

Sor Juana, chamana

ENRIQUE FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*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 unos versos que hablan de esa vertiente india de la magia de sor Juana:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?
(Sor Juana, 1988: 160)

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.

“No llegaba a ocho años la madre Juana Inés, quando, porque la ofrecieron por premio un libro [...] compuso para una fiesta del Santísimo Sacramento una loa, con las calidades que requiere un cabal poema” (Calleja, 1995: 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; assí los producía, como si no los buscara en su cuidado, sino es que se los hallasse de valde en su memoria. (Calleja, 1995: 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 se confirmó recientemente con el hallazgo de una *loa* satírica bilingüe, en español y en náhuatl, que Juana Inés compuso a los ocho años y está dividida en dos partes. Según el padre Calleja, Juana Inés compuso la loa en la hacienda de Panoayan, en la jurisdicción de Amecameca. Y aunque en el título de la loa se dice que 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, 2001: 81).

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. Un “estilo nuevo” y un “extraño lenguaje” dan el tono de la aparición del indio. Es un “canto que alegra como bolitas de chalchihuites”: “Nadie nos vence a nosotros, hombres de tierra, aunque seamos macehuales” (Sor Juana, 2001: 49-56).

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 señor Jesucristo”), o volviendo a las flores preciosas y *chalchihuites*, “teochalchiuhcachimaltzin” (“divino escudo de jade”): “¿Qué diremos aún?”, pregunta el indio al final del diálogo. “¿Qué hemos de decir? Que no sabemos nada. Nuestra miserable pequeñez ¿qué puede ofrecer en tu presencia?”

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:

En efecto, tanto San Miguel Nepantla, rancharía 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. (1995: 461)

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 (Johansson, 1995: 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, trabajando, dice Johansson, la lengua como un “telar”, haciendo surgir el sentido de una “urdimbre” y alcanzando, así, una “epifanía de sentido sensible” (ibíd.: 461-462).

El primer *tocotín* de sor Juana, escrito enteramente en náhuatl, va precedido de una entrada que 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 süaves.
(Sor Juana, 1976a: 16-17)

Vemos entrar, así, al atrio de la iglesia, a un grupo de danzantes aztecas similares, quizá, a los *concheros*¹ que aún bailan las llamadas “danzas de la conquista”. 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, totoco, toco”– del *tocotín*, o *mitote*.

A diferencia de la “Loa de Juana Inés”, la “Loa del gran Dios de las Semillas” 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

¹ La *concha* es una guitarra de diez cuerdas hecha de un caparazón de armadillo; la acompañan el *huéhuetl*, el *teponaztli* y los “huesos”, unas sargas de semillas atadas a los tobillos.

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. (Sor Juana, 1976a: 3)

Ningún otro *tocotín* de sor Juana posee la estructura ritual de esta loa, que, a pesar 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!
(ibíd.: vv. 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, su fuente mitológica pudo ser la *Monarquía indiana*, de fray Juan de Torquemada. Ahí encontramos varias referencias al Sol, origen de la “antigua estirpe” de los indios –como canta la loa– y único “Dios verdadero”. Los indios, dice Torquemada, tenían dioses de oro, de plata, de cobre, de barro, de palo: “otros de masa y otros de diversas semillas” (ibíd.: 32). Como los gentiles, “tenían un dios para el grano, todo el tiempo que estuviese sembrado y escondido en la tierra, sin nacer” –un dios subterráneo (ibíd.: 33). Pero el dios indígena de sor Juana demanda sangre y sacrificios:

Música: ¡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!
(ibíd.: vv. 23-28)

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:

Occidente: En sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
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.
(Sor Juana, 1976a: vv. 35-42)

Y “América”, “india bizarra” ataviada de mantas y huipiles, 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

América: su protección no limita
sólo a corporal sustento
de la material comida,
[...] haciendo
manjar de sus carnes mismas
Y así, atentos a su culto,
todos conmigo repitan:
Música: ¡En pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 60-72)

La semejanza con la comunión católica es terrible. “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:

Demás de la imagen y figura que en el templo maior de México tenían puesta a su falso y abominable dios Huitzilupuchtli [...], hacían cada año otra, confeccionada y mezclada de diversos granos y semillas comestibles [...]. El licor con que se rebovían y desleían aquellas harinas era sangre de niños que para este fin se sacrificaban [...]. Y esta era su manera de comunión [...], y llamábase esta comida *Teoqualo*, que quiere decir: *Dios es comido*. (Torquemada, 1969: 71 y 73)

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”:

Música: Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 98-99)

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 a la lengua náhuatl: a “las cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. Es una lengua hecha de preguntas y de asombros, que poco tiene que ver con las miserias o lo demoniaco y mucho con la contemplación poética:

Música ¡Y en pompa festiva
y ellos: celebrad al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 128-129)

El del “Celo” es el lenguaje de la violencia. Del castigo y el “temor”. Del grito. Y el lenguaje de “Occidente” es el del canto, el de los cultos e himnos a lo divino:

Música: ¡Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 164-165)

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 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 (*Libro Doce*: 116-117). Y aunque la “Religión” prefiere “que se conviertan y vivan”, los indios responden con una afirmación de la libertad y la resistencia, y con los ecos del can ritual que estructura la loa:

Occidente: así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 243-246)

Lo que se anuncia es una persistencia clandestina, una continuidad de los cultos 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. 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 “sementeras”.

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:

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

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.*)
(Sor Juana, 1976a: vv. 493-498)

Una extraña resonancia de estos ritos puede escucharse en las “veladas” mazatecas de María Sabina, “la sabia de los hongos”. *Piltzintecuhtli* / Jesucristo son los hongos divinos, los hongos mágicos: los “niños”, *Nixti*, o “niños santos”, *Nixti-santo*, los “santitos” o las “cositas”, *Ndi-santo*, *Ndi-tzojmi*, “el pequeño que brota”, *Ndi-xi-tjo*

(Estrada, 1977: 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, 1977: 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. (ibíd.: 36).

Teofagia, sacrificio. Pero el poder de los *niños* es el del canto y el del “Lenguaje”: “Mi Lenguaje nadie me lo enseñó, porque es el Lenguaje que los *niños santos* dicen al entrar en mi cuerpo. ¿Quién podría enseñar un Lenguaje así?” (ibíd.: 78).

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, 1977: 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
(ibíd.: 60)

La palabra que brota del cuerpo es como el hongo que brota de la tierra:

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 [...]. 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 tómame”. (ibíd.: 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 [...]. Otras veces, Dios no es como un hombre: es el Libro. Un libro que nace de la tierra” (Estrada, 1977: 50).

María Sabina habla con los dioses entre bailes y cervezas (Estrada, 1977: 90). Le gusta la música:

Soy la mujer tamborista
Soy la mujer trompetista
Soy la mujer violinista
(ibíd.: 75)

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

Soy la mujer que escribe...
Si yo digo que soy la mujercita de libro, eso quiere decir que un *pequeño que brota* es mujer y que ella es la mujercita del libro. Así me convierto durante la *velada* en hongo-mujercita-de-libro. (ibíd.: 94)

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” (Sor Juana, 1976c: 444), que sólo ha escrito por su gusto “un papelillo que llaman *El Sueño*” (ibíd.: 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” (ibíd.: 461). Sor Juana es una vidente, una visionaria:

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 especies 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. (ibíd.: 460)

Dictado exterior o dictado del sueño. Aunque éste no sea el lugar para abordarlo, 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 chamanismo [...], una gota de sangre extranjera en el cuerpo de la cultura griega. (Paz, 1982: 472)

Estamos, otra vez, frente al horizonte salvaje o bárbaro de los “gentiles” –su magia, sus “hechicerías”. 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, 1977: 92-94)

BIBLIOGRAFÍA

Aut., *Diccionario de Autoridades* (1984). 3 vols. Madrid, Gredos.

CALLEJA, fray Diego de (1995). “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, UNAM, pp. 15-36.

Danzas de la conquista (1997). cd. Grabación y notas: Arturo Warman. México, INAH.

ESTRADA, Álvaro (1977). *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: SIGLO XXI.

JOHANSSON, Patrick (1995). “Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. *Literatura Mexicana*, VI-2, pp. 459-478.

Libro Doce. Bernardino de SAHAGÚN (1981). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. vol. 4. Ed. y trad. Ángel María Garibay. México, Porrúa, pp. 79-165.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1993). *Textos de medicina náhuatl*. México, UNAM.

PAZ, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1989). *El Sueño*. Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.

____ (2001). “Loa de Juana Inés”. Ed. y trad. Salvador Díaz Cíntora. *Letras Libres* (octubre), pp. 72-78.

____ (1976a) “Loa del Dios de las Semillas”. *Obras completas III. Autos y loas*. Ed. A. Méndez Plancarte, México, FCE, pp. 3-21 (notas: 503-513).

- _____ (1976b). *Obras completas II. Villancicos*. Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.
- _____ (1976c). "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz". *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto G. Salceda. México, FCE, pp. 440-475.
- _____ (1988). *Obras completas I. Lírica personal*. Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.
- TORQUEMADA, fray Juan de (1969). *Monarquía indiana*. vol. 2. Ed. facsimilar. Pról. Miguel León Portilla. México, Porrúa.
- VALLEJO VILLA, Augusto (2001). "Acerca de la loa". *Letras Libres* (octubre), pp. 80-81, 119.