

Sor Juana y los indios

*Soy la mujer aerolito
que está debajo del agua.*

MARÍA SABINA

En la historia mexicana, hay dos grandes poetas: sor Juana y María Sabina. A sor Juana la podríamos llamar Juana Sabina —*la Sabia*—. Y aunque nunca ejerció de curandera, sí conocía las yerbas mágicas de los indios y sintió que sus versos habían sido “hechizados” por ellas.

Hay, en efecto, unos versos de sor Juana —que Bernardo Ortiz de Montellano citó como epigrafe de su *Primer sueño*, compuesto en 1930— que hablan de una vertiente india de la magia de sor Juana. Los versos, de un romance epistolar inacabado, son muy tardíos.⁵⁶

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

(*SJ I*: núm. 51, 160)

Sor Juana se refiere a las yerbas mágicas de los curanderos populares. Las mismas que Montellano invoca en su poema —combinando el folclor, el asombro y el automatismo—:

⁵⁶ En la edición de Méndez Plancarte, el romance aparece en la sección “Otros romances epistolares (sin fechas conjeturables)” y lleva el número 51, con una apostilla: “que no se halló acabado” (*SJ I*: 158). Castorena, el anotador, añade: “Este romance se halló así, después de su muerte, en borrador y sin mano última”, y se refiere a ella como “[el] Sol, aun ya moribundo” (*SJ I*: 448).

Para el romero mortal,
veneno de tres olores,
el manzano es hospital
de flores.

Tallo de mano hechicera,
grano de ajonjolí,
para el mal de ojo:
gusano de seda,
abrojo,
reptil.

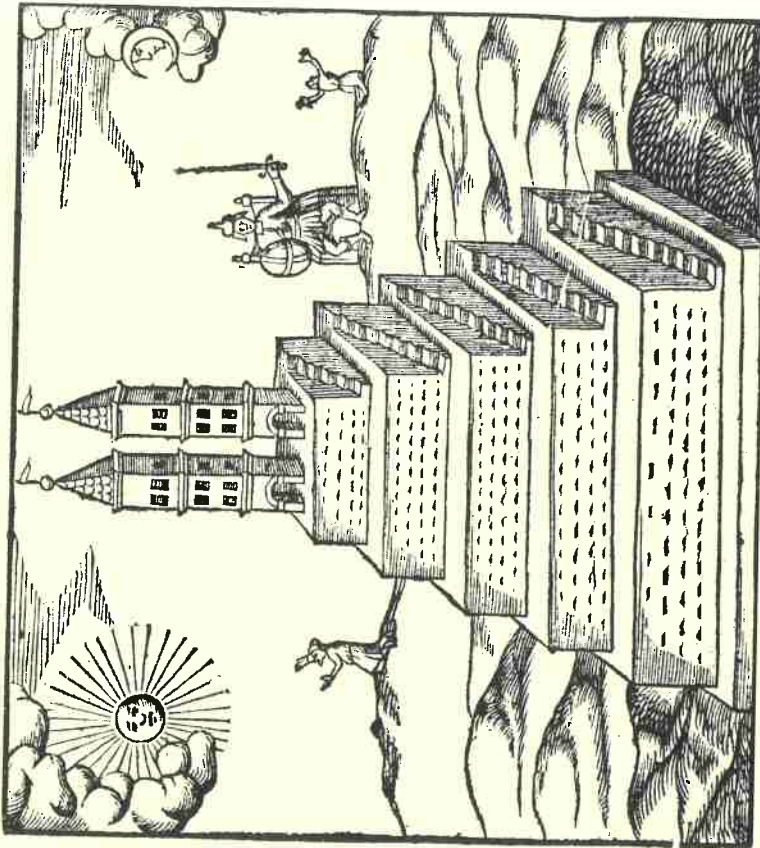
Contra la sombra viruela,
mañana del alfiler,
cerilla de la luciérnaga,
ojo de pez.

Aroma de la llonédula
para vértigos de ver,
médulas de hierba nueva
para querer.

(Ortiz de Montellano: 57-58).⁵⁷

"Maravillosa síntesis", dice Méndez Plancarte en una nota, "de los mágicos zumos de Méjico en la poesía de sor Juana" (I: 448). Y refiere las "mágicas infusiones" o hechizos verbales a una obra de Valéry: *Charmes* —y a otro romance que alude a otra planta mágica: la *quina*: "cáscara del árbol llamado quarango, la qual es mui útil en la medicina" (Aut.)—.

⁵⁷ Sobre el automatismo, los conjuros y lo sonámbulo en la poesía de Montellano, cf. Flores, 2003 (45 ss.). Un villancico de sor Juana —"Un herbolario extranjero" — alude a las "virtudes secretas" de ciertas plantas: la "hierba sana-lo-todo", la hierbabuena, la "hierba santamaria", la "hierba santa", la manzanilla, la "celidonia" ("que aclara la vista"), la salvia (que "la lengua habilita"), el romero, la "siempreviva", la mejorana ("contra la pozoña") y la "yerba de la Puebla", tan venenosa. El poema pregona las virtudes de la Virgen —"hierba bendita" — como "contrayerba" (SI II: 21-22).



Templo americano del dios *Horcholius*
y sacerdote ofreciendo un corazón humano.
Athanasius Kircher, *Cedipus Aegyptiacus* (1652-1656).

¿Esas sustancias mágicas, se pregunta sor Juana, han podido nublar la inteligencia de los poetas europeos (y de Perú o Nueva Granada), admiradores de ella? ¿Alucinan? Pero los versos de sor Juana son nítidos: sus "letras" han sido hechizadas por los indios, su canto está imbuido de un hechizo — "derramado" en él, como un brebaje, por los magos indígenas—. Hasta podría preguntarse si no son ellos los que inspiran su canto y ella es sólo un vehículo.

1. Loas

"No llegaba a ocho años la madre Juana Inés, quando, porque la ofrecieron por premio un libro, riqueza de que tuvo siempre sedienta codicia, compuso para una fiesta del Santísimo Sacramento una loa, con las calidades que requiere un cabal poema" (Calleja: 18). El relato del padre Calleja, biógrafo de sor Juana, va precedido de otras frases no menos reveladoras:

La primera luz que rayó de su ingenio fue azia los versos españoles, y era muy racional de quantos la trataron en aquella edad tierna ver la facilidad con que salían a su boca o su pluma los consonantes y los números; así los producía, como si no los buscara en su cuidado, sino es que se los hallasse de valde en su memoria (Calleja: 17).

Si "la primera luz" de su ingenio "fue azia los versos españoles", la segunda sufrió el influjo — o el "hechizo" — de los versos nahuas. Pues la curiosa noticia que ofrece el padre Calleja pareció confirmarse con el hallazgo de una loa satírica bilingüe, en español y en náhuatl, que Juana Inés habría compuesto a los ocho años y estaría dividida en dos partes, una de las cuales mezcla ambas lenguas mientras la otra las alterna en un diálogo entre un bachiller y un indio. "Loa de la infancia" o "papelillo de la infancia", dice su descubridor.⁵⁸ O su su-

⁵⁸ Cf. el dossier de *Letras Libres*, con la crónica del hallazgo (Vallejo Villa), la traducción de la loa y un análisis filológico de la misma (Díaz Cintora). Su "descubridor" la titulaba: "Loa satírica en una comedia de la festividad de Corpus hecha y realizada en Tlayacapan en el año de 1682". El manuscrito

puesto descubridor, ya que — como ha demostrado fehacientemente la investigadora Sara Foot — la atribución es falsa y la o las piezas no fueron compuestas por sor Juana.⁵⁹

Según el padre Calleja, Juana Inés compuso la loa en la hacienda de Panoayan, en la jurisdicción de Amecameca. Y aunque se afirma que la loa apócrifa "fue representada en Tlayacapan", en sus versos sólo se menciona a Amecameca — "un pueblo [...] de indios" por entonces, cuyo gobernador era elegido "entre los caciques de la región" (Vallejo Villa: 81). Este carácter indígena de la región entera se refleja en la humildad retórica típica de la loa:

Cenca huel nīpinawhtīhuītz,
con sobrada desvergüenza,
sobre aqueste cuauh̄tlapechtli
donde zanoixtlapachteca;
amo īxpantzīnco pidiendo
huel tetēpitzīn licencia
para decir dos palabras
īpanpatica comedia
que en esta fiesta del Corpus,
es cierto, *titlāmacehua.*
Y porque *amo ammitalhuizque*
ca zazan tīhistriones, néhuatl
* Apenadísima vengo
* escenario
* apenas quepo entera
* de vuestra parte
* muy pequeña
* a favor de la
* traemos a escena
* no nos digáis
* que no somos más que / yo

formaría parte de una colección de "loas en verso meicano", el *Mercurio enco-miástico en la excelentísima lengua mexicana o náhuatl*, que un tal Antonio Pérez de la Fuente y Quijada habría copiado por mandato del cacique de Tlayacapan: "Hechas en diversos tiempos desde el año de 1682, que en Tlayacapan me hizo hacer don Juan Hipólito Cortez Quetzalcuahtli y Tequantepéhua este encomio al Santísimo Sacramento" (Vallejo Villa: 80). El "copista" habría sido un "mestizo achinado" que "les hace [a los indios] escritos y les aconseja e industria [...]. Se le encuentra asociado con caciques y posiblemente trataba de reivindicar los derechos de éstos y de los indios. Y también se interesó por preservar los testimonios escritos de lengua mexicana" (81).

⁵⁹ Le agradezco a Sara Foot su corrección a la primera versión publicada de este trabajo, donde yo acepté sin mayor crítica la atribución hecha a sor Juana del texto. El profundo interés de ambas piezas me ha conducido, sin embargo, a referirme a ellas como documentos poéticos muy próximos al universo infantil de sor Juana.

onichihuh inim disculpa
 ipanpatica tofiesta,
 porque huel techixicoa
 mochipa inim caxtilteca.
 Señores, huel tetlacolti,
 inim quichihua, de veras,
 tonanual, porque cualani
 ihuan zazan techmapehua;
 quitotihuitz: —Quita allá,
 que no sois para comedias.
 Estos indios, ¿tlein quimati?
 ¡Aic quichihua cosa buena!

(“Loa satírica mixta [1]”: 1-24)⁶⁰

La que habla es una niña, señala el filólogo, y “la niña que habla es [...] española” (Díaz Cíntora: 70). Lo que no impide que, con “desparpajo”, se burle de ciertos bachilleres:

Pues cequintin bachilleres,
 huel filósofos de lengua,
 hualhui yuqui in cazadores:
 ixopan motlan quaquezta,
 poniendo el un pie en la China
 auh in occe Amecamecan;
 huel yuhqui tochtli quimótlaz,
 motlanquaquezta en la iglesia
 inin sofisticos tlaca,
 inin doctores de Arenas.
 ¿Tlein mach amo techilhuizque?
 Porque, zan ica inon pehua,
 in zan teca tlataloa,
 zazan nohuían quicuepa
 imixtotomatláchiéliz,
 óquic la comedia empieza.
 In tla ye opeuh, zanye niman,

* presento esta disculpa
 * a favor de la
 * nos hacen burla
 * siempre estos españoles
 * es una pena
 * eso que hacen
 * mala suerte / se enojan
 * nomás nos dan empujones
 * vienen a decir
 * ¿qué saben?
 * Nunca hacen

* algunos
 * muy
 * vienen como los
 * en público se arrodillan
 * y el otro en Amecameca
 * como conejos echados
 * se arrodillan
 * estos / hombres
 * estos
 * Qué no nos van a decir
 * apenas esto empieza
 * nomás hablan de la gente
 * nomás vuelven dondequiera
 * sus estúpidas miradas
 * mientras
 * Si ya empezó, luego luego

⁶⁰ Aludo así a la loa apócrifa atribuida a sor Juana. Cf., en la bibliografía, “Loa de Juana Inés”.

con mil gestos mocuecuepa;
 cuix haciendo admiraciones,
 quimahtotalia in cejas;
 niman quitoa: —Por fuerza,
 más que por ganas que tenga,
 vengo yo a esta moledera [...].
 Pues esto, para nosotros,
 es lo mismo que tinieblas.

(“Loa satírica mixta [1]”: 87-118)

“Tinieblas”: teológicas y de la lengua, aunque la niña habla con una familiaridad que le permite satirizar a una vieja (arrugada y esquelética, “como la bruja Medea”) y a una mulata capataza de indios (grotesca mezcla de “membrillo cocho” y de africana de Guineas):

Y si no, ximotilican:
 ohualla nican ce vieja,
 in cuix otlamahuitzoco
 yoqui in tlahuépoch Medea;
 in zazan opipilichauh,
 como un esqueleto inezca.

(“Loa satírica mixta [1]”: 63-68)

Tihuantritzin, ichpopochtin:
 occe huallauh, quaichayéhuatl,
 in tlaco membrillo cocho⁶¹
 auh in octlaco guinea;
 in cuix notlamahuizoa
 ic noteihui in molienda:
 —Eso que los indios hacen,
 ipara eso los de mi tierra!
 ¡Que lo hacen con bizzaría
 y no aquesta borrachera!

(“Loa satírica mixta [1]”: 73-82)

⁶¹ “Membrillo cocho” designaba, en los contratos de compraventa, cierto color de la piel de los esclavos.

Para Vallejo, los últimos versos "aluden a que la autora no es de Amecameca":

Y así es verdad, pues la niña Juana Inés nació en la hacienda de San Miguel Nepantla, jurisdicción de la parroquia de Chimalhuacán, en Chalco, cabecera de varios pueblos [...] de filiación xochimilca; no así los de Amecameca, que eran chalcas. Sor Juana, años más tarde volverá a expresarse en términos similares, cuando dice: "de los indios herbolarios de mi patria" (Vallejo Villa: 119).

En el siglo XVII, la *patria* es "el lugar, ciudad o país en que se ha nacido" (Aut.). Y si sor Juana escribe "los indios herbolarios de mi patria", habla de los indios xochimilcas de la región de San Miguel Nepantla, el "lugar" en que había nacido. (Juan Badiano, "indio de Xochimilco" y "lector en latín" del Colegio de Santiago Tlatelolco, tradujo el libro náhuatl del herbolario azteca Martín de la Cruz: *Liber bellus de medicinalibus indorum herbis*, una obra enteramente impregnada de "vigorous contenido mágico"; López Austin: 83.) En lo que se equivoca, por cierto, Vallejo es en interpretar esos versos como una exclamación de la niña, y no como un reclamo de la mulata, reminiscente, quizá, de los ritos y los bailes africanos:

Guineo. Cierta especie de baile u danza que se ejecuta con movimientos prestos y acelerados, y gestos ridiculos y poco decentes. Es baile propio de negros, por cuyo motivo se le dio este nombre (Aut.).⁶²

La segunda parte de la loa —dialogada— es un canto ritual indígena, sacramental, a dos voces y en dos lenguas. La voz del indio irrumpe con delicadeza, "cargada de flores del color de los chalchihuites",⁶³ esparciéndolas por "la firme y hermosa redondez de la tierra":

⁶² Aunque la capataza mulata expresa la condena, la fiesta de los indios no es ajena a la "borrachera".

⁶³ "Chalchihuite. Del mexicano *chalchuiitl*, 'esmeralda basta' (Molina). Hay dudas de lo que realmente entendían por *chalchihuitl* los indios de Nueva España. Unas veces se toma como nombre propio de una piedra verde, que se cree haber sido el *espato fluor*: otras como genérico de diversas piedras. De todos modos, los indios estimaban y usaban mucho el *chalchihuitl*" (Mej.).

INDIO:
*Machalchihuhochititampān
 on papaquilcatlamati,
 in quahnezolohcháyotl
 icayō in cemanahuactli.*⁶⁴

ESPAÑOL:
 ¿Quién con estilo tan nuevo
 y tan extraño lenguaje
 interrumpe los aplausos
 de tantas felicidades?

("Loa satírica mixta [2]": 5-12)

Un "estilo nuevo" y un "extraño lenguaje" dan el tono de la aparición del indio. Es un "canto que alegra como bolitas de chalchihuites", y que dice con gran dulzura: "*Laudate omnes gentes*. Nadie nos vence a nosotros, hombres de tierra, aunque seamos macehuales":

INDIO:
*Ihuan ipan inon cuicatl
 chalchihcoyoltepapacti,
 ca Laudate omnes gentes
 contzobelitōa yamanqui,
 amo techtlaquabuilia,
 in timochtin in tehuantin
 in titlalticpac titlaca,
 machhui timacehuaitin.*⁶⁵

("Loa satírica mixta [2]": 49-56)

El "afecto de sor Juana por los indios, de sobra conocido", dice Díaz Cíntora, bajo la misma idea de que la loa ha sido compuesta por sor Juana, "lleva ya a la niña Juana Inés a proponer un argumento extraño, por su materialismo y su bajeza —si es cierto que

⁶⁴ "Cargada de flores [de color de chalchihuites], / alégrese la firme / y hermosa redondez / de la tierra". Transcribimos las traducciones directas del náhuatl de Salvador Díaz Cíntora, en el *dossier* de *Letras Libres*.

⁶⁵ "Como bolitas de chalchihuites, / y que dice con suave dulzura: *Laudate omnes gentes*; / alabad todos los pueblos. / Nadie nos gana / a todos nosotros, / hombres de tierra, / aunque seamos macehuales".

no hay "cosa tan baja como pedir de comer" (70)—, y es que la "mayor fineza" de Cristo no fue la eucaristía, sino la encarnación, y que si insiste el español en hablar del pan, como apunta Díaz Cíntora, la "mayor fineza" sería la multiplicación de los panes. "Con cinco panes", recuerda el indio, "alimentó a cinco mil hombres y mujeres, sin contar a los niños pequeños, que eran innumerables. Y quedó todavía pan; mucho hay en el cesto":

INDIO: Yub mochihua, caye qualli,
yece no xonyolmaxilti,
ca iquac inon mahuizahuhqui
cenhuey teotlamahuizolli.
In totemaquixticatzin
oquimochihuiltizino,
inca macuilli tlaxcalli,
in oquimotlaqualtli
tépachihuitlicatanqui,
macuillica cemmilpitin
oquichtin ihuan cihuame,
auh ca ne in pipilotonti,
amo tehuantlapohualtin.
Ca nel amo pohualoni
ipampa ca cenca miactin,
auh in ye omochiuh inin
teochalchiuhtlamahuizauhqui.⁶⁶

("Loa satírica mixta [2]": 112-128)

Y esta parte propiamente ritual, litúrgica, misteriosa, de la loa —pues su asunto es el misterio de la eucaristía— culmina con una invocación a la entidad divina que aglutina, que sintetiza o que crea en náhuatl los "nombres [indígenas] de Cristo": "toteoyeyotlatocatzin" ("divino señor nuestro"); "teotlatoani Jesucristo" ("divino

⁶⁶ "Así sea, / bien está, / pero considera aquella / maravilla y grandísimo / milagro, / que con cinco panes / alimentó hasta saciarse / perfectamente / a cinco mil hombres y mujeres, / pero sin contar en ellos / a los niños, / pues eran incontables / por ser demasiados; / y cuando hubo hecho / tal precioso milagro, / quedó todavía pan, / mucho hay en el cesto".

señor Jesucristo"), o volviendo a las flores preciosas y chalchihuites, "teochalchiuhcachimaltzin" ("divino escudo de jade"):

INDIO: ¿Tlein oc nel toconitozque
toteoyeyotlatocatzin
teotlatoani Jesucristo
ca teochalchiuhcachimaltzin?
¿Tlein nel nozo tiquitozque?
Ca nel amo tlein ticmati [...].
In tocnotepitonyo
¿tlein mixpantzinco quitláiliz?⁶⁷

("Loa satírica mixta [2]": 155-166)

"¿Qué diremos aún?", pregunta el indio hacia el final del diálogo. Y en los últimos versos vuelve a interrogarse, dejando por sola respuesta al silencio: "¿Qué hemos de decir? Que no sabemos nada. Nuestra miserable pequeñez ¿qué puede ofrecer en tu presencia?".

*

Pero la "loa infantil" de sor Juana es apócrifa. Esa es la conclusión del trabajo, magnífico, de Sara Poot, que me limito a sintetizar en el marco de mi lectura. La fuente de la loa es un documento titulado *Mercurio encomiástico en la excelentísima lengua mexicana o náhuatl, hechas en diversos tiempos desde el año de 1682, que en Tlayacapa me hizo hacer don Juan Hipólito Cortez Quetzalquahuitli y Tequantepenhua [cacique de Tlayacapan] este encomio al Santísimo Sacramento. Por don Joseph Antonio Pérez de la Fuente y Quixada. En Amecamecam, a los 27 días del mes de octubre de 1713 años.*⁶⁸ El firmante no es, pues, un co-

⁶⁷ "¿Qué diremos, todavía, / divino señor nuestro, / divino señor Jesucristo, / divino escudo de jade? / ¿Qué hemos de decir? / Que no sabemos nada. / Nuestra miserable pequeñez / ¿qué puede ofrecer en tu presencia?".

⁶⁸ Don Patricio Antonio López, "cacique zapoteco de uno de los valles de Antequera", compuso en el año de 1740 un romance titulado *Mercurio indiano*, cuya edición en prensa realizó Beatriz Mariscal. Un comentario sobre el *Mercurio indiano* y la edición de los otros romances de Patricio López pueden hallarse en: *Triumphos contra vándolos. Romances de Patricio López, cacique zapoteco*, también en prensa. La palabra *Mercurio* se vincula ahí con el trabajo del intérprete, como sucede en el emblema de los *Comentarios reales*, según el

pista, como cree Vallejo Villa, sino el autor del *Mercurio* y del corpus completo de las piezas contenidas en ese manuscrito: un mestizo llamado José Antonio Pérez de la Fuente y Quijada —“peritísimo en lengua mexicana y bien instruido en las bellas letras”, de acuerdo con los datos de la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* de José Mariano Beristáin de Souza (Poot-Herrera: 317)—. Su transmisión se remonta al Museo del caballero milanés Lorenzo Boturini Benaduci, que a su vez se alimentó de los repertorios de don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y don Carlos de Sigüenza y Góngora, integrándose después a la colección Aubin y a la colección Goupil. El manuscrito se inserta en un legajo, junto a una *Relación mercuriana de la admirable aparición de [...] la virgen María de Guadalupe, en la lengua mexicana genuina y traducida en castellano*, una comedia guadalupana en verso náhuatl y una *Xácara en el idioma mexicano, que cantó un moderno ante una concurrencia de indios principales en [...] 1713 años* —e incluye a su vez, entre otras piezas interesantes, una *Loa* recitada en 1686, en Amecameca, por “don Sebastián Constantino, hoy gobernador y entonces niño, a la Santísima Trinidad”, en náhuatl; otra *Loa* recitada en 1687, en náhuatl, en Amecameca; otra *Xácara* compuesta “el año de 1713, en Amecamecan”; la *Loa satírica en una comedia en la festividad del Corpus, hecha y recitada en Tlayacapan, año de 1682*, en náhuatl y castellano, y el texto designado: *Apláudese la fineza que el Señor hizo en quedar sacramentado con los hombres*, del año 1718, en náhuatl y castellano (322-323). Las dos últimas piezas constituirían, según Vallejo, la *Loa [infantil] de Juana Inés*.

Sara Poot señala, certteramente, la coincidencia de “la voz infantil en las dos loas” —la del “gobernador niño”, de Amecameca, 1686, y

análisis de Mercedes López Baralt en *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (217-218). El *Ymbentario* del Museo de Boturini hecho por Parricio López en 1745 y reproducido en un apéndice de los *Triumphos*, alude así al manuscrito: “En este legajo, se halla una relación sucinta de la milagrosa aparición de nuestra señora de Guadalupe, en lengua mexicana, traducida en lengua española, con una instrucción para confesar yndios mexicanos, una comedia sobre la misma aparición y otros diferentes versos en el mismo idioma. Su título: *Relación mercuriana*. Uno y otro, manuscrito y en setenta y nueve foxas.” (*Ymbentario* 8°, núm. 32).

la de “la niña Juana Inés”, de Tlayacapan, 1682—, y la de que en ambas se pronuncie la palabra *escuela*: “que reciten niños hace que este *Mercurio* náhuatl y mestizo (entre varias loas bilingües del conjunto) no sólo sea mensajero de los misterios sino [...] elemento integrador de los niños en las celebraciones religiosas de la comunidad” (326-327). Así, al margen de otros análisis que investiguen la relación entre las loas y la posible transferencia de versos o estrofas de una loa a otra, así como el vínculo posible con las loas de sor Juana —“la de 1718, en su propuesta de igualdad entre el indio y el español, resulta más que interesante a la luz de las loas religiosas de sor Juana”—,⁶⁹ la *Loa* apócrifa de “la niña Juana Inés” alienta nuestra percepción de la afinidad de la poeta con los indios —sus “hechizos” e “infusiones mágicas”—, pues refleja eso que llama la filóloga “una cultura importante y rica en la manifestación colectiva creadora de la época” (Poot: 327).

2. Tocotines

El “universo sonoro” en el que creció Juana Inés, dice Patrick Johansson, era muy peculiar. Sus tonos, timbres, intensidades y variantes sonoras nutrieron la lengua de sor Juana. Había los “españoles” hablados por criollos, negros, indios y mestizos, pero también el náhuatl:

En efecto, tanto San Miguel Nepantla, ranchería donde nació, como Panoayan, la hacienda que arrendaba su familia y donde creció, están situados en una región donde se hablaba el náhuatl hasta hace poco. Podemos pensar que la convivencia con los peones indígenas y sus familias hizo que sor Juana se familiarizara tempranamente con esta lengua [...]. Más tarde, en el convento de San Jerónimo, permaneció en estrecho contacto con hablantes nahuas, ya que la mayoría de las sirvientas eran de esta estirpe étnica (Johansson, 1995: 461).

⁶⁹ Y hay un vínculo con las jácaras analizadas en el primer capítulo: “El «papelito» que da el maestro a la voz que habla en la loa de 1682 me recuerda el «papel» que menciona la voz de un villancico de sor Juana que dice haber perdido el papel —la música— que para la fiesta le dio a estudiar el maestro” (Poot: 327).

Este "bullicio" era mayor en las fiestas que reunían a todos esos grupos étnicos, en las que reinaba una "polifonía" lingüística —un "concierto de voces" que resuena aún en los juegos de villancicos coloniales (462)—. El aliento multicultural de la sociedad novohispana se manifiesta de manera muy nítida en esas construcciones verbales y en las celebraciones litúrgicas que les servían de marco. Los villancicos nahuas o *tocotines*, los "villancicos de negro", los "guineos", los "puertorricos", los "mestizos", ponían en juego aspectos étnicos, musicales, dancísticos, poéticos, gestuales y tonales del México del siglo XVII. Poetas como sor Juana pudieron explorar, ahí, por ejemplo, las posibilidades de la lengua náhuatl, con su estructura polisintética, flexible, que facilita la composición de bloques verbales compactos y la fusión de las palabras en "masas sonoras", bajando, dice Johansson, la lengua como un "telar", haciendo surgir el sentido de una "urdimbre" y alcanzando, así, una "epifanía de sentido sensible" (461-462). Como los *tocotines* de sor Juana: cuando no están compuestos en náhuatl, se escuchan en ellos "ecos" fonéticos y gramaticales nahuas (463); cuando están en náhuatl, "lo afectivo se expresa mejor con las variaciones del tono, de la acentuación, del timbre o de los gestos" (473). Un extraño "magnetismo de afinidades y coincidencias" crea "marañas semánticas", juegos de palabras y de sentidos prácticamente inextricables (478).

El primer *tocotín* de sor Juana es el que compuso para la fiesta de la Asunción, año de 1676. Está escrito enteramente en un náhuatl de "notable gracia y fluidez", como afirma el padre Garibay, gran traductor del náhuatl (SJ II: 365). Sigue a un diálogo o cantar entre dos "negrillos" y va precedido de una entrada que le sirve de introducción a la danza:

Los mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del mexicano lenguaje,

en un *tocotín* sonoro
dicen con voces suaves.

(SJ II: núm. 224, 16-17)

Vemos entrar, así, al atrio de la iglesia, a un grupo de danzantes aztecas similares, quizá, a los *concheros* que aún bailan las llamadas "danzas de la conquista". (La *concha* es una guitarra de diez cuerdas hecha de un caparazón de armadillo; la acompañan el *huéhuetl*, el *teponaztle* y los "huesos", unas sargas de semillas atadas a los tobillos.)⁷⁰ Salen vestidos "a su usanza" y cantando en náhuatl —"con las cláusulas tiernas / del mexicano lenguaje"—, una lengua que, a oídos de sor Juana, brilla por sus "voces suaves", aunque las apaguen los "sonoros" ritmos —"toco, toco, toco, toco"— del *tocotín*, como apunta Méndez Plancarte:

Tocotín: danza azteca, y su letra, en nombre acaso onomatopéyico de sus ritmos: "foco, toco, toco, toco". Ya el presbítero bachiller Francisco Bramón introduce a "el Reino Mejicano... con una tilma de plumería y oro..., y un rico escudo con sus armas, que son el águila sobre el tunal", y bailando con seis "caciques", al son del "teponaxtle", una "vistosa danza, mitote o *tocotín*" (SJ II: 364).

El tono del *tocotín* de la Virgen es familiar, como los versos a los "parientes", que pueden traducirse así: "¿Acaso nunca regresarás a la tierra? Tus parientes sufrirán mucho":

¿Amo nozo *quenman*
timotlatnamictiz?

In *moayolque mochtin*
huel *motilinizque*.

(SJ II: núm. 224, 17)

⁷⁰ Cf. el disco *Danzas de la conquista*, con grabaciones de campo, y el folleto que lo acompaña.

Uso la versión de Johansson (1995: 473 ss.), que pone el énfasis en el tono y habla de las “ambiguas resonancias” de esta estrofa, que entraña, para él, la amenaza “latente” de maltratar o de matar al Niño, y para mí es un eco más de las “tiernas cláusulas” mexicanas:

Mochichihualayo
oquimomitli,
tla motemicia
ihuan tetepitzin.

(SJ II: 17)

Con tu leche
lo hartaste;
si no, se moría
muy chiquito.

(Johansson 1995: 476)

Mochichihualayo: ¿cómo no evocar aquí a la *chichigua* o nodriza indígena, que a través de siglos nutrió con su leche a los niños criollos, como sor Juana? María aparece, así, como una imagen borrada, y tierna, de su propia infancia: como una *chichigua*. “*Chichigua*. Voz del idioma mexicano, muy usada antiguamente; pero inútil, pues tenemos la castellana *nodriza*, que ha prevalecido, y desterrado de la buena sociedad a la otra” (Mej.).⁷¹

El *tocotín* de san Pedro Nolasco fue compuesto por sor Juana un año después, en 1677. Va precedido por los “latinajos” de un bachiller y por el baile —un “puerto rico” — de un negro que entra cantando “al son de un calabazo”, el *cacambé* (Méndez Plancarte: 373):

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

(SJ II: núm. 241, 39)

⁷¹ La definición del lexicógrafo es elocuente. Cf. también: “*Chichi*. Del mexicano *chichi*, mamar [...]. Vulgarmente, mama, teta, el pecho de la hembra, el seno. Utilízase principalmente en plural”.

Más que una danza indígena, este “*tocotín mestizo*” es el cantar de un indio que —como en la “*jácara del mestizo*” de una de las barridas de México— acompaña su plegaria con los “ecos desentonados” de una guitarra,⁷² y entra cayéndose de borracho al escenario:

Púsolos en paz un indio
que, cayendo y levantando,
tomaba con la cabeza
la medida de sus pasos;
el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un *tocotín mestizo*
de español y mejicano.

(SJ II: núm. 241, 41)

El tono, aquí, es de *jácara*: el tono del *guapo*, del “*valentón*”. Como cuando un *topil* (o alguacil) lo manda aprehender por no pagar el tributo y él le da con un palo en la cabeza:

Huel ni machicáhuac;
no soy hablador:
no teco qui mati,
que soy valentón [...].
También un *topil*
del gobernador,
caipamba tributo
prenderme mandó.
Mas yo con un *cuáhuil*
un palo le dio
ipam i sotecco:
no sé si murió.

(SJ II: núm. 241, 42)

⁷² Cf. arriba, “*La Musa de la hampa*” (9-27). Las “*glosas*” de sor Juana dicen: “Con aquesta ocasión, pues, / entraron a celebrarle / de lo mejor de los barridos / multitud de personajes. // El primero fue un mestizo / que, con voces arrogantes, / le disparó estos elogios / disfrazados de coraje” (SJ II: núm. 249, 56). También la “*valona*” de sor Juana: “*Dadle licencia, señora, / a mi voz desentonada*” (SJ II: núm. 282, 108-109).

Como anota Méndez Plancarte, el cantar es una “mezcla de náhuatl y de castellano algo amestizado”: las “incrustaciones aztecas” conviven con “formas aindiadas” (375). Las “flores de muerto” o *sempual xúchil* —“veinte flores”— nos regresan al ritual y la herbolaria:

Yo al santo lo tengo
mucho devoción,
y de *sempual xúchil*
un *xúchil* le doy.

(SJ II: núm. 241, 42)

El *tocotín* de san José, compuesto en 1690, no es un baile ni un canto: es un *tocotín* “entremesado” —representado— en una brevisima pieza escénica. Se trata de una adivinanza puesta por un indio, en una tradición que entronca con los *xazanilli* de los antiguos nahuas:

Indio: Yo también, *quimati* Dios,
mo adivinanza pondrá,
que no sólo los dotore
habla la Oniversidá [...].
¿Qué adivinanza? ¿Oye osté?
¿Cuál es mejor san José?

(SJ II: núm. 299, 142)

Para los aztecas, dice Patrick Johansson, las adivinanzas involucran, más allá de su carácter “jocoso”, un significado “criptico o esotérico”, cuando no “una función iniciática y adivinatoria” (2004: 3 y 4). Sólo el iniciado era capaz de captar ese lenguaje —*tonalpowhqui* o lector de los destinos; *ticitl*, médico, herbolario, chamán (37)—. Es la lengua sagrada de los sacerdotes mayas —el “lenguaje esotérico de Zuyua” — y la lengua de la adivinanza popular:

—*Zazan tleino, huipilititich. Tómatl.*
—¿Qué cosa y cosa? Tiene el huipil muy apretado. *El tomate.*
—*Zazan tleino, xoxouhqui xicaltzintli, numúchitl ontemi. Acca quitaz tozazantitziin, tlacanenca ilhuicatl.*

—¿Qué cosa y cosa? Una jicara azul llena de maíz tostado. Para quien vea nuestra adivinanza, no puede ser más que el cielo. (Johansson, 2004: 49 y 53)

“¿Cuál es mejor san José?”, pregunta el indio en su español aindiado. Y el “doctor” y uno de los colegiales exclaman: “¡Gran disparate!” “¡Terrible! / [...] ¿Cómo es posible?”:

Indio: Espere osté, so doctor:
¿no ha visto en la iglesia osté
junto mucho san José,
y entre todos la labor
de Xochimilco es mijor?

(SJ II: núm. 299, 143)

El indio les explica, así, cuál es el “mejor san José” —desde un punto de vista que a menudo llamamos “idolátrico”, pero que es, en realidad, artesanal, material, sensible—. Por lo bien labrado, el mejor san José es “el de la parroquia de Xochimilco.” (SJ II: 425).

3. *Loa al Dios de las Semillas*

A diferencia de la “Loa satírica mixta”, la “Loa del gran Dios de las Semillas” —como sería más justo llamar a la “Loa del divino Narciso”— es un canto ritual que introduce una pieza más amplia, representada en la corte de Madrid e impresa en el año de 1690: *El divino Narciso*. Si el auto sacramental alegoriza el misterio eucarístico y recurre a la fábula pagana de Narciso, la loa que le sirve de entrada es un *tocotín* indígena:

*Sale el Occidente, indio galán, con corona, y la América, a su lado, de india bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el tocotín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan indios e indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza; y mientras bailan, canta la Música (“Loa del Dios de las Semillas”).*⁷³

⁷³ Le doy este título a la “Loa para el auto sacramental de *El Divino Narciso*” (SJ III: núm. 367: 3-21).

Ningún otro *tocotín* de sor Juana posee la estructura ritual de esta loa, que, a pesar de que no involucra ni una sola palabra en náhuatl, flota sobre el arquetipo de un ritual azteca:

Música: Nobles mejicanos,
cuya estirpe antigua
de las claras luces
del Sol se origina [...],
¡venid adornados
de vuestras divisas [...],
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

("Loa del Dios de las Semillas": 1-14)

Estos dos últimos versos son los que van a imprimirle su ritmo repetitivo al canto o "himno" de sor Juana —una auténtica pieza etnopoética del siglo xvii—. Como señala Méndez Plancarte en sus notas a la loa, su fuente mitológica pudo ser la *Monarquía indiana*, de fray Juan de Torquemada. Ahí encontramos (libro vi, caps. xvi y xliii) varias referencias al Sol, origen de la "antigua estirpe" de los indios —como canta la loa— y único "Dios verdadero":

Estos indios infieles tenían conocimiento de un Dios, al qual llamaban Criador, Hacedor y Conservador de todas las cosas, el qual nombre no es posible convenir a otro que al que lo es verdadero [...]. Puesto que [...] tenían infinidad de dioses e ídolos que reverenciaban, sobre todos ellos tenían por maior y más poderoso al Sol, y a este dedicaban el maior y más poderoso y sumptuoso templo (Torquemada: 32, 33).

Según ese mito de la creación solar, el hombre había sido engendrado en Texcoco:

Dicen que, estando el Sol a la hora de las nueve, hechó una flecha en el dicho término y hiço un hoio, del qual salió un hombre que fue el primero, no teniendo más cuerpo que de los braços arriba, y que después salió de allí la muger entera. Y preguntados cómo avía

engendrado aquel hombre, pues él no tenía cuerpo entero, dijeron un desatino y suciedad, que no es para aquí (Torquemada: 79).

Los indios, dice Torquemada, tenían dioses de oro, de plata, de cobre, de barro, de palo: "otros de masa y otros de diversas semillas" (32). Como los gentiles, "tenían un dios para el grano, todo el tiempo que estuviere sembrado y escondido en la tierra, sin nacer" —un dios subterráneo (33)—. Pero el dios indígena de sor Juana demanda sangre y sacrificios:

Música: Y pues la abundancia
de vuestras provincias
se le debe al que es
quien las fertiliza,
ofreced devotos [...] todas las primicias.
¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

("Loa del Dios de las Semillas": 15-28)

Huitzilopochtli, el Sol, el "gran Dios de las Semillas": cada vez que se repiten esas últimas líneas del canto, vuelven los bailes y las sonoridades indígenas (voces, percusiones) a la corte madrileña en la que se escenifica la loa. El monólogo de "Occidente", vestido con traje indio, como "indio galán, con corona" (un penacho, quizá), es un eco de Torquemada:

Occidente: Pues entre todos los dioses
que mi culto solemniza,
aunque son tantos, que sólo
en aquesta esclarecida
ciudad regia de dos mil
pasan, a quien sacrifica
en sacrificios crüentos

de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsán,
ya el corazón que palpita;
aunque son (vuelvo a decir)
tantos, entre todos mira
mi atención, como a mayor,
al gran Dios de las Semillas.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 29-42)

Y “América”, “india bizarra” ataviada de mantas y huipiles,⁷⁴ le canta a ese mismo dios solar que fertiliza las sementeras y guarda a la semilla oculta en el interior de la tierra, como el sol al caer la noche. Ese dios que reclama “sangre humana”, vertida en “sacrificios cruentos”, entregando a los sacrificados a terribles actos de canibalismo ritual. Ese dios que

América:
su protección no limita
sólo a corporal sustento
de la material comida,
sino que después, haciendo
manjar de sus carnes mismas
(estando purificadas
antes, de sus inmundicias
corporales), de las manchas
el alma nos purifica.

Y así, atentos a su culto,
todos conmigo repitan:
¡En pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

Música:

(“Loa del Dios de las Semillas”: 60-72)

La semejanza con la comunión católica es igualmente terrible, y así lo entiende sor Juana, que, al final de ese discurso casi etnológico

⁷⁴ “Huipil. (Del azteca *huipili*). Antigua prenda de la mujer azteca, camisa de algodón, sin mangas, descotada, larga hasta las caderas y ancha, con bordados, adornos y bellas labores. Úsanlo hoy todavía las indias de Méjico y Centroamérica” (Mej.). Sor Juana habla de *cupiles*.

gico, *renueva* los cantos y bailes —los ritos de la fertilidad del “gran Dios de las Semillas”—. No carece de significado que sor Juana nombre así al dios azteca: es una traducción creadora que hace más concreto poéticamente al dios.

El rito al que alude sor Juana, como lo señala en sus notas Méndez Plancarte, viene de Torquemada (libro VI, cap. XXXVIII). Vale la pena releerlo detenidamente, imaginando la fascinación de sor Juana ante la descripción del rito y su entusiasmo por las raras analogías:

Demás de la imagen y figura que en el templo maior de México tenían puesta a su falso y abominable dios Huitzilupuchtli (como ya hemos dicho), hacían cada año otra, confeccionada y mezclada de diversos granos y semillas comestibles, la qual se formaba de esta manera. En una de las salas más principales y curiosas del templo (que era cerca de su altar y cu), juntaban muchos granos y semillas de bledos y otras legumbres, y molíanlas con mucha devoción y recato, y de ellas amasaban y formaban la dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con que se rebolvían y desleían aquellas harinas era sangre de niños que para este fin se sacrificaban; cuyo intento era de notar, en la simplicidad y inocencia de la criatura, la de el dios que representaba la dicha estatua. Después de formada, la tomaban en palmas los sacerdotes y sátrapas, y con gran reverencia y estimación la subían al cu y altar que le tenían muy compuesto y adereçado, asistiendo a este acto todos los ministros y sonando las trompetas y otros instrumentos que hacían mucho y muy gran ruido, y iban delante muchos, bailando y cantando (Torquemada: 71).

Pasado el día de la consagración de aquel diabólico y infernal pan y masa, no podía tocarle nadie ni entrar en su capilla, sino sólo el sumo sacerdote [...]. Y luego subían a los miseros hombres a lo alto y sacrificábanlos, comenzando por los cautivos en guerras y acabando aquel horrendo acto con los esclavos cebones para aquellos comprados, sacándoles los corazones y arrojándolos a los pies del ídolo. Todo este día era de grandísima fiesta y regocijo, en el qual los sacerdotes tenían mucho cuidado de guardar la dicha estatua, velándola toda la noche, con mucha vigilancia [...]. Otro día, de mañana, bajaban la dicha estatua, y puesta en pie en una sala [...], tomaba un dardo Quetzalcóhuatl, en cuyo remate tenía un casquillo de pedernal, y tiraba al ídolo al pecho, con el qual le pasaba, y el

ídolo caía. La cual ceremonia se hacía diciendo que era matar a los dios Huizilopuchtlí para comer su cuerpo. Luego acudían los sacerdotes, y uno de ellos le sacaba el corazón y dábalo al rey y a los otros; hacían dos pedaços el cuerpo, y la una mitad daban a los de este Tlatelulco, los cuales lo repartían, mui por migajas, entre todos los de los barrios, en especial a los mancebos soldados (sin dar a las mugeres nada de la masa del ídolo) Lo que quedaba a los de la parte de México, llamada Tenuchtlitlan, repartían en quatro barrios [...], y daban de él a los hombres, así grandes como pequeños, y niños de cuna. Y esta era su manera de comunión [...], y llamábase esta comida *Teoquabo*, que quiere decir: *Dios es comido* (Torquemada: 72-73).

Todo está ahí: las semillas, la sangre, los cultos, los bailes y los cantos. La muerte del dios, su sacrificio, y el espacio escénico —real y, a la vez, simbólico— en que se produce el canibalismo ritual. Habría que olvidar las disputas teológicas aducidas por el editor de la loa (en aras de la eterna justificación de la conquista: la extirpación de los sacrificios) para decir, con Wittgenstein, lo que parece comprender sor Juana —que “el hombre es un animal ceremonial”; que “la magia descansa siempre en la idea del simbolismo y el lenguaje” (1985: 15); que lo “siniestro” de esa práctica deriva de su “naturaliza interna” (37), lejana y cercana de las nuestras; que “lo siniestro” radica en “el carácter mismo de estos hombres” (39)—. Como concluye Wittgenstein, “aquí sólo se puede describir y decir: así es la vida humana” (13):

¿De dónde viene, en suma, lo profundo y siniestro de los sacrificios humanos? ¿Serán, pues, sólo los sufrimientos de la víctima lo que nos impresionan? [...]. No, lo profundo y siniestro no son obvios cuando sólo sabemos la historia de la acción externa, sino que nosotros los introducimos nuevamente, a partir de una experiencia interna (Wittgenstein 1985: 41, 43).

Pero volvamos a la loa. Si la primera escena constituye un canto ritual, la segunda es una especie de batalla: una representación de la conquista —una guerra, otra forma ritual—. La “Religión”, vestida como “dama española”, y el “Celo”, “de capitán general”, “armado”,

entran escoltados por un grupo de soldados españoles. Son las milicias contra “la Idolatría”. Hay que imaginar, aquí, el ruido metálico de las armaduras yuxtaponiéndose a la música de los indios, los pasos militares y el ritmo del tocotín, la “cuchilla”, las “plumas y sonajas”:

Celo: Pues ya levantado el brazo,
ya blandida la cuchilla
traigo para tus venganzas [...].

(*Salen, bailando, el Occidente y América,
y acompañamiento y Música, por otro lado.*)

Música: ¡Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

Celo: [...] Pues lleguemos, que en sus torpes
ritos está entretenida.

Música: Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

(“Loa del Dios de las Semillas”: 83-99)

La batalla escénica se entabla entre la danza ritual indígena y la guerra santa de los conquistadores. En este punto, cobra relevancia un factor *tonal*, un elemento de modulación casi musical de la lengua que me parece remitir al náhuatl: a “las cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. Sor Juana, sabedora de que en la corte madrileña pocos apreciarían las sonoridades nahuas de sus *tocotines*, inventa un “tono” fiel a esa lengua, una “versión” a la española de esas “cláusulas”, que contrasta dramáticamente con la violencia imperativa y las órdenes de las milicias cristianas. Es una lengua hecha de preguntas y de asombros, que poco tiene que ver con las miserias o lo demoníaco y mucho con la contemplación poética:

Religión: Dejad el culto profano
a que el Demonio os incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera doctrina
que mi amor os persüade.

Occidente: ¿Qué gentes no conocidas
son éstas que miro, ¡cielos!,
que así de mis alegrías
quieren impedir el curso?
América: ¿Qué naciones nunca vistas
quieren oponerse al fuero
de mi potestad antigua?
Occidente: ¡Oh tú, extranjera belleza;
oh tú, mujer peregrina!
Dime quién eres, que vienes
a perturbar mis delicias.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 104-119)

Llega, así, un debate violento sobre la “guerra santa” y la “justa conquista”. Por un lado, la voluntad férrea de la “Religión” de “reducir” estas provincias a su culto; por el otro, una bárbara religión natural que tacha de “imposible” y “locura” las pretensiones cristianas:

América: ¡Buena locura pretendes!
Occidente: ¡Buen imposible maquinas!
Occidente: Sin duda es loca; ¡dejadla,
y nuestros cultos prosigan!
Música y ellos: ¡Y en pompa festiva
celebrad al gran Dios de las Semillas!

(“Loa del Dios de las Semillas”: 124-129)

El del “Celo” es el lenguaje de la violencia. Y del castigo y del “temor”. Del grito:

Occidente: ¿Quién eres, que atemorizas
con sólo ver tu semblante?
Celo: El Celo soy. ¿Qué te admira?
Que, cuando a la Religión
desprecian tus demasías,
entrará el Celo a vengarla,
castigando tu osadía.
Ministro de Dios soy, que
viendo que tus tiranías

han llegado ya a lo sumo,
cansado de ver que vivas
tantos años entre errores,
a castigarte me envía.
Y así, estas armadas huestes
que rayo de acero vibran,
ministros son de su enojo
e instrumentos de sus iras.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 130-155)

Y el lenguaje de “Occidente” es el del canto, el de los cultos e himnos a lo divino:

Occidente: ¡Qué Dios, qué error, qué torpeza,
o qué castigos me intimas?
Que no entiendo tus razones
ni por remotas noticias,
ni quién eres tú, que osado
a tanto empeño te animas
como impedir que mi gente
en debidos cultos diga:
¡Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

Música:

(“Loa del Dios de las Semillas”: 156-165)

Lo que intenta el “Celo” es “turbar el sosiego” de los indios, interrumpir los cultos:

América: Negad el oído y vista
a sus razones, no haciendo
caso de sus fantasías;
y proseguid vuestros cultos,
sin dejar que advenedizas
naciones, osadas quieran
intentar interrumpirlas.
Música: ¡Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!

(“Loa del Dios de las Semillas”: 175-183)

Hacia su fin, la segunda escena de la loa trae consigo la "interrupción" de la danza. La batalla se desencadena y las armas españolas triunfan sobre las indígenas. Los arcabuces derrotan a las flechas indias; las "cajas y clarines" se imponen al huéhuetl y los teponaztles; los caballos aterrizan a las gentes. Y en el fragor guerrero, la admiración, la exclamación, la interrogación, la metáfora, la imagen mítica, siguen siendo las claves de la mirada india:

Celo: ¡Toca el arma! ¡Guerra, guerra!

(*Suenan cajas y clarines.*)

Occidente: ¡Qué abortos el cielo envía
contra mí? ¡Qué armas son éstas,
nunca de mis ojos vistas?

¡Ah, de mis guardas! ¡Soldados:
las flechas que prevenidas
están siempre, disparad!

América: ¡Qué rayos el cielo vibra
contra mí? ¡Qué fieros globos
de plomo ardiente graniza?

¡Qué centauros monstruosos
contra mis gentes militan?

(*Dentro:*) ¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!
¡Viva España! ¡Su rey viva!

("Loa del Dios de las Semillas": 184-200)

Aparentemente, la guerra derrota a la poesía y las armas interrumpen el ritual. Hay que decir, sin embargo, que las imágenes rituales contrapuestas a la guerra de los españoles son frecuentes en las crónicas indígenas. Allí está el *Libro Doce del Códice Florentino*, con las alucinantes escenas del "Tocolote-Quetzal" (cap. XXXVIII), el capitán tintorero de oficio, investido con los atavíos de esa figura mítica capaz de sumir en "pavor" a sus enemigos a la hora crucial de la batalla. O la escena arquetípica de la masacre del Templo Mayor, cuando, en las fiestas de Huitzilopochtli, y en el "patio del dios",

los soldados españoles irrumpen a sangre y fuego, silenciando el sonido de los "atabales" y acallando los cantos y los bailes:

Tomaron a un gran capitán de nombre Opochtzin, tintorero de oficio. En seguida lo revistieron, le pusieron el ropaje de tecolote de quetzal, que era insignia del rey Ahuizotl. Le dijo Cuauhtemoctzin: —Esta insignia era la propia del gran capitán, que fue mi padre Ahuizotl. Llévela éste, póngasela y con ella muera. Que con ella espante, que con ella aniquile a nuestros enemigos. Véanla nuestros enemigos y queden asombrados [...].

Ya va en seguida en tecolote de quetzal, Las plumas de quetzal parecían irse abriendo. Pues cuando lo vieron nuestros enemigos, fue como si se derrumbara un cerro. Mucho se espantaron todos los españoles: los llenó de pavor: como si sobre la insignia vieran alguna otra cosa (*Libro Doce: 158-159*).

Pues así las cosas, mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra [...].

Inmediatamente entran al patio sagrado para matar a la gente. Van a pie, llevan sus escudos de madera, y algunos los llevan de metal y sus espadas.

Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada.

Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y les dan tajos, con las espadas los hieren. A algunos les acometieron por detrás; inmediatamente cayeron por tierra disparadas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza: les rebanaron la cabeza, enteramente hecha trizas quedó su cabeza.

Pero a otros les dieron tajos en los hombros: hechos grietas, desgarrados quedaron sus cuerpos. A aquéllos hieren en los muslos, a éstos en las pantorillas, a los de más allá en pleno abdomen. Todas las entrañas cayeron por tierra. Y había algunos que aun en vano corrían: iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos. Anhelosos de ponerse en salvo, no hallaban a dónde dirigirse.

Pues algunos intentaban salir: allí en la entrada los herían, los apuñalaban. Otros escalaban los muros: pero no pudieron salvarse. Otros se metieron en la casa común: allí se pusieron en salvo. Otros se entremetieron entre los muertos, se fingieron muertos para escapar. Aparentando ser muertos, se salvaron. Pero si entonces alguno se ponían en pie, lo veían y lo acuchillaban (*Libro Doce*: 116-117).

¿Cómo no escuchar las resonancias de pasajes como éstos en la loa de sor Juana y en su "visión" de la conquista? El asombro, la ceremonia y el espanto, la "eficacia mágica" de los rituales, el ambiente onírico, el lenguaje poético, todos estos elementos construyen la "loa de la conquista", sin olvidar la referencia directa, ineluctable, al episodio del templo, con su énfasis en lo festivo y lo palpable: los cantos divinos, los bailes, bañados en sangre.

La violencia, sin embargo, está elidida en la loa de sor Juana: "Trabada la batalla", indica una acotación, "van entrándose por una puerta, y salen por otra huyendo los indios, y los españoles en su alcance; y detrás, el Occidente retirándose de la *Religión y América del Cielo*" (10-11). "¿No es mejor que todos mueran?", pregunta el "Cielo" en la tercera escena. Y aunque la "Religión" prefiere "que se conviertan y vivan", los indios responden con una afirmación de la libertad y la resistencia, con los ecos del canto ritual que estructura la loa:

América: Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis deidades!
Occidente: Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;

y en esto, claro se explica
que no hay fuerza ni violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas!

("Loa del Dios de las Semillas": 226-246)

Lo que se anuncia es una persistencia clandestina, una continuidad de los cultos —similar a la continuidad de los cantos en la puesta en escena— después de la conquista. En la loa no hay espacio ni para la "conquista espiritual" ni para el exterminio: la resistencia nace de una afirmación de lo sagrado, de lo palpable, de la hierofanía. Un dios "que fertiliza los campos"; que trae las lluvias y los frutos; que, como en los cultos del maíz, se ofrece como alimento. Todo ello en un lenguaje, repito, poético y ritual, que contrasta con la "causalidad diabólica" del lenguaje de la "Religión" —o al menos del que usa internamente, en un aparte de la loa—, y al que caracterizan no sólo las abstracciones teológicas, sino también un verbo emponzoñado y esa teoría del "remedo" diabólico tan extraña a las analogías de sor Juana:

Occidente: Es un dios que fertiliza
los campos que dan los frutos;
a quien los cielos se inclinan,
a quien la lluvia obedece
y, en fin, es el que nos limpia
los pecados, y después
se hace manjar, que nos brinda.
Religión: ¡Válgame Dios! ¡Qué dibujos,
(aparte) qué remedos o qué cifras
de nuestras santas verdades
quieren ser estas mentiras?
¡Oh cautelosa serpiente!
¡Oh áspid venenoso! ¡Oh hidra,
que viertes por siete bocas,

de tu ponzoña nociva
toda la mortal cicuta!
¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas maravillas?

(“Loa del Dios de las Semillas”: 261-272)⁷⁵

Estamos en la escena cuarta, catalizadora del sincretismo. Ante la resistencia de los indios, la “Religión” opta, en efecto, por asimilar la cosmovisión indígena con una “visión” del universo emparentada con el neoplatonismo y arraigada en analogías secretas, enigmas, metáforas y traslaciones poéticas. Prodigios, signos ocultos, correspondencias, hierofanías; “un Dios no conocido” (v. 287) ilumina el mundo, fertiliza los campos y las “sementerías”:

Religión: Pues si el prado
florido se fertiliza,
si los campos se fecundan,
si el fruto se multiplica,
si las sementerías crecen,
si las lluvias se destilan,
todo es obra de su diestra:
pues ni el brazo que cultiva,
ni la lluvia que fecunda,
ni el calor que vivifica,
diera incremento a las plantas,
a faltar su productiva
providencia, que concurre
a darles vegetativa
alma.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 307-321)

⁷⁵ Nota de Méndez Plancarte: “Remedios. Ya [fray Gerónimo de Mendieta [...] decía: ‘Parece haber tomado el maldito demonio oficio de mona, procurando que su ... infernal congregación de idólatras ... remedase ... a la Iglesia católica’ (II, cap. XIV) [...]. Y cf. también José de Acosta [...], *Historia natural y moral de las Indias*, cap. XI: “De cómo el Demonio ha procurado asemejarse a Dios en el modo de ... los sacramentos”, y cap. XXIV: “De la manera con que el demonio procuró en Méjico remedar la fiesta de Corpus Christi y la comunión” (SJ III: 507).

Un universo mágico, poético, ritual, asoma en el sincretismo de sor Juana. Y la voz de los indios no olvida (a contracorriente de esta transmutación simbólica, presente ya en el rito de Torquemada) que el traslado involucra a un dios palpable y un sacrificio sangriento:

América: Dime, ¿será tan propicia
esa deidad, que se deje
tocar de mis manos mismas,
como el ídolo que aquí
mis propias manos fabrican
de semillas y de sangre
inocente, que vertida
es sólo para este efecto?

(“Loa del Dios de las Semillas”: 323-329)

Occidente: Y dime, aunque más me digas:
¿será ese Dios, de materias
tan raras, tan exquisitas,
como de sangre que fue
en sacrificio ofrecida,
y semilla, que es sustento?

(“Loa del Dios de las Semillas”: 348-353)

La idolatría, el sacrificio, la teofagia ritual: esos tres elementos transgresores van a “precipitarse” en el recipiente de la misa cristiana —forma teatral por excelencia, como dice Eliot (57)— y de la eucaristía. Allí está el sacrificio humano (vv. 356-358); allí están la carne y la sangre (v. 362); allí, “las semillas del trigo” (vv. 360-361). Allí está, finalmente, como lo apunta Méndez Plancarte, esa “admirable alusión” al rito del *Teocualto*: “Dios es comido”.

En la última escena, concluida la batalla teológica de la conquista, la loa recobra el papel de pregonera del auto sacramental, y articulando una franca analogía entre la alegoría teatral y la idolatría de los indios, se dispone a levantar el tablado y montar el espectáculo:

Religión: Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida

de retóricos colores,
representable a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles [...].

(*Escena quinta*)

Cielo: ¿En qué forma determinas
representar los misterios?
Religión: De un auto en la alegoría
quiero mostrarlos visibles.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 401-419)

Pero el tablado levantado por sor Juana es, en cierto modo, un tablado imaginario, fantástico. En él se va a establecer el paralelo entre la mitología pagana y la indígena: entre el mito griego de Narciso, las fiestas de Huitzilopochtli y el misterio de la eucaristía. Ídolos aztecas o griegos ocultan, y revelan, la misma “maravilla”. Pero, en la loa de sor Juana, hay un aspecto fantasmal que se expresa en la distancia entre dos mundos y en la “ausencia” de su autora. Una autora ausente y unas Indias puramente “intelectivas” asedian el escenario:

Cielo: ¿Pues no ves la impropiedad
de que en Méjico se escriba
y en Madrid se represente?
[...] ¿Cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?

Religión: Como aquesto sólo mira
a celebrar el misterio,
y auestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,

aunque las lleve a Madrid:
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 443-472)

Al final, esos “abstractos” besan las reales plantas. Y “América” (la voz, ya, de sor Juana) pide perdón “a sus ingenios”, humildemente, como se acostumbraba hacer en la loa:

América: a quien humilde suplica
el mío, que te perdonen
el querer con toscas líneas
describir tanto misterio.

(“Loa del Dios de las Semillas”: 482-485)

Pero sólo para continuar el tocotín, la danza ritual, el canto del Dios de las Semillas —el “verdadero Dios de las Semillas”, al que le canta sor Juana (con un cacique azteca y un conquistador) “intelectivamente” vestida de “india bizarra”, ataviada con mantos y huipiles—:

Occidente: ¡Vamos, que ya mi agonía
quiere ver cómo es el Dios
que me han de dar en comida,

(*Cantan la América y el
Occidente y el Cielo:*)

diciendo que ya
conocen las Indias
al que es verdadero
Dios de las Semillas!
Y en lágrimas tiernas
que el gozo destila,
repitan alegres
con voces festivas:

Todos: ¡Dichoso el día
que conocí al gran Dios de las Semillas!
(*Éntranse bailando y cantando.*)
("Loa del Dios de las Semillas": 486-498)

4. "La mujer del libro"

En el capítulo XLVIII, último del libro VI, Torquemada compendia otros muchos "agüeros y supersticiones" que tenían los indios, entre ellos los vinculados con la ingestión del dios:

Los totonaques de tres en tres años mataban tres niños, sacábanles los corazones, y de la sangre que de allí salía, y de cierta goma que llaman *ulli*, que sale de un árbol en gotas blancas y después se vuelve negra, como pez, y de ciertas semillas, las primeras que salían en una huerta que en sus templos tenían, hacían una confección y masa. Esta tenían por cosa sagrada [...]. Llamaban a esta masa *Toyolizyrlaquatl*, que quiere decir: *Manjar de nuestra vida*. El sacerdote maior hacía ciertas ceremonias en una poca de agua, quando consagraba la estatua de el ídolo Huitzilopuchtlí, en México, que era hecho de masa, de todas semillas, amasadas con sangre de niños y niñas que le sacrificaban (83).

Estas palabras y estos rituales inspiran el sincretismo alegórico de la loa y el canto sacrificial de sor Juana al "gran Dios de las Semillas". Sacrificios cruentos, aunque a veces, externamente, revistieran un aspecto incruento u ocultaran en el humo la ingestión del dios:

También hacían unos ídolos chiquitos, de semilla de bledos o cenicos, o de otras yerbas, y ellos mismos se los comían. Otros dicen que a una yerba que dicen *picitel* (y los españoles llaman tabaco) la tenían algunos por cuerpo de una diosa, que nombraban Cihua-coatl. Y a esta causa, puesto que sea algo medicinal, se debe tener por sospechosa y peligrosa, maiormente viendo que quita el juicio y hace desatinar al que lo toma [...]. La carne de los sacrificados ante sus dioses tenían en gran veneración, por poquito que alguno de ella alcançase (83).

Una extraña resonancia de estos ritos puede escucharse en las "veladas" mazatecas de María Sabina, "la sabia de los hongos". Como señala Gordon Wasson,⁷⁶ aludiendo a las "visiones" de la chamana indígena y a las de los chamanes "consultados" (en 1629), por fray Hernando Ruíz de Alarcón en su *Tratado de las supersticiones de los naturales de la Nueva España*, existen "notables correspondencias" entre el dios que aparece en el relato del fraile novohispano (y que según el experto no es otro que Piltzintecuhtli, el "Nobilísimo Infante", que recibe "el don de los divinos hongos" en una escena mítica del *Códice Vindobonensis*), y ese joven "vigoroso, atlético, viril, especie de Apolo mesoamericano" del que habla María Sabina, y al que llama "Jesucristo" (Wasson, 1977: 13), Piltzintecuhtli. Es decir, los hongos divinos, los hongos mágicos: los "niños", Nixti, o "niños santos", Nixti-santo, los "santitos" o las "cositas", Ndi-santo, Ndi-tzozimi, "el pequeño que brota", Ndi-xi-tjo (Estrada: 27, n.4). Son otra forma de ingestión del dios o de comunión eucarística. Son la "sangre de Cristo":

Los niños son la sangre de Cristo. Cuando hablamos de las *veladas* lo hacemos en voz baja y para no pronunciar el nombre que tienen (Ndi-xi-tjo) los llamamos *cositas* o *santitos*. Así los llamaban nuestros antepasados (Estrada: 74).

Tiempo después, supe que los hongos eran como Dios. Que daban sabiduría, que curaban las enfermedades y que nuestra gente hacía muchísimos años que los tomaban. Que tenían poder. Que eran la sangre de Cristo (Estrada: 36).

Teofagia, sacrificio. Pero el poder de los niños es el del canto y el del "Lenguaje":

⁷⁶ En *El camino de Eleusis*, Gordon Wasson imagina un vínculo entre Platón, los misterios eleusinos y el *kikeón*: "Platón bebió de la poción en el templo de Eleusis y pasó la noche contemplando la gran visión". E inmediatamente añade: "Y durante el tiempo en que uno está viendo estas cosas, en México, la sacerdotisa canta, no en voz alta pero sí con autoridad" —refiriéndose, obviamente, a María Sabina (Wasson, 1980: 26)—.

Mi Lenguaje nadie me lo enseñó, porque es el Lenguaje que los niños santos dicen al entrar en mi cuerpo. Quién no nace para ser sabio, no puede alcanzar el Lenguaje aunque haga muchas *veladas* [...]. ¿Quién podría enseñar un Lenguaje así? [...] El Lenguaje de Dios [...]. Yo curo con el Lenguaje, el Lenguaje de los niños santos. Cuando ellos aconsejan sacrificar pollitos, se colocan encima de las partes donde duele. El resto es el Lenguaje (Estrada: 45).

Como sor Juana en su *Respuesta*, María Sabina se remonta a su más tierna infancia para contarnos, si no la historia de su "inclinación", si la historia de su "iniciación" poética:

El sabio Juan Manuel había llegado para curar al tío Emilio Cristiano; por vez primera, yo presenciaba una *velada* con los niños santos. Esto lo comprendí más tarde. Vi cómo el sabio Juan Manuel encendía las velas y hablaba con los dueños de los cerros y a los dueños de los manantiales. Vi cómo repartía los hongos contándolos por pares, que fue entregando a cada uno de los presentes, incluyendo al enfermo. Más tarde, en completa oscuridad, hablaba, hablaba y hablaba. Su lenguaje era muy bonito. A mí me gustó. Por momentos, el sabio cantaba, cantaba y cantaba. No comprendía exactamente las palabras pero a mí me agradaba. Era un lenguaje diferente al que nosotros hablamos en el día. Era un lenguaje que, sin comprenderlo, me atraía. Era un lenguaje que hablaba de estrellas, de animales y de otras cosas desconocidas para mí (Estrada: 34).

Las mágicas virtudes de los hongos se derraman en el canto de María Sabina, india "yerbera", "doctora", vehículo de la palabra, brotada, hechizada en el "pequeño que brota":

Porque soy la mujer sabia en medicina
Porque soy la mujer yerbera
(Estrada: 91)

Porque soy la mujer que brota
Soy la mujer que puede ser arrancada, dice
Soy la mujer doctora, dice
Soy la mujer hierbera, dice
(Estrada: 60)

La palabra que brota del cuerpo es como el hongo que brota de la tierra. Una forma de comunión capaz de hacer encarnarse a la palabra (con los pruritos del misterio cristiano):

Las *cositas* son las que hablan. Si digo: "Soy mujer que sola caí / Soy mujer que sola nací", son los niños santos quienes hablan. Y dicen así porque brotan por sí solos. Nadie los siembra. Brotan porque así lo quiere Dios. Por eso digo: "Soy la mujer que puede ser arrancada", porque los niños pueden ser arrancados, y ser tomados... Deben ser arrancados tal y como son arrancados. No deben ser hervidos ni nada. No se les necesita hacer más. Como son desenterrados, así deben ser tomados. Con todo y tierra. Deben ser comidos por completo, porque si por descuido se tira un pedazo, los niños preguntan al estar trabajando: "¿Dónde están mis pies? ¿Por qué no me comiste por completo?" Y ordenan: "Busca el resto de mi cuerpo y tómate" (Estrada: 61).

Aunque analfabeta, María Sabina es la mujer del libro. Y el libro brota de la tierra:

Tomo *pequeño que brota* y veo a Dios. Lo veo brotar de la tierra. Crece y crece, grande como un árbol, como un monte [...]. Otras veces, Dios no es como un hombre: es el Libro. Un libro que nace de la tierra (Estrada: 50).

María Sabina habla con los dioses entre bailes y cervezas (90). Le gusta la música:

Soy la mujer tamborista
Soy la mujer trompetista
Soy la mujer violinista
(Estrada: 75)

Pero es, sobre todo, la mujer del libro, la mujer que traduce, "la mujer que escribe":

Soy la mujer que escribe...

El Lenguaje pertenece a los niños santos. Ellos hablan y yo tengo el poder para traducir. Si yo digo que soy la mujercita de libro, eso quiere decir que un *pequeño que brota* es mujer y que ella es la mujer-

cita del libro. Así me convierto durante la *velada* en hongo-mujercita-de-libro (Estrada: 94).

Recuerdo que tuve una visión. Aparecieron unos personajes que me inspiraban respeto. Yo sabía que eran los Seres Principales de los que hablaban mis ascendientes. Ellos estaban sentados detrás de una mesa sobre la que había muchos papeles escritos [...]. Comprendí que los niños me hablaban [...]. En la mesa apareció un libro, un libro abierto que iba creciendo hasta ser del tamaño de una persona. En sus páginas había letras. Era un libro blanco, tan blanco que resplandecía. Uno de los Seres Principales me habló y dijo: 'María Sabina, este es el Libro de la Sabiduría. Es el Libro del Lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti. El Libro es tuyo, tómallo para que trabajes...' Yo exclamé emocionada: 'Eso es para mí. Lo recibo'. Los Seres Principales desaparecieron y me dejaron sola frente al inmenso Libro [...]. El Libro estaba ante mí, podía verlo pero no tocarlo. Intenté acariciarlo pero mis manos no tocaron nada. Me limité a contemplarlo y, al momento, empecé a hablar. Entonces me di cuenta de que estaba leyendo el Libro Sagrado del Lenguaje. Mi Libro. El Libro de los Seres Principales [...]. Después, en mis posteriores visiones, el Libro ya no aparecía porque su contenido ya lo guardaba en mi memoria (Estrada: 42-43).

Sor Juana es otra "mujer de la escritura", "mujer del libro". Se empeña en decir que no escribe por su voluntad, que su inclinación es un impulso natural "que Dios puso en mí" ("Respuesta": 444), que sólo ha escrito por su gusto "un papelillo que llaman *El Sueño*":

Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño* (Respuesta: 470-471).

Si "revuelve" ejemplos de mujeres poetas y mujeres sabias entre los "gentiles", ve a las Sibilas, elegidas por Dios para profetizar los misterios, "en tan doctos y elegantes versos que suspenden la admiración" (Respuesta: 461). Sor Juana es una vidente, una visionaria, como se observa en el pasaje citado antes donde dice que "ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada", y que "pudiera hacer un catálogo muy grande" de versos y razones que —como una

poeta surrealista *avant la lettre*— "he alcanzado dormida mejor que despierta" (Respuesta: 460):

Y más, señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las esperanzas que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta (460).

Dictado exterior o dictado del sueño. El *Sueño* es el poema en que se vierte la magia universal —egipcia, hermética, ya no indígena— de sor Juana. Y sin embargo, no es difícil reconocer en sus versos una tradición *chamánica*:

El poema de sor Juana cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares mientras su cuerpo dormía. La tradición del viaje del alma durante el sueño corporal es tan antigua como el chamánismo. Es una creencia que, a pesar de su inmensa antigüedad, requiere como suposición básica una distinción radical entre lo que llamamos alma y lo que llamamos cuerpo [...]. La idea del alma como una realidad diferente del cuerpo y separable de éste fue, dice Rohde, "una gota de sangre extranjera en el cuerpo de la cultura griega". Esa gota de sangre, aventura Dodds, fue probablemente es-cita o tracia (Paz, 1983: 472).

Estamos, otra vez, frente al horizonte salvaje o bárbaro de los "gentiles" —su magia, sus "hechicerías". A orillas del mar Negro, los argonautas descubrieron a Medea, sacerdotisa, hija tal vez de Hécate, figura tutelar de la noche del *Primer sueño*. Medea la hechicera —la chamana, la de los sacrificios humanos o la india que aparece en la "Loa satírica mixta": "la diosa / que tres veces hermosa / con tres hermosos rostros ser ostenta" (*Sueño*: 13-15)—.

En la Cólquide y Amecameca decían así. Pero, en Huautla, María Sabina cantaba:

Y es que en el medio está el Lenguaje. En esta orilla, en el medio y en la otra orilla está el Lenguaje. Con los niños veo a Dios, entonces yo canto [...]:

Soy mujer piedra del sol sagrada
 Soy mujer piedra del sol dueña
 Soy la mujer aerolito
 Soy la mujer aerolito que está debajo del agua
 [...]

Si estoy en la orilla acuática, yo digo: "Soy mujer que está parada en la arena..."

Porque la sabiduría viene desde el lugar donde nace la arena (Estrada: 92-94).

Bibliografía citada

- ALCÁZAR, Jorge. "Sor Juana, Harpócrates y el silencio". 2008. <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/alcazar.pdf> [consultada el 15 de enero del 2014].
- ALCIATO. *Emblemas*. 2ª ed. Ed. Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1993.
- ÁLVAREZ DE LUGO, Pedro. "Ilustración al Sueño de la Décima Musa mexicana". Andrés Sánchez Robayna, ed. *Para leer el "Primer Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 53-181.
- AUT. *Diccionario de autoridades*. Ed. facsimilar. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.
- BERGMAN, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- CAUDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Castalia, 1982.
- CALLEJA, fray Diego de. "Narración de la vida y estudios de la poetisa". *Fama y obras posthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana* [1700]. Ed. facsimilar. Pról. Antonio Alatorre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 15-36.
- COR. JOAN COROMINAS. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1973.
- COTARELO Y MORI, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. Madrid: Bailly-Baillière, 1911.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. facsimilar. Madrid: Turner, 1979.
- CUESTA, Jorge. "Apuntes sobre André Breton". *Obras 2*. Ed. Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México: El Equilibrista, 1994. 179-182.
- Danzas de la conquista*. CD. Grabación y notas: Arturo Warman. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997.

- DÍAZ CINTORA, Salvador. "La loa de Juana Inés". *Letras Libres* (octubre de 2001). 67-70.
- DÍAZ VIANA, Luis. *Palabras para vender y cantar*. Madrid: Ámbito, 1987.
- ELIOT, T. S. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre arte y religión*, vol. 1. Trad. Sara Rubinstein. Buenos Aires: Emecé, 1944.
- ESTRADA, Álvaro. *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI, 1977.
- FLORES, Enrique. *La imagen desollada. Una lectura del 'Segundo sueño' de Bernard Ortiz de Montellano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , "La Musa de la Hampa. Jácaras de sor Juana". *Literatura Mexicana* 2.1 (enero-junio 1991): 7-22.
- , "Sor Juana: loas y tocotines". *Literatura Mexicana* 18.2 (julio-diciembre 2007): 39-77.
- , ed. *Triumphos contra vándalos. Romances de Patricio López, cacique zapoteco*. México: El Colegio de México (en prensa).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz. "Retórica menor". *Studi Ispanici* (1990): 271-291.
- JOHANSSON, Patrick. "Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje". *Literatura Mexicana* VI.2 (1995): 459-478.
- , "Zazani!". *La palabra-enigma. Acertijos y adivinanzas de los antiguos nahuas*. México: McGraw-Hill, 2004.
- KING, Willard. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo*. Trad. Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1989.
- Léxico, José Luis Alfonso Hernández. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Ed. Irlemar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LIBRO DOCE. Bernardino de SAHAGÚN. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. vol. 4. Ed. y trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 1981. 79-165.
- LOPEZ AUSTIN, Alfredo. *Textos de medicina náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- LÓPEZ BARAIT, Mercedes. *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- MARISCAL, Beatriz, ed. El "Mercurio indiano" del cacique zapoteco don Patricio López. México: El Colegio de México (en prensa).
- MEI, Francisco J. SANTAMARÍA. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa, 1959.

- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed. *Poetas novohispanos; primer siglo (1521-1621)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Sueños. Una botella al mar*. Ed. Lourdes Franco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- PAZ, Octavio. "El caracol y la sirena". *Cuadriño*. México: Seix Barral, 1965. 7-44.
- , *Libertad bajo palabra*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- , *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PLATÓN. "Timeo". *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Trad. María Ángeles Durán y Francisco Lisi. Madrid: Gredos, 1992. 125-261.
- PLUTARCO. *Isis et Osiris*. Ed. y trad. Christian Froidefond. Paris: Belles Lettres, 1980.
- POOT-HERRERA, Sara. "Hay loas que no hacen ruido. La hipotética loa infantil de sor Juana". Mabel Moraña y Yolanda Martínez-San Miguel, coord. *Nictimene... sacrilega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003. 299-330.
- REYES, Alfonso. "Rosas de Oquendo en América." *Obras completas*, vol. 6. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 25-53.
- SIGÜENZA Y GONGORA, Carlos de. "Alboroto y motin de los indios de México" [1692]. Irving Leonard. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 224-270.
- , "Teatro de virtudes políticas" [1680]. *Obras históricas*. 2ª ed. Ed. José Rojas Garcidueñas. México: Porrúa, 1960. 225-361.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. "Loa de Juana Inés". Ed. y trad. Salvador Díaz Cintora. *Letras Libres* (octubre 2001). 72-78.
- , "Loa del Dios de las Semillas". *Obras completas III. Autos y loas*. Ed. A. Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica, 1976. 3-21 [notas: 503-513].
- , "Nepruno alegórico". *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 353-410.
- , *Obras completas I-IV*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. 4 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957.
- , "Respuesta a sor Filotea de la Cruz". *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 440-475.

- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *El Sueño* [1692]. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- TORQUEMADA, fray Juan de. *Monarquía indiana*. vol. 2. Ed. facsimilar. Pról. Miguel León Portilla. México: Porrúa, 1969.
- VALLEJO VILLA, Augusto. "Acercas de la loa". *Letras Libres* (octubre 2001). 80-81, 119.
- WASSON, R. Gordon. "Presentación". Álvaro Estrada. *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: Siglo XXI, 1977. 9-24.
- et al. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. Trad. Felipe Garrido. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Comentarios sobre "La rama dorada"*. Ed. Rush Rees. Trad. Javier Esquivel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- , *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 2000.

Índice

Prólogo	7
La Musa de la hampa	9
El sueño solar	29
1. Harpócrates o el silencio	29
2. "Las aguas del Nilo del silencio"	38
3. Concierto arterial, música silenciosa	47
4. Máquinas mágicas	63
Sor Juana y los indios	75
1. Loas	78
2. Tocotines	87
3. Loa al Dios de las Semillas	93
4. "La mujer del libro"	110
Bibliografía citada	117