

Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje

PATRICK JOHANSSON K.

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

RESUMEN. Compuesta por españoles, criollos, negros, mestizos y nativos, la sociedad novohispana se viste de gala en las fiestas religiosas y se deja oír el colorido contrapunto de sus líneas étnico-melódicas. Los *villancicos* de Sor Juana Inés de la Cruz reproducen este bullicio polifónico al que se añaden las consonancias o disonancias intelectuales y sentimentales que brotan de su interioridad.

Entre las voces nativas destacaba el náhuatl que Sor Juana conocía y quizás hablaba. Los tocotines redactados por ella en esta lengua muestran en efecto un conocimiento profundo de distintos matices expresivos que le permitieron, según nos parece, dar una vez más rienda suelta a su ingenio travieso y a su feminismo exacerbado.

Más que un ser divinamente inspirado, el poeta es según lo asevera Paul Valéry aquel que conoce y explota los recursos del lenguaje, que cultiva los acordes del sonido y del sentido así como los efectos psíquicos producidos por la asociación de términos y la fisonomía de las palabras. En un desorden de imágenes y de sonidos, el poeta encuentra el camino de su expresión, traduce lo que siente, o bien al contrario, es una forma, un rasgo expresivo que “buscan su causa, que se buscan un sentido en el espacio del alma”. Lejos de reducirse a expresar un pensamiento, la poesía representa la transmisión de un estado que implica al ser sensible. Es lo que no puede traducirse sin perecer. Las relaciones entre las palabras, los ecos y las resonancias sugieren, como lo dijo Valéry, “una exploración de todo el campo de la sensibilidad regido por el lenguaje”.

La subordinación imperiosa del fondo a la forma que deja entrever esta definición de la poesía, la posibilidad de ver surgir en todo momento de una matriz verbal un sentido súbito, imprevisible, huidizo, recuerda inconfundiblemente a Sor Juana Inés de la Cruz, a la vez “monstruo de inteligencia y de conciencia de sí misma” como Monsieur Teste; temible alquimista de los sentimientos y de las ideas que opera ambiguas transmutaciones de lo carnal, lo moral, lo sensual, lo irónico o lo místico en el Athanor del lenguaje, o simplemente ser sensible y talentoso que percibe las más leves correspondencias fonéticas, rítmicas, sintácticas o eidéticas y las reproduce en su obra. El ingenio de Sor Juana “hecho de inteligencia y de sensibilidad” se manifestará sobre todo en la lírica y de manera muy especial en los villancicos.

Jocosos intermedios de los maitines litúrgicos, los villancicos serán un terreno de predilección para los embates del sonido y del sentido. Alfonso Méndez Plancarte describió de manera muy pintoresca este subgénero de la lírica sacra:

Allí —tal lo veremos en los de nuestra Décima Musa—, con la más límpida y compuesta lírica sacra, se alternan “jácaras” a lo divino; reyertas alegóricas de bachilleres o espadachines, cuando no de tinieblas y luces o de rosas y estrellas; simbolismos de Teoría Musical, de Matemáticas o Astronomía, de Filosofía o Teología, y de Historia bíblica o profana, sin rehuir su poquito de Mitologías; y ensaladas” multilingües o diálogos intencionados y aun chuscos, salpimentados de latines y latinajos, y de chapurreos de portugués o náhuatl y hasta de vizcaíno o de congolés...: abigarrados costumbrismos y gruesas jocosidades, con delicadezas cristalinas y primores angélicos, en un inverosímil girar sobre sí mismo de ese Jano bifronte que es el Arte Hispano —idealista y realista, celeste y callejero—, fundiendo sus dos caras en un sola incaptable fisonomía (Méndez XVIII).

Sutil juego cerebral, disfraz retórico de ideas, red intrincada de ecos y reflejos o espejismo formal evanescente, el texto de Sor Juana mantiene siempre el lenguaje en eferescencia semántica. Redactado en el castellano de su época, con las excepciones que aquí mencionamos, el lenguaje de Sor Juana trasciende

las leyes combinatorias de sintagmas y paradigmas que constituyen esta lengua, y se alimenta de todos los matices supra-segmentales como lo son el tono, el timbre, la intensidad y las coloridas variantes sonoras que ofrecen las pronunciaciones de los españoles, criollos, negros, mestizos e indígenas pobladores de la Nueva España y que “oímos con los ojos” en las transcripciones de los villancicos.

A estas variantes fonéticas y prosódicas del español debemos de añadir otra lengua, el náhuatl que Sor Juana debe haber conocido muy bien. 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 y que la llegara a hablar aunque quizás de manera rudimentaria. Más tarde en el convento de San Jerónimo, permaneció en estrecho contacto con nahuahablantes, ya que la mayoría de las sirvientas del convento eran de esta estirpe étnica: “Había tres criadas por cada monja, en algunos conventos la proporción era todavía mayor: cinco criadas por monja...” (Paz 68).

Esta multitud creaba verosímilmente un universo sonoro muy peculiar en el cual estaba sumergida la monja criolla. Fuera del convento reinaba un bullicio aún mayor sobre todo los días de fiesta cuando toda la sociedad novohispana se congregaba en la catedral metropolitana para celebrar a Cristo, a la Virgen o alguno de los santos. Españoles, criollos, mestizos, negros o indios componían entonces el cuadro algo ecléctico de esta sociedad heterogénea.

Al mundanal ruido se añadía la polifonía, ya que se hablaban distintos idiomas nativos. El consuetudinario concierto de voces, la marejada cromática y el oleaje de ritmos distintos quedaron grabados en la sensibilidad de la poetisa que los recreó en algunos de sus *villancicos*, *ensaladillas* y *tocotines*.

Entre estas voces nativas predominaba la lengua de Anáhuac: el náhuatl, lengua polisintética, flexible, que permite la composición de bloques

adverbios y los complementos se funden en una masa sonora, unidad expresiva reticente en separar lo circunstancial de lo esencial, reflejo a su vez de un mundo en el que la circunstancia y la esencia resultaban inseparables. Por ejemplo, cuando el poeta náhuatl dice *xochicueponi in nocuic* “mi canto se abre (como) una flor” (literalmente “flor abre mi canto”), prescinde del elemento comparativo “como”, herraje lingüístico que impide la fusión en una unidad sinestética de la fragancia y de la imagen.

La ausencia de bisagras preposicionales en la lengua náhuatl da mucha movilidad al sentido y permite que se forme en el texto un verdadero *espectro* adjetival, nominal o verbal que obliga al receptor a pasar a una dimensión sensible “impresionista” para poder percibir el mensaje con todos sus matices. Más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas, el nahua-hablante parece disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esta urdimbre. La lengua náhuatl permite una epifanía de sentido sensible: con un impulso afectivo el hablante encuentra el camino verbal de su expresión sin que el lastre semántico de lo que se *dice* llegue a oscurecer la luz fonética de sus componentes silábicos. Contiene además muchos parónimos. Espejos o espejismos sonoros, los parónimos permiten al sentido fluir, huir o perderse en la dimensión sensible del lenguaje. A la expresión en náhuatl se le puede aplicar más que a la expresión en otras lenguas, quizás, la definición que Paul Valéry reservaba a la poesía: *Une hésitation prolongée entre le son et le sens*, “una larga duda entre el sonido y el sentido”.

Sor Juana, desgraciadamente, explotó poco las vetas sonoras y las “cláusulas tiernas” del mexicano lenguaje, y cuando lo hizo fue siempre en concierto con otras voces novohispanas, ya fuesen de índole étnica o cultural.

La más parca quizás de las intervenciones en náhuatl de un “indio” en la obra de Sor Juana aparece en el último de los ocho villancicos con que solemnizaron los maitines del “gloriosísimo patriarca señor San José” en la catedral de Puebla en 1690. Esta intervención sucede a una adivinanza aducida por un doctor:

“¿cuál oficio San José tiene?”. Después de distintas respuestas, el indígena propone otra adivinanza sobre el mismo tema:

<p>Indio</p> <p>yo también <i>quimati</i> Dios, <i>mo</i> adivinanza pondrá, que no sólo los Dotore habla la Oniversidá.</p> <p>Coro —¡Ja, ja, ja! ¿Qué adivinanza será?</p> <p>Indio —¿Qué adivinanza? ¿Oye osté?</p> <p>¿Cuál es mejor San José?</p> <p>1. —¡Gran disparate!</p>	<p>2. —¡Terrible! Si es uno, ¿cómo es posible, que haber pueda otro mejor?</p> <p>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?</p> <p>1 —Es verdad.</p> <p>Coro —¡Ja, ja, ja! ¡Bien de su empeño salió!</p>
--	---

Las únicas palabras en náhuatl de este texto son *quimati* “lo sabe” y el morfema posesivo *no* “mi”,¹ en híbridos sintagmas cuya traducción sería “lo sabe Dios” y “mi adivinanza”. Sin embargo, ahí no termina la infiltración de la lengua de los aztecas en el villancico ya que muchos “ecos” gramaticales de esta lengua se dejan ver y oír en el castellano del “indio”.

La pronunciación del fonema [u] como [o] en “Oniversidad”, “oste”, “so”, es típica de la fonología náhuatl. De hecho parece que estos dos fonemas, distintos para nosotros, no eran más que uno en náhuatl cuya pronunciación estaba fonológicamente situada en medio de las dos. Las variantes gráficas que encontramos en los textos recopilados por los cronistas españoles y sus ayudantes indígenas son prueba de esta incertidumbre: “flor” por ejemplo se escribe *xúchitl* o *xóchitl*; encontramos *Culhuacan* o *Colhuacan* indiferentemente, etcétera.

La desinencia errada de “pondrá” en vez de “pondré” traduce el sistema de los tiempos verbales en náhuatl, el cual no implica cambios morfológicos en las tres personas del singular.

¹ El contexto semántico parece indicar que se debe leer *no*, adjetivo posesivo de la primera persona: “mi”, y *mo* adjetivo posesivo de la segunda persona: “tu”.

La ausencia de preposición, típica del náhuatl así como la omisión de las “s”, son otras resonancias nativas en la lengua española que dan a la frase una graciosa soltura: “que no sólo los Dotore/habla la Oniversidá”.

La falta de determinante en el comparativo de superioridad “¿cuál es mejor San José?” expresa también un giro gramatical propio del náhuatl.

En términos de contenido más allá del juego en sí y del ingenio, el enfoque que propone el indígena sobre el aspecto estético del *objeto* en detrimento de lo que representa, podría constituir también un rasgo cultural mesoamericano, generalmente calificado como idolatría por los religiosos españoles.

Sea lo que fuere, la iglesia novohispana aprovechó desde los primeros balbuceos de la evangelización el entusiasmo festivo de los nativos para hacer penetrar, por vías sincréticas, la doctrina, y para engalanar sus fiestas religiosas. Motolinía recuerda el día de Corpus Cristi en el año de 1538 en Tlaxcala:

Iba en la procesión el santísimo Sacramento y muchas cruces y andas con sus santos; las mangas de las cruces y los aderezos de las andas hechas todas de oro y pluma, que las bien labradas se preciarían en España más que de brocado. Había muchas banderas de santos. Había doce Apóstoles vestidos con sus insignias: muchos de los que acompañaban la procesión llevaban velas encendidas en las manos. Todo el camino estaba cubierto de juncia, de españadas y flores, y de nuevo había quien siempre iba hechando rosas y clavellinas, y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión.

Mundo protéico donde las apariencias son la verdad inasible del ser efímero, en el que nacer (*tlacati*) es esencialmente tomar una forma (*tlacatia*), el mundo indígena novohispano se revela en el paroxismo de la fiesta.

Este colorido disfraz del alma indígena debe haber fascinado a Sor Juana.

El segundo de los textos que consideramos aquí es una “ensaladilla” compuesta para celebrar a san Pedro Nolasco fundador de la “Sagrada familia de redentores de la orden de nuestra

Señora de la Merced” y cantada en los maitines del “gloriosísimo” padre el día 31 de enero de 1677. En este verdadero concierto dialogan y se entrelazan cuatro voces: la tierna ingenuidad de un negro, la soberbia intelectualidad de un bachiller, la cómica y docta ignorancia de un hombre común que ridiculiza al bachiller, y la ebria jactancia de un “mejicano”. Además de la compleja trama sonora que se teje en el espacio-tiempo festivo, se contraponen, de manera lúdica, el español pronunciado por un negro y el español castizo, el latín y el español, por fin el español y el náhuatl. Consideraremos sucesivamente cada una de estas voces para apreciar mejor la intervención del último: el “mejicano”.

A los plausibles festejos
que a su fundador Nolasco
la redentora Familia
publica en justos aplausos,

un Negro que entró en la Iglesia,
de su grandeza admirado,
por regocijar la fiesta
cantó al son de un calabazo

Puerto Rico. — *Estríbillo*

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

Coplas

Hoy dici que en la Melcede
estos Parre Mercenaria
hace una fiesa a su Palre,
¿qué fiesa? como su cala.

La otra noche con mi congaturo
sin durmí pensaba,
que no quiele gente plieta,
como eya so gente blanca.

Eya dici que redimi:
cosa parece encatala,
por que yo la Oblaje vivo
y las Parre no mi saca.

Sola saca la Pañola;
¡pues, Dioso, mila la trampa,
que aunque nos dici cabaya!
Mas ¿qué digo, Dioso mío?
¡Los demoño, que me engaña,
pala que esté mulmulando
a esa Redentola Santa!

El Santo me lo perrone,
que só una malo hablala,
que aunque padescas la cuepo,
en ese libla las alma.

Prosigue la introducción

Siguióse un estudiantón,
de Bachiller afectado,
que escogiera antes ser mudo
que hablar en Castellano.

Y así, brotando Latín
y de docto reventado,
a un bárbaro que encontró,
disparó estos latinajos.

Diálogo

*Hodie Nolascus divinus
in Caelis est collocatus.*

—Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo.

—*Uno mortuo Redemptore,
alter est Redemptor natus.*
Yo natas buenas bien como,
que no he visto buenos natos.

—*Onmibus fuit Salvatoris
ista perfectior Imago.*

—Mago no soy, voto a tal,
que en mi vida lo he estudiado.

—*Amice, tace: nam ego
non utor sermone Hispano.*
¿Que te aniegas en sermones?
Pues no vengas a escucharlos.

—*Nescio quid nunc mihi dicis,
nec quid vis dicere capio.*

—Necio será él y su alma,
que soy un hombre honrado.

Prosigue la introducción

Púsolos en paz un Indio
que, cayendo y levantando,
tamaba con la cabeza
la medida de los pasos;

el cual en una guitarra,
con ecos desentonados,
cantó un Tocotín mestizo
de Español y Mejicano.

Tocotín.

Los Padres bendito
tiene on Redentor;
*amo nic neltoaca
quimati no Dios.*

Sólo Dios *Piltzintli*
del cielo bajó,
y nuestro *tlatlácol*
nos lo perdonó.

Pero estos *Teopixqui*
dice en so sermón
que este San Nolasco
miechtin compró.

Yo el Santo lo tengo
mucho devoción,
y de *Sempual Xúchil*
un *Xúchil* le doy.

Téhuatl so persona
dis que se quedó
con los perro Moro
ipan ce ocasión.

Mati Dios, si allí
lo estoviera yo,
cen sontle matara
con un mojicón.

Y nadie lo piense
lo hablo sin razón,
ca ni panadero,
de mucha opinión.

Huel ni machicáhuac;
no soy hablador:
no teco qui mati,
que soy valentón.

Se no compañero
lo desafío,
y con se poñete
allí se cayó.

También un *Topil*
del Gobernador,
ca ipampa tributo
prenderme mandó.

Mas yo con un *cuáhuatl*
un palo lo dio
ipan i sonteco:
no sé si morió.

Y quiero comprar
un San Redentor,
yuhqui el del altar
con su bendición.

En esta ensaladilla se oyen cuatro voces, se sienten vibrar cuatro ritmos y se pintan, mediante un rico cromatismo sonoro, cuatro dinámicos retratos.

Comienza la ensaladilla con un ritmo febril de tambor que da el tono a las coplas que siguen: “¡Tumba, la-lá-la; tumba, la, lé-le;”.

La pronunciación típica de los africanos que omiten ciertas vocales y consonantes o las sustituyen por otras, las alteraciones también típicas concernientes a la aplicación de géneros y de números en los sustantivos y adjetivos dan vida al retrato de que la comicidad ingenua del sentido complete el cuadro.

A la introducción étnico-sonora sucede un diálogo socio-cultural entre un bachiller “*de docto reventado*” y un “*bárbaro*” ambos probablemente criollos. Cada aseveración del bachiller en latín tiene su eco cómico en español:

Nolascus divinus
Redemptor natus
Perfector Imago

Nam ego non utor sermone
Nescio
—asco al vino

—natas, natos
—Mago no soy.

—¿Que te aniegas en sermones?
—Necio

Además del *qui pro quo* translingüístico se oponen la solemnidad pomposa del latín y la espontaneidad coloquial del “bárbaro” en una cómica disonancia.

Se cierra el villancico con la aparición del “indio” cuyo *Tocotín* mestizo, complicado de borrachera, contrasta con el frenesí inicial del africano.

Al ritmo del *Tocotín* y con los ecos “desentonados” de una guitarra, se eleva la voz lingüísticamente híbrida del indio. Como en el caso del africano la grafía nos hace ver, oír y sentir al indígena mediante “la visión” de su pronunciación específica y disonantes acordes gramaticales: “Los padres bendito/tiene on Redentor”.

Más discordante todavía la respuesta en náhuatl que manifiesta su desacuerdo:

*Amo niceltoca
quimati no Dios.
“Esto no lo creo
lo sabe mi Dios”*

Quizás sea la misma Sor Juana quien expresa a través del nativo en una lengua que pocas autoridades entienden. Cabe recordar aquí que el francés *saint Pierre Nolasque* (san Pedro Nolasco) fundó con san Ramón de Peñafuerte en 1218 la orden de los mercedarios (Sagrada familia de redentores de la orden de nuestra Señora de la Merced). Esta orden se dedicaba a la noble tarea de pagar el rescate de los prisioneros hechos por los “infieles”.

La parte náhuatl de esta primera estrofa le niega el carácter de redentor a san Pedro Nolasco.

La segunda estrofa completa la primera al declarar que sólo Dios *Piltzintli* “Dios hijo” es el redentor que “perdonó” el *Tlatlacol* es decir el pecado.

La tercera estrofa se refiere claramente a la “compra” de

muchos, (*miectin*) prisioneros de los moros por parte de san Nolasco según lo que dice *Teopixqui* o sacerdote.

Pasada la inconformidad, el indio declara tenerle mucha devoción al santo y “de veinte flor, le da una”. No olvidemos que *cempoal xóchitl* significa “veinte flores” pero también es el *cempasuchitl* o flor de muertos.

Se ofuscó luego el indio al saber que san Pedro Nolasco quedó prisionero de los moros *impan ce* (en una) ocasión. Se enardece y asegura, “lo sabe (*mati*) Dios”, que hubiera matado él a cuatrocientos (*cenxontle*) con un mojiçón. Y no hay en esto exageración alguna; *ca ni panadero* “pues yo soy panadero de mucha opinión”.

Los versos en náhuatl y en español intercalados en la siguiente estrofa crean una resonancia y un eco de dos voces que se responden:

Huel ni machicáhuac;
 “En verdad tengo
 un brazo fuerte”
 No soy hablador
No teco quimati,
 “Mi Señor lo sabe”
 Que soy valentón.

La interacción de “se” (uno) en náhuatl “se” pronombre personal en español crea un efecto cómico en la estrofa siguiente:

Se (ce) no compañero
 lo desafió,
 y con ce (un) pofiete
 allí se cayó.

No termina ahí la valentía del ebrio nativo: Por no pagar el tributo (*ca impampa* tributo) un *Topil* (gobernante) lo mandó prender, pero éste con un *cuáhuil* (palo) le dio en la cabeza (*ipan isonteco*).²

² Debe leerse: *Ipan itzonteco*

Después de tantas hazañas el indígena náhuatl expresa su deseo de comprar un san Redentor (san Pedro Nolasco) como (*Yuhqui*) el del altar de la iglesia... con su bendición.

Los cuatro personajes de este villancico en forma de ensaladilla que cantaban y probablemente actuaban y bailaban en la fiesta de san Nolasco muestran el genio de Sor Juana en dar alma a sus palabras y revelan el gozo probable de la autora en el momento de crearlos.

El tocotín que integra el último de los villancicos "que se cantaron en la Santa Iglesia metropolitana de Méjico, en honor de María santísima Madre de Dios en su ascensión triunfante" en 1576, es el único enteramente escrito en náhuatl.

Para poder apreciar el sentido profundo de este tocotín conviene ubicarlo en el contexto general de la fiesta y vincularlo con los siete villancicos que lo preceden. Todos ensalzan a la Virgen de manera ditirámica y cada uno da una imagen muy particular de ella.

En el primero el cielo y la tierra rivalizan para ganar el corazón de María y de los hombres.

Vengan a ver una apuesta
vengan, vengan, vengan,
que hacen por Cristo y María
el cielo y la tierra

Esta introducción al villancico I, pone en paralelismo de manera muy ambigua a Cristo y María y al cielo y la tierra. Si bien la construcción proposicional (semántica) da a entender que el mundo entero festeja a la Virgen y que el cielo y la tierra se disputan su favor, un paralelismo significativo opone de manera casi *pagana*, Cristo-luz a su madre la tierra (María) en una lectura vertical (semiológica) del texto. La luz que brota de las entrañas de la tierra recuerda más a Huitzilopochtli y a Coatlicue que a Cristo y María.

El cielo astral está presente en este texto ya que el descenso de Cristo (sol y masculinidad) corresponde a la elevación de María (luna y feminidad).

La asimilación de María a la tierra madre se manifiesta en otra estrofa donde la tierra dice: “pues el vientre de María es mucho mejor que el cielo”.

Un poco más adelante, la tierra pretende que: “Cristo (más) estimó la carne que en mí tomó que la gloria que tú (el cielo) das”.

Estos embates entre el Cielo y la Tierra esconden una lucha más insidiosa entre la cálida y tenebrosa divinidad del vientre materno (femenino) y las excelsas pero frías alturas de la luz celestial (masculina).

El segundo villancico, en latín, expresa más directamente la *asunción* de María sin que deje de prevalecer, aunque de manera velada, la Tierra-Madre sobre el cielo.

*Illa quae Dominum Caeli
gestasse in utero...*

*cuius Ubera Puella
lac dedere benedicta...*

*Quae subiectum habuit Illum
materna sub disciplina,...*

*Caelestem Thalamum intrat
ubi summam potestatem
habet a Deitate Trina.*

La subordinación del hijo a la madre y el predominio del *mando* femenino hasta dentro del cielo serán temas que volveremos a encontrar en el Tocatín.

La primacía intelectual y, musicalmente hablando, “la proporción alta del compás ternario” prosiguen con la alabanza de María en los villancicos III y IV.

El V, sin dejar de evocar la ternura materna se llena de sensualidad y recuerda *El cantar de los cantares*:

...la por quien su esposo
con galán desvelo

pasaba los valles
saltaba los cerros...

A quien su Querido
liberal y tierno
del Líbano llama
con dulces requiebros,

por gozar los brazos
de su amante Dueño
fuera del valle humilde
por el Monte excelso.

En el sexto villancico aparece la Virgen como guerrera al servicio del "Imperio Sacro": "Bradamante en valentía/Angélica en hermosura".

En el séptimo, juega sutilmente con los conceptos y con los términos de retórica y elogia su "arte de bien decir": "que su Retórica toda/a sólo un Verbo reduce".

La ambigüedad de la palabra "Verbo" (con mayúscula) muestra una vez más el predominio de la mujer (o Madre) cuya retórica en este caso reduce al Verbo (Cristo) o se reduce a un verbo.

El octavo y último villancico es como siempre una "ensaladilla" en la que la "plebe humana se juntó con la angélica nobleza".

Este villancico contiene dos voces, dos registros étnico-musicales que constituyen la apoteosis de la fiesta.

Primero intervienen los negros con una ingenuidad y dicción propias parecidas a las que vimos anteriormente, antes de que se presenten los nativos:

Prosigue la introducción

Los mexicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;

del Mejicano lenguaje,
en un Tocatín sonoro
dicen con voces suaves:

Tocatín

—*Tla ya timohuica*

y con las cláusulas tiernas

*totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin.
titechmoilcahuiliz.*

*Ma nel in llhuicac
huel timomaquítiz,
¿amo nozo quenman
timotlalnamíctiz?*

*In moayolque mochtin
huel motilinizque;
tlaca amo, tehuatzin.
ticmomatlaniliz.*

*Ca mitztlacamati
motlazo Piltzintli,
mac tel, in tepampa
xicmotlatlauhtili.*

*Tlaca ammo quinequi,
xicmoilnamiquili
ca monacayotzin
otimomaquiti.*

*Mochichihualayo
oquimomitili,
tla motemictía
ihuan Tetepitzin.*

*Ma mopampatzinco
in moayolcatintin,
in itla pohpoltin,
tictomacehuizque.*

*Totlatlácol mochtin
tiololquitzizque;
llhuicac tiazque,
timitzittalizque:*

*in campá cemicac
timonemitiliz,
cemicac mochihuaz
in monahuatiltzin.*

Traducción comentada:

Ya te vas
(nuestra) amada Señora
Oh no, (nuestra) Madrecita...
Nos vas a olvidar.

La estructura algo distáctica de esta primera estrofa expresa precisamente un torrente emocional que los cauces sintácticos de la traducción al español no pueden contener. Se percibe claramente aquí el movimiento "oral" del alma y las fluctuaciones prosódicas típicas de los indígenas (especialmente las mujeres) para quienes lo afectivo se expresa mejor con las variaciones del tono, de la acentuación, del timbre o los gestos que mediante una rigurosa construcción proposicional con carácter semántico.

Sentimos el tono triste del *tla ya timohuica*... la tierna reticencia en dejar ir a la Virgen: *Maca ammo*..., el paralelismo de *Totlazocihuapilli* literalmente “nuestra querida y preciosa muchacha” y de Tonantzin “nuestra Madre” que pone énfasis sobre el posesivo *to-* y subraya el carácter de mujer y madre; por fin imaginamos prosódicamente el sumiso reproche *titechmoil-cahuiliz* “Nos vas a olvidar”.

El sentimiento de “abandono” es patente también en otros villancicos que celebran la ascunción de la Virgen como en estas voces vizcaínas:

Señora Andre María
 ¿Por qué a los cielos te vas
 y en tu casa aranzazú
 no quieres estar?
 ¡Ay que se va Galdunai
 nere Bizi, guzico Galdunai! (254)

Prosigue el tocotín:

En verdad en el cielo
 entrarás.
 ¿Acaso nunca regresarás
 a la tierra?

El ritmo se acelera en la segunda estrofa con la perspectiva de la entrada en el cielo de la Virgen, seguido sin embargo por una interrogante con ambiguas resonancias: *¿Amo nozo quenman timotlalnamicitiz?! “¿Acaso nunca regresarás a la tierra?”*

La ambigüedad de la construcción reverencial de *titlalnamiquiz* literalmente “encontrarás la tierra”, surge de la presencia de un homónimo potencial *timotlalnamicitiz*, compuesto verbal cuyo sentido podría ser “te casarás terrenalmente”.

En el universo de formas fugitivas que es el mundo de Sor Juana, mundo incierto donde las formas más que expresar un sentido lo buscan a través de las semejanzas, los ecos y los reflejos, tal coincidencia abre una dimensión irónica, tierna, hu-

mana en torno a una mujer que por ser la madre de Dios no deja de ser madre ni deja de ser mujer.

Tus parientes, todos
sufrirán mucho
si tú no
le pides ayuda.

La tercera estrofa refuerza el sentimiento de posesión y de familiaridad que vincula a la Virgen con su pueblo mexicano. La aflicción de los “parientes” (*moayolque*) en términos de relación familiar es prueba de ello. Sufrirán los “parientes” si la Virgen no le pide que interceda (*quimomatlaniliz*) en favor de ellos.

Aquí otra vez un compuesto verbal fonéticamente idéntico pero con un sentido radicalmente distinto surge en la órbita sonora de la frase. *Qui- maitlani* “le pide la mano”, ofrece un significado que refuerza la isotopía “matrimonio” ya establecido por el doble sentido anterior.

Pues te obedece
tu precioso hijo
así que por la gente,
ruégale!

Esta estrofa desarrolla ambos ejes semánticos y subraya la autoridad de María, como madre, sobre su hijo. *Tepampa* “para la gente” puede también traducirse como “para tí” ya que el pronombre honorífico posesivo *te-* sustituye a veces a *mo-* cuando se aplica a una divinidad.

El matrimonio de la Virgen con San José es un tema constantemente reiterado en los villancicos:

“Pues cátese en buena hora
de Dios la madre
porque José, del Verbo,
Padre se llama. (Maitines de San José en Puebla, 1690)
(275).

La Virgen podría, en el sentido figurado que se estableció, rogar a Cristo y pedir matrimonio “terrenal” para sí misma.

Si no quiere
recuérdale
que en tu carne lo abrigaste

con tu leche
lo hartaste
sino se moría
y muy chiquito.

El recordar a Jesús que la Virgen lo tuvo en sus entrañas tiende a bajarlo de sus excelsas alturas para humanizar su querer y apiadarse de los hombres. La carne y la leche maternal junto con la autoridad colocan a la Virgen por encima de Cristo.

Cabe señalar aquí lo que parece ser una forma reverencial algo irregular de *momiqui* “morirse”: *motemicti*. En efecto según las reglas de composición en náhuatl, el reverencial de *mi-qui* debería ser: *momiquili*. Si no incurrimos en un error de interpretación, podría tratarse de una variante regional en el uso del reverencial la cual entraña el término *temicti* “maltratar” o “matar” que da a entender que María podría haber dejado morir a Cristo y la coloca por encima de todas las entidades celestiales.

Para tí (gracias a tí)
(nosotros) tus parientes
su perdón
mereceremos.

Los “parientes” se ofrecen luego para “redimir” la “falta” posible de María (casarse) mediante un merecimiento, es decir, una penitencia. Eso es la segunda isotopía. De acuerdo con la primera, *mopampatzinco* podría tener el sentido de *mopaltzinco* “gracias a tí”.

No podríamos pasar bajo silencio otra posible isotopía irónica presente en esta estrofa mediante afinidades paronomásticas:

moayolcatintin “tus parientes” entraña el radical *yolcatl* que significa “animal” (*l yolque*: familiares). En náhuatl antiguo se usaba indistintamente *moanyolqui* o *moanyolca* para referirse a los familiares, pero es probable que la segunda modalidad entraña potencialmente un juego de palabras.

Itila pohpoltin cuya grafía correcta sería *itlapohpoltin* significa literalmente “sus perdones” pero *itla* es “algo” y *popoltin* connota (en plural) como sufijo, algo burdo y grosero, podríamos traducirlo como “cosotas”.

Totlatlácol “nuestro pecado” sería entonces en la estrofa que sigue, el pecado de los hombres y la “falta” de María:

(Mereceremos) el perdón de todos
nuestros pecados y en bola
al cielo iremos
te veremos.

Si se va la Virgen todos han de ir detrás de ella. Este tema también es reiterativo en otros villancicos:

Aquí en Vizcaya te quedas:
no te vas, *nere Biotzá*;
y si te vas, vamos todos,
¡ba goaz!

Galdunái. &

Guatzen, Galanta, contigo;
guatzen, nere Lastaná:
que al cielo toda Vizcaya
has de entrar.

Galdunái. & (Asunción, 1685) (254).

A partir de este momento las isotopías convergen para un final feliz, eufórico, en el cielo, al lado de la Virgen, quien a fin de cuentas es “la que manda”.

Ahí donde para
siempre vivirás.

Para siempre se hará
tu mandamiento.

El tocotín termina sobre una nota feminista con el *mandamiento* de la Virgen.

El erotismo, la travesura, la ironía, la perspicacia, la agudeza, y un feminismo desafiante que roza la irreverencia sacrilega, se manifiestan en los textos que acabamos de describir, de tal manera que se mantiene siempre la duda sobre el sentido profundo de lo que se lee o se oye. Un magnetismo de afinidades y coincidencias llegan a crear marañas semánticas tales que la lectura o audición se vuelve un juego que consiste en deshilar los sentidos potenciales que el ingenio de Sor Juana urdió en el texto.

La lengua náhuatl prestó en estas pocas ocasiones su enjambre verbal a la gran poetisa jerónima para el uso diestro de un sentido enmascarado. No podemos más que lamentar el hecho de que no haya explotado más los infinitos recursos de la lengua de los aztecas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CRUZ, JUANA INÉS DE LA. *Obras completas*. México: Porrúa, 1992.
—. *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México: Biblioteca Americana, FCE, 1994.
MOTOLINÍA TORIBIO, FRAY DE. *Historia de los indios de la Nueva España* en Colección de Documentos para la Historia de México. México: Porrúa, 1980.
PAZ, OCTAVIO. *Las trampas de la fe*. México: FCE, 1982.