

# “LA CUCARACHA” : MÁS QUE UNA CANCIÓN REVOLUCIONARIA

**Yuliana Rivera**

**Esta edición “definitiva” [...] contiene 20 láminas que la ilustran e incluye, por primera vez, la canción “La cucaracha” de forma completa. Esto ha permitido la realización de estudios críticos a cargo de historiadores extranjeros y nacionales.**

Dentro de la historiografía de la canción mexicana, al célebre corrido “La cucaracha” erróneamente se le ha considerado heredero de la composición homónima en la novela *La Quijotita y su prima* (1818-19), de Joaquín Fernández de Lizardi. En el presente trabajo me propongo demostrar que en realidad no tienen parentesco en absoluto, pues tanto la génesis como el sentido del discurso narrativo del *sonecito* incluido por El Pensador Mexicano en su texto apuntan hacia otra dirección. Para aclarar tal confusión y probar la ausencia de vínculos entre el corrido de la Revolución mexicana y la versión que aparece en la novela –que tanto algunos historiadores como musicólogos empeñados en reconstruir la historia musical mexicana han pasado por alto– es necesario conocer los siguientes antecedentes.

El *sonecito*, según cuenta el narrador de *La Quijotita...*, sería can-

tado con motivo del funeral de una perrita llamada Pamela, mascota de la protagonista, y por tratarse de una novela de costumbres la descripción minuciosa de estos hechos parecía conveniente. La primera edición de la novela fue censurada, salvo dos tomos, pero en ellos no se incluye el capítulo donde se narran las exequias de Pamela.

La primera edición completa es póstuma y el título de la canción sólo está anotado como un señalamiento del narrador. No fue sino hasta la edición de 1831 cuando se agregó el estribillo: “Zafa, zafa, demonio: mal haya tu estampa”. Más tarde, en la cuarta edición (1842), impresa por Vicente García Torres y editada en un solo tomo por Recio y Altamirano, se incorporaron notas al pie con marca del editor “-E”. Asimismo, esta edición “definitiva” –pues ha servido como referente para otras futuras debido a que la prosa fue actualizada– contiene 20 láminas que la ilustran e

incluye, por primera vez, la canción “La cucaracha” de forma *completa*. Esto ha permitido la realización de estudios críticos a cargo de historiadores extranjeros y nacionales. Tal es el caso de Luis Leal.

Su estudio es el primero, y al parecer el único, que pasa revista a esta canción en México, aunque lamentablemente la relaciona con el célebre corrido de la Revolución mexicana sólo porque comparten el nombre. No obstante, los señalamientos antes citados contradicen esta hipótesis. Dicho sea de paso, sus indagaciones son inconsistentes al evidenciar que no consultó las ediciones anteriores a la cuarta, ya que en su texto “Folklore: ‘La cucaracha’” (1954) afirma que la canción aparece desde la primera edición de la novela lizardiana, además de que en su bibliografía incluye únicamente la edición de lujo (1897). ¿Cuál fue, entonces, el aporte de Leal? Propone la musicalización de la canción y anexa en su artículo la partitura musical; sin embargo, jamás logra desarraigarla de las implicaciones militares y, en consecuencia, revolucionarias, forzando así su revisión hacia este contexto y relacionándola incluso con otros corridos hispanoamericanos del siglo xx.

Nótese a continuación la naturaleza inmigrante de la canción en Nueva España, el marco místico en el que fue inscrita en la novela, por lo que ofrece una lectura alternativa a la de Leal y, asimismo, la actualización de la prosa entre las ediciones:

Este es el asunto y división del discurso. Para promoverlo con la *magestad* que *ecsige* [*sic*] la materia, y corresponde á la sublimidad de la naturaleza canina, son de desear los influjos de los signos celestes de los brutos *tauros*, *piséis*, *arieis* y demás, para cuya consecución es con-



ducente la deprecación del son de la cucaracha cuando se dice: Safa, safa, demonio. Mal haya tù [sic] estampa (1831-1832, 226).

Para promoverlo con la majestad que exige la materia y corresponde á la sublimidad de la naturaleza canina, son de desear los influjos de los signos celestes, y en especial del Can, ó la Canícula, para cuya consecución es conducente la deprecación del soncito la Cucaracha: Zafa, zafa, demonio mal haya tu estampa (1842, 355).

Tanto para hacer inteligible la alusión, como para satisfacer la curiosidad de los lectores, pareció conveniente poner aquí una muestra de los versos que se cantaban en el soncito de La Cucaracha, los que al mismo tiempo servirán para hacer juicio del buen gusto y moralidad de la época de nuestros padres. –E (ibíd.).

El problema de los estudios críticos radica en la perspectiva histórica y musical desde la que abordan la canción despojándola, como en el caso de Luis Leal, de su sentido en el discurso en que originalmente fue insertada: el literario. En tanto, Rubén M. Campos y Gabriel Saldívar en sus estudios quizá han omitido esta versión porque no pertenece al folclore mexicano. De aquí que sus respectivos *corpus* sólo tomen en cuenta la canción revolucionaria. Sin embargo, con las citas que introducen la canción en la novela se advierte que es imposible la relación entre las dos versiones.

Zafa, zafa, demonio: mal haya tu estampa.

Coro: Un capitán de marina  
Que vino en una fragata,



Sin título

**El problema de los estudios críticos radica en la perspectiva histórica y musical desde la que abordan la canción despojándola, como en el caso de Luis Leal, de su sentido en el discurso en que originalmente fue insertada: el literario.**

Entre varios sonecitos  
Trajo el de La Cucaracha.

Dúo: ¡Ay que (te) me pica!  
¡Ay que (te) me agarra  
Con sus colmillos  
La Cucaracha!

1.<sup>a</sup> voz  
Zafa, demonio,  
Zafa la garra,  
Que me lastima,  
Y arde hasta el alma.

2.<sup>a</sup> voz  
Sufre, nanita,  
Sufre y aguanta,  
Que el placer dura  
Y el dolor pasa.



**La canción aparece en el libro de relatos del escritor francés Eugène Süe *La coucaratcha* (1832). Por otra parte, una canción homónima es mencionada hacia 1868 en “La música del pueblo. Colección de cantos españoles”.**

1.<sup>a</sup> voz.

No me divierten  
Chanzas pesadas:  
Zafa, te digo,  
Zafa la garra.

Dúo. Vete a la porra,  
Cara de sarna,  
Barriga sucia,  
Piernas chorreadas.

*Estríbillo:* ¡Zafa, zafa, demonio, mal haya tu estampa!<sup>1</sup>

El origen de la canción se señala en el coro, aunque nunca sabremos si Lizardi lo añadió, como se ha asegurado; empero, este dato no ha pasado desapercibido para los estudiosos de la canción en el extranjero, como Jean-Marie Lassus, José Antonio Adell y Celedonio García. Esta canción tiene mucha hermandad con Francia –no sólo con España–. Leal, quien celebra en su texto el comentario de Lizardi respecto a la importación de la canción a nuestro país, se preguntaba cómo pasó de España a México. Es lógico que en una época de tiendas expansionistas los primeros en llegar a una nueva nación fuesen militares, quienes traían consigo su cultura; o bien, como afirma Campos para explicar la presencia de la música popular: “Otra vez fue un sacerdote, otra vez fue un soldado vagabundo que trajo una canción. Otra vez un músico errante [...] dejó la nación, el instrumento musical y la afición orientada por un reflejo de arte” (1928, 101).

La forma de la canción también apela a su lugar dentro de la tradición popular. Tiene una forma romanceada, o sea, rimas asonantes en los versos pares. La métrica del estribillo y el dúo es pentasilábica, salvo el coro que es octosilábico, en tanto que la primera y la segunda voz son también rimas romanceadas decasilábicas pero distribuidas en dos estrofas pentasilábicas.<sup>2</sup> Ya se sabe que los versos de arte menor se rigen por estas estructuras; incluso, la presencia de distintas voces en el canto confirma su registro popular: “... la música polifónica era de uso corriente, aunque la polifonía también se manifiesta entre los indoctos; conjuntos de arpas y guitarras acompañados a una a dos voces eran muy comunes; en las obras españolas (siglo xvi) para esos conjuntos se conocían en la Colonia así como arreglos [...] con acompañamiento de laúd” (Saldívar 1934, 166). Estas formas fueron imitadas y en la actualidad aún se reconocen en su género.

La circulación de los cantos y de las formas de expresión artística importadas, como el propio texto lo señala, orienta hacia una revisión de la canción, en primer lugar, con una perspectiva metatextual, es decir, con otros textos musicales o literarios. En “El bandido ‘cucaracha’ y ‘La cucaracha’”, los investigadores Adell y García proponen dos hipótesis sobre el origen de la canción. La primera se le atribuye a un célebre bandido apodado *Cucaracha*, cuyo nombre fue Mariano Gavín y Súñer. Se discute si parti-

cipó como cabecilla en el ejército carlista o simplemente fue un bandido que ayudaba a los pobres. La segunda hipótesis es que la canción aparece en el libro de relatos del escritor francés Eugène Süe *La coucaratcha* (1832). Por otra parte, una canción homónima es mencionada hacia 1868 en “La música del pueblo. Colección de cantos españoles”, de don Lázaro Núñez-Robles. Esta versión sólo coincide con la de Lizardi en el estribillo.

Aquella segunda hipótesis de Adell y García es la más viable a pesar de la distancia entre la publicación de ambas novelas. *La coucaratcha* tiene los siguientes versos como epígrafe: “Ai que me piqua, / ai que me araña, / son sus patitas / La cucaracha. –Chant populaire espagnol”. De aquí que los investigadores especializados en cultura y tradición aragonesa supongan que este canto es el antologado 10 años más tarde por Núñez-Robles, pero no es así. En este sentido su estudio no es contundente, pues no consultaron el texto literario del novelista francés; además, en la versión de Núñez no aparecen estos versos sino los del estribillo: “Zafa, zafa...”

En el prefacio del libro de Süe, un narrador intradiegetico cuenta que establece conversación con un tal don Andrés, quien será su anfitrión a su paso por una región cerca de Cádiz, tras haber culminado “la guerra de España”, dice. Considero esta expresión como un recurso literario acertado de Süe, porque al inaugurar el relato con esta ambigüedad posiciona al lector ante un texto que recupera las voces de la tradición oral, pese a que las intenciones autorales sean históricas. No obstante, Adell y García en su estudio afirman que se trata de la “Guerra de la Independencia en Chiclana, pueblo encantador próximo a Cádiz”. Hecha esta salvedad, el narrador describe que una noche de verano, bajo



los árboles de naranjo, disfrutaba él junto con don Andrés y otros la frescura de la noche cuando de repente escucharon el sonido de castañuelas y una voz dulce y suave que empezó a cantar varios “boleros”. Así apareció Juana con sus hermanas, todas de apariencia andaluza. Era ella la que cantaba, por lo que, sorprendido, don Andrés le pregunta a la joven: “-Hola, Juana [...] -¿Qué mosca te picó? -“La cucaracha...” -respondió con risa disimulada (Süe 1858, 2).<sup>3</sup>

Tras una prolongada hora de cantos, el curioso narrador le pregunta a don Andrés qué es “La cucaracha”<sup>4</sup> y recuerda su descripción como el deseo irresistible de contar o hablar, que a menudo ocurre durante la noche, y agrega: “De hecho hay una canción popular sobre la cucaracha, no la recuerdo del todo, pero comienza así” (Süe 1858, 4):

Écoutez, écoutez,  
 Dans son vol  
 La Cucaracha m'a touché;  
 Ella est là.  
 Oh! Qu'elle me pique!  
 Oh! Qu'elle me démange!  
 La Cucaracha.  
 Écoutez,  
 —Il faut que je chante,  
 —Il le faut... (4).

La inserción de esta anécdota en el prefacio tiene la finalidad de justificar tanto el título del libro como los relatos subsecuentes en él. Asimismo, Süe advierte la falta que hace para las letras publicar algo con valor histórico. En su prefacio expone su preocupación a un lector implícito sobre la recepción crítica de sus relatos, en caso de no convencerlos del significado o razón de su título: “...si la crítica no está satisfecha con esta explicación [...] sólo diré, si es necesario, elegí este título [*La coucaratcha*] porque estaba relacionado con mi pensamiento y bellos momentos de mi vida” (1858, 4).

La valiosa aportación de Lizardi descrita en el coro propició la búsqueda de la genealogía de esta canción y comprueba su naturaleza en las circunstancias históricas, así como su carácter místico. Por ello su origen militar rebasa el concepto de lo bélico, y se extiende a lo migratorio y de distribución de la cultura popular. En ambas novelas, hasta aquí, se puede decir que el canto ejerce influjos de una naturaleza desconocida en el individuo y narra la historia que da cuenta de sus efectos. Por ejemplo, su pertinencia en *La Quijotita...* se debe a su función conativa dentro del relato. Es decir, el canto constituye el *continuum* de (las celebraciones) los rituales del funeral y, por tanto, incita a una respuesta de sus asistentes. Son innegables las coincidencias entre esta versión y la de Süe. No obstante, ¿qué sentido tiene esta canción dentro del discurso de la novela de Lizardi?

Primero, cabe advertir la inclusión del canto en la circunstancia funeraria, el cual constituye un conjunto de oraciones fúnebres, una suerte de invocaciones o plegarias; pero sobre todo la actitud del orador y los asistentes al funeral del todo dispuestos a participar en el rito, además, comparten las cualidades y efectos descritos en la obra de Süe. Finalmente, su significado discursivo. En un capítulo anterior que anuncia los funerales de Pamela se dice:

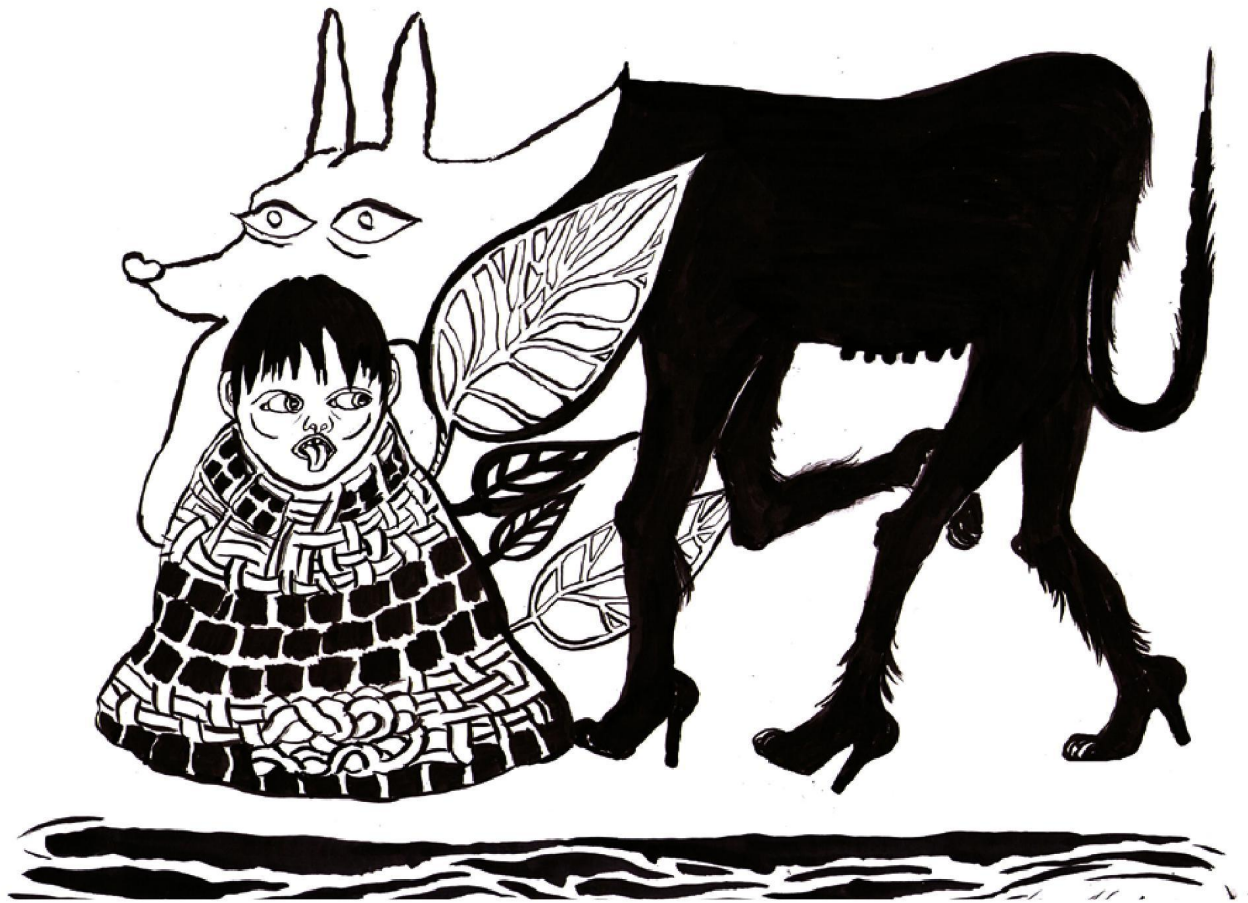
Fuese la criada, y doña Matilde decía:  
 —Está bien gracioso el tal convite.  
 —Otros he visto yo más ridículos y con letras de molde ... contestó el coronel; lo que me hace más fuerza es la bella disposición de tu hermana para gastar el dinero en boberías. ¡Vea usted qué cosas! (1897, 532-533).

Aquí se sugiere el tono jocoserio del evento, de tal manera que propone una lectura desde la parodia. ¿Qué se parodia? Las costumbres importadas del Viejo Mundo de las que es partícipe la naciente clase burguesa novohispana en vísperas de su independencia: criollos de buena posición que aspiran a no perder su ascendencia española. La expresión “otros he visto yo más ridículos y con letras de molde” subraya la posición desde la que el objeto en cuestión, o sea las exequias, será descrito.

La parodia en este capítulo también se manifiesta en tanto que apela a los pomposos funerales de Grisóstomo en el Quijote de Cervantes. Cabe recordar que este relato de Lizardi, desde el título establece su relación con el Quijote de Cervantes, teniéndolo como hipotexto. En tal sentido, la novela, como la mayoría de las escritas por el Pensador Mexicano, constituye una sátira del sistema colonial incluyendo sus expresiones artísticas, y de las costumbres españolas. Hay que mencionar que su discurso defendía la independencia y esta novela revela el proceso de desespañolización. Los recursos estilísticos tienen un sentido crítico que caricaturiza los comportamientos ajenos a la identidad criolla que cada vez se sentía más americana que española y, por tanto, les parecen por demás ridículos a los hombres que harían patria, Lizardi entre ellos. Los funerales de Pamela son enunciados como graciosos, ridículos y bobos porque simplifican la perspectiva y posición desde las que se ve a los peninsulares en una sociedad criolla que clamaba por ser libre del yugo colonizador.

Por todo lo explicado anteriormente, la canción pertenece al *continuum* paródico propio del discurso de Fernández de Lizardi a las tradiciones importadas en la Nueva España. **LPyH**





Niño envuelto

#### REFERENCIAS

Adell Castán, José Antonio y Celedonio García Rodríguez. 2012. *El bandido "Cucaracha" y "La Cucaracha"*. <http://garcia-adell.blogspot.mx/2012/08/el-bandido-cucaracha-y-la-cucaracha.html>.

Campos M., Rubén. 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. 1831-1832. *La Quijotita y su prima: Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Altamirano y Barquera.

—. 1842. *La educación de las mujeres: O la Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Recio y Altamirano.

—. 1897. *La educación de las mujeres: O la Quijotita y su prima. Historia muy*

*cierta con apariencias de novela*. Barcelona: J. Ballezá y Cía.

Leal, Luis. 1954. "Folklore. 'La cucaracha'". *Revista de la Universidad de México*, n.º 5, pp. 15-17.

Saldívar, Gabriel. 1934. *Historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial*. México: SEP.

Süe, Eugène. 1858. *La coucaratcha*. París: Panthéon de la Librairie-BHP.

Colección sablecentre University of Ottawa; Kelly library, Toronto. Disponible en: <https://archive.org/stream/lacoucaratcha00suee#page/n5/mode/2up>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Como ya se mencionó, a partir de la cuarta edición (1842) por fin aparece completa. He decidido trabajar con la edición de lujo de 1897, no sin antes haber revisado las ediciones precedentes.

<sup>2</sup> Agradezco al doctor Ángel José Fernández Arriola por su asesoría en la lectura de la canción.

<sup>3</sup> Cf. *La coucaratcha* (1858) nueva edición. Las traducciones a partir de esta cita son mías.

<sup>4</sup> Cabe señalar que en la genealogía del sustantivo *cucaracha* hallé también que funciona como adjetivo y refiere a un estado de ánimo melancólico; en cambio, entre la cultura árabe este adjetivo se le atribuye a los falsos conversos o hipócritas. No dudo que Lizardi ignorara estas acepciones y por ello incluyó esta canción, pues bien podrían contribuir a significar su sátira.

• **Yuliana Rivera** es maestra en Literatura Mexicana por la UV. Imparte experiencias educativas de fomento a la lectura en la misma institución. Además de colaborar en números anteriores de *La Palabra y el Hombre*, ha publicado algunos poemas para la revista digital *Crear en Salamanca*.