

**Mario A. Ortiz\***

## SOR JUANA EN *EL NIÑO* DE JOHN ADAMS Y *ÓYEME CON LOS OJOS* DE ALLISON SNIFFIN

### Resumen

Este trabajo analiza la representación sorjuanina en dos obras musicales estadounidenses: el oratorio *El Niño* (1999–2000) de John Adams y la cantata *Óyeme con los ojos* (*Hear Me with Your Eyes*): *Sor Juana Inés de la Cruz on the Nature of Love* (2006) de Allison Sniffin. En vez de encontrarnos con la común representación profeminista y subversiva de las últimas décadas, Adams opta por “la otra” Sor Juana, la de los villancicos líricos de la sociedad religiosa novohispana. Además de examinar los textos músico-poético y espectacular de Adams, se estudia la representación visual que ilustra el CD de *El Niño*: la prominente serigrafía *Mujer de mucha enagua*, *PATI XICANA* de la artista chicana Yreina D. Cervántez. En esta representación visual, Sor Juana forma parte de un todo político y subversivo y se une a zapatistas revolucionarias, la célebre poeta mexicana Rosario Castellanos, y la diosa mesoamericana Tonantzin en un provocativo discurso femenino, tanto visual como verbal. La Sor Juana de Cervántez contrasta radicalmente con la representación de Adams, y se acerca mucho más a la figura sorjuanina que encontramos en la obra de Sniffin. En *Óyeme con los ojos*, basada exclusivamente en textos sorjuaninos, Sniffin explora el tratamiento poético del amor en la obra de Sor Juana. El movimiento central de la cantata, “Danza a Tonantzin”, es una elaborada fusión de dos textos religiosos dedicados a la Virgen María. Al mezclar el castellano y el náhuatl, los lenguajes musicales y sonoridades modernos y prehispánicos, y la Virgen María y la diosa Tonantzin, Sniffin nos presenta una lectura sincrética de los textos sorjuaninos que resulta en una ingeniosa metáfora teológica.

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz, música, John Adams, *El Niño*, Allison Sniffin, *Óyeme con los ojos*, Yreina Cervántez, sincretismo, Tonantzin, tocotín, villancico.

\* **Mario A. Ortiz**, Ph.D., Department of Modern Languages and Literatures, The Catholic University of America.

### Abstract

This paper analyzes the representation of Sor Juana in two musical compositions by U.S. American composers: John Adams's oratorio *El Niño* (1999–2000) and Allison Sniffin's cantata *Óyeme con los ojos* (*Hear Me with Your Eyes*): *Sor Juana Inés de la Cruz on the Nature of Love* (2006). Instead of the more common protofeminist and subversive representation of recent decades, Adams opts for "the other" Sor Juana, the author of the lyrical villancicos of the religious society of New Spain. In addition to examining Adams's musico-poetic and spectacular texts, this article also studies the visual representation that illustrates the CD of *El Niño*: the prominent serigraph *Mujer de mucha enagua, PA' TI XICANA* (A Woman with a lot of Petticoat, FOR YOU CHICANA) by chicana artist Yreina D. Cervántez. In this visual representation, Sor Juana becomes part of a political and subversive whole, and joins *zapatista* revolutionary women, Mexican poet Rosario Castellanos, and the Mesoamerican goddess Tonantzin, in a provocative feminine discourse, both visually and verbally. Cervántez's Sor Juana contrasts sharply with Adam's representation, but gets closer to the one found in Sniffin's work. In *Óyeme con los ojos*, based exclusively on Sor Juana's poems, Sniffin explores the Mexican nun's poetic treatment of love. The central movement of the cantata, "Danza a Tonantzin" (Dance to Tonantzin), is an elaborate fusion of two religious texts in honor of the Virgin Mary. By means of mixing Spanish and Nahuatl, modern and pre-Hispanic musical idioms and sonorities, and the Virgin Mary and the goddess Tonantzin, Sniffin presents a syncretic reading of Sor Juana's poetic texts which results in an ingenious theological metaphor.

**Keywords:** Sor Juana Inés de la Cruz, Music, John Adams, *El Niño*, Allison Sniffin, *Óyeme con los ojos*, Yreina Cervántez, Syncretism, Tonantzin, Tocatín, Villancico.

A partir de las últimas décadas del siglo veinte, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz ha sido objeto de variadas y provocativas lecturas tanto críticas como artísticas. Las representaciones modernas artísticas de la obra de Sor Juana no se limitan a creaciones de autores del mundo hispano. En los últimos años podemos observar un creciente interés por parte de artistas estadounidenses, particularmente en los campos literario y musical. En este último se destacan numerosas obras que han recibido notable atención por parte del público y la crítica.<sup>1</sup>

Una de las composiciones musicales recientes que recibió mayor atención fue el oratorio navideño *El Niño* del compositor

estadounidense John Adams que se estrenó en París en el 2000.<sup>2</sup> En esta obra monumental, de aspiraciones operáticas, Adams musicaliza dos textos religiosos de Sor Juana y los integra a un rico mosaico músico-poético y multidisciplinario donde se destacan el tema de la maternidad, las voces femeninas y la cultura hispana. Seis años después del estreno de *El Niño*, la compositora neoyorquina Allison Sniffin—quien a pesar de no ser tan conocida mundialmente como John Adams, ha construido una carrera artística no menos sobresaliente—estrenó en New York su cantata *Óyeme con los ojos (Hear Me with Your Eyes): Sor Juana Inés de la Cruz on the Nature of Love*, basada exclusivamente en textos poéticos de Sor Juana.<sup>3</sup> El presente estudio se ocupa principalmente del análisis de la representación sorjuanina en ambas composiciones. A manera de interludio entre ambos análisis, comento la serigrafía de la artista chicana Yreina D. Cervántez, *Mujer de mucha enagua, PATI XICANA* (1999), la cual es la ilustración central del CD de *El Niño* de Adams, y donde aparece prominentemente la figura de Sor Juana. En vez de intentar recrear la realidad histórica y artística de Sor Juana, estas obras, las dos musicales y la visual, proyectan más bien la *imaginación* particular que los compositores y artistas de “el norte” tienen sobre la poeta novohispana y la realidad cultural latinoamericana.

### ***El Niño*, un oratorio navideño de John Adams**

John Adams tiene una larga y respetable trayectoria como compositor. Sus composiciones tempranas reflejan la influencia directa de la corriente minimalista representada por Phillip Glass y Steve Reich. Más arraigada a la tradición clásica occidental que éstos, la obra de Adams se destaca particularmente por su rico lenguaje rítmico, cromático y siempre cargado de ironía.<sup>4</sup> “Dense counterpoint, simultaneously conflicting metres and asymmetrical phrases have remained distinctive elements of Adams’s music” (Un denso contrapunto, métricas simultáneamente en conflicto y frases asimétricas han sido elementos distintivos a través de la música de Adams).<sup>5</sup> Autor de un amplio *corpus* de música vocal e instrumental, Adams es internacionalmente reconocido por sus obras para el escenario, entre las que se destacan las óperas *Nixon in China* (Nixon en China [1985–1987]), *The Death of Klinghoffer*

(La muerte de Klinghoffer [1990–1991]), *Doctor Atomic* (Doctor Atómico [2004–05]) y *A Flowering Tree* (Un árbol floreciente [2006]).

Entre 1999 y el 2000, Adams se dedicó a componer una obra en la que fundiría tres temas: la maternidad, la voz femenina y la cultura hispánica. El resultado fue el imponente oratorio navideño *El Niño*, el cual se estrenó el 15 de diciembre del 2000 en el Teatro Châtelet de París. El texto musical requiere de un amplio conjunto vocal e instrumental que incluye tres solistas (soprano, mezzosoprano y barítono), un trío “neo-medieval” de contratenores,<sup>6</sup> coro mixto, coro de niños y orquesta.<sup>7</sup> El libreto, una colaboración entre Adams y Peter Sellars,<sup>8</sup> consiste en una compilación de textos tomados de tan diversas fuentes como la Biblia, los evangelios apócrifos, un sermón navideño de Martín Lutero, poesía anónima medieval inglés, un poema de Hildegard von Bingen, y nueve textos poéticos latinoamericanos: uno cada uno de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Rubén Darío, cuatro de Rosario Castellanos y dos de Sor Juana.

La presencia de poetas latinoamericanos, los cuales fueron sugeridos por Sellars,<sup>9</sup> refuerza una de las premisas de la obra: su carácter hispano, anunciado ya en el título mismo. Sin embargo, Adams conserva sólo los poemas de Castellanos y Sor Juana en su lengua original; los poemas de Mistral, Huidobro y Darío son traducidos al inglés. Junto con el poema en latín de Hildegard von Bingen, el conjunto de textos en tres lenguas refleja, según Adams, la realidad políglota de California:

[A]nyone living today in California has to be aware that English is not the only language spoken by Americans. And even though there are some politicians who would like to consecrate English as the “only” language, the fact is that we are a wonderfully polyglot society, and Spanish is only one of many of the idioms spoken here.

(Cualquiera que viva en California tiene que ser consciente que el inglés no es la única lengua que los estadounidenses hablan. Y aunque hay algunos políticos que quisieran consagrar al inglés como la “única” lengua, el hecho es que estamos en una sociedad maravillosamente políglota, y el español es sólo uno de muchos idiomas que se hablan aquí).<sup>10</sup>

Además del uso de español, Adams y Sellars incorporan un evento histórico latinoamericano en la narrativa de la Natividad. Justo después de narrarse la matanza de los inocentes que realizó Herodes, se introduce el poema de Castellanos, "Memorial de Tlatelolco", en el cual la poeta mexicana denuncia la masacre de estudiantes del 2 de octubre de 1968 en la plaza del mismo nombre en la Ciudad de México. Esta licencia histórica le permite a Adams universalizar su obra al acercar la narrativa bíblica a la realidad latinoamericana.

A pesar de tratarse de un oratorio, Adams concibió a *El Niño* como una obra para ser representada escénicamente. De hecho, ha sido llamada "an opera in disguise" (un ópera disfrazada).<sup>11</sup> El texto espectacular constituye en sí otro texto independiente del músico-poético. Bajo la dirección de Peter Sellars, el montaje escénico consiste en tres niveles de representación. En un primer plano encontramos la actuación escénica de los cantantes (solistas, el trío de contratenores, el coro mixto y el coro de niños). El vestuario es simple y contemporáneo, de uso en la vida diaria. En un segundo plano figura una danza moderna interpretada por tres bailarines, los cuales interactúan con los cantantes. En un tercer y último plano se proyecta sobre una pantalla un filme mudo con actores hispanos quienes presentan "a dreamlike allegory of Jesus' birth in a Southern California setting" (una alegoría onírica del nacimiento de Jesús en una ambientación del sur de California).<sup>12</sup> Nuevamente, el acercamiento de Sellars consiste en llevar a la audiencia al milagro de la Natividad, transportando la narrativa bíblica a la realidad inmediata y moderna con personajes de la vida diaria: "Sellars's film brought its own emotional sensibility, showing the sufferings of police and homeless alike" (El filme de Sellars lleva consigo su propia sensibilidad emocional, mostrando el sufrimiento de la policía y los indigentes por igual).<sup>13</sup>

El resultado del texto espectacular es a veces confuso debido a la aglomeración de imágenes visuales que ocurren simultáneamente. "The work", Peter Sellars explica, "is like one of those multipaneled altarpieces that you cannot possibly take in all at once. To open one wing is necessarily to conceal its verso from view, and the constant traveling and seeking of the eye is part of the experience" (La obra es como uno de esos retablos de múltiples recuadros que uno no puede

absorber en su totalidad de una vez. Al abrir un recuadro o ventana necesariamente se oculta de la vista su revés, y el constante ir y venir de los ojos es parte de la experiencia).<sup>14</sup> Lamentablemente, este efecto se pierde totalmente cuando miramos el espectáculo en el DVD, el cual se convierte en otro texto independiente.<sup>15</sup> En vez de dejar la cámara en un sitio fijo para que el espectador tenga la opción de elegir dónde mirar, los productores han tomado esa decisión por nosotros, dirigiéndonos la mirada a determinados ángulos, ya sea en tomas lejanas o cercanas. Por lo tanto, a lo largo de la grabación, nunca podemos apreciar ni la totalidad del filme de Sellars, ni la totalidad del retablo. No obstante esta limitación, el texto espectacular de *El Niño* nos recuerda que es una obra para ser no solamente escuchada, sino también mirada, o parafraseando a Sor Juana, para oírla con los ojos.<sup>16</sup>

Dentro de este rico retablo músico-poético y visual queda claro que Sor Juana es solamente una parte del todo. En una obra dividida en veinticuatro números musicales, los textos sorjuaninos aparecen solamente dos veces, ocupando aproximadamente ocho minutos de las dos horas de duración.<sup>17</sup> De tal manera, cabe preguntarse el lugar que ocupa la poeta novohispana en la obra: ¿En cuál recuadro la encontramos? y ¿Cuál es la función de ese recuadro en la totalidad del retablo? Su inclusión como voz femenina y latinoamericana corresponde explícitamente a dos de los temas que Adams explora en *El Niño*. Irónicamente, aunque la maternidad es otro de los temas generales de la obra, ninguna de las poetisas escogidas en la colección (desde Hildegard von Bingen hasta Gabriela Mistral), llegó a tener hijos. No obstante, dada la fama de la poeta mexicana, no es sorprendente que haya sido seleccionada a formar parte del Panteón de poetisas hispanas/as en la obra.

Adams confiesa, sin embargo, que Sor Juana le era totalmente desconocida antes de iniciar el proyecto: "Like most Americans, I knew only certain well-known names in Latin-American literature: Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez [sic], Pablo Neruda. I didn't know these women poets" (Como la mayoría de estadounidenses, sólo conocía ciertos nombres bien conocidos de la literatura latinoamericana: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda. No conocía a estas mujeres poetisas).<sup>18</sup> Nótese que no es que no conozca solamente a "estas mujeres poetisas", sino que de

los ejemplos dados solamente reconoce a escritores masculinos. En otra entrevista Adams aclara, no obstante, que no sólo no conocía a *las* poetas, sino que desconocía a *los* poetas también, y que fue Sellars quien se las (y los) introdujo: "All the Hispanic voices in the piece were Peter's discoveries [...]. To me, they were all completely new names" (Todas las voces hispanas en la pieza fueron descubrimientos de Peter [...]. Para mí, todos eran nombres completamente nuevos).<sup>19</sup> En esta cita es difícil dejar de pasar por alto una actitud un tanto colonial cuando Adams se refiere a los "descubrimientos" de Sellars.

Continúa Adams haciendo una afirmación que es aún más preocupante: "Sor Juana is *completely unknown* to North Americans" (Sor Juana es *totalmente desconocida* para los norteamericanos).<sup>20</sup> Podemos suponer, por un lado, que en la cita anterior Adams se refiere solamente a estadounidenses, y quizás canadienses, puesto que para los mexicanos, que también son norteamericanos, Sor Juana es ampliamente conocida. Por otro lado, el hacerla "totalmente desconocida" en los Estados Unidos es una generalización que está muy lejos de la realidad. Además, Adams no ha sido el primer compositor estadounidense en emplear textos de Sor Juana.

La presentación que se hace de Sor Juana en las notas del CD no va mucho más allá del material anecdótico, ya hartamente citado, el cual es tomado directamente de su célebre *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*:

Sor Juana Inés de la Cruz (1658 [sic]-1695) [...] has been called Mexico's Tenth Muse and the Mexican Phoenix. A brilliant writer and intellectual, she was a nun from her twenty-first year until her death. She learned to read at three, taught herself Latin before she was in double digits, tried in vain to have her mother send her to the university in Mexico disguised as a boy, and devoted much of her life campaigning against the notion that women should not be educated.

(Sor Juana Inés de la Cruz (1658 [sic]-1695) [...] ha sido llamada la décima musa de México y la fénix mexicana. Una brillante escritora e intelectual, fue monja desde los veintiún años hasta su muerte. Aprendió a leer a los tres años, se enseñó a sí misma latín antes de que su edad llegara a los dobles dígitos, trató en vano convencer a su madre de que

la dejara ir a la universidad en México disfrazada de hombre, y dedicó gran parte de su vida a hacer campaña en contra de la noción de que las mujeres no debían recibir una educación).<sup>21</sup>

Aparte del error en la fecha de su nacimiento,<sup>22</sup> esta descripción reitera los también muy citados epítetos de “décima musa” y “fénix mexicana” que reducen a Sor Juana a la consabida categoría de *rara avis*.

Seguidamente, las notas destacan el carácter mexicano de los versos sorjuaninos: “Her poems are recognized as the first truly Mexican ones, as distinct from traditional Spanish verse written on New World soil” (Sus poemas son reconocidos como los primeros auténticamente mexicanos, distinguiéndose de los versos tradicionales españoles escritos en el Nuevo Mundo).<sup>23</sup> Sería muy difícil poder argüir convincentemente que los poemas de Sor Juana que Adams y Sellars seleccionaron—los villancicos navideños “Pues mi Dios ha nacido a penar”<sup>24</sup> y “Por celebrar del Infante”<sup>25</sup>—sean modelos ejemplares de versos “auténticamente mexicanos”.<sup>26</sup> Estos villancicos, más bien, siguen estrictos modelos poéticos peninsulares de este género. El único verso que podría considerarse como una referencia al espacio novohispano es “que [el Niño] respira en Volcanes” en las coplas del villancico “Por celebrar del Infante”.<sup>27</sup> Esta es posiblemente una alusión a los volcanes mexicanos Popocatepetl e Iztaccíhuatl, con los que frecuentemente identificamos a Sor Juana por haber nacido en Nepantla, al pie de los mismos, como nos lo recuerda Gabriela Mistral: “Nació en Nepantla; le recortaban el paisaje familiar los dos volcanes; le vertían su mañana y le prolongaban la última tarde. Pero es el Iztaccíhuatl, de depurados perfiles, el que influye en su índole; no el Popocatepetl, basto hasta su ápice”.<sup>28</sup>

*El Niño* en su totalidad es indiscutiblemente una obra magistral. Sin embargo, el papel específico de Sor Juana en este oratorio es relativamente modesto. Por un lado, este es uno de los logros principales de Adams: mantener el enfoque en un todo armonioso y evitar que ninguna parte por sí misma sobresalga y rompa el balance. Por otro lado, los textos seleccionados, aunque consistentes con la maestría poética de la autora, no ilustran ni la “campaña” a favor de



los derechos femeninos, ni el carácter mexicano que las notas del CD sugieren. Comparada con la gran mayoría de representaciones modernas de la poeta que destacan lo subversivo de su vida y obra, la Sor Juana de Adams resulta interesantemente atípica.

A la otra Sor Juana, la "subversiva", la hemos de encontrar no el texto músico-poético de Adams, sino en la representación visual que ilustra el CD de *El Niño*,<sup>29</sup> el cual exhibe de manera prominente la obra de la artista chicana Yreina D. Cervántez.<sup>30</sup> Las obras suyas que se incluyen son: *Homenaje a Frida Kahlo* (1978), *La Ruta turquesa* (1997), *Disfrutamos la fruta de nuevo* (1993) y *Mujer de mucha enagua, PA'TI XICANA* (1999). Esta última, una serigrafía, es la ilustración central del CD y aparece tres veces: en la cubierta que protege la caja, en la portada de las notas, y dentro de las notas mismas.<sup>31</sup> Cervántez contribuye a las notas, además, con un valioso comentario sobre esta serigrafía.<sup>32</sup> La centralidad de esta obra visual no es caprichosa. Peter Sellars había trabajado con artistas y poetas latinos/as en el Este de Los Angeles, California, entre los que se encontraba Cervántez. Sellars asegura incluso que la obra de Cervántez "profoundly influenced *El Niño*" (influyó profundamente *El Niño*).<sup>33</sup>

Al explicar el título de su obra, Cervántez señala que: "I am adopting this metaphor [mujer de mucha enagua] to represent all women united in struggle for a better life" (Adopto esta metáfora [mujer de mucha enagua] para representar a todas las mujeres unidas en la lucha por una vida mejor).<sup>34</sup> "Pa'ti xicana", agrega, "is a dedication to my sister Xicana/Latinas in the U.S. who have their own unique brand of activism" (es una dedicación a mis hermanas chicanas/latinas en los EE.UU., las cuales tienen su propio tipo único de activismo).<sup>35</sup> Cervántez trata, en resumen, de representar la afirmación del espíritu femenino, "or more precisely the subversive feminine spirit" (o más precisamente, el espíritu femenino subversivo),<sup>36</sup> y lo hace por medio de una "trinidad" femenina compuesta por una mujer zapatista, Sor Juana y Rosario Castellanos.

La mujer zapatista, al lado izquierdo de la serigrafía, y Sor Juana, al lado derecho, son las figuras mayormente visibles. La zapatista lleva un delantal blanco sobre un sencillo vestido azul y el emblemático pañuelo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional

(EZLN) para cubrir su rostro. Carga en sus brazos un (o una) bebé y lleva de su mano izquierda a una niña, quien a su vez carga en sus brazos una muñeca zapatista. Cervántez funde en ella, claramente, las imágenes de revolución y maternidad. Sor Juana aparece de pie, vistiendo su tradicional hábito jerónimo y sosteniendo en su mano derecha una pluma y en la izquierda su rosario, símbolos de su dedicación a la escritura, que en su vida fue también un acto subversivo, y de su estado religioso.<sup>37</sup> Ambas mujeres sintetizan de esta manera lo subversivo y la maternidad (literal en el caso de la zapatista y simbólica en el caso de la *Madre* Juana Inés). Las une también su mirada. Ambas mujeres nos miran de frente, directamente a los ojos de manera desafiante. La niña indígena, por su parte, desvía su mirada hacia la derecha, como mirando a Sor Juana. En el escudo de monja que lleva Sor Juana, en vez de la representación de la escena de la Anunciación que encontramos en los retratos de la monja jerónima, aparece una fotografía de Rosario Castellanos, completando así la trinidad femenina de Cervántez.

Al centro de la serigrafía aparece la voluminosa representación de la mano de la diosa mesoamericana Tonantzin (Nuestra Madre), inspirada en los frescos de Teotihuacan, según indica Cervántez, con una espiral grabada en la palma, la cual representa lo eterno.<sup>38</sup> Aunque no es parte de la trinidad que establece la artista, Tonantzin ocupa una posición central no solamente en un sentido visual, sino también simbólico: como figura femenina y maternal *sui generis* del mundo mesoamericano. El énfasis en el pasado mesoamericano es explícito en la serigrafía. Aparte de la mano de Tonantzin, predominan otros símbolos prehispánicos: patrones estilizados del jaguar, jeroglíficos mayas y aztecas, mudras organizadas a manera de una estela maya, un doble corazón (símbolo de Toci/Tonantzin), el símbolo nahua de Cihuacoatl, una imagen de "la mujer que simboliza la fecundidad", la muerte, el maíz y otras representaciones simbólicas relacionadas a la mujer.<sup>39</sup>

La representación de estas mujeres no es solamente visual, sino textual también. La mujer zapatista tiene inscrita en su falda la leyenda "Todas somos Ramona", en referencia a la Comandanta Ramona, prominente líder indígena del EZLN.<sup>40</sup> En su delantal aparece además una cita, en inglés, tomada del libro maya *Popol Vuh*:

Remember us after we have gone. Don't forget us. Conjure up our faces and our words. Our image will be as dew in the hearts of those who want to remember us. —*Popol Vuh* (Recuérdennos cuando nos hayamos ido. No nos olviden. Conjuren nuestros rostros y nuestras palabras. Nuestra imagen será como rocío en los corazones de aquellos que quieran recordarnos. —*Popol Vuh*)<sup>41</sup>

En el borde inferior del hábito de Sor Juana está la inscripción "Sor Juana, nacida en Nepantla" y sobre la parte frontal de su hábito, las dos primeras estrofas del villancico-tocotín náhuatl de Sor Juana, "Tla ya timohuica", junto con una traducción parcial al inglés:

Tla ya timohuica totlazo Zuapilli, maca ammo Tonantzin titechmoilcahuiliz. Ma nel in Ilhuícac huel timomaquítiz, ¿amo nozo quenman timotlalnamíctiz?  
 Blessed lady do not go. Mother do not cause us woe. If to heaven you ascend, will you still your love extend?  
 (Si ya te vas, / nuestra amada Señora, / no, Madre nuestra, / Tú de nosotros te olvides. / Aunque en el Cielo / mucho te alegrarás, / ¿no acaso alguna vez / harás memoria?)<sup>42</sup>

La mano de Sor Juana que lleva la pluma está en una posición que sugiere que la monja escribe sobre la mano de Tonantzin. En ésta aparecen unos versos del poema "Madre India" de Castellanos:

Oh que el sueño desampare nuestras sienes, que la amistad nos punce como una ortiga y que la canción se pudra en nuestra boca, mientras las manos de esta mujer, de esta madre india no puedan entregar a su hijo el pan, la luz y la justicia. Rosario Castellanos, hija de Chiapas.<sup>43</sup>

Sobre la mano de la diosa Tonantzin aparecen las palabras mayas "mixik balamil" (ombligo del universo) y en la parte inferior central de la serigrafía se inscribe la palabra "Tlalliyolo" (corazón de la tierra). La serigrafía logra combinar de esta manera una rica imaginería visual con los textos poéticos del mundo prehispánico, colonial y moderno.

La Sor Juana que apreciamos en la obra de Cervántez es parte de ese todo subversivo ecléctico donde diversos espacios temporales se funden y confunden en la eternidad representada por la espiral. Sor Juana es subversiva porque es capaz de trascender el tiempo y coexistir en esta eternidad, o no-tiempo, de la serigrafía. Es también subversiva porque comparte el espacio visual con la mujer zapatista y Rosario Castellano, dos figuras históricas subversivas. Finalmente, es subversiva en un plano verbal, no sólo por los versos de fuerte contenido social de Castellanos que Sor Juana escribe, sino también por su uso de náhuatl en su villancico-tocotín:

[Sor Juana] speaks in Nahuatl, Mexico's principal Indian language, to invoke the assistance of Tonantzin, the mother goddess (also known as Toci). Doing so is perhaps a subversive act, considering the prejudices of colonial New Spain against the Mother Tongue and the religious traditions associated with it.

(Sor Juana habla en náhuatl, la lengua indígena principal en México, para invocar la ayuda de Tonantzin, la madre diosa [también conocida como Toci]. Hacer esto es quizás un acto subversivo, considerando los prejuicios de la Nueva España colonial en contra de la lengua materna y de las tradiciones religiosas asociadas con ella).<sup>44</sup>

Como artefacto cultural que cobra vida propia, el CD termina ofreciéndonos dos Sor Juanas diferentes. Por un lado, la criolla del texto músico-poético de Adams y Sellars, que (1) nos habla exclusivamente en castellano, la lengua hegemónica novohispana, (2) que se adhiere a las convenciones poéticas del villancico europeo, (3) que ignora la realidad prehispánica tan prevaleciente en su época y, finalmente, (4) que no ofrece ningún asomo de su posición histórica como proto-feminista de América. En resumen, una representación que en ningún momento destaca lo subversivo con que hemos llegado a identificar a la poeta novohispana. Por otro lado, a través del prominente rol de la representación visual de Cervántez, Sor Juana contradice todas las anteriores premisas estéticas del texto músico-poético. La Sor Juana revolucionaria de Cervántez ("Todas somos Ramona"), la que emplea el náhuatl como acto subversivo y en la que coexisten dos mundos (el mesoamericano y el europeo), desaparece totalmente en la obra de Adams.

En vez de ser un impulso significativo en la obra de Adams, la serigrafía de Cértvantez pareciera ejercer una mayor influencia en la obra de Allison Sniffin, *Óyeme con los ojos*. Sniffin confirma haber visto el CD de *El Niño* antes de empezar su composición, pero señala no haber notado el tocotín escrito en el hábito de Sor Juana. "Yreina's work", aclara Sniffin, "may have had a subconscious influence, but I wouldn't say a direct one" (La obra de Yreina pudo haber tenido una influencia subconsciente, pero no diría que fuera de manera directa).<sup>45</sup> Independiente de la influencia en una u otra composición, *Mujer de mucha enagua* es una obra independiente que nos ofrece a una provocativa Sor Juana, según la imaginación artística de Cervántez.

### **Sincretismo músico-poético en *Óyeme con los ojos* de Allison Sniffin**

El 18 de noviembre del 2006, se realizó en Nueva York el estreno mundial de la cantata de la compositora neoyorquina Allison Sniffin, *Óyeme con los ojos (Hear Me with Your Eyes): Sor Juana Inés de la Cruz on the Nature of Love*.<sup>46</sup> Sniffin es una artista polifacética que se desempeña como compositora, multi-instrumentalista y vocalista, y como directora musical del prestigioso Meredith Monk and Vocal Ensemble, con el cual ha colaborado desde 1996. Sus composiciones incluyen trabajos originales y arreglos para voz, grupos de cámara, orquesta y coro.

Escrita para coro de mujeres,<sup>47</sup> orquesta cámara y un conjunto de instrumentos indígenas mesoamericanos, *Óyeme con los ojos* reúne una variedad de textos líricos sorjuaninos, tanto seculares como sacros, para ofrecernos un rico mosaico poético de la monja jerónima. De principal interés es el movimiento central de la cantata, "Danza a Tonantzin", en el que Sniffin funde el villancico en castellano "Silencio, atención" y el villancico-tocotín en náhuatl "Tla ya timohuica". Sniffin imagina en esta fusión a una Sor Juana criolla que es plena partícipe de un sincretismo indo-europeo en su época.

La estructura general de la obra pone de relieve el mosaico poético sorjuanino empleado y los niveles de colaboraciones artísticas en la cantata. Divida en cinco secciones o movimientos, la obra emplea

dos grupos textuales de Sor Juana: por un lado, la décima 104, "Al amor cualquier curioso", y por otro lado, cuatro sonetos y dos villancicos (véase Tabla 1). "Al amor cualquier curioso" provee no sólo el guión unificador de la obra, sino también su unidad temática, la cual gira alrededor de las reflexiones sorjuaninas sobre la naturaleza del amor. En vez de ofrecer una lectura ininterrumpida de la décima, la compositora la divide en cinco partes y la alterna con los otros textos poéticos, los cuales tienen la función de ser cada uno, en palabras de Sniffin, "a window into a different type of love" (una ventana a un tipo diferente de amor).<sup>48</sup> Al hacer esto, Sniffin nos ofrece una provocativa lectura de la décima al ponerla a dialogar con los otros poemas, sacando a la superficie la riqueza intertextual de la obra de Sor Juana que tanto ha fascinado a la crítica literaria.

De aún mayor interés es la manera en que Sniffin decide musicalizar la décima. Sus diez estrofas nunca son cantadas, sino claramente recitadas, o mejor dicho, narradas. De hecho, la partitura nunca emplea el verbo "recitar", el cual tendría otras implicaciones estéticas, como indicaré más adelante, sino que marca esta lectura bajo la función de una "narradora" que representa a Sor Juana. La narración es acompañada por un fondo musical instrumental que nos recuerda la polifonía renacentista española. Esta comparación no es fortuita, pues Sniffin no compone música nueva, sino que adapta segmentos de villancicos y canciones del compositor español renacentista Juan Vásquez (ca. 1500–ca. 1560).<sup>49</sup> Al emplear la música de Vásquez, la compositora neoyorquina evoca de manera muy ingeniosa el trasfondo peninsular hegemónico en el cual la poeta criolla novohispana vivió. No obstante, la utilización del material musical peninsular no es totalmente literal, ya que Sniffin no desaprovecha la oportunidad de agregar algún elemento colorístico local. Por ejemplo, en la primera sección de la obra, correspondiente a las estrofas 1–3 de la décima, la instrumentación principal del acompañamiento consiste en flauta, guitarra, arpa, clavecín y violoncello—instrumentos todos de origen europeo—a los que se suma la marimba. Por menor que parezca el rol del timbre de la marimba en esta sección, ésta cumple la importante función de recordarle a la audiencia la presencia del mundo americano.<sup>50</sup>

Tabla 1  
Óyeme con los ojos (*Hear Me with Your Eyes*), estructura de la obra.

<b>MOVIMIENTO</b>	<b>TEXTO POÉTICO</b>	<b>TEXTO MUSICAL</b>
<b>I</b>	Décima 104: "Al amor cualquier curioso" Estrofas 1-3	Narradora (texto hablado) Adaptación de "Mi mal de causa es" de Juan Vásquez "Tango" Coro y solistas
<b>II</b>	Estrofas 4-5 "Detente, sombra de mi bien esquivo" Soneto 165: "Al que ingrato me deja, busco amante"	Narradora (texto hablado) Adaptación de "¿Qué razón podéis tener?" de Juan Vásquez "Corrido templado" Coro y partes habladas
<b>III</b>	Estrofa 6 Villancico 220: "¡Silencio, atención!" & Tocotín del Villancico 224: "Tía ya timohuica"	Narradora (texto hablado) Adaptación de "Lágrimas de mi consuelo" de Juan Vásquez "Danza a Tonantzín" Coro, partes habladas Orquestación prehispánica Ritmos y melodías aztecas de Alfredo Villeda
<b>IV</b>	Estrofa 7 Soneto 164: "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba"	Narradora (texto hablado) Adaptación de "Determinado amor a dar contento" de Juan Vásquez "Cantilena" Coro
<b>V</b>	Estrofas 8-10 Soneto 149: "Si los riesgos del mar considerara"	Narradora (texto hablado) Adaptación de "Amor, virtud y nobles pensamientos" de Juan Vásquez "Bolero matiz" Coro

Para el otro grupo textual, los sonetos y villancicos, Sniffin hace uso de la rica tradición musical latinoamericana. De esta manera, el soneto 165, "Deténte, sombra de mi bien esquivo", es musicalizado como un tango; el soneto 168, "Al que ingrato me deja, busco amante", como un corrido; los villancicos 220 y 224, "Silencio, atención" y "Tla ya timohuica", respectivamente, como danza prehispánica; el soneto 164, "Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba", como una cantilena; y finalmente, el soneto 149, "Si los riesgos del mar considerara", como un bolero. Este recorrido musical no sólo es geográfico—desde el típico corrido mexicano del norte del continente hasta el tango del sur—sino también temporal—desde la evocación del mundo prehispano hasta las formas populares modernas.

El empleo de estos géneros musicales no se somete a una réplica gratuita o a la presión de explotar el exotismo como su propio fin. El corrido, tango, cantinela y bolero en manos de Sniffin reciben un tratamiento más sofisticado. Más que recreaciones literales de estos géneros, lo que la compositora intenta es crear una evocación libre. Partiendo de materiales musicales básicos sugestivos de estos géneros, tanto rítmicos como melódicos, Sniffin se sale de sus moldes para crear obras totalmente originales. Por ejemplo, en "Corrido templado", la partitura invita a la improvisación de ritmos en estilo flamenco en las castañuelas.

El alternar entre los estilos musicales populares de estos poemas con la musicalización renacentista narrada de la décima, refleja una práctica musical muy característica del período barroco: la relación entre el estilo recitativo y arias líricas, propias de formas vocales como la ópera, la cantata y el oratorio. El estilo recitativo, inventado a principios del siglo diecisiete en Italia, surge como un intento de recrear prácticas teatrales de la antigüedad griega mediante un estilo vocal que mediara entre el texto hablado y el texto cantado. El recitativo procuraba, entre otros objetivos, elevar la expresividad del texto poético por encima del texto musical; en otras palabras, subordinar el acompañamiento musical a la poesía. Aunque Sniffin no emplea el término *recitar*, el resultado estético es semejante. El acompañamiento musical, basado en las canciones de Vásquez, provee un delicado fondo que nunca llega a obstaculizar la lectura de la décima. También, al no intentar recrear literalmente un estilo



recitativo (el cual requeriría de una línea melódica) y elegir el texto hablado, la compositora eleva el texto de Sor Juana aún más a un plano inequívocamente central.

El movimiento "Danza a Tonantzin" no es sólo central por su posición espacial, sino también porque es aquí donde se intensifica el sincretismo que caracteriza a la obra en general. Este sincretismo es logrado de varias maneras: se combina un villancico de estructura poética europea (No. 220 "¡Silencio, Atención!") con un villancico denominado tocotín (No. 224 "Tla ya timojuica"), una de las danzas más emblemáticas de la cultura mesoamericana; se emplean las lenguas originales de cada poema, castellano y náhuatl, respectivamente; los textos se cantan simultáneamente; y se utilizan solamente instrumentos mesoamericanos. Ambos villancicos pertenecen al mismo ciclo, *Villancicos a la Asunción de la Virgen* (1676), que Sor Juana escribió para la Catedral de México.<sup>51</sup> El último de los ocho villancicos de este ciclo es una *ensaladilla*,<sup>52</sup> a la cual pertenece el "Tla ya timojuica". Al mezclar dos villancicos del mismo ciclo y en lenguas distintas, Sniffin crea a su vez una *ensaladilla* moderna. Finalmente, el título del movimiento pone también de relieve el sincretismo cultural de la cultura colonial al sugerir la correspondencia entre la deidad azteca Tonantzin y la Virgen María. Por medio del empleo de recursos musicales, en este movimiento Sniffin nos presenta una lectura sincrética de los textos sorjuaninos para crear así una astuta metáfora teológica.

La selección del villancico "¡Silencio, Atención!" es muy apropiada ya que se trata de uno de los villancicos más ingeniosos de Sor Juana desde un punto de vista musical. Trata del canto celestial de la Virgen María, el cual supera en perfección a todo tipo de creación musical y su construcción se basa totalmente en metáforas musicales, las cuales reflejan claramente la erudición musical de la poeta novohispana. Afortunadamente, Sniffin no cae en la tentación de musicalizar estas metáforas por medio de técnicas que harían obvio lo que Sor Juana expresó en formas más sutiles. La idea le pasó por la mente a Sniffin, no obstante:

At one time I thought about more musical commentary in the movement (cello glissando after "desde el *ut* del *Ecce ancilla* / [...] / al *la* de *Exaltata* llega", for example), but I never understood every musical reference and thought that in

some cases there might be several layers of punning going on: commenting on every musical reference in the poem was a technique that I wouldn't have been able to sustain and ultimately I decided it was impractical and confusing.

(En cierto momento pensé en hacer más comentario musical en el movimiento [un glissando en el violoncello después de "desde el *ut* del *Ecce ancilla* / [...] / al *la* de *Exaltata* llega", por ejemplo], pero nunca entendí todas las referencias musicales y pensé que en algunos casos podría haber varios niveles de juegos poéticos: comentar cada referencia musical en el poema era una técnica que no podría haber mantenido y finalmente decidí que no era práctico y que sería confuso).<sup>53</sup>

Sniffin resuelve el dilema por medio de la recitación de las coplas del villancico. Haciendo uso nuevamente de solistas, el texto es recitado a través del movimiento. El estribillo del villancico consiste en una "melodía" susurrada (*Whisper* en la partitura) sobre una misma nota en un patrón rítmico basado en tresillos; es cantado primero por las sopranos primeras, y luego por sopranos primeras y segundas en alternación, subiendo en volumen hasta llegar a un "loud stage whisper" (fuerte susurro de escenario) hacia el final del movimiento.<sup>54</sup>

El otro villancico de esta sección, "Tla ya timohuica", es el famoso tocotín en náhuatl de Sor Juana que destaca la centralidad de esta danza en las culturas prehispánicas mesoamericanas. Susana Hernández-Araico contextualiza convincentemente el empleo de material indígena en Sor Juana: "Los textos de Sor Juana que representan la ceremoniosidad lírica de los indios mexicanos responden, pues, no sólo a un código festivo paneuropeo sino también—y más sustancialmente—a su trasplante y vasto florecimiento en la Nueva España, enraizado en la grandiosa riqueza ritual indígena".<sup>55</sup> Es precisamente el carácter ritual y festivo del tocotín lo que le otorga un valor extra poético y extra musical a la obra de Sniffin, sobre todo por su rica musicalización. El texto del tocotín lo cantan las altas usando un patrón rítmico de seis corcheas (en concordancia con los versos hexasílabos del poema) sobre una misma nota, y con la dirección explícita de hacerlo: "spoken low in voice (match drums)" (hablado bajo en voz [al ritmo de los tambores]).<sup>56</sup>

Ambos villancicos, “¡Silencio, atención!” y “Tla ya timohuica”, por sí mismos son dos textos de una significación mayor. No obstante, la forma en que se recitan y cantan simultáneamente intensifica el sincretismo de la obra. La confusión o cacofonía verbal que resulta al susurrar los textos en sus propias lenguas (castellano y náhuatl), a la vez que se recitan las coplas del villancico 220, sugiere la tensión cultural que provocó el encuentro entre los grupos europeos y amerindios. Sin embargo, Sniffin logra con mucho éxito armonizar estas voces divergentes, creando un efecto rítmico sonoro de partes muy bien coordinadas.

La instrumentación empleada en esta sección también contribuye al sincretismo. Sniffin emplea un amplio conjunto formado exclusivamente por instrumentos mesoamericanos: 2 huilacapitzli, 1 ocarina, 1 concha, 1 teponaztli, 3 huehuetl (pequeño, mediano y grande), 1 acayachtli, y coyolli. Este es el único movimiento que no incluye ningún instrumento europeo. El empleo de esta instrumentación acentúa el carácter ritual. Bien es sabida la centralidad que tenía la música en la ritualidad prehispánica en general, y la posición social favorecida que gozaban sus músicos, en particular. Para las culturas mesoamericanas, los instrumentos musicales en sí tenían un carácter sagrado. Particularmente significativos eran el teponaztli y el huehuetl, los cuales, según la tradición mexicana, eran dos deidades transformadas en instrumentos.<sup>57</sup> De esta manera, desde tiempos prehispánicos—cuando los aztecas realizaban sus elaborados festivales religiosos en el Templo Mayor de Tenochtitlan— hasta nuestros días—cuando los concheros interpretan sus danzas en el Zócalo de la Ciudad de México a pocos metros de las ruinas del Templo Mayor—estos instrumentos mesoamericanos tienen un alto valor ritual de gran significación para la identidad indígena mexicana.

Para la tarea de esta orquestación prehispánica, Sniffin buscó la colaboración del compositor mexicano radicado en Nueva Jersey, Alfredo Villela, quien se ha dedicado al rescate y difusión de la música tradicional azteca. Villela estuvo a cargo no sólo de la orquestación náhuatl, sino también de algunos de los ritmos huehuetl, basados en los *Cantares mexicanos*, así como las melodías para los huilacapitzli.<sup>58</sup> La propuesta de Villela, la cual está definida en su “Manifiesto de música sincrética”, consiste en:

La justaposición [sic] de técnicas de composiciones contemporáneas, con base en los registros melódicos y rítmicos de la música prehispánica según *Cantares Mexicanos*, a su vez, orientada por la corriente Minimalista (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, etc.) e incorpora a dicha vertiente una fisonomía distinta de mayor complejidad harmónica y rítmica.<sup>59</sup>

Además, Villela se considera seguidor de la tradición nacionalista mexicana representada por Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, "los cuales incorporaron a la música de sala nuestros instrumentos precolombinos, al igual que sus sonidos ancestrales".<sup>60</sup>

Los ritmos de la percusión prehispánica recreados por Villela son verdaderamente "minimalistas" en un amplio sentido.<sup>61</sup> Lo que Villela denomina "el uso sincrético del minimalismo con convenciones Náhuatl", está ejemplificado desde los primeros compases del movimiento en el incesante ostinato rítmico de los huehuetl, basado en tresillos, el cual varía muy pocas veces a lo largo del movimiento.<sup>62</sup> El teponaztli es introducido hasta el compás 52 y los coyolli en el 88 cuando se introduce el villancico "Tla ya timohuica". Los huilacapitzli y la ocarina, por su parte, alternan con sus melodías basadas en repetición de unas pocas notas, como era común en la música prehispánica para estos instrumentos. La paulatina acumulación de estos instrumentos y el continuo *crescendo* de todo el conjunto vocal e instrumental a partir del compás 88, producen un clímax de gran intensidad dramática al final de la sección.

Además del uso de la instrumentación mesoamericana y la combinación de lenguas, hay todavía otro nivel de gran significación en el que el sincretismo tiene lugar: la fusión de la deidad mesoamericana Tonantzin con la Virgen María. Si bien es cierto que el texto náhuatl está dirigido a la Virgen María, el empleo del término Tonantzin (Nuestra Madre) en el mismo debió ser muy sugestivo para Sniffin, ya que el título de la danza no está dirigido a la Virgen María, sino a Tonantzin. La relación entre Tonantzin y la Virgen de Guadalupe, en particular, fue muy polémica durante el período colonial. Guadalupe, según la tradición, apareció en el Cerro de Tepeyac, en el mismo sitio donde antes existía un templo prehispánico a Tonantzin. La Iglesia Católica trató de distanciar a los indígenas de su culto prehispánico a esta deidad, evitando incluso

traducir el título mariano de "Nuestra Madre" con este vocablo náhuatl. No obstante la posición oficial de la Iglesia, el culto a Guadalupe, y por extensión la asociación con Tonantzin, sobrevivió en México hasta convertirse en un elemento esencial de la identidad mexicana.<sup>63</sup>

Vale señalar dos observaciones con respecto a este movimiento: primero, mientras que la décima 104 y los sonetos escogidos tratan de amor humano, la "Danza a Tonantzin" es la única sección en toda la obra que trata del amor divino: un amor divino que es tanto cristiano como prehispánico. Con la "Danza a Tonantzin" Sniffin parece reivindicar el derecho indígena de reclamar su pasado prehispánico: "'Danza a Tonantzin' presents the interplay between the Divine Mary and ancestral voices, who speak in the native Nahuatl language and recall the goddess Tonantzin" ('Danza a Tonantzin' presenta la interrelación entre la Divina María y las voces ancestrales, las cuales hablan en la lengua nativa náhuatl e invocan a la diosa Tonantzin).<sup>64</sup>

Al concluir la sección dedicada a la serigrafía de Yreina Cervántez, proponía que su representación de Sor Juana estaba más íntimamente relacionada a la composición de Sniffin que a la de Adams. De hecho, el poema en náhuatl que aparece en el hábito de Sor Juana, "Tla ya timohuica", es el mismo villancico que Sniffin musicaliza. Tanto en Cervántez como en Sniffin, el pasado mesoamericano coexiste con la realidad colonial y nuestro mundo contemporáneo. La rica imaginería prehispánica en *Mujer de mucha enagua* se convierte en sonido en la ambiciosa instrumentación mesoamericana de *Óyeme con los ojos*. La síntesis Tonantzin-María funciona como el eje unificador de la representación visual y sonora.<sup>65</sup>

El sincretismo europeo-indígena de la sociedad novohispana de Sor Juana se hace patente en la obra de Sniffin. La realidad histórica de este sincretismo, sin embargo, es debatible. Hasta qué punto podemos hablar de una sociedad plenamente sincrética en la época de Sor Juana no es el propósito de este estudio. Como toda representación moderna, la Sor Juana de Sniffin no está desligada de la imaginación artística y de la histórica; no es tampoco muy diferente al mismo proceso creativo-político que gestó una de las grandes obras maestras de la música clásica mexicana, la *Sinfonía India* (1935) de Carlos Chavez, la cual surgió en respuesta a las

políticas revolucionarias de integrar al indígena al imaginario nacional oficial. Al combinar elementos prehispánicos, europeos y novohispanos, Sniffin nos brinda una ingeniosa recreación de una Sor Juana sincrética. Quizás no todos estén de acuerdo con esta representación, pero en lo que sí podemos coincidir es en el carácter sincrético y transcontinental de la obra misma de Sniffin, donde hay un poco de un compositor español del Renacimiento, un poco de un compositor mexicano–estadounidense, un poco más grande de una poeta criolla novohispana y otro poco aún más grande de una compositora neoyorquina.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para un repaso de representaciones musicales de Sor Juana, véase en esta colección, Emilie L. Bergmann, "Sor Juana's 'Silencio sonoro': Musical Responses to her Poetry".

<sup>2</sup> John Adams. *El Niño*. CD. Nonesuch, 2001.

<sup>3</sup> Le agradezco a Allison Sniffin su generosa cooperación al facilitarme la partitura inédita y el CD y DVD del concierto de estreno. Además, ha contestado en correos electrónicos mis numerosas preguntas. Sin su colaboración no habría podido completar este estudio.

<sup>4</sup> Sarah Cahill, "Adams, John (Coolidge)". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>>.

<sup>5</sup> Cahill. Todas las traducciones en este trabajo son mías, a menos que se indique lo contrario.

<sup>6</sup> Alex Ross, "The Harmonist". *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. (Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006) 43.

<sup>7</sup> Para la orquestación completa véase, Thomas May, "The Complete Works of John Adams". *Adams Reader* 420–21.

<sup>8</sup> Adams dedicó *El Niño* a Sellars, con quien ha mantenido una estrecha relación artística por muchos años; Sellars no sólo ha colaborado con la creación de libretos, sino también como director escénico. Para una lista de estas colaboraciones, así como para un catálogo de las obras completas de Adams véase, May, "The Complete Works". 419–34.

<sup>9</sup> John Adams, "John Adams on *El Niño* and Vernacular Elements". Entrevista por Ken Ueno. *Adams Reader* 185.

<sup>10</sup> John Adams, "*El Niño*". Entrevista por Christian Leblé. *John Adams*. <<http://www.earbox.com/inter-elnino-2.html>>.

<sup>11</sup> Ross 42

<sup>12</sup> Ross 43.

<sup>13</sup> Mark Sweed, "Rebirth of a Savior in *El Niño*". *Adams Reader* 364.

<sup>14</sup> Cit. en, Michael Steinberg, "*El Niño*: A Nativity Oratorio (1999–2000)". *Adams Reader* 172. El texto de Steinberg apareció originalmente como las notas que acompañan al CD de *El Niño*.

<sup>15</sup> John Adams, *El Niño. The World Première Production From the Théâtre Musical de Paris–Châtelet*. DVD. (Arthaus Musik, 2000).

<sup>16</sup> El verso de Sor Juana, "Óyeme con los ojos", usado como título de la cantata de Allison Sniffin que comento adelante, viene de la lira "Amado dueño mío". Sor Juana, *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. (México: Fondo de Cultura Económica, 1995) 1.313.

<sup>17</sup> El estudio de Bergmann arriba citado incluye una discusión sobre la música de Adams para estos villancicos. Para evitar duplicación, omito comentarios sobre este aspecto y refiero a los lectores a los valiosos comentarios de Bergmann.

<sup>18</sup> Adams, "John Adams on *El Niño*" 185.

<sup>19</sup> John Adams, "John Adams on *Doctor Atomic*". Entrevista por Thomas May. *Adams Reader* 222.

<sup>20</sup> Adams, "John Adams on *El Niño*" 185. Énfasis mío.

<sup>21</sup> Steinberg 179.

<sup>22</sup> La fecha de nacimiento de Sor Juana continúa siendo tema de debate entre los biógrafos suyos. 1648 o 1651 son las fechas que se disputan. El año de 1658 que da Steinberg es simplemente un error.

<sup>23</sup> Steinberg 179.

<sup>24</sup> Sor Juana 2.119–21.

<sup>25</sup> Sor Juana 2.111–13.

<sup>26</sup> De hecho, Adams y Sellars seleccionaron solamente parte de estos villancicos. De "Pues mi Dios ha nacido a penar" se usa solamente el estribillo y de "Por celebrar del Infante", las coplas. Al omitirse la introducción y estribillo de este último, en *El Niño* se identifica por el primer verso del primer estribillo: "Pues está tiritando". Ambos poemas pertenecen al mismo ciclo, *Villancicos a la Navidad* (1689).

<sup>27</sup> Sor Juana 2.112.

<sup>28</sup> Gabriela Mistral, "Silueta de Sor Juana". *The Sor Juana Inés de la Cruz Project*. Dartmouth College. <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Mistral/Mistral.html>>.

<sup>29</sup> Una obra como *El Niño* no es una sola obra, sino varias a la vez. Aparte del texto músico-poético y del texto espectacular que ya he comentado, debemos también comentar el CD. Al comprar un CD, adquirimos no sólo el material músico-poético, sino también el conjunto de otros textos con que se vende: sus ilustraciones, notas, fotografías, traducciones, etc. Como tal, el CD—posiblemente el medio en el que la obra se difunde más ampliamente—cobra vida propia y se convierte en un artefacto cultural independiente.

<sup>30</sup> Yreina D. Cervántez es profesora de Chicano/a Studies en California State University en North Ridge; sus intereses incluyen el muralismo, arte chicano/a y arte feminista chicano; véase, Yreina D. Cervántez, <<http://www.csun.edu/>

~hfchs006/staff/fulltime/ycervantez.htm>. Como nota de interés, Cervántez actúa en el filme del texto espectacular de *El Niño*, haciendo el papel de Gaspar, uno de los reyes magos.

<sup>31</sup> La serigrafía se encuentra también en la cubierta de Lara Medina, *Las Hermanas: Chicana/Latina Religious-Political Activism in the U. S. Catholic Church*. (Philadelphia: Temple UP, 2005).

<sup>32</sup> Yreina D. Cervántez, "Mujer de mucha enagua, PATI XICANA". Notas de *El Niño*. CD. 31-33. El texto se reproduce también en Medina x-xii.

<sup>33</sup> Peter Sellars, "Creating Contexts: Peter Sellars on Working with Adams". Entrevista por Thomas May. *Adams Reader* 246.

<sup>34</sup> Cervántez, "Mujer" 31.

<sup>35</sup> Cervántez, "Mujer" 31.

<sup>36</sup> Cervántez, "Mujer" 31.

<sup>37</sup> Esta imagen de Sor Juana de pie en la serigrafía es una imitación del retrato del siglo dieciocho de Juan de Miranda. En la obra de Miranda apreciamos en el fondo parte de la biblioteca de Sor Juana, en la cual predominan libros en castellano y latín. Sor Juana escribe sobre un folio que está en su escritorio. Cervántez elimina todo ese fondo que representa la hegemonía criolla novohispana y en su lugar pone al mundo prehispánico. La obra de Miranda puede verse en los archivos electrónicos de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com>>.

<sup>38</sup> Cervántez, "Mujer" 33.

<sup>39</sup> Cervántez, "Mujer" 33.

<sup>40</sup> La Comandanta Ramona se destacó en el EZLN por su lucha por los derechos de la mujer. Junto con la Mayor Ana María, redactó la Ley Revolucionaria de Mujeres. Tuvo también un rol activo durante el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994. A finales del 2007 se realizó en México el Tercer Encuentro de los Pueblos Zapatistas con los Pueblos del Mundo, "La Comandanta Ramona y las Zapatistas", el cual fue dedicado a todas las mujeres zapatistas en honor a Ramona, quien falleció en enero del 2006. Véase, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Zestainternacional*. <<http://zestainternacional.ezln.org.mx/>>.

<sup>41</sup> Transcribo el texto directamente de la serigrafía de Cervántez. La traducción al español es mía.

<sup>42</sup> Transcribo el texto directamente de la serigrafía de Cervántez, el cual no refleja la división en versos del poema original sorjuanino. La traducción al español es de Angel M. Garibay que se halla en, Sor Juana 2.365.

<sup>43</sup> Transcribo el texto directamente de la serigrafía de Cervántez.

<sup>44</sup> Cervántez, "Mujer" 32.

<sup>45</sup> Sniffin, Correo electrónico al autor, 20 de marzo 2008.

<sup>46</sup> Sniffin aclara: "I consider the piece to be *in progress*: the premiere was a kind of giant first step and I expect that the piece will undergo some refinements" (Considero la obra *en progreso*: el estreno fue un tipo de gran paso gigantesco y espero que la pieza experimente algunas revisiones). Carta al autor, 18 de enero 2007. Mis comentarios están sujetos a este carácter provisional de la obra, y por lo tanto no incluiré en este trabajo ejemplos musicales de su partitura inédita.



<sup>47</sup> La obra fue comisionada por el Melodia Women's Choir of New York City (El Coro de Mujeres Melodia de la Ciudad de Nueva York). Fundado en el 2003, la misión de Melodia es promover la música coral de mujeres. Mantiene un programa que comisiona obras de compositoras. Véase, Melodia Women's Choir of New York City. <<http://www.melodiawomenschoir.org/>>.

<sup>48</sup> Allison Sniffin, Notas del programa. Melodia Women's Choir of NYC. *Hear Me with Your Eyes (Óyeme con los ojos)*. 18 noviembre 2006.

<sup>49</sup> En su vida Juan Vásquez llegó a publicar *Villancicos i canciones de Juan Vasquez a tres y a cuatro* (Osuna, 1551), *Agenda defunctorum* (Sevilla, 1556) y *Recopilación de sonetos y villancicos* (Sevilla, 1560). Es reconocido por su música vocal secular, particularmente por su maestría en el villancico y por la forma en que combina el estilo académico contrapuntístico de la época con elementos de carácter popular y folklórico. Eleanor Russell, Introducción. *Villancicos i canciones* de Juan Vásquez. (Madison: A-R Editions, 1995).

<sup>50</sup> La marimba, en realidad, es de origen africano. Fue introducida al continente americano por esclavos africanos durante el período colonial. Tanto se difundió y popularizó su uso, que hoy día la marimba es un instrumento fuertemente arraigado en, e identificado con, la cultura latinoamericana.

<sup>51</sup> Este ciclo consiste en ocho villancicos agrupados en tres nocturnos, cada uno de 3, 3 y 2 villancicos. Sor Juana 2: 3–17.

<sup>52</sup> Ensaladilla es un villancico de carácter jocoso en el que se mezclan varios villancicos en distintas lenguas. En la ensaladilla a La Asunción de la Virgen de 1676, Sor Juana emplea un villancico en castellano, un negrilla en bozal, y el tocotín en náhuatl (precedido por una breve introducción en castellano). La ensaladilla en Latinoamérica deriva del género de *ensalada*, que floreció en España en el siglo dieciséis. *Las ensaladas* de Mateo Flecha, publicadas en 1581, son quizás las obras que representan el clímax de este género. Véanse E. Thomas Stanford, "Ensaladilla"; y Maricarmen Gómez, "Ensalada". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>>.

<sup>53</sup> Sniffin, Correo electrónico al autor, 14 de marzo 2007.

<sup>54</sup> Sniffin, *Óyeme con los ojos* 56–57.

<sup>55</sup> Susana Hernández-Araico, "La poesía de Sor Juana y la teatralidad indígena musical: De conquista y catequesis a coreografía callejera y cortesana". *Calíope* 4 (1998) 325.

<sup>56</sup> Sniffin, *Óyeme con los ojos* 46.

<sup>57</sup> Robert Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*. (Berkeley: U of California P, 1968) 88–119.

<sup>58</sup> Sniffin, Correo electrónico al autor. 14 marzo 2007.

<sup>59</sup> Alfredo Villela, *Aztec Sound Lib*. <<http://azteclibrary.com/azteclibraryref/acerca.html>>.

<sup>60</sup> Villela, *Aztec Sound Lib*.

<sup>61</sup> Villela explica: "Al estudiar el salto filosófico de la propuesta del minimalismo—al alejarse del modelo compositivo europeo para tomar otros modelos: La música de las islas de Java o la música de India "ragas"—encontré que

estas secuencias y su función de búsqueda de balance y estado de trance, comparte de manera perfecta la visión y función musical precortesiana. Es más, los Totoquines (ritmos en base a sílabas) encontrados en los códices *Cantares Mexicanos* pueden ser usados como secuencias. Este sincretismo—en mi trabajo “mi gran revelación”—funciona de manera perfecta y ello depende del uso artístico que requiera”. Carta al autor, 22 de marzo 2008.

<sup>62</sup> Villela, Carta al autor. Puede escucharse este patrón rítmico en, Villela, “Mixdanzaazteca.mp3”. *Aztec Sound Lib*.

<sup>63</sup> Véase el fundamental estudio de Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531–1813*. Trad. Benjamin Keen. (Chicago: U of Chicago P, 1976). Véase también, Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican Mopohua”*. (México: El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 2000).

<sup>64</sup> Sniffin, Notas del programa.

<sup>65</sup> La síntesis Tonantzin-María es también un elemento muy importante en el proyecto artístico de Alfredo Villela, quien señala: “Tengo la responsabilidad como músico nativo de las Américas, de poner en alto los valores espirituales de nuestra cultura Náhuatl: no sólo de manera musical, sino, con responsabilidad social. Tonantzin es la unificadora, la que nos recuerda la gran devoción espiritual que Mesoamérica tiene, antes de la imposición del dios foráneo y ahora con su vestido sincrético de Tonantzin Guadalupe”. Carta al autor, 22 de marzo 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, John. “John Adams on *Doctor Atomic*”. Entrevista por Thomas May. *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 219–36.
- . “John Adams on *El Niño* and Vernacular Elements”. Entrevista por Ken Ueno. *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 183–88.
- . *El Niño*. CD. Lorraine Hunt Lieberson, mezzo-soprano; Dawn Upshaw, soprano; Willard White; barítono; Paul Hillier, Theater of Voices, director; Terry Edwards, London Voices, director; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; Kent Nagano, director musical. Nonesuch, 2001.
- . “*El Niño*”. Entrevista por Christian Leblé. *John Adams*. <<http://www.earbox.com/inter-elnino-2.html>>.

- . *El Niño. The World Première Production From the Théâtre Musical de Paris–Châtelet*. DVD. Lorraine Hunt Lieberson, mezzo-soprano; Dawn Upshaw, soprano; Willard White; barítono; Paul Hillier, Theater of Voices, director; Terry Edwards, London Voices, director; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; Kent Nagano, director musical; Peter Sellars, director escénico. Arthaus Musik, 2000.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Cahill, Sarah. "Adams, John (Coolidge)". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>>.
- Cervántez, Yreina D. Información biográfica. <<http://www.csun.edu/~hfchs006/staff/fulltime/ycervantez.htm>>.
- . "Mujer de mucha enagua, PATI XICANA". Notas de *El Niño*. CD. Nonesuch, 2001. 31–33.
- Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). *Zestainternazional*. <<http://zestainternazional.ezln.org.mx/>>.
- Gómez, Maricarmen. "Ensalada". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>>.
- Hernández-Araico, Susana. "La poesía de Sor Juana y la teatralidad indígena musical: De conquista y catequesis a coreografía callejera y cortesana". *Calíope* 4 (1998): 324–36.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Vols. 1 & 2. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531–1813*. Trad. Benjamin Keen. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- León-Portilla, Miguel. *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican Mopohua"*. México: El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- May, Thomas. "The Complete Works of John Adams". *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 419–34.
- . ed. *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006.
- Medina, Lara. *Las Hermanas: Chicana/Latina Religious–Political Activism in the U. S. Catholic Church*. Philadelphia: Temple UP, 2005.
- Melodia Women's Choir of New York City. <<http://www.melodiawomenschoir.org/>>.
- Mistral, Gabriela. "Silueta de Sor Juana". *The Sor Juana Inés de la Cruz Project*. Dartmouth College. <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Mistral/Mistral.html>>.
- Ross, Alex. "The Harmonist". *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 29–44.

- Russell, Eleanor. Introducción. *Villancicos i canciones*. De Juan Vásquez. Recent Researches in the Music of the Renaissance 104. Madison: A-R Editions, 1995.
- Sellars, Peter. "Creating Contexts: Peter Sellars on Working with Adams". Entrevista por Thomas May. *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 238-48.
- Sniffin, Allison. Carta al autor. 18 de enero 2007.
- . Correo electrónico al autor. 14 de marzo 2007.
  - . Correo electrónico al autor. 20 de marzo 2008.
  - . Notas del programa. Melodia Women's Choir of NYC. *Hear Me with Your Eyes (Óyeme con los ojos)*. 18 noviembre 2006. Merkin Concert Hall. Nueva York.
  - . *Óyeme con los ojos (Hear Me with Your Eyes): Sor Juana Inés de la Cruz on the Nature of Love*. Partitura, CD y DVD inéditos, cortesía de la compositora. 2006.
- Stanford, E. Thomas. "Ensaladilla". *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <<http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>>.
- Steinberg, Michael. "El Niño: A Nativity Oratorio (1999-2000)". *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 171-82,
- Stevenson, Robert M. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: U of California P, 1968.
- Sweed, Mark. "Rebirth of a Savior in *El Niño*". *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*. Ed. Thomas May. Pompton Plains, NJ: Amadeus, 2006. 362-64.
- Vásquez, Juan. *Recopilación de sonetos y villancicos*. Ed. Higinio Anglés. Monumentos de la Música Española 4. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1946.
- . *Villancicos i canciones*. Ed. Eleanor Russell. Recent Researches in the Music of the Renaissance 104. Madison: A-R Editions, 1995.
- Villela, Alfredo. *Aztec Sound Lib*. <<http://azteclibrary.com/azteclibraryref/acerca.html>>.
- . Carta al autor. 22 de marzo 2008.
  - . "Mixdanzaazteca.mp3". *Aztec Sound Lib*. <<http://azteclibrary.com/azteclibraryref/acerca.html>>.