe gatuno” —el último son novohispano prohibido por la Inquisición en el siglo dieciocho— muestran que la inclusión de textos ‘obscenos’ en el discurso legal los preserva y que la irrupción de lo ‘obsceno’ violenta y llega a exceder el discurso censorial. Analizar estas dinámicas de irrupción evidencia la mayor o menor efectividad de la regulación o la supresión y, en general, de la distribución de discursos que hace la censura en el espacio público.⁶ Más aún, esta dinámica de reverberación de lo ‘obsceno’ nos permite entender la naturaleza reproductiva del discurso en el momento en el que se enfrenta a un proceso de silenciamiento.

El encuentro entre el censor y lo ‘obsceno’ se realiza mediante el acto aleatorio, casi incontrolable, de la lectura y el acto indomable y a menudo ‘traicionero’ de la escritura. Cuando el censor inquisitorial lee, se encuentra predispuesto a ejercer su oficio, tiene un horizonte de expectativas ante el texto —como dice Hans Robert Jauss— y sólo busca verificar el dato de lo que ya ha anticipado.⁷ El censor debía ‘traducir’ a sus superiores y a la sociedad el valor y el significado de determinados productos culturales y darles sentido de manera que fueran comprensibles para ellos y para sí mismo. Según Robert Darnton, el censor elaboraba una guía hermenéutica del texto (1995). No obstante, la lectura envuelve a su lector en sus propias reglas y lo condiciona a leer de cierto modo. En consecuencia, el censor se deja llevar por la hermenéutica que el discurso le impone, variable de

lector en lector y de lectura en lectura. Enseguida, elabora una respuesta siguiendo el formato discursivo religioso. Pero en la escritura, el censor no evade la excitación que ha señalado como ‘perversa’ y responde a ella con un discurso exaltado (*enervé, enivré*). La censura replica —a forma de eco o palimpsesto— con las mismas estrategias discursivas, el mismo léxico y tono que tiene el objeto que busca exterminar. En este proceso, lo obsceno ha ganado, el censor se ha vuelto inapropiado.

La censura en contra de canciones populares a fines del siglo XVIII y principios del XIX en la Nueva España nos ofrece una perspectiva privilegiada de esta dinámica de contaminación y de la exaltación y excitación que caracterizan el discurso censorial. La segunda y última canción (o ‘son’) que fue prohibida por la Inquisición en 1802, el “Pan de jarabe” (también llamado “Jarabe gatuno”), tuvo en su contra un edicto del Santo Oficio y un bando del rey. Las coplas, la calificación inquisitorial y el edicto muestran el proceso de contaminación de lo obsceno en el espacio legal como un fenómeno infernal. La campaña en contra del Jarabe (del árabe *xarab*, que significa tanto ‘mezcla’, como ‘jarabe’ o ‘sarao’) muestra asimismo el enfrentamiento entre el discurso legal y el espacio poético-musical-festivo en un momento álgido de represión en el cual las instituciones coloniales se aferraban al poder ante la inminencia de su desaparición (esto es, ante el vaticinio de la independencia y la consecuente disolución del tribunal). Aunque esta campaña fue simbólicamente ‘patada de ahogado’, la Inquisición y la monarquía lograron en el terreno de lo simbólico una pequeña pero insidiosa victoria: la internalización de la censura en la población novohispana y la lenta pero segura instalación de lo que Michel Foucault ha llamado la “sociedad disciplinaria”, una sociedad que participa ciega y consensualmente en su propio sometimiento (*Vigilar* 205).

El “Chuchumbé” fue el primer ‘son de la tierra’ en ser prohibido en la Nueva España en 1766 (seguido por el “Animal” en 1767). Este son o canción representaba de manera humorística la sexualidad de los clérigos con descripciones de jesuitas con enormes penes o mercedarios exhibicionistas (Deanda 2010, 2007; Méndez y Baudot 1987). Denunciaba así la doble moral de una clerecía que por un lado predicaba abstinencia pero por el otro lado, solicitaba sexo en el confesionario (Sarrión 2002, González Marmolejo 2002, Pérez Escobedo 1998).⁸ En la canción o son del “Jarabe” la conjunción entre sexo y religión continúa, unificando esta vez el *eros* pagano con el *ágape* cristiano o mostrando el gozo sexual esta vez con la venia de Dios.

La copla que se volvió representativa del Jarabe dice: “Esta noche he de pasear / con la amada prenda mía, / y nos hemos de holgar / hasta que Jesús se ría” (AGN Inq. 61.1178.1.18; también en Mendoza 73).⁹ Esta copla nos presenta a un Jesús *voyeur*, cómplice del amor y jubiloso ante los regocijos sexuales de una pareja.¹⁰ Más escandalosa es la copla que desautoriza todo poder religioso sobre la feligresía y dice: “Ya el infierno se acabó, / ya los diablos se murieron / ahora sí, chinita mía, / ya no nos condenaremos” (AGN Inq. 61.1297.3.22). Esta copla establece una desobediencia religiosa y, por extensión, secular. Con la disolución del infierno se instalaría un estado anárquico en donde la gente ya no tendría temor ni de Dios ni del rey. Si el infierno se acaba, no hay pecado ni crimen. La ley y el orden se suspenden. Lo único que queda, dice la copla, es el placer y su celebración.

El infierno es uno de los motivos recurrentes de las coplas del Jarabe y aparece bajo el binomio de la fogosidad sexual y del castigo ejemplar (la exterminación por el fuego), y aún bajo el binomio del amor y la muerte, el *eros* y el *thanatos*. Las coplas que los diversos censores rescatan son en su mayoría coplas de amor y cortejo,¹¹ pero la fogosidad sexual/infernal aparece en numerosas cuartetas como la que dice: “Cuanto estés en los infiernos, / ardiendo como tú sabes, allá te dirán los diablos: / ‘Ay, hombre, ¡no te la acabes!’” (AGN Inq. 61.1377.7.389-436). O “Cuando estés en los infiernos, / todito lleno de llamas, / allá te dirán los diablos: / ‘Ahí va la india, ¿qué, no le hablas?’” (AGN Inq. 61.1377.7.389-436). En estas coplas los personajes habitan el infierno —lo que los acusa de pecadores irredentos— pero éste no es un espacio negativo, sino sensual. Los diablos son cómplices en los amores, le avisan al interlocutor cuando pasa su enamorada e incluso llegan a pedirle modestia cuando la acaricia en público. Una copla que entrelaza el tema del infierno con la censura de este son (pues

preocupó mucho a sus censores) es la que dice: “Este jarabe gatuno / lo compuso Lucifer, / para llevarse a las almas / a los infiernos a arder” (AHN Inq. 3720.337). Aunque Lucifer y su intención de quemar las almas parezca una imagen amenazadora, el infierno en el son es una prolongación de la vida en la tierra. En él moran los enamorados, los diablos son amigos y Lucifer canta y seduce a su público. El tratamiento del infierno en las coplas —aunado a la copla anárquica en la cual el averno desaparece— nos muestra una preocupación moral e incluso política en la imaginación popular novohispana del XVIII que debate en la lírica nociones del bien y del mal, del desacato y del orden, y que reconstruye, deconstruye y eventualmente destruye toda noción de infierno.

Por su leitmotif infernal, el Jarabe preocupó a clérigos, comisarios, inquisidores y hasta al virrey Félix Berenguer de Marquina, quien emitió un bando en su contra. Las penas fueron dobles. Los que cantaran, compusieran o bailaran tendrían la excomunión y 200 ducados por parte de la Inquisición (AGN Indiferente Virreinal 5266-003) y por parte del virrey, dos años de presidio para los hombres o dos de recogidas para las mujeres, así como dos meses de cárcel para el público (AGN Indiferente Virreinal 0997.004). La persecución va de 1802 (cuando salen el edicto y el bando) hasta 1807, el último año en que hubo denuncias. Sin embargo, cómo muestran estas denuncias, prohibir este son presentó numerosas dificultades: había asuntos más importantes (una posible insurrección, la invasión de Francia) y dos jurisdicciones que se disputaban ¿el castigo? del delito, lo que sólo creó confusión e ineficacia. Ambas jurisdicciones se dieron por vencidas: la Iglesia comenzó a regular las fiestas populares y el virrey simplemente ignoró reforzar el bando.

La victoria simbólica del Jarabe no puede sino considerarse compleja. Por un lado, podría decirse que ganó porque las distintas jurisdicciones que buscaban reprimir la canción terminaron dejándola correr. Pero, por otro, perdió ya que la represión institucional se internalizó en las personas que cantaban o escuchaban los sones y la *performance* de estas canciones, en lugar de reforzar la cohesión social, creó divisiones basadas en el miedo a la persecución y en el ejercicio de la auto-censura. Es probable que este ejercicio de autocensura sea la causa de que carezcamos hoy de un son llamado “Jarabe gatuno” o “Pan de jarabe”. La auto-censura lo condicionó al olvido.¹² Contamos, no obstante, y esto en el Bajío, la Tierra Caliente y el altiplano central mexicano, con una multitud de jarabes, entre los cuales aparece el “Jarabe ranchero” y se destaca el “Jarabe tapatío”. Estos jarabes fungen como avatares, descendientes o resabios de este primigenio son.¹³ Raúl Eduardo González considera que la mayoría de los jarabes comparten como líneas de contenido: “el tema amoroso, las referencias al propio baile del Jarabe y el espíritu jocosos, desenfadados, picantitos, las sugerencias de carácter erótico” (362). Efectivamente, estos jarabes y el “Pan de jarabe” o “Jarabe gatuno” muestran los temas del amor, la metapoética o autoreferencialidad y el humor erótico. No obstante, la desaparición del infierno vuelve a los jarabes no-novohispanos tanto política como religiosamente inofensivos pues no son anárquicos como sus contrapartes novohispanas. Es la anarquía del son novohispano lo que explica que se haya vuelto el estandarte del movimiento insurgente (Saldívar “El Jarabe” 307; González 340). Pero la eventual disolución de su anarquía es también lo que explica que, históricamente, el mismo “Jarabe” se haya vuelto el emblema de distintas instituciones mexicanas en turno.

Ya en el siglo diecinueve, en 1839, la condesa Calderón de la Barca habla del Jarabe como un son archi-conocido (Saldívar “El Jarabe” 312). Poco después, en 1841, uno de los fundadores del Conservatorio Nacional, José Antonio Gómez lo fija en su notación musical a manera de himno nacional. No es raro, entonces, que el español Niceto de Zamacois en su libro de costumbres “El Jarabe” de 1861 considere este son el epítome del ser mexicano (Saldívar “El Jarabe” 306, 310). En el siglo veinte, el “Jarabe” se consolida como símbolo de un México revolucionario y al mismo tiempo institucional. La bailarina rusa Anna Pavlova fija la coreografía del mismo (Lavalle 59). Enseguida el secretario de Educación, José Vasconcelos, instaaura en las escuelas públicas la enseñanza de la coreografía del “Jarabe” y con ello, el movimiento mecánico del baile folclórico. Ramón López Velarde, portavoz del proyecto nacionalista de Vasconcelos, en su poema “Suave patria” considera a

los mexicanos esa “briosa raza de bailadores de Jarabe” (citado en González 341). El Jarabe es ya estandarte de la institución de poder en turno. Su anarquía ha sido domeñada: las estrategias institucionales se apropiaron de su poder, transformado su original resistencia, hasta transformarlo en signo del genio y el carácter nacional.

Si consideramos que el Jarabe no ganó completamente en contra de la censura porque la represión logró el olvido o porque distintas dinámicas históricas de apropiación cultural anularon su propuesta anárquica, podemos, sin embargo, afirmar que este ‘son’ ganó al menos dos frentes: uno de ellos fue al ser preservado pues sus versos, siendo fugitivos, hubieran sido fácilmente olvidados, pero el censor los inscribió en papel y en el archivo. El otro frente es una victoria más sutil e insidiosa y aparece en el terreno mismo de la escritura. En ella el Jarabe contaminó con su motivo infernal el discurso censorial y logró que su mayor antagonista, el padre Gabriel de la Madre de Dios, respondiera ante lo maldicho, maldiciendo. Ya Gabriel Saldívar en 1934 había notado que “los señores encargados de la prohibición, abolición y extinción de los sones [...] parece que gozaban con deleites imaginativos al enterarse de las descripciones crudas e incentivos de las bajas pasiones, contenidas en los informes, en ocasiones muy dignas de las plumas de los grandes pornográficos” (*Historia* 311). Saldívar destaca el tono que se manifiesta en la correspondencia entre clérigos, fiscales, calificadores e inquisidores, que se caracteriza por ser apasionado, candente, enervante y embriagado. Es a partir de esta correspondencia y de este tono que se establece un movimiento mimético entre la censura y el son.

Mimesis de la censura

Para entender la mimetización del discurso censorial y la contaminación de lo obscuro narremos el caso del Jarabe. En él, el misionero Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León—del colegio apostólico de Pachuca—se erige como principal censor y ‘peca’ al maldecir sin tregua lo que él ya ha considerado maldicho. Junto a él, las censuras inquisitoriales y el edicto reverberan el motivo infernal de las coplas sumergiendo a todos, bailarines, cantores, público y censores en un espacio abochornado. El proceso comienza en 1776 —diez años después del “Chuchumbé”— cuando el comisario de Pachuca les escribe a los inquisidores del tribunal de México (Manuel Ruiz de Vallejo y Nicolás Galante y Saavedra), denunciando unas coplas del “Pan de jarabe” que el padre Gabriel le ha enviado. Los inquisidores le responden enviándole el edicto del “Chuchumbé” y diciendo que este edicto incluye “toda clase de iguales coplas, bailes o sones que se hubiesen inventado en lo sucesivo” (AGN, Inq. 61.1333.14.77). Tres años después, el padre Gabriel escribe al comisario de Zacatlán, Puebla (José Antonio del Castillo del Altra), y le manda unas coplas que le entregaron en San Agustín de Tlaxco, Puebla, y por primera vez maldice al pedir que el santo tribunal reforme “los *malditos* fandangos en México, Puebla y todos los demás pueblos” (AGN Inq. 61.1178.1.1-23).¹⁴ El tribunal manda las coplas a los padres calificadores Larrea y Vergara,¹⁵ y éstas se consideran “una blasfemia herética [...] irrisoria de las cosas sagradas [...] lascivas y escandalosas” (AGN Inq. 61.1178.1.1-23). Sin embargo no hay edicto, sólo la petición al cura de San Agustín de reforzar la prohibición.

Ese mismo año, el comisario de Pachuca (Crisóstomo Iturria), hablando por el padre Gabriel, pide: “mandárseme de testimonio de todas las prohibiciones hasta el día en particular, para que publicándolas lleguen a noticia de todos los fieles y no puedan alegar ignorancia de la general prohibición” (AGN, Inq. 61.1178.1.19). Lo que están pidiendo aquí tanto el comisario como el padre Gabriel es la cita que garantiza exactitud y elimina dudas. Los índices inquisitoriales de libros prohibidos se fundan en la cita y en la lista. El padre Gabriel exige al tribunal la ampliación del índice y se vuelve partícipe de su redacción. Ya desde el índice del inquisidor Sandoval de 1612¹⁶ se introdujo la idea de que el índice era un organismo activo y democrático: activo porque aumentaba progresivamente a través de la denuncia, la calificación y la emisión del edicto; y democrático porque todo lector debía y podía participar en su redacción por medio de la denuncia. El índice de Sandoval

delegó así la tarea de la censura en todo lector y no sólo en los inquisidores. En este sentido, el padre Gabriel —aunque no es un calificador— se erige como tal y busca sutil o expresamente la emisión del edicto y la inscripción del son en el índice.

Cinco años pasaron, hasta que en agosto de 1784 el padre Gabriel escribe directamente al tribunal exigiendo, de nuevo, el edicto. Dice que aunque sabe que estos sones “no se quitarán del todo”, lo único que será efectivo es que “nominándose en un edicto dichos bailes muchas almas saldrán del error intolerable” (AGN Inq 61.1297.3.16-24). El 29 de septiembre, el tribunal admite que tiene “infinitos asuntos de mayor gravedad” y que “no es posible dar una regla general ni fija mas que la del expurgatorio pues la diversidad de cantares y bailes, que son muy frecuentes, hace no poderlos determinar con tanta certeza como apetece” (AGN Inq. 61.1297.3.16-24). La falta de contornos de ese corpus oral impide una regulación efectiva. El cantar y el baile son fugitivos y proteicos y por eso es imposible aprehenderlos. Cuatro años más tarde, el fiscal reitera la posición del tribunal diciendo que ha sido “postergado este expediente a otros dignos de preferencia” y que el tribunal “no se resuelve a promover la formación del edicto” (AGN Inq 61.1297.3.17v). El padre Gabriel escribe el siguiente año, en 1789, insistiendo: “sólo pienso que se desterrará cuando este santo tribunal lo quite nombrándolo” y vuelve a maldecir cuando menciona que “el *maldito* son del “Pan de jarabe” y “Seguidillas” continúan asolando la región” (AGN Inq 61.1297.3.22). La obsesión del padre Gabriel es evidente y la negligente respuesta del tribunal sólo logra exacerbarla.

El tribunal le responde usando las mismas razones que el aguerrido padre Gabriel articula, dice que ha buscado erradicar estos sones pero “si no se ha conseguido, como lamenta el celo de este misionero, no es por falta de providencia sino porque son los escándalos males necesarios en el mundo y por eso inevitables [...] todo esto prueba que será sin efecto la repetición de edictos” (AGN Inq. 61.1297.3.16-24). El mal es necesario e inevitable, dice la Iglesia. Una política de prohibición se sustituye con una de regulación e incluso de tolerancia. La Inquisición reconoce, como dice Georges Bataille, que la transgresión existe, pero esta vez ya no se propone erradicarla, sólo le pide que permanezca en su universo clandestino (82). La obscenidad ha excedido a la censura.

El padre Gabriel no se amedrenta; muestra la misma pasión y fogosidad en contra del son que los personajes de sus coplas. Al escribirle al comisario del Pachuca en junio de 1789, el padre Gabriel llega al clímax de su exasperación maldiciendo dos veces cuando le dice “cuánto he solicitado el que se extingan los *malditos* sones y bailes deshonestos” y cómo “mientras no se nombre el *maldito* son el “Pan de jarabe” en algún edicto, en vano nos cansaremos los ministros” (AGN Indiferente Virreinal 5260.006.14f). El comisario de Pachuca insiste ante el tribunal el 25 de junio, explicando que “lo que se desea y ciertamente se necesita es que vuestra señoría ilustrísima se sirva ratificar la prohibición de los anteriormente vedados, añadiendo a ellos especial y señaladamente el “Pan de jarabe”, la “Cuchillada” y otros de nueva invención” (AGN Indiferente Virreinal 5260.006.14f). Entre esta última carta y la prohibición distan casi diez años y es muy probable que haya sido el cambio en el ejercicio del poder (nuevos inquisidores, nuevos fiscales) lo que haya servido a que la campaña del padre Gabriel en contra del Jarabe tuviera efecto a la vuelta del siglo.¹⁷

En 1802 salen el bando y el edicto en contra del “Jarabe gatuno”—éste como otro avatar del “Pan de jarabe”. Todo surge a partir de la denuncia en el mes de agosto en contra de una mujer llamada la “Panera” que bailó el son de manera escandalosa. El alcalde, don Sebastián de Heras Santiago, pide que se prohíba el baile y se castigue a la bailadora. El fiscal del virreino dice que “halla [...] mérito necesario para que por providencia de buen gobierno pueda prohibirse en lo absoluto el baile”, pero que “no lo encuentro para que en términos legales pueda hacerse cargo a la que nombran la Panera” (AGN Indiferente Virreinal 0997.004). Uno de los problemas que identifica es que sólo cuentan con rumores y, por ende, no pueden atribuirse cargos. Y añade que ésta es “una materia que, por no ser de las privilegiadas, excluye conocimientos claros para poder procederse a formar causa y convencimientos decisivos para la imposición de la pena”. Propone al virrey que si quiere publicar un

bando, es preciso que éste sea votado por la Real Sala del Crimen (la que vota en asuntos de juegos, bebidas o armas), y aunque el asesor general del virrey considera “que no era necesaria en el caso la publicación del bando”, los votos a favor que expide la Real Sala del Crimen obligan al rey a emitir el mismo (AGN Indiferente Virreinal 5833.070).

La Inquisición, por su parte, había empezado el proceso en octubre del mismo año cuando una carta “sin firma que la había dirigido cierto penitente” llega a manos de los frailes descalzos Josef Estrada y Josef Valdés, también calificador del Santo Oficio. Esta carta denuncia la obscenidad del baile del “Jarabe gatuno” y dice: “al son de la música comienzan a señalar las mamilas, vientre y demás partes vergonzosas con dichas acciones al efecto del pecado [...] y] concluían el baile abrazándose, meneándose y dándose empujones con el vientre”—actos muy reminiscentes de la forma en que se bailaba el “Chuchumbé” (AHN Inq. 3720.337). Las coplas que envían siguen el mismo tono infernal del “Pan de jarabe”, pero poco o nada tienen de escandalosas.¹⁸

Sin embargo, el infierno se instala en el discurso inquisitorial cuando los calificadores consideran que “el baile del ‘Jarabe gatuno’ es el incentivo más nocivo que podía sugerir el mismo Asmodeo y que las coplas que se acompañan son más propias para atizar este fuego infernal” (AHN Inq. 3720. 337). El edicto (20 de diciembre de 1802) repite el fraseo de la calificación diciendo del Jarabe que “el mismo Asmodeo le ha inspirado y le preside para derrocar hasta los fundamentos la honestidad, no sólo cristiana, sino la civil y natural” (AGN Indiferente Virreinal, Edictos 5266.003). La amenaza de derrocar la honestidad civil es la presión de la Inquisición sobre el virrey y explica que el bando aparezca cinco días después del edicto.

El problema era, como el edicto señalaba, que Asmodeo presidía y que el desorden se había instalado en la canción y, sobre todo, en su censura. El problema entre la ley y el orden, dice Robert M. Cover, es que entre la letra y la práctica se cierne un quiasmo: aunque la ley busca mandar en las acciones de la gente, no puede predecir o asegurarse de que este mandato se cumpla (1611). A esto habría que añadir que la acción conjunta de las jurisdicciones monárquica e inquisitorial sólo podía entorpecer la persecución. Ya en diciembre de 1802, el mercedario Ignacio Ruiz hace aprehender a dos hombres y a una mujer por cantar el son, pero éstos son liberados al día siguiente por el sargento (AGN Inq. 61.1411.9.37-38). El fiscal informa a la Inquisición del error de la instancia civil diciendo que “la justicia ordinaria los ha puesto en libertad sin atender a que están criminalmente incurso en las censuras fulminadas por vuestra señoría ilustrísima [...] ignorando el comisario las formalidades [...] de este proceso que no previene la cartilla” (AGN Inq. 61.1411.9.37-38.). Con este primer antecedente se establece la ineficacia que caracteriza la doble batalla institucional en contra de esta canción.

Paralelamente, las numerosas denuncias que aparecen muestran el proceso de internalización colectiva de la censura. Frente a las cuatro denuncias del “Chuchumbé”, las ocho denuncias casi periódicas (1802, 1803, 1804, 1806 y 1807) del “Jarabe gatuno” —de entre las cuales hay cinco auto-denuncias— nos hablan de una sociedad preocupada por vigilar la *performance* de la canción.¹⁹ Aunque no reciben seguimiento, esta abundancia de denuncias nos habla de la victoria insidiosa que tiene el poder represor en la consciencia colectiva pues la gente se vuelve verdugo de sí misma, vigilante y vigilada, delator y delatada. Cada uno de los sujetos coloniales en la fiesta popular se asume implícita o explícitamente como censor. Pese a que las denuncias y la auto-censura aumentaron, una vez que se dieron cuenta que las canciones y las fiestas eran un ‘mal necesario’, la iglesia y el virrey comenzaron a permitir las, obteniendo beneficios económicos a través de los permisos que expedían—como muestran los recibos de las diócesis de Xochipala, Zumpango del Río o Huiziltepec (AGN Tribunal de cuentas 25.19.1830, AGN Tribunal de cuentas 25.34.439-71). Estas fiestas, no obstante, seguían existiendo bajo el halo impreciso de lo permitido y lo prohibido y la *performance* de ciertos sonos anteriormente denunciados podían poner a la audiencia en un estado incómodo y de alerta.

El edicto y el bando fueron el último hálito en el terreno de lo simbólico de una práctica censorial que llegaba a su fin. Los diablos se habían muerto, la excomunión no importaba. La monarquía no mandaba nadie al presidio, la Inquisición no cobraba ningún ducado. El párroco bendecía ahora, y tras un pago, la fiesta popular. Había cosas más importantes: la insurrección se gestaba. Las fiestas y las insurrecciones se ayudaban unas a otras, en un momento en que expresión sexual y disidencia política encontraban un espacio lúdico en la fiesta popular. El Jarabe se volvió el himno insurgente. El predicador Juan José Simón de Haro dice a la Inquisición de Guadalajara, ya en 1819, que en “la costa del sur, cuyos pueblos han sido la inversión o abrigo de los rebeldes y en donde por desgracia los vicios de la lubricidad han sido comunes en todo género de gentes—sin excluir los mismos sacerdotes—, inventaron o han adoptado ciertos bailes [...] mucho peores que el que se titulaba ‘Jarabe gatuno’” e informa que están “viéndose autorizados [...] por algunos eclesiásticos, por oficiales de las tropas y personas decentes” (AGN Inq. 61.1466.8.89-90). Los sones coexisten, en el imaginario del censor, con nociones sexuales (la lubricidad), políticas (la rebeldía), e incluso regionales (el sur), consolidando así un tiempo, un espacio y un ambiente ya hostil a la imposición del orden religioso e imperial.

El “Jarabe gatuno” ofreció un escenario anárquico en donde el dominio ideológico y legal de la Iglesia se había desvanecido y lo único que quedaba era el imperio de la carne y del amor. Si el infierno se acabó, ya no hay miedo al castigo eterno. Pablo González Casanova dice sobre este verso: “La plebe estaba desenfrenada. Parecía como si realmente se hubiera acabado el infierno, como si ya no existiese la Inquisición, como si hubieran desaparecido los remordimientos de la consciencia, y se pudiera vejar y pisotear lo que apenas ayer era objeto de máxima adoración y sublime respeto” (75). Para el censor esta imagen aborrecida era el augurio de su propia aniquilación. Como medida preventiva, el censor decide exterminar lo que lo amenaza y ataca la lírica bajo el signo del pecado. La lírica contraataca usando la mejor arma de terror religioso: el diablo. La Iglesia responde a la intimidación en términos infernales. Ambas instancias permanecen en el mismo campo. El infierno todo lo abrasa. Hay en el Jarabe y su censura ecos de las hogueras de libros heréticos, de los quemados en efigie en los autos de fe, de la purificación de la herejía por el fuego. El fuego infernal remite a otro tipo de fuego, el carnal, a la fogosidad, la cachondez y lo calenturiento. Como refieren las coplas, los amantes se ‘huelgan’ ante los ojos de un Jesucristo que se ríe, cómplice, con ellos.

Hacia una poética de la censura

La mimesis del discurso censorial con el discurso censurado o lo que considero aquí la excitación del discurso—expandiendo la idea de *excitable speech* de Judith Butler—aparece cuando el tono exaltado del discurso obsceno (sexualmente exaltado, *enivré*, *énervé*), estimula y condiciona el discurso del censor.²⁰ La exaltación del censor es, por su lado, negativa, violenta, desesperada y desesperante. Esto es lo que Judah Bierman considera el binomio “fear of (sexual) excitement” y “the excitement of fear” (11). El padre Gabriel identifica un discurso inapropiado que usa tanto el disfemismo lingüístico en la forma (la mala palabra) como la herejía en el fondo (la idea errónea). Conforme su tarea de censor progresa, su exasperación aumenta y al maldecir, su discurso se vuelve también disfemístico (según la taxonomía de Burrige y Allan).

La pasión y el miedo, confundidas como emociones en el discurso del censor, nos permiten vislumbrar una poética de la censura inquisitorial y de la censura en general en la cual aparecen: la reverberación lingüística de lo obsceno (la apropiación), su inscripción en el discurso de la ley (la cita) y la dependencia inextricable de la censura con la obscenidad.²¹ Más aún, en esta poética de la censura es central la mimetización reactiva del discurso legal con lo obsceno, una mimetización en la cual el discurso legal usa las mismas estrategias discursivas (el disfemismo, la exaltación) que expone el discurso que condena. En este sentido, la censura se vuelve un discurso parasitario de ese otro discurso

que ella misma nombra y configura como obsceno. Y aunque se piensa que la censura, en tanto es un discurso legal, es ilocutiva, pues actúa en el momento de su locución ejerciendo una suerte de violencia institucional sobre el objeto obsceno, es posible ver que el discurso legal no sólo es un instrumento coercitivo (o *excitable*, como dice Butler) sino, sobre todo, un objeto cooptado (o *excited*).

La censura del “Jarabe gatuno” fue una de las últimas expresiones de la represión inquisitorial en la Nueva España. Aunque el bando y el edicto nos hagan pensar que la represión fue extraordinaria, el imperio tenía más problemas que unas canciones irreverentes: el siglo terminaba con la independencia de las colonias americanas en 1776, una revolución francesa en 1789, una guerra con Inglaterra desde 1796 y un imperio francés en expansión que amenazaba con invadir España—como efectivamente lo hizo en 1808, disolviendo el tribunal. Lo único efectivo fue la ‘sociedad disciplinaria’ subrepticamente intolerante que se instaló entre novohispanos instalando una vigilancia entre pares. En ella se estableció un pacto de cooperación entre la sociedad y la institución por medio de la denuncia. Robert M. Cover arguye que la única forma en la cual la ley puede ejercerse práctica y efectivamente es “because a system of social cooperation exists” (1619). Ya Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de los espectáculos* de 1796, favorecía la vigilancia de la fiesta en lugar de la represión ya que esta última era visible mientras que la vigilancia era “cierta y continua, pero invisible [...] conocida de todos sin estar presente a ninguno” (19). Con la sociedad disciplinaria, el poder se desplaza de la institución al individuo que participa consciente e inconsciente en su propio sometimiento. En esta sociedad el pudor, la modestia, las maneras y lo políticamente correcto se imponen y auto-imponen sin que haya una instancia foránea que los refuerce. En tanto no se siente vigilada, la gente está, como dice Jovellanos, “quieta” y “contenta” (18).

La censura tiene numerosas caras y se funda en diversas paradojas. En nuestros días, en los que la transgresión es cotidiana, dice Pierrat, “la débauche ne sert plus de repère” (35). El ambiente liberalizado en el que nos movemos, el exceso de sexo, nos hace pensar que estamos libres de censura. Como consecuencia, libremente censuramos otras formas culturales que consideramos represoras (el *niqab* de los musulmanes en la laica Francia, el fundamentalismo religioso en el medio oriente o el nacionalismo exacerbado). La censura, no obstante, es una hidra de múltiples cabezas que contiene los extremismos ideológicos y sobre todo (más internalizada, más sutil, más insidiosa siquiera) las esferas no-extremistas. Sus mecanismos son consensuales, invisibles, y por ende más efectivos. La censura, en suma, compete a todos. En mayor o menor grado es fundamental a nuestra conformación como seres morales, estéticos y racionales. La censura forma parte de un discernimiento histórico entre la virtud y el vicio, entre lo bueno y lo malo (la censura como crítica moral);²² de un discernimiento estético entre lo bien hecho y lo mal hecho, entre la técnica y su falta (la censura como crítica estética), y aún podríamos decir que la censura forma parte de un discernimiento entre lo comprensible y lo incomprensible (la censura como crítica en sí). Judah Bierman apunta a esta ininteligibilidad intrínseca a la censura cuando arguye que aquello que resiste nuestra comprensión, en el territorio de lo sexual, suele recibir el calificativo de ‘obsceno’.²³ Reflexionar sobre la censura nos permite, por ende, entender de qué manera hemos y seguimos privilegiando o discriminando formas de conocer y objetos de conocimiento.

Obras citadas

Abramovici, Jean-Christophe. *Obscénité et Classicisme*. París: PUF, 2003.

Archivo General de la Nación, México, Indiferente Virreinal, Edictos de Inquisición 5266.003. AGN Indiferente Virreinal 0997.004. AGN Indiferente Virreinal 5260.006.14f . AGN Indiferente Virreinal 5266-003. AGN Indiferente Virreinal 5833.070. AGN, Inquisición, 61.891.1.184. AGN Inq. 61.1178.1.1-23. AGN Inq. 61.1178.2.24-41. AGN Inq. 61.1297.3.16-24. AGN Inq 1326.1.1-36. AGN, Inq. 61.1333.14.77. AGN Inq. 61.1377.7.389-436. AGN Inq. 1411.9.37-

38. AGN Inq. 1466.8.89-90. AGN Tribunal de cuentas 25.19.1830. AGN Tribunal de cuentas 25.34.439-71.
- Archivo Histórico Nacional, España, Inquisición 3720.337.
- Alberghini, Giovanni. *Manuale qualificatorum Sanctae Inquisitionis*. Zaragoza: Agustín Verges, 1671.
- Albin, Verónica. "On Censorship: A Conversation with Ilan Stavans." *Translation Journal* 9.3 (2005): 18-38.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. París: 10/18, 1995.
- Bierman, Judah. "Censorship and the Languages of Love." *The Family Life Coordinator* 14.1 (1965): 10-16.
- Burridge, Kate y Keith Allan. *Dysphemism and Euphemism: Language Used as a Shield and Weapon*. New York: Oxford UP, 1991.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.
- Cover, Robert M. "Violence and the Word." *Yale Law Journal* 95 (1986): 1601-29.
- Darnton, Robert. *Censorship in Comparative Perspective: France, 1789-East Germany, 1989*. Stockholm: Svenska bokförläggarefören, 1995.
- Deanda Camacho, Elena. "El chuchumbé te hé de soplar: Sobre obscenidad, censura y memoria oral en el primer 'son de la tierra' novohispano." *Mester* 36 (2007): 53-71.
<http://www.archive.org/stream/mesteruniv36univ#page/52/mode/2up>
- . "The Politics of a Folksong: Male Bonding, Pardos' Chuchumbé, and the Inquisitorial Body." *Transverse* 10 (2010): 15 pp.
http://groups.chass.utoronto.ca/complitstudents/transverse/current_issue_files/The%20Politics%20of%20a%20Colonial%20Folksong.pdf
- Eimeric, Nicolau. *Manual de inquisidores*. Ed. José Marchena Ruiz. Bogotá: Planeta, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón. México: Siglo XXI, 1986.
- . *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises Guiñazu. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Garner, Bryan. *Black Law's Dictionary*. St. Paul: West Group, 2009.
- González, Raúl Eduardo. "El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán." *Revista de Literaturas Populares* VII.2 (2007): 340-76.
- González Casanova, Pablo. *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: Colegio de México, 1953.
- González Marmolejo, René. *Sexo y confesión. La Iglesia y la penitencia en los siglos XVIII y XIX en la Nueva España*. México: INAH, 2002.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory." Trad. Elizabeth Benzinger. *New Literary History* 2.1 (1970): 7-37.
- Lavalle, Josefina. *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. México: CENIDIM-INBA, 1988.
- Lewis, William. "Law's Tragedy." *Rhetoric Society Quarterly* 21.3 (1991): 11-21.
- Llorente, Juan Antonio. *Memoria histórica sobre cuál ha sido la opinión nacional de España acerca del Tribunal de la Inquisición*. Madrid: Sancha, 1812.
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. New York: Cosimo, 2007.
- Méndez, María Águeda Méndez. *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI, 1997.
- . Con Georges Baudot. "El chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal." *Caravelle* 48 (1987): 163-71.
- . *Secretos del Oficio: avatares de la Inquisición novohispana*. México: Colegio de México-UNAM-CONACyT, 2001.
- Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM, 1956.

- Pérez Escobedo, Javier. *Sexo e Inquisición*. Madrid: Temas de hoy, 1998.
- Peña, Margarita. *La palabra amordazada*. México: UNAM, 2000.
- Pierrat, Emmanuel. *Le bonheur de vivre en Enfer*. París: Maren Sell, 2004.
- Pinta Llorente, Miguel de la. *La inquisición española y los problemas de la cultura y la intolerancia*. Madrid: Cultura hispánica, 1953.
- Poole, Howard. "Obscenity and Censorship." *Ethics* 93 (1982): 39-44.
- Saldívar, Gabriel. "El jarabe, baile popular mexicano." *Anales del Museo Nacional de México* 2 (1935): 305-326.
- . *Historia de la música en México*. México: SEP-INBA, 1934.
- Sandoval y Rojas, Bernardo de. *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*. Biblioteca Nacional de España. R /39751.
- Sarrión Mora, Adelina. *Sexualidad y confesión: La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio Siglos XVI-XIX*. Madrid: Alianza, 2002.
- White, James Boyd. "Law and Literature: No Manifesto." *Mercer Law Review* 39 (1988): 739-51.

Notas

- ¹ Ilan Stavans nota cómo "it is never enough to seek the eradication of the forbidden fruit. Equally, if not more, important is the detailed description of it, and what makes it so undesirable" (21).
- ² James Boyd White afirma que "whoever controls our languages has the greatest power of us all" (747).
- ³ Al respecto, es de notar que es la sociedad quien concede ese poder al censor. Karl Marx enfatiza el rol de consensualidad como condición necesaria de la dominación cuando dice: "one man is king only because other men stand in the relation of subjects to him" (60-61).
- ⁴ Juan Antonio Llorente puede considerarse el precursor de una perspectiva histórica desde la cual los productores culturales españoles (artistas, escritores, etc.) pertenecieron a un cierto 'martirologio' de la cultura hispánica por ser constantemente vigilados y acosados por la censura.
- ⁵ Obscenidad se ve definida en el *Black Law's Dictionary* como "the quality or state of being morally abhorrent or socially taboo, especially as a result of referring to or depicting sexual or excretory functions". Esta definición se establece desde las leyes de obscenidad que formula Inglaterra en 1857 (*Obscene Publications Act*). En ellas se habla de lo *prurient* como característica de lo obsceno que incomoda al censor y a la población en general. En el mundo hispano lo obsceno fue más o menos definido por el lenguaje inquisitorial en donde el término aparece junto a términos como 'lascivo' o 'indecente'. Como dice Jean Christophe Abromivici, el término es ambiguo pues puede venir de "*obs-scaena*" que significa 'lo que esta fuera de la escena' y/o de "*obs-caenum*", que significa 'lo que va hacia el cieno, el lodo o lo sucio'.
- ⁶ La censura regula o suprime, siguiendo las categorías restrictiva y prohibitiva establecidas por Howard Poole (43). La restrictiva transforma el objeto censurado (lo recorta o deforma, por ejemplo) para que siga circulando en el espacio público o lo deja intacto pero lo confina a un espacio no oficial y a un público subalterno o clandestino. La prohibitiva, por su lado, busca la desaparición del objeto de la escena pública. Más allá de la proscripción o la restricción, la censura en sí distribuye públicos, decide qué entra en el espacio hegemónico y que se relega al subterráneo, el cual es un espacio siempre vigilado aunque nunca enteramente cancelado.
- ⁷ Jauss encuentra que el lector "projects his own standards onto the text in order to grasp its specific meaning" (3) pero el significado se escapa a este horizonte en un "free play of interpretations" (44).
- ⁸ El sexo en el confesionario fue uno de los delitos más perseguidos y denunciados a la Inquisición pero como era un delito "interno" raramente tuvo un seguimiento o un castigo ejemplar. Los clérigos acusados de este delito eran trasladados a otras diócesis, volviendo a sus antiguos hábitos, con la única pena de no poder confesar temporalmente, lo que no les impedía obtener favores sexuales (Sarrión 2002, González Marmolejo 2002 y Pérez Escobedo 1998).
- ⁹ Cito dos fuentes: AGN y AHN. AGN es el Archivo general de la nación de México. AHN es el Archivo histórico nacional de España. En ambos archivos se encuentran los documentos creados por la Inquisición

española—afuera del Vaticano, los cuales aún no son accesibles a ningún investigador. Cuando hablo de AGN ofrezco el número de archivo, el número de expediente, el número de caso y la página. Cuando hablo de AHN ofrezco el número de legajo y el número de expediente. Los registros del “Jarabe” se encuentran en estos dos archivos.

¹⁰ En 1743 hay una copla que habla de la complicidad divina en materia de amor. La posee un fraile ‘alumbrado’ molinista—acusado de solicitante—que dice: “Ahora que hace mucho frío, / entrepiernados los dos, / nos estaremos amando / a nuestro Creador” (AGN Inq. 61.891.1.184).

¹¹ En ellas, una pareja hace planes: “En la orilla del río / pones tu cuartito, / para que se halle contigo / aqueese chinito” (AGN Inq. 61.1178.1.1-23). En otra, una pareja se disputa: “Ay tonchi, mi alma, / ¿qué te ha sucedido?, / ¿por qué te casaste? / ¿me has aborrecido?” (AGN Inq. 61.1178.1.1-23). Hay escenas de seducción y baile: “Tus piernas son dos columnas, / más arriba está la fuente, / y con tus bailes, Bibiana, / haces venir la corriente” (AHN Inq. 3720.337). En otra, se insinúan los amores desventurados de un clérigo: “Que vete corriendo, / que con tu marido, / yo me iré a la ermita / con mi calavera / con mi santo Chunto, / con mi san Onofre, / con mi san Benito” (AGN Inq. 61.1178.1.1-23).

¹² El “Chuchumbé” tampoco sobrevivió a la censura del XVIII. Fue sólo hasta 1980 que Gilberto Gutiérrez lo recuperó del archivo y lo musicalizó en el disco “El mundo se va a acabar” del grupo de son jarocho Mono Blanco (Deanda “El chuchumbé” 68).

¹³ En estos reaparece la palabra ‘china’ (mencionada en las coplas novohispanas) para designar a la mujer que típicamente baila esta canción, que a menudo se llama la ‘china poblana’. Esta china, si consideramos la teoría de Gabriel Saldívar, fue un tipo de mujer que vestía de forma específica y tenía un status particular en la sociedad novohispana e independentista y podría considerarse paralela a la ‘maja’ peninsular (1935 313-14). Hay muchas teorías sobre por qué se le llama ‘china’, bien por el origen de su ropa o por personajes históricos (Saldívar 313-14).

¹⁴ Asimismo habla del son llamado “Los panaderos” en donde la coreografía exigía posturas heréticas, por ejemplo, la mujer debía hacer una “dolorosa” o un “crucifijo” para que su pareja pudiera “gozarla” (AGN Inq. 61.1178.2.24-41). Aunque el baile de este son fuera más “desvergonzado” que el del jarabe, el padre Gabriel no hizo una campaña tan ardua para inscribirlo en el edicto, probablemente porque no mostraba el tema infernal.

¹⁵ El calificador inquisitorial es quien identifica el delito de las proposiciones —que el inquisidor Nicolás Eimeric enlistó desde su *Manual de Inquisidores* (1578) como: la blasfemia, cierto tipo de chistes, los requiebros amorosos que mezclan lo sagrado y lo profano y las invocaciones diabólicas. En 1671, Giovanni Alberghini sistematizó el delito de las proposiciones y el rol del calificador en su *Manuale qualificatorum Sanctae Inquisitionis*. Las proposiciones dignas de censura eran: la proposición herética, errónea, *sapiens haeresim*, cismática o sediciosa, impía, blasfema, injuriosa, malsonante, temeraria y *piarum aurum offensiva* u ofensiva a los oídos piadosos. Una vez que la proposición era denunciada, el fiscal de la Inquisición enviaba el texto a dos calificadores que ofrecían su nota teológica. Si los calificadores concordaban en la prohibición el texto se prohibía (*in totum* o parcialmente a través de una expurgación). Si no concordaban, dependiendo de la ferocidad del fiscal, el texto se enviaba a un tercer calificador que normalmente era más ortodoxo y se inclinaba por la prohibición. Tras la calificación, el fiscal recomendaba la prohibición al Tribunal que, a su vez, lo enviaba al Tribunal de Corte para que emitiera el edicto e inscribiera la obra en el índice.

¹⁶ Ocho índices se publicaron durante los casi cuatrocientos años de la Inquisición: el de Valdés (1559), Quiroga (1583), Sandoval (1612), Zapata (1632), Sotomayor (1640), Marín-Valladares (1707), Pérez de Prado (1747) y Rubín (1790). Además hay los índices post-inquisitoriales de 1842 y el de Carbonero y Sol de 1873.

¹⁷ Solo hay dos eventos registrados por la Inquisición que mencionan el jarabe entre la campaña del padre Gabriel y la prohibición: uno es en 1791, cuando se dice que en las fiestas de Querétaro los que se visten de religiosos y monjas (burlándose), terminan bailando el “Pan de jarabe” (AGN Inq. 61.1326.1.1-36). El otro evento es la aparición de ese son entre los papeles de un sacerdote, José María de Jesús Estrada, acusado por solicitante. Lo que destaca el inquisidor fiscal es que el padre Estrada “hablando del cura Morelos [...] lo defendió de los errores que había cometido”, lo que vuelve a este personaje peligroso desde tres ángulos: por contener papeles con coplas deshonestas, por ser solicitante y por ser defensor de las ideas de clérigos insurrectos como el padre José María Morelos y Pavón (1765-1815).

¹⁸ Son cinco coplas: “Los diablos en el infierno, / se preguntan uno al otro / y no pueden comprender / este jarabe gatuno. / Tus piernas son dos columnas, / más arriba está la fuente / y con tus bailes, Bibiana, / haces venir la corriente. / Me sentó en un canapé, / un cigarro me prendió, / yo no sé para qué sí, / yo no sé para qué no. / Me metió para allá adentro, / y en la cama me sentó, / yo no sé para qué sí, / yo no sé para qué no;” el único probablemente ‘malsonante’ fue: “Este jarabe gatuno / lo compuso Lucifer / para llevarse a las almas / a los infiernos a arder” (AHN Inq. 3720. 337). Este expediente no está en México sino en los registros de la Inquisición del Archivo histórico nacional de España.

¹⁹ La primera denuncia es la de las coplas a los frailes descalzos, la segunda es la de Ignacio Ruiz, la tercera es la del clérigo Pablo Berenguier quien en 1803 refiere que en Veracruz escuchó a seis individuos cantar el jarabe y se dio cuenta que “es esta gente tan rústica que me parece no forma idea de lo que son las censuras de la iglesia ni de sus edictos y por ello no dudo que muchos bailen y canten las coplas del ‘Jarabe gatuno’ aun cuando oigan decir que se excomulgan” (AGN Inq. 61.1411.9.37-38; ésta denuncia y las siguientes). La cuarta es de Angela Vega, en 1804, quien dice que ha oído cantar el son y “siempre que se ofrezca estoy pronta a declararlos, según a ello estoy obligada”. La quinta es de 1806, en Xalapa igualmente, por Miguel Mancilla, Ana Brígida y Juliana Guadalupe quienes dicen que han oído cantar o bailar el son y que “por obedecer a vuestra señoría altísima se lo participamos”. La sexta es de María Ignacia (Xalapa) y Mariana Aguilar (Plan del Río) quienes dicen que también lo han visto bailar y cantar. La séptima es del cabo José María Galabiz (Orizaba) en 1807 quien dice que el sargento Manuel Venegas lo tocó y finaliza: “yo cumplo con avisar”. La octava es del doctor Alonso Jove quien se denuncia de haberlo tocado y pide la absolución de la censura, que recibió del mismo párroco: rezar dos rosarios.

²⁰ Butler diferencia en cómo se ha considerado *excitable speech* en el ámbito legal un discurso que debe ser prohibido por ser capaz de generar excitación o animosidad (el insulto, por ejemplo, que somete a alguien en el momento de su enunciación). Para ella, *excitable speech* no es sólo el insulto sino también el discurso de la ley misma, un discurso que promulga violencia institucional en el momento de su enunciación, generando a su vez más resistencia social y violencia. La única forma de escapar del insulto, dice Butler, es apropiarse de él y al deconstruirlo, destruir su potencia negativa.

²¹ William Lewis se resiste a concebir una poética de la ley y dice que “the wish to exploit fully the poetic possibilities of ‘law’ encounters the barrier of social realism. Trials, as White says, do offer alternative stories, but all of those stories gain intelligibility and their effect from the restrictions which they are written and read” (19). Sin duda, Lewis no considera la inestabilidad del discurso, incluso siendo legal, como un signo ininteligible, traicionero, resistente a la interpretación.

²² Poole explica una anomalía en pensar la censura como acto ético pues dice que el censor está convencido de que lo obsceno es malo basándose en su sola opinión: “the relationship between a feeling of disapproval and claiming that something is wrong is similar to the relationship between strong belief and claiming that something is true” (40). Lo que actúa aquí es la moral y una opinión personal y no una verdad universal o ética (lo bueno/malo).

²³ Bierman dice que “in formal terms, we canalize sexual energies toward socially useful outlets by controlling the symbols that manipulate those energies. Axiomatically, we must exclude all those symbols we cannot manage successfully. Those which we would exclude, we call obscene, and we describe them as having no redeeming social importance” (13).