
ALGUNOS ASPECTOS DE LA MULTICULTURALIDAD EN LAS LITERATURAS NOVOHISPANAS: ESPAÑA, ÁFRICA Y AMÉRICA

MARIANA MASERA

(Universidad Nacional Autónoma de México)

UNO DE los aspectos que ha sido poco estudiado del periodo virreinal es la literatura popular de la Nueva España. Es decir, aquella literatura cuyo crisol fueron las calles y los caminos, las plazas y los mercados. Manifestaciones que integraban rasgos de las diferentes culturas que convivieron sin reglas preescritas ni censuras, aquellas literaturas que se forjaban paralelamente a la literatura oficial y que fueron influidas por ella e influyeron en ella, en un proceso de ida y vuelta.

La principal fuente de estas expresiones son los archivos inquisitoriales, ya que esta institución, en su doble aspecto de censura y de control, recogió muchas de las manifestaciones que atentaban contra la ortodoxia oficial¹. Además, como ha expresado Pablo González Casanova: «La Inquisición posee un alto significado cultural. Es tan importante o más que la Universidad, el púlpito o las misiones de Propaganda *Fide* para comprender el cristianismo»².

1. Cf. Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México (1571-1700)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, pág. 151.

2. *La literatura perseguida por la Inquisición*, México: Contenido, 1992 [1958], pág. 131.

La dificultad de definir esas otras expresiones ha sido constante en los estudiosos, quienes la han descrito como «la literatura perseguida»³, «la palabra amordazada»⁴ y como «literatura marginada»⁵. En otros estudios también yo he definido los textos como «palabra marginada» por estar al margen de los estudios literarios, por provenir de personajes marginales y por ser discursos que intentó marginar la Inquisición⁶. De hecho, la literatura que analizo fue en parte amenazada por la oficialidad y amenazante en su carácter de subversiva y disidente. Sin embargo, paradójicamente, la literatura que estuvo al margen fue complemento decisivo de esa cultura oficial escrita. Así ambas literaturas compartieron los mismos modos de trasmisión. De hecho, numerosas manifestaciones oficiales que se producían en las calles y las plazas de la Nueva España eran de corte artesanal y colectivo y circulaban simultáneamente en soportes efímeros como los manuscritos y de modo oral⁷.

Señalamos la existencia de literaturas y culturas populares dada la variedad racial novohispana que da como resultado una de las sociedades más complejas de la época:

Nueva España tenía un cuarto de la población española de todo el territorio colonial que se calcula en unos 150 mil europeos, asimismo existía un número equivalente de negros y otro ligeramente menor de mestizos. Tal era la variedad de razas que para mediados del siglo xvii se cree que había una persona no indígena por cada cuatro indios⁸.

La presencia de diferentes culturas en México dejó su impronta en los textos novohispanos. Del ámbito de las canciones oficiales, destaco los villancicos y las ensaladas, géneros de tipo celebratorio, donde se muestran aspectos y personajes populares. En tanto que del ámbito extraoficial, y

3. P. González Casanova, *La literatura perseguida*, pág. 135.

4. Margarita Peña, *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*, México: UNAM, 2000, pág. 8.

5. Georges Baudot & María Águeda Méndez, *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes. Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición en México*, México: Siglo XXI, 1997, pág. 14.

6. Cf. *La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia*, coordinado por Mariana Masera, Barcelona: Universidad Nacional Autónoma de México & Azul, 2002, pág. 10.

7. Fernán González de Esclava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas (Libro segundo de los coloquios espirituales y sacramentales y Canciones divinas, México, Diego Lopez Davalos, 1610)*, edición de Margit Frenk, México: El Colegio de México, 1989, pág. 67.

8. Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial 1610-1670*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 31.

a pesar de que sabemos que durante el virreinato existieron muchas manifestaciones aunque pocas han sobrevivido, para este artículo utilizaré como caso paradigmático el tan perseguido y temido baile del «Chuchumbé» en la versión recopilada por Georges Baudot y María Águeda Méndez en su antología *Amores prohibidos*⁹.

Todos estos textos son los antecedentes del cancionero actual, al menos como expresiones que fueron cantadas, bailadas, recitadas o narradas en este territorio. Algunos rasgos de las calles bulliciosas quedaron en los textos y sus personajes, otros se perdieron¹⁰.

VILLANCICOS Y ENSALADAS

Uno de los principales medios de difusión de las canciones provenientes de la cultura de elite fueron las fiestas religiosas donde acudían todas las castas. Entre ellos destacan dos géneros que fueron propicios para la intersección de las diferentes culturas a pesar de preservar las convenciones literarias de su época: los villancicos y las ensaladas. Los primeros

en el siglo xvii resonaban con los ecos de la religiosidad popular, que incluían juegos de ingenio «en metáfora de» y otros juegos festivos, con los que captaron el favor de su público. Se volvieron competidores del teatro, una microindustria dentro de la institución monolítica de la iglesia. En esto perdieron su norte, su función como «espectáculo artístico» oscureció el aspecto ceremonial que había sido su verdadera *raison de être*¹¹.

9. G. Baudot & M^a. Á. Méndez, *Amores prohibidos*, págs. 28-41.

10. Los estudios sobre los elementos africanos e indígenas en el aspecto musical han sido motivo de muchísimos estudios; entre ellos destaco sobre villancicos: Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington: OEA, 1975; Margit Frenk, «Villancicos de negro en el siglo xvii novohispano», en *El folclore literario en México*, editado por Heron Pérez Martínez & Raúl Eduardo González, Zamora: El Colegio de Michoacán & Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, págs. 45-54; Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, México: El Colegio de México, 1999; José Manuel Pedrosa, «La encrucijada española: cantos y músicas de Europa, África y América en los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 22 (1993), págs. 221-245; Antonio García de León Griego, *El mar de los deseos. El caribe hispano musical. Historia y Contrapunto*, México: Siglo XXI & Gobierno de Quintana Roo, 2002. Asimismo, véase Glenn Swiadon, *Los villancicos de negro en el siglo xvii*, tesis doctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [inédita], y «África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo xvii», en *La otra Nueva España*, págs. 40-52.

11. G. Swiadon, *Los villancicos de negro*, pág. 40.

Asimismo las ensaladas eran textos que tuvieron diversas funciones en las celebraciones. Los temas eran variados; podían ser tanto «a lo humano» como «a lo divino», había narrativas, alegóricas, discursivas, etc. Además, de acuerdo con Margit Frenk, la variedad de las estructuras poéticas era notoria, ya que se componían en estrofas regulares o irregulares, en tiradas de romance, etc. De un tono festivo y carnavalesco, el tema predilecto es el de la Navidad. Las ensaladas se caracterizan por «la forma ‘abierta’, que procede por asociaciones más que por un plan riguroso; la abundancia de diálogos; el estilo coloquial y desenfadado, de alegría carnavalesca»¹². El tono familiar tanto del villancico como de las ensaladas propiciaba los juegos donde se incluirían para amenizar las hablas chuscas, las costumbres locales, los personajes cotidianos.

Desde la llegada de los españoles la lengua náhuatl tiene un uso preponderante para evangelizar sobre todo a través del método musical ideado por Pedro Gante. Se enseña en las escuelas a componer a los indígenas. Las letras de estos textos son generalmente de corte religioso y donde no hay ninguna estructura que permita apreciar elementos locales. Un ejemplo de esta primera etapa es el villancico registrado por Motolinía que se halla inserto en el auto *A la Caída de Nuestros Padres*, cuyo tema es el pecado original¹³. Cabe mencionar que una versión del texto está recogida en la Tercera parte de la *Doctrina Cristiana* de Gregorio Pesquera (Valladolid, 1554)¹⁴. En esta misma línea existen otros textos musicales también de corte religioso como los motetes escritos por el indígena Hernando Franco¹⁵.

En otro contexto y dentro de las fuentes oficiales de este siglo xvi hallamos aquellos autores que incluyen elementos del náhuatl en sus composiciones y donde aparecen algunas menciones de costumbres provenientes de los indígenas. Destaca en este siglo la «Ensalada del tiánguez» que se canta en Nochebuena de González de Eslava, donde la alegoría del tiánguis sirve para narrar algunos dogmas cristianos como el pecado

12. Véase, para todo esto, M. Frenk, *Villancicos, romances y ensaladas*, págs. 80-81; nuestra referencia en pág. 80.

13. Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, edición de Edmundo O’Gorman, México: Porrúa, 1995, Tratado I, Cap. 15.

14. Cf. M. Frenk, *Villancicos, romances y ensaladas*, págs. 80-81. Como señala en su comunicación M^a. Jesús Framiñán de Miguel, «Memoria popular de la catequesis», en este mismo volumen. Véase para otras fuentes Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, II, núms. 1393 A y B.

15. Mariana Masera, «Cinco textos en náhuatl del *Cancionero* de Gaspar Fernández: ¿Una muestra de mestizaje cultural?», *Anuario de Letras*, 39 (2003), págs. 291-312.

original y la reencarnación de Dios en hombre para salvar a los hombres. Como señala el comienzo de la ensalada:

Vamos a tomar plazer,
señores, si a todos plaze,
a un tiánguez que se haze,
do veréys de ver.

El estribillo en náhuatl –que tiene problemas de traducción– lo dice Eva a Dios:

El tyrano, porque peque,
En que la coma conluye,
Y Eva concede y rehuye,
Y assí dize, viendo el trueque:
«*Abmo nicnequi,*
abmo qui engañaroznequi»¹⁶.

Esta composición de Eslava, que guarda la forma de las ensaladas anteriores a 1580, es la única donde aparecen palabras en náhuatl y donde mejor se describen las costumbres locales.

Más tarde, hacia comienzos del siglo xvii, hallamos textos en náhuatl en el cancionero de Gaspar Fernández¹⁷ –tan sólo cinco textos de los 266 en lengua vernácula– y en él parece haber una libertad mayor en el lenguaje cuyas expresiones resultan más cercanas a la cultura indígena; por ejemplo existe una hermosa comparación de Jesús con lo brillante de la luciérnaga y lo tierno del «olote», ‘maíz incipiente’ («Mi luciérnaga, | o corazoncito de olote | niño hermoso»).

16. M. Frenk comenta que «El primer verso es correcto: *abmo* ‘no’, *nicnequi* ‘yo lo quiero’, o sea, ‘no lo quiero’. El segundo verso es agramatical y descabellado; literalmente se traduciría ‘él no os quiere engañarlo’; el *qui* pronombre objeto de tercera persona (‘lo a él, ello’) no concuerda con la terminación -os del verbo español y falta el *ni* ‘yo’ que relacionaría este verso con el anterior. Esta aclaración, que debo a la gentileza de Alfredo López Austin, corrige la traducción e interpretación tímidamente avanzada por García Icazbalceta (1877, págs. 311-312): ‘No, no quiero en manera alguna engañaros’. Y concluye Frenk con «Quizá se trate de una deficiente adaptación *ad hoc* de un cantarillo indígena; sería prueba de que Eslava no sabía, o sabía poco, náhuatl» (M. Frenk, *Villancicos, romances y ensaladas*, pág. 235, nota 22).

17. Cf. M. Frenk, «El cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca)», en *Literatura y cultura populares de la Nueva España*, edición de M. Masera, con la colaboración de Alfredo Ramírez Membrillo & Santiago Cortés Hernández, Barcelona: Azul & UNAM, 2004, págs. 19-35. Muy pronto saldrá la edición que realizaron M. Frenk & Pilar Morales sobre este rico cancionero. Además, estos textos en náhuatl los estudié en «Cinco villancicos en náhuatl».

Cito a continuación otro texto del cancionero de Gaspar Fernández donde se describen algunos elementos de costumbres locales como bailar el «mitote» y correr el «matalote» ('caballo') el día 20 y algunas menciones a la pobreza de los indios frente a los españoles. Pongo en el recuadro la versión nahuatl de Gaspar Fernández, luego una versión en náhuatl moderno y la traducción dada por Patrick Johansson y versificada por mí:

<p><i>Ximoyolali si ño la tlaltiepan o quisa dios bobre y igual bobre vos no gomo el gente española alelloya aleloya</i></p>	<p><i>Ximoyollali señora tlalticpan oquiz a dios pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>	<p>Alégrate, señora, vino a la tierra Dios <i>pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>
<p><i>Castil tecaltzi guapile bogo deneis caridad bues no saldreis de ciudad qui ma quisar no cone bobre y igual bobre vos no gomo el gente española alelloya aleloya</i></p>	<p><i>Castiltecatil cibupille poco tenéis caridad pues no saldréis de ciudad quemal[n] quizaz nocone pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>	<p>Noble dama castellana, tenéis poca caridad pues no saldréis de la ciudad cuando salga mi niño <i>pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>
<p><i>Tonagua ximoyolali qui bailareis el midode¹⁸ gorrereis el madatode¹⁹ y pan misquic sempoali bobre y igual bobre vos no gomo el gente española alelloya aleloya</i></p>	<p><i>Tonagua ximoyollali qui-bailaréis el mitote correréis el matalote ypan misquic cempoalli pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>	<p>Nuestra enagua ¡anímate! lo bailaréis el mitote correréis el matalote en Mizquic el veinte. <i>pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>
<p><i>Totlaquentic tiquitizqui y con jesos y maria mochinti moyold(¿?)izqui²⁰ bobre y igual bobre vos no gomo el gente española alelloya aleloya</i></p>	<p><i>Totalquentic tiquitizque y con Jesús y Maria mochintin moyollalizque pobre e igual [de] pobre [que] no como la gente española aleluya aleluya</i></p>	<p>Nuestra ropa tejeremos y con Jesús y Maria todos se alegrarán. <i>pobre e igual [de] pobre [que] vos no como la gente española aleluya aleluya</i></p>

18. «Además de areito, la voz importada de las Antillas, se dio al *netotiliztli* el nombre de mitote, derivado del náhuatl *mitotiani* o *mitotiqui*, 'dançante', según el mismo Molina, en Luis Leal, «El tocotín mestizo de Sor Juana», *Ábside*, 18-1 (1954), págs. 51-64. Mitote también tiene la acepción de 'fiesta casera'; 'aspaviento, melindre'; 'bulla, pendencia, alboroto, zafacoca'; 'zambra'; véase Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, México: Porrúa, 1992, s.v. *mitote*.

19. «Matalote: En diversas partes del país, caballo viejo o muy trabajado o muy flojo». Cf. M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, México: El Colegio de México, 1982, IV, núm. 259, pág. 373, y Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957, núm. 153, págs. 291-292.

20. En el manuscrito pertenecen a los fols. 99v-100r. Como he comentado en otra parte, «el encabezado dice en 'indio'. Las dos composiciones anteriores están en español y

No podemos dejar de mencionar en el siglo xvii tardío las composiciones de Sor Juana, quien sólo tiene dos tocotines que aparecen en dos de sus 9 ensaladas²¹. Uno todo en náhuatl –al cual no me referiré hoy– y otro en mestizo dentro de la Ensalada a san Pedro Nolasco. Los dos fueron compuestos con muy poca diferencia: uno, en agosto de 1676, y otro, en enero de 1677²².

El tocotín mestizo, interesante por la representación del lenguaje de los indios, lo citaré aquí, y cuya traducción al náhuatl la tomo del artículo de Luis Leal:

Los Padre bendito
tiene ó Redemptor
Amoc nic neltoaca
*Quimati no Dios*²³.

su tema es la Concepción. Las dos composiciones posteriores son: una en 'negrito', dedicada al nacimiento de Dios, y la siguiente, en 'mestizo'. Nuevamente el orden de las composiciones señala que fueron compuestas para una ocasión especial», en «Cinco textos en náhuatl», pág. 304.

21. Sor Juana compuso nueve ensaladas. Todas ocupan el mismo lugar en sus respectivas series (letra 8) y su estructura es muy parecida: 1) una «introducción» que sirve como eje narrativo y que consta en general de unas cuantas cuartetos, distribuidas a lo largo de la ensalada, que van presentando diferentes partes, y que conservan el nombre de «introducción» (es normal la acotación «prosigue la introducción»); 2) letras, más bien ligeras, que pueden ser de diferentes tipos: bailes tocotines, negrillas, diálogos chuscos, jácaras, juguetes, textos en «otra» lengua como portugués, vizcaíno, latín; véase M. Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 154. Estas composiciones náhuatl de Sor Juana han sido también estudiadas por: Luis Leal, «El tocotín mestizo», y del mismo autor, «El hechizo derramado: elementos mestizos en Sor Juana», págs. 185-200; G. Baudot, «La trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, editado por Beatriz Cuarón & Yvette Jiménez de Báez, México: El Colegio de México, 1992, págs. 849-859; Patrick Johansson, «Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje», *Literatura Mexicana*, 2 (1995), págs. 459-478.

22. M. Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 155.

23. Las palabras en nahuatl significan: 'yo lo creo, lo sabe mi Dios'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo», pág. 62. El texto lo tomo de Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, II. Villancicos y letras sacras*, edición de Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. 32, y su traducción del Padre Ángel María Garibay, pág. 365. Anoto la traducción completa: «Los padres bendito | tienen on Redentor | *yo no lo creo | lo sabe mi Dios*. | | Sólo Dios *Hijito* | del cielo bajó | y nuestro *pecado* | nos lo perdonó. | | Pero estos *Padres* | dicen en so sermón | que este San Nolasco | *a todos compró*. | Yo al santo le tengo | mucha devoción | y de *flor perfecta* | un *ramo* le doy. | Tú [o vos], su persona; | dizque se quedó, | con los perros moros | *en una* ocasión. | Salve Dios, si allí, | estuviera yo, | matara *a cuatrocientos* | con un mojiçón. | | Y nadie lo piense | lo hablo sin razón | *pues soy panadero* | de mucha opinión. | | Puede *que me olvide* | no soy hablador;

Dios *Piltzintli*²⁴
 de el cielo baxó,
 y nuestro *tlatlacol*²⁵
 nos lo perdonó.
 Pero estos *Teopixqui*²⁶
 dize en so sermón
 que este San Nolasco
*miechtin*²⁷ compró.
 Yo al santo lo tengo
 mucha devoción,
 y de *Sempual Xuchil*²⁸,
 un *Xuchil*²⁹ le doy.
*Yebuatl*³⁰ so persona
 dis que se quedó
 con los perro Moro
 ipam ce³¹ ocasión.
*Mati*³² Dios si alli
 lo estobiera yo,
*censontle*³³ matar
 con un moxicon.
 Y nadie lo piense
 lo hablo sin razon,
*cani*³⁴ panadero,
 de mocha opinión.

| *mi amo lo sabe* | no soy valentón. || *Un mi* compañero | lo desafió | con *un* puñete
 | allí se cayó. || También un *alguacil* | del gobernador | *a causa* del tributo | prenderme
 mandó. || Mas yo *un palo* | un palo le dio | *en la su cabeza* | no sé si morió. | Y quiero
 comprar | un San Redentor | *como* el del altar | con su bendición», en *Obras completas*,
 II, pág. 375. Asimismo, véase el tocotín en náhuatl en págs. 39-40, y la traducción literal
 también de Á. M. Garibay en la pág. 375. No lo anoto aquí, pues me interesa destacar más
 la representación del lenguaje mestizo.

24. Significa 'Hijito'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

25. Deriva de Tlatlacolli y significa 'pecado'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

26. 'Sacerdote' y está usado en singular; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

27. 'A todos'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

28. «De *tempoalxochitl*: *tempoalli*, 'veinte' y *xochitl*, 'flor': *cempasúchil*, 'clavel de las
 Indias', 'flor perfecta', en L. Leal, «El tocotín mestizo».

29. 'Ramillete', cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

30. Debe decir *Tehuatl*, significa 'Tú'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

31. 'En una'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

32. 'Sabe'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

33. 'Cuatrocientos'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

34. 'Pues soy'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

*Huel ni machicahuac*³⁵
 no soy hablador,
*no teco qui mati*³⁶
 que soy valenton
*Se no compañero*³⁷
 lo desafió
 y con *se poñete*³⁸
 allí se cayó.
 También un *Topil*³⁹
 del Governador,
*caipampa*⁴⁰ Tributo
 prenderme mandó.
 Mas yo un *cuahuil*⁴¹
 un palo lo dio
*Ipam i sonteco*⁴²
 no se si morio.
 Y quiero comprar
 un San Redemptor,
*yubqu*⁴³ el del altar
 con so bendicion⁴⁴.

Algunos de los rasgos fonéticos que señala Sor Juana –y que también existen en otros escritores, como Oquendo– es el cambio de *u* por *o*, ya que parece que la *u* sólo podía ser usada por las mujeres; la intercalación innecesaria del pronombre *lo*, a veces *los-las*, y las faltas de concordancia entre género y número. Por supuesto, en el tocotín se realza lo devoto del indígena con su bravuconería para matar moros, además de mostrar su calidad de esclavo y el oficio de panadero⁴⁵. Como han comentado los

35. 'Puede que me olvide'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

36. 'Mi amo lo sabe'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

37. 'Un compañero mío'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

38. 'Un puñetazo'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

39. 'Alguacil'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

40. 'Por razón de él'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

41. 'Palo'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

42. 'En la cabeza'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

43. 'Como, así como'; cf. L. Leal, «El tocotín mestizo».

44. L. Leal, «El tocotín mestizo», págs. 59-60.

45. También aquí L. Leal menciona el «Corrido macarrónico hispano azteca» que recoge González Casanova, donde se muestran las mismas características lingüísticas y que no he podido ver.

especialistas en Sor Juana, no aparecen muchos elementos de la vida cotidiana, más bien se habla de la devoción del indio, a veces de su pobreza.

Los textos estudiados muestran una escasa representación del indígena en la literatura, a pesar de ser la etnia mayoritaria en la Nueva España. Ello podría deberse a que no se consideraba propio ponerlos en contexto chuscos. Por el contrario, la etnia africana, ya de gran abolengo lírico en el género de ensalada –desde la ensalada «La negrita» de Mateo Flecha, siglo xv–, está mucho más representada en el siglo xvii, como lo muestran la obras recopiladas de Gaspar Fernández y Sor Juana. Frente a 4 textos en náhuatl de Gaspar Fernández, existen 17 negrillas⁴⁶. En Sor Juana también sorprende la comparación; mientras que son abundantes las negrillas, sólo existen escasamente dos composiciones donde predomina el náhuatl. Algunos autores han llegado a comentar que esto podría indicar el desconocimiento de la lengua y que significa que, al no corresponder con la realidad, sería una convención lírica, no una correspondencia social⁴⁷.

Mucho tiempo después de la ensalada de Mateo Flecha «La negrita», ya hacia fines del xvi, se cantan las composiciones que imitan el habla de negros en español con sus estribillos africanos. Los temas principalmente eran el Nacimiento y Corpus Christi. No es sino hasta la segunda mitad del siglo xvii, que es el apogeo de este género⁴⁸:

Tal es, que el dialecto convencional del siglo xvi retomó de rasgos léxicos de la familia Bantú [...], influido luego por el portugués que aprendieron en las primeras etapas de su esclavitud y por el habla andaluza que

46. M. Frenk, «Villancicos de negro», pág. 47.

47. En «Villancicos de negro» también comenta M. Frenk la convención literaria del habla de los negros y los aspectos que «se ven en la coincidencia de la preservación de rasgos lingüísticos similares de los personajes negros como, por ejemplo, la sustitución de *r* por *l* (*malía*, *plimo*, *neglo*) y de *d* por *r* (*vira* por 'vida', *turo* por 'todos'; *eso rigo re repente* quiere decir 'eso digo de repente', de *ch* y *j* por *s* (*Siquito*, *Sesú*, 'Jesús'); el *yeísmo* generalizado; la simplificación de grupos consonánticos (*Fansiquiuya*, por 'Francisquillo', *essá*, *sa*, por 'estar, ser') y las metátesis en esos grupos (*ploqué*, *Plotugal*, *pru* 'por'); la reducción de diptongos y un rasgo que despista sobremanera, los cambios de género y número: femenino por masculino, singular por plural, y la pérdida de desinencias en los verbos. Además hay frecuentes aféresis (*liglia* por 'alegría', *panta* por 'espanta, admira', *turmenta* por 'instrumentos'); hay algunos cambios vocálicos (*nigliya*, *mi* por 'me', *pur* 'por', *ruriya* 'rodilla'); hay vocales paragógicas (*Dioso* por 'Dios', *siolo* 'señor'); hay nasalizaciones (*min* por 'me', juran por 'juro a'), etc. Y por ahí encontramos un rasgo típico todavía hoy del habla rural de ciertos lugares de México: *magre* y *pagre* para 'madre' y 'padre', págs. 47-48.

48. M. Frenk, «Villancicos de negro», pág. 46.

muchos asimilaron durante su estancia en Sevilla, sede del gran mercado de esclavos, ese español de los negros⁴⁹.

Además existen los africanismos, como todos aquellos de «gurumbé», «cumbé» y «para cumbé», que designarían a un tipo de baile africano como el Guineo⁵⁰. Aquí solo mencionaremos un texto que aparece en el cancionero de Gaspar Fernández y uno de Sor Juana, como ejemplos de la producción realizada en territorio novohispano. Del primero elijo el estribillo del villancico de la primera versión musicalizada del baile de la Zarabanda:

*Sarabanda, tenge que tenge
Sumbacasú, cucumbé, cucumbé.
ese noche branco seremo:
¡o, Jesús, que risa tenemo!
¡o, qué risa, Santo Tomé!*⁵¹.

De Sor Juana, arbitrariamente, seleccioné un estribillo de una ensaladilla de 1679, donde también hay un regocijo de ritmo:

*¡Tumba, la-lá-la, tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, escrava no quede!
¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba la-lá-la
que donde ya Pilico, no quede escrava!*⁵².

A pesar de semejar expresiones onomatopéyicas, algunos estudiosos han señalado los significados de algunas de estas palabras en lenguas africanas, como la palabra «Tumba», que significa ‘alborotar’ en kikongo, que era una «lengua hablada por numerosos grupos bantúes [...] y cuyos integrantes eran conocidos en la Nueva España como ‘negros del Congo’». Además, el mismo autor señala que los vocablos «lá-lá-la [...] le-lé-le» se identifican con un ideófono de intensificación que procede del kimbundu⁵³.

Los contactos múltiples y variados entre España, América y África dieron como resultado incluso bailes criollos, cuyo éxito se manifestó en las abundantes producciones dramáticas que los incluían, así como algunas de

49. M. Frenk, «Villancicos de negro», pág. 45.

50. Cf. G. Swiadon, *Los villancicos de negro*, pág. 91.

51. M. Frenk & P. Morales, *Cancionero de Gaspar Fernández*, núm. 230, *apud* M. Frenk, «El cancionero de Gaspar Fernández», pág. 48.

52. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas, II*, págs. 39-40.

53. Cf. G. Swiadon, *Los villancicos de negro*, págs. 45-46.

estas manifestaciones, como la zarabanda y la chacona, se transformaron en danzas de la corte⁵⁴. Estas danzas, afirma Argeliers León:

se nutrieron del repertorio gestual que aportaba el africano, y significaron el laboratorio o taller de creación popular donde la interrelación causal entre danza y música acompañante fue determinando una vía de desarrollo para lo festivo americano⁵⁵.

De modo que en el aspecto literario durante el siglo xvii fue el personaje de negro mucho más representado que el indígena en las fuentes oficiales, al menos en los géneros mencionados, hecho que indica que los autores siguen la misma tendencia que hay en la Península, quizás en un deseo de estar actualizados y compartir una moda literaria. Ello no excluye que se describieran características reales de las etnias representadas⁵⁶.

La discusión entre los expertos sigue en pie; mientras algunos afirman la posibilidad de que en los lenguajes convencionales exista una referencia social real tanto en los rasgos indígenas como negros, otros concluyen que estos personajes sólo reflejan las convenciones de la época⁵⁷.

EL CHUCHUMBÉ

En el siglo xviii hallamos mucho más representadas las manifestaciones populares de bailes, coplas, ya que la Inquisición pone énfasis en la condena de éstos. El erotismo lo domina todo, como en el conocido y muy perseguido baile de «El chuchumbé», donde se mezclan en sus estrofas elementos africanos, mestizos e indígenas⁵⁸, al menos en el vocabulario.

54. G. Swiadon, *Los villancicos de negro*, pág. 89.

55. «Elementos africanos en lo festivo latinoamericano», en *El arte efímero en el mundo hispánico*, Estudios de arte y Estética, 17, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, págs. 329-341.

56. En esta misma línea se expresa M. Lilia Tenorio sobre la obra de Sor Juana; Tenorio afirma que «el negro está mucho más representado que el indio, lo que no correspondía a la realidad demográfica de Nueva España», en *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 62.

57. En la primera opinión podría ponerse a G. Swiadon, *Los villancicos de negro*, y a M. Frenk, «Villancicos de negro», quien deja abierta la pregunta. De otra parte se hallarían las opiniones de M. Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, pág. 156.

58. Véase para la historia y las características del baile el chuchumbé los siguientes trabajos: G. Baudot & M^a. Á. Méndez, «El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal», *Caravelle*, 48 (1987), págs. 163-171, y la antología *Amores prohibidos*, de la cual

En este trabajo no citaré la totalidad de las coplas de la antología de Baudot & Méndez, ya que me interesa destacar aquella donde es explícito el juego de influencias. La mayoría de las estrofas (16) son cuartetos octosilábicos con irregularidades. Existen estrofas más breves; cuartetos hexasilábicos con ciertas irregularidades como versos pentasílabos. Las más irregulares son aquellas donde se menciona el término «Vuestra merced». En tanto que en las estrofas cuyo comienzo es «Sabe vuestra merced» se combinan los dos primeros versos de ocho sílabas, el tercero, casi siempre, de seis y el último, de nueve. O en ocasiones se hace al revés, se pone primero el de nueve y luego el de seis. Es decir, un gusto por la combinación de versos largos y cortos. Las estrofas cuya repetición parecería acentuar su función de estribillo y que tienen la palabra marca de *chuchumbé*, como aquellas estrofas cuyo inicio es «Que te pongas bien» o «de mi *chuchumbé*», prefieren versos cortos de seis sílabas y a veces se combinan con versos aún más cortos de cinco y algunos hasta de cuatro sílabas. Combinaciones que señalan un ritmo ágil e ideal para la danza. Veamos un fragmento:

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

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

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

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

[...]

tomé el texto. Asimismo, los trabajos de José Antonio Robles Cahero, «La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano», en *Heterofonía* 85-2, (1984), págs. 31-33; así como el artículo de A. García de León, «Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial», *Heterofonía*, 109 (1994), págs. 17-27, y su estudio sobre la música y los textos del Caribe, *El mar de los deseos*.

El *chuchumbé*
de las doncellas
ellas conmigo
y yo con ellas.

En la esquina está parado
el que me mantiene a mí,
el que me paga la casa
y el que me da de vestir.

Y para alivio
de las casadas,
vivir en cueros
y amancebadas.

Estaba la muerte en cueros
sentada en un escritorio,
y su madre le decía:
¿No tienes frío, Demonio?

Vente conmigo,
vente conmigo, cinco
que soy soldado
de los amarillos.

Por aquí pasó la muerte
con su aguja y su dedal,
preguntando de casa en casa,
¿hay trapos que remendar?

Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que,
«la Puta en Cuaresma»
le han puesto a vuestra merced.

Por aquí pasó la muerte
poniéndome mala cara,
y yo cantando le dije:
«¡No te apures, alcaparra!».

Si vuestra merced quisiera,
y no se enojara,
«Carga la jaula»
se le quedara, cinco.

Estaba la Muerte en cueros
sentada en un taburete,

en un lado estaba el pulque
y en el otro el aguardiente⁵⁹.

Sabe vuestra merced que,
sabe vuestra merced que,
que me meto a gringo
y me llevo a vuestra merced⁶⁰.

Los personajes que tenemos son el fraile, por supuesto en una posición obscena; la vieja santularia o santurrona, que realmente tiene relaciones sexuales con el cura; la figura de la muerte burlona de carácter netamente mestizo, que aparece en situaciones cómicas o consumiendo las bebidas típicas, como el pulque y el aguardiente. Así como se festeja al soldado, que ya desde el cancionero popular medieval se sabe de lo efímero de sus amores y el festejo de las amancebadas, como en la estrofa «En la esquina está parado | el que me mantiene a mí» o de las casadas adúlteras como en la estrofa «Para alivio de las casadas».

Como vimos, los personajes mencionados son ya conocidos del cancionero peninsular medieval, sin embargo aquí se añaden nuevas características. Todo ellos están bailando al ritmo africano «el chuchumbé» y consumiendo elementos locales como el pulque. Además todos los personajes muestran un erotismo acendrado que marca un tono carnavalesco, donde predominan la burla y la carnalidad.

«El Chuchumbé» es un baile paradigmático del siglo XVIII y muestra cómo los personajes chuscos son los oficiales o los pertenecientes a la institución, como el fraile, el soldado y la mujer casada. Se burla de ellos. Sin embargo, no menciona como personajes ni al negro ni al indio⁶¹.

59. Ver en M. Frenk, *Cancionero Folklórico de México*, 3-8397, otra versión de la copla «Estaba la muerte», de tono obsceno.

60. G. Baudot & M^a. Á. Méndez, *Amores prohibidos*, pág. 46.

61. Esto sucede en toda la antología de G. Baudot & M^a. Á. Méndez, *Amores prohibidos*, donde sólo existen tres coplas con menciones explícitas; las otras menciones a los personajes de negro se encuentran en el «Mambrú erótico». M^a. Á. Méndez comenta en otro trabajo que «no descartamos la posibilidad que su modelo fuera 'culto', pero reapropiado por los grupos marginados ('mulatos y gente de color quebrado, [...] soldados, marineros y broza', según reza el documento inquisitorial), que lo reelaboraron al gusto de sus propias normas», en *Amores prohibidos*, pág. 164. «El negro de Quintero | dicen que ha de casar | con una colegiala | que Mambrú la ha de velar» y «Javierita la negrita | comulgando se está | y por eso Mambrú | ni el sombrero le quita» en G. Baudot & M^a. Á. Méndez, «El mambrú erótico», pág. 86. Y en cuanto a una mención directa a los indígenas, se halla una copla del son «Pan de Jarabe», que ha sobrevivido hasta hoy

Por último, la preservación de algunas coplas en el cancionero de hoy nos muestra aún su actualidad. Las pervivencias están sobre todo en las coplas asociadas a la Muerte como personaje:

Por aquí pasó la muerte
con su aguja y su dedal,
remendando sus nagüitas
para el día de carnaval⁶².

Estaba la Media Muerte
sentada en su taburete;
los muchachos, de traviesos,
le picaron el rodete⁶³.

Estaba la Media Muerte
sentada en un tecomate⁶⁴,
diciéndole a los muchachos:
vengan, beban chocolate⁶⁵.

En este breve repaso vemos cómo más que ser personajes, hallamos fundidos elementos de las diferentes culturas sin una distinción o caracterización específica. Más bien desde esta otra orilla lo anticlerical y blasfemo, lo carnavalesco y lo carnal predominan sobre otros temas.

Los textos muestran que el español sirvió como amalgama, prestó sus formas que fueron modificadas por los diferentes usuarios de distintas culturas; algunos imprimieron en el ritmo y en los gestos un sello propio, otros en el vocabulario y las costumbres.

El análisis sobre los personajes de las diferentes culturas que aparecen en los cantares nos confirma que en los textos oficiales, donde se hace énfasis en un mundo multirracial, los personajes son descritos dentro de un mundo religioso y haciendo papeles convenientes. Sin embargo, parece que tanto Fernández y Sor Juana se permiten también imitar el ritmo

en la Huasteca: «Cuando estés en los infiernos | todito lleno de llamas, | allá te dirán los diablos: | 'abí va la india ¿qué no la ballas?», en G. Baudot & M^a. Á. Méndez, *Amores prohibidos*, pág. 48.

62. M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, estrofa suelta, 3-8227.

63. M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, «El jarabe», estrofa suelta, 3-8376.

64. Tecomate deriva del nahuatl *tecomatl*, 'vasija semiesférica de barro o del epicarpio de cocos, calabazas, etc.', en M^a. Ángeles Soler, «Glosario», en M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, V, s.v. *tecomate*.

65. M. Frenk, *Cancionero folklórico de México*, «Estaba la muerte», 3-8377.

alegre de las expresiones africanas, en tanto que en los cantares del mundo extraoficial, los elementos indígenas y africanos son explícitos hasta el siglo XVIII, donde más que personajes son los elementos de las diferentes culturas que se mezclan en una misma canción.

Finalmente podemos concluir de este breve estudio, como parte de una investigación más amplia, que la multiculturalidad es un elemento que está presente desde los inicios de la cultura novohispana, a veces desde el mundo oficial utilizando convenciones y tendencias peninsulares, otras retomando elementos de la vida cotidiana circundante, todos adaptados a las necesidades de la propaganda religiosa. En el mundo extraoficial, las manifestaciones preservadas sólo nos muestran hasta el siglo XVIII la existencia un mestizaje de las tres etnias principales: española, indígena y africana. Manifestaciones que muestran un mundo carnavalesco y bullicioso, desafiante de las convenciones de la autoridad.