

ACADEMIA JOURNALS



OPUS PRO SCIENTIA ET STUDIUM

Humanidades, Ciencia, Tecnología e Innovación en Puebla

ISSN 2644-0903 online

Vol. 3. No. 1, 2021

www.academiajournals.com

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN AUSPICIADO POR EL
CONVENIO CONCYTEP-ACADEMIA JOURNALS



Gobierno de Puebla

Hacer historia. Hacer futuro.



Secretaría
de Educación
Gobierno de Puebla

CONCYTEP
Consejo de Ciencia
y Tecnología del Estado
de Puebla

ADRIANA HERNÁNDEZ RASCÓN

POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD EN EL AUTO SACRAMENTAL EL DIVINO NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

ASESORES:

DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ, DR. HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

TESIS:

POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD EN EL AUTO SACRAMENTAL *EL DIVINO*

NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

AGOSTO 2020

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN LITERATURA

HISPANOAMERICANA

PRESENTA LA ALUMNA:

ADRIANA HERNÁNDEZ RASCÓN

DIRECTOR DE TESIS:

DR. FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ

ASESORES:

DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ, DR. HÉCTOR COSTILLA MARTÍNEZ

TESIS:**POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD EN EL AUTO SACRAMENTAL *EL DIVINO******NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ****Por: Lic. Adriana Hernández Rascón.****ABSTRACT.**

El auto sacramental *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz es una obra de carácter religioso escrito en forma de un discurso alegórico que se construye entre el mito prehispánico, el mito grecorromano y el cristianismo. Fue publicado en 1689 para ser representado en Madrid, y dedicado a la Condesa de Paredes de Nava y marquesa consorte de la Laguna, quien probablemente haya sido la principal influencia sobre la autora para escribir esta joya del barroco novohispano. La obra dramática ha sido escrita a partir de la inserción de textos, una técnica literaria denominada: intertextualidad. Ésta forma de escritura conforma una suma de textos predecesores para la construcción de un texto mayor, en el caso de *El Divino Narciso* se encuentra el conjunto de textos mitológicos y religiosos que muestran el sincretismo novohispano en el que se desenvolvía la autora. Ella emplea dicha técnica siguiendo el precepto aristotélico de la mimesis, el entrelazamiento de textos ajenos como una forma de repetición dentro del auto sacramental que infunde a recrear la palabra heredada: la intertextualidad como un procedimiento que la impulsa escribir a la altura de Ovidio, Calderón de la Barca y las Sagradas Escrituras.

INTRODUCCIÓN.....	5
--------------------------	----------

CAPÍTULO I

Panorama actual de la Investigación sobre el auto sacramental *El Divino Narciso*

1.1 Textos sobre la loa de El Divino Narciso de sor Juana Inés de la Cruz.....	16
1.2 Textos sobre <i>El Divino Narciso</i> de 1969-2019.....	23
1.3 Textos sobre intertextualidad y polifonía en <i>El Divino Narciso</i>	43

CAPÍTULO II

Dialogismo y Polifonía en el auto sacramental *El Divino Narciso*

2.1. Definición de Dialogismo y Polifonía según la teoría de Mijaíl Bajtín	48
2.1.1 Dialogismo.....	49
2.1.2 Polifonía.....	55
2.2 Funcionamiento de la Polifonía en <i>El Divino Narciso</i>	60

CAPÍTULO III

Intertextualidad en el auto sacramental *El Divino Narciso*

3.1 Definiciones de Intertextualidad.....	78
3.1.1 Categorías de intertextualidad en <i>El Divino Narciso</i>	83
3.2 Inserción de textos y citas en <i>El Divino Narciso</i>	86

CAPÍTULO IV

***El Divino Narciso* como texto teatral.**

4.1 La fábula trágica y sus componentes en <i>El Divino Narciso</i>	100
4.2 La premisa dramática en <i>El Divino Narciso</i>	102
4.3 La función de los subtextos en <i>El Divino Narciso</i>	108
4.4 <i>El Divino Narciso</i> en la actualidad como texto escénico.....	110

Conclusiones.....	113
Referencias.....	120

INTRODUCCIÓN

El auto sacramental *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz es una obra de carácter religioso escrito en forma de un discurso alegórico que se construye entre el mito prehispánico, el mito grecorromano y el cristianismo. Fue publicado en 1689 para ser representado en Madrid, y dedicado a la Condesa de Paredes de Nava y marquesa consorte de la Laguna, quien probablemente haya sido la principal influencia sobre la autora para escribir esta joya del barroco novohispano.

La presente investigación pretende abordar la perspectiva actual sobre el estudio de *El Divino Narciso* a partir de dos propuestas que plantean la intertextualidad y la polifonía, respectivamente, como dos técnicas literarias que caracterizan a dicha obra como un texto de gran complejidad. A partir de la premisa que hace Mijaíl Bajtín sobre la polifonía, es necesario establecer el tipo de intertextualidad, resaltar las diferentes voces literarias que convergen en el auto sacramental para establecer el diálogo que existe entre textos dentro del auto sacramental *El Divino Narciso*.

El uso de las citas no es un recurso literario de nueva implementación, pero actualmente - para su estudio- se han propuesto nuevas clasificaciones de intertextualidad que permiten explicar claramente el fenómeno de citar para enriquecer una obra a través de los pensamientos de otros autores. En el caso específico del auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz la presencia de textos ajenos funge como prueba indudable de la erudición literaria de la autora y la extraordinaria inventiva para entretejer diferentes tonos en las voces que se interrelacionan.

En el Capítulo I se establece el estado de la cuestión, tomando en cuenta que hay muchos textos que abordan la obra de sor Juana Inés de la Cruz, específicamente el auto sacramental *El Divino Narciso*, pero que es necesario valorar su aportación a partir de nuevos planteamientos o nuevas lecturas que enriquezcan el amplio acervo documental que ha producido el estudio de esta

obra en particular. El criterio de precisión para tomar en cuenta los textos considerados importantes para la presente investigación se centra en que la gran mayoría de éstos ofrece una mirada contemporánea de la obra, lo cual es necesario para actualizar los datos que cada década acumula a la investigación de la obra de sor Juana.

En el Capítulo II se desarrolla el tema de la intertextualidad como un fenómeno literario presente en el auto sacramental *El Divino Narciso*. Las definiciones de los términos, así como la explicación de cada categoría de intertextualidad que existe en la literatura para poder explicar cuál se encuentra dentro del texto dramático, así como su función en el desarrollo de la trama. Mostrar los tipos de intertextualidad que *El Divino Narciso* posee a partir de ejemplos que se encuentran dentro de los diálogos forma parte del desarrollo de este capítulo.

En el Capítulo III el tema de polifonía desde la teoría de Mijaíl Bajtín es lo que se desarrolla en este último capítulo. Definir conceptos y aspectos teóricos de lo que es la polifonía como fenómeno literario, mostrar con ejemplos extraídos de los diálogos se busca explicar en dónde radica la polifonía y su importancia como el entretendido de cosmovisiones y mitos insertados en los textos que dialogan entre sí dentro del auto sacramental *El Divino Narciso*.

Sor Juana Inés de la Cruz ha sido estudiada desde el aspecto científico, musical, filosófico, y obviamente, literario, causando múltiples cuestionamientos debido a la complejidad de su obra. *El Divino Narciso* es una de aquellas obras que goza de notoriedad a causa del entretendido de textos, voces, cosmogonías y alegorías típicas del fenómeno sociocultural que se vivía en la Nueva España del siglo XVII. La función de este auto sacramental es recrear el ritual eucarístico siendo uno de los más importantes de todos los sacramentos de la Iglesia Católica Romana, además del adoctrinamiento religioso de la Salvación a través del Pan Eucarístico.

El Divino Narciso es un auto sacramental precedido por una loa que muestra un discurso híbrido entre dos cosmogonías: la española y la indígena. Sor Juana dota a la loa de una visión criolla para acercarse al contexto social en el que se desenvolvía, asimismo, el auto sacramental muestra la inserción de textos bíblicos, textos calderonianos y en menor medida textos ovidianos, así como temas teológicos, mitología clásica y prehispánica –con más presencia en la loa- como parte de su componente novohispano. Por lo tanto, el análisis literario más conveniente para la presente investigación es la de verificar la intertextualidad como el fenómeno más trascendente en la proliferación de distintas voces en la construcción dramatúrgica causando la polifonía literaria.

La primera parte del auto sacramental *El Divino Narciso* consta de una loa, es decir, de una introducción o prólogo cuya función era presentar al público la obra principal que le sucedía. Es el preámbulo de un texto dramático que estuvo en boga en el teatro español entre los siglos XVI hasta mediados del siglo XIX, y su principal función era la exposición en forma brevísima ya sea de textos profanos o sacros.

Según el Diccionario de Teatro del reconocido estudioso Patrice Pavis la definición de loa refiere:

Obra (generalmente en un acto) representada con el espectáculo principal y del cual a menudo es temáticamente muy distinta (una farsa de una tragedia). La loa, corriente aun en el siglo XIX, hoy tiende a desaparecer. Todavía la encontramos en la Comédie-Française cuando la obra principal es demasiado corta para llenar la sesión. En España, la loa servía de prólogo al auto sacramental en el siglo XVII e, incluso bien entrado el siglo XIX, de contrapunto de tragedias y óperas (Pavis, 275).

La loa de *El Divino Narciso* es un prólogo bellamente elaborado que hace la autora para mostrar de una forma peculiar la conquista del continente americano por parte de los europeos, sin embargo,

lejos de ser una obra de crítica a la Corona española termina por ser una apología de la cristianización y compara los dos rituales resaltando las similitudes que existen entre ellos. Es una loa que se viste de música, canto y baile, además los personajes que presenta son alegóricos (*Música, Occidente, América, Celo y Religión*), y la acción se desarrolla en un ambiente bucólico. Por otro lado, su estilo es directo, y quizás un aspecto importante es la cita directa que hace de otro auto sacramental que es trascendental en la historia del teatro en América: *El Juicio Final* de fray Andrés de Olmos. Ésta cita directa se encuentra en la frase: “¡Celebrad al gran Dios de las Semillas!”, y es evidente que sor Juana tuvo acceso a la obra debido al gran impacto que tuvo décadas antes de *El Divino Narciso*, por la forma en como el autor integró signos prehispánicos y los fusionó con los signos cristianos, sin llegar a la maestría y creatividad de la monja.

El sacerdote Alfonso Méndez Plancarte explica la loa del Narciso resaltando la influencia de la información de fray Juan de Torquemada para su loa:

Sor Juana se inspiró en la información etnográfica de Fray Juan de Torquemada (*Monarquía Indiana*, 1615), aunque omitiendo el nombre- demasiado nefando- del “Huichilobos”, que estiliza en “el gran Dios de las Semillas”... El estilo es quizá demasiado llano, expositivo o razonador, con apenas algunos vivos rasgos de fuerza o gracia. Pero salvan la pieza el interés de su hondo mejicanismo al arrostrar su atrevido tema; el ágil esquematismo al esbozar con tal rapidez la doble Conquista temporal y espiritual, de América; la rara y muy sabrosa erudición en ritos precortesianos; y la lúcida potencia de todo su desarrollo conceptual (Méndez Plancarte, LXXIII).

La loa consta de cinco escenas en donde, además de los personajes alegóricos en segundo plano, pero no con menos importancia, se encuentra un elemento muy singular, la presencia de “indios e indias” que el personaje Música apela como “Nobles Mejicanos”. Una muestra didascálica que,

junto con la anotación de Occidente como “Indio Galán” y América como “India Bizarra” y la Religión Cristiana al uso de “Dama Española” y Celso como “Capitán General”, admite lo que Mijaíl Bajtín denomina como la “alteridad”, tema que puede servir para otro profundo estudio. Sin embargo, es importante resaltar que a lo largo de la loa los personajes al parecer han sido concebidos para ser representados por personas con las características fisonómicas de español o indígena, y esto es una muestra de la genialidad de la monja, puesto que el teatro occidental durante el siglo XVII se caracterizó por evitar el *naturalismo* sobre los tablados o escenarios, mientras que sor Juana -al estilo español- ve la riqueza cultural en la Nueva España y cambia el código de la representación al servirse de los elementos endémicos de la región donde habita. Asimismo, es menester destacar que la obra sería representada en España, específicamente en Madrid, lo cual atribuye a la monja doble genialidad porque mostraría una nueva vertiente del teatro español en donde los naturales de América poseen presencia y personalidad protagonista dentro de un texto dramático.

La loa hace un énfasis en la disposición de los indios americanos para recibir el adoctrinamiento cristiano y, al parecer, no contiene ningún indicio de no estar de acuerdo con la Conquista, sino que al parecer la herencia de tal apoderamiento trajo como bonanza al cristianismo y la Salvación Eterna. La Religión somete de forma pacífica a Occidente y América logrando la conquista espiritual, como una utopía para los americanos, y una justificación para la corte española:

AMÉRICA:

¿Y no veré yo a ese Dios,

Para quedar convencida,

OCCIDENTE:

y para que de una vez

de mi tema desista?

RELIGIÓN:

Sí verás, como te laves

En la fuente cristalina

Del Bautismo (Cruz, 16).

En otro diálogo logra el propósito de mostrar al lector-espectador que el auto sacramental que le sucede será un vehículo de persuasión pacífica, así como Occidente y América:

CELO:

Siendo así, a los Reales Pies,

En quien Dos Mundos se cifran,

Pidamos perdón postrados;

RELIGIÓN:

Y a su Reina esclarecida,

AMÉRICA:

Cuyas soberanas plantas

Besan humildes las Indias (Cruz, 20).

Y más adelante la loa nos señala de qué trata el auto sacramental en boca de Occidente, cumpliendo así su principal función introductora:

OCCIDENTE:

¡Vamos, que ya mi agonía

Quiere ver cómo es el Dios

Que me han de dar en comida

Diciendo que ya,

Conocen las Indias

Al que es Verdadero

Dios de las Semillas! (Cruz, 21).

Hay una estrategia discursiva por parte de sor Juana Inés de la Cruz que tiene como propósito la recuperación de la dimensión estrictamente teológica y la recuperación de una dimensión histórica de las culturas indígenas, siempre y cuando estén amoldados por los paradigmas de la cultura occidental. No puede entenderse de otra forma, pues la función de un auto sacramental es la evangelización, pero las estrategias usadas por la monja le permiten ampliar los bordes limítrofes de una forma en que puedan ser visibles las características prehispánicas. Hacer visible lo que debería ser invisible. El contacto casi permanente que tiene sor Juana Inés de la Cruz con el mundo prehispánico le permite apropiárselo para designarle un nuevo valor por medio de alegorías. Un valor polisémico y, por lo tanto, rico en interpretaciones que no se profundizan en este trabajo.

Así, en un juego propio del barroco, los personajes de la loa se transforman en espectadores del auto sacramental, el cual surge a modo de ejemplo para lograr representar la conversión definitiva de los indígenas. Se hace evidente el intento de sor Juana por recuperar la dimensión histórica y la memoria de los pueblos americanos, en el caso de *El Divino Narciso* se debe tomar en cuenta que la obra estaba destinada a representarse en Madrid. Así, la loa se convierte en el punto de articulación de distintos niveles semánticos, textuales, en completa relación con el auto. Esta obra dramática corresponde, entonces, a un nivel intratextual con respecto a la loa y nos encontramos frente a la utilización del recurso del “teatro dentro del teatro”.

Por otro lado, los Autos Sacramentales tienen una función evangelizadora, catequista y kerigmática cuya principal motivación se basa en la experiencia homilética, por lo tanto, son obras consagradas a perpetuar la adoración eucarística y reafirmar la Transustanciación del Espíritu de Cristo en la Hostia Consagrada. A diferencia de otras composiciones dramáticas de carácter secular, los autos sacramentales adquieren tal importancia religiosa que el autor se ve minimizado como un vehículo de expresión de “inspiración divina” debido a que la Biblia o relatos hagiográficos son la

fuente literaria principal, sin embargo, el caso de *El Divino Narciso* muestra la inserción de textos profanos que con una extraordinaria creatividad la autora adhiere para producir una experiencia estética innovadora para su época.

El Divino Narciso es un ejemplo complejo de sincretismo religioso y mítico en donde la trama se ve regida por un texto sagrado y la literatura grecorromana en donde a través del teatro se reafirma uno de los misterios más discutidos de la religión católica cristiana: la Transustanciación del Espíritu de Cristo en la Hostia y el Vino Consagrado a través del sacrificio del Cordero Inmolado. El auto sacramental consta de cinco cuadros: el Cuadro Primero con cuatro escenas (I-IV); el Cuadro Segundo con una escena (V); el Cuadro Tercero con tres (VI-VIII); el Cuadro Cuarto con (IX-XII); y el Cuadro Quinto con tres (XIII-X). Con relación a los *dramatis personæ*, estos son alegóricos: *Divino Narciso*, *Naturaleza Humana*, *Gracia*, *Gentilidad*, *Sinagoga*, *Eco* o *Naturaleza Angélica Réproba*, *Soberbia*, *Amor Propio*, *Música*; así como de ninfas, pastores y músicos.

En el Cuadro Primero aparece Gentilidad con un Coro y Sinagoga aclamando al Señor de todos los Hombres -que es Divino Narciso, mientras Naturaleza Humana con “colores alegóricos” y “metafóricas frases” busca el amor en la figura del bello Narciso; así, Sinagoga le refiere que con los versos de sus profetas y sus cantores la ayudará, es decir, que con “Divinas Letras” la ayudará, mientras Gentilidad con las “Humanas”. En forma de monólogo Naturaleza Humana expresa su deseo de encontrarse con Narciso. Por otro lado, aparece Eco con Soberbia y Amor Propio aludiendo que ha escuchado el ansia de Naturaleza Humana por encontrarse con él, en un extenso monólogo la bella ninfa explica su origen y el amor que le profesa. Ahí mismo aparecen un Ángel y cuatro personajes bíblicos que agradaron a Dios por su fidelidad inmutable: Moisés, Enoc, Abel y Abraham.

En el Cuadro Segundo aparece Narciso, quien se encuentra con Eco y tratará de seducirlo, terminando la escena en discordia entre ambos personajes. Más adelante, en el Cuadro Tercero aparece Naturaleza Humana cercana a una Fuente y en forma de monólogo expone el origen divino de su anhelado Narciso. Luego, mantiene un diálogo con Gracia en donde refieren que el agua de la fuente sirve como espejo para reflejar la belleza de Narciso.

En el Cuadro Cuarto, Narciso entra a escena cantando sobre el profundo amor que puede proveer a su desconocida amada. Eco lo espía y llena de ira trata de externar su furia, pero se ve imposibilitada debido a que sólo puede repetir los reflejos sonoros de las palabras que emiten Amor Propio y Soberbia. Se da cuenta de que Narciso anhela el amor y no precisamente el de ella. Narciso y Eco dialogan de forma interrumpida debido a que Eco sólo puede repetir las últimas palabras de cada frase que pronuncia el pastor en forma de ovillejos, así, el cuadro finaliza con Narciso en la fuente y expresa la profunda tristeza que le causa el ser la oveja inmolada.

En el Cuadro Quinto suena un terremoto y acontece un eclipse por la muerte de Narciso, aparecen Eco, Soberbia y Amor Propio refieren la muerte del pastor, mientras Naturaleza Humana expresa su penar por la muerte de su amado junto con Música, hasta que llega Gracia informándole que Narciso se encuentra vivo. Naturaleza Humana y Narciso se encuentran, se expresan mutuamente su incondicional amor hasta que llega su antagónica: Eco, acompañada por Amor Propio y Soberbia, quienes con agravios detienen a la pareja hasta la llegada de Gracia, quien en forma de monólogo explica la tarea salvífica de Narciso quien dio su vida por Naturaleza Humana. La obra finaliza con el triunfo del amor de Narciso hacia Naturaleza Humana, su conversión en Hostia Consagrada y la derrota de Eco.

El auto sacramental *El Divino Narciso es* -como Bajtín concibe al texto polifónico- un “híbrido literario” debido a la “pluralidad de acentos” que posee como consecuencia del diálogo

que se promueve entre textos sacros y profanos. Describir intertextualidad y polifonía son los dos temas importantes a profundizar en la presente investigación. Sin embargo, primeramente, es necesario establecer el estado del arte alrededor de la obra.

En el Capítulo I se establece el estado de la cuestión, tomando en cuenta que hay muchos textos que abordan la obra de sor Juana Inés de la Cruz, específicamente el auto sacramental *El Divino Narciso*, pero que es necesario valorar su aportación a partir de nuevos planteamientos o nuevas lecturas que enriquezcan el amplio acervo documental que ha producido el estudio de esta obra en particular. El criterio de precisión para tomar en cuenta los textos considerados importantes para la presente investigación se centra en que la gran mayoría de éstos ofrece una mirada contemporánea de la obra, lo cual es necesario para actualizar los datos que cada década acumula a la investigación de la obra de sor Juana.

En el Capítulo II se desarrolla el tema de la intertextualidad como un fenómeno literario presente en el auto sacramental *El Divino Narciso*. Las definiciones de los términos, así como la explicación de cada categoría de intertextualidad que existe en la literatura para poder explicar cuál se encuentra dentro del texto dramático, así como su función en el desarrollo de la trama. Mostrar los tipos de intertextualidad que *El Divino Narciso* posee a partir de ejemplos que se encuentran dentro de los diálogos forma parte del desarrollo de éste capítulo.

En el Capítulo III el tema de polifonía desde la teoría de Mijail Bajtín es lo que se desarrolla en éste último capítulo. Definir conceptos y aspectos teóricos de lo que es la polifonía como fenómeno literario, mostrar con ejemplos tomados de los diálogos se busca explicar en dónde radica la polifonía y su importancia como el entretendido de cosmovisiones y mitos insertados en los textos que dialogan entre sí dentro del auto sacramental *El Divino Narciso*.

En el capítulo IV el tema de la escritura dramática es abordado desde los elementos fundamentales para la composición escénica tal y como se describen en la poética de Aristóteles como la fábula, la *hybrys*, la anagnórisis, la peripecia; además de algunas formas de analizar el texto desde una perspectiva dramatúrgica.

En conclusión, el primer paso para poder realizar el análisis de la polifonía y la intertextualidad se concibe desde el estado de la cuestión que permite delimitar qué textos son útiles para la investigación, discriminar textos significativos entre los que no lo son permite vislumbrar que hay una visión limitada de la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Enfatizar que su obra es feminista, que está repleta de alegorías, que es antecesora del “realismo mágico”, entre otras tesis que algunos autores desarrollan es limitar la perspectiva hacia lo intrascendente, es decir, hacia lo que es trascendente o no existe en la obra sorjuanina. Desviar el análisis literario por la biografía o el contexto histórico en escritos que prometen una nueva lectura del auto sacramental muestra -en algunos casos- que el texto en sí no es prioridad en la indagación académica. Se ha escrito mucho sobre sor Juana y sobre algunos de sus obras en particular, pero es obligatorio revisar qué se argumenta, desde qué enfoque y preguntar si lo que se publica aporta alguna novedad en el estudio de la obra escrita por la monja novohispana. Delimitar entre lo que aporta y lo que no será obligatorio para generar nuevas lecturas que trasciendan significativamente en los estudios de textos literarios novohispanos del siglo XVII.

CAPÍTULO I

Panorama actual de la Investigación sobre el auto sacramental *El Divino Narciso*

1.1 Artículos sobre la loa de *El Divino Narciso*.

Para realizar el análisis de intertextualidad y polifonía, los textos teóricos alrededor de *El Divino Narciso* se distinguen en dos grupos que son consideradas trascendentes para su estudio. El primero refiere a los textos que ofrecen nuevas perspectivas sobre la construcción literaria o dramática del mismo auto sacramental y la loa. En el segundo grupo se encuentran los textos que plantean la intertextualidad y la polifonía como fenómenos literarios dentro de *El Divino Narciso*. Uno de los objetivos del estado de la cuestión es realizar una revisión de cada uno de los textos, resumir las ideas concretas y resaltar las nuevas lecturas para enfrentarlas con las aportaciones que los otros autores han hecho sobre la misma obra de sor Juana, es decir, se comparan y se busca realizar un diálogo crítico entre ellas. Confrontar opiniones y lecturas enriquece la lectura de *El Divino Narciso* porque cada investigador proporciona un argumento o perspectiva que difiere de otros, enriqueciendo o errando la lectura de los textos sorjuaninos.

Es importante resaltar que algunos textos dedicados al auto sacramental realizan una lectura dinámica, actualizada y documentada, sin embargo, también se encuentran textos que no aportan ninguna premisa o un discurso desde una perspectiva literaria significativa, y por eso es necesario confrontar textos para discriminar entre los que sí realizan un trabajo serio enfocado en la obra de sor Juana, y quienes desvían completamente su visión por añadir elementos superfluos que no conducen al aspecto literario del auto sacramental.

Para iniciar, en 1985, Eladia L. Hill de la Texas University publicó un artículo denominado “Vertientes mágico-realistas en la loa *El Divino Narciso*” en la Revista Letras Femeninas de la Asociación de Estudios de Género y Sexualidades publicada por la *Michigan State University Press*

el cual propone establecer a sor Juana como la precursora del realismo-mágico. En sus ocho páginas sólo dedica dos a la loa, no explica realmente por qué sor Juana es precursora del realismo-mágico que sugiere al principio del mismo. Dibuja de forma endeble la figura de la poeta, sugiere que éste utiliza con “fuerza secreta” (Hill, 1985) al idioma a través de ritmos e imágenes literarias. Es un artículo que no dedica el espacio necesario a la loa, se concreta a exponer los movimientos pictóricos del principios del siglo XX, pero no termina por explicar qué es realismo-mágico, ni por qué denomina a la monja jerónima como la precursora de esta tendencia artística que nace siglos después de su muerte. No profundiza en su propuesta, únicamente se enfoca en datos históricos sin proponer una nueva lectura de *El Divino Narciso*. Mientras que Félix Duque con “La hibridación de culturas en *El Divino Narciso*”, en *Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 1994, quien argumenta como la hibridación de culturas: clásica, prehispánica e hispana sirven como fundamento para justificar el ritual del Dios comido. El artículo no ofrece nada significativo, recoge información tanto del rito prehispánico y el ritual eucarístico, no obstante, la tesis de un “protonacionalismo” o “nacionalismo temprano” es una propuesta que resulta interesante, aunque falaz, en ciertos sentidos debido a que no argumenta o explica por qué llega a esa conclusión, no ejemplifica con fragmentos tomados del auto sacramental, ni explica los términos que introduce en su tesis. Finalmente en el texto no indaga en el tema, pero abre el paso para una investigación con un enfoque histórico y literario.

Valérie Benoist escribe el artículo “El escribirlo no parte de la osadía: Tradición y mímica en la loa para *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz” (Benoist, 1999), en *Latin American Theatre Review* XXXIII:1. La investigadora propone apuntar como la loa de *El Divino Narciso* revela “una ansiedad de inferioridad” (Benoist, 1999) frente a la producción de otros autos sacramentales de Calderón de la Barca. Mientras otros estudiosos defienden el contexto mexicano de la loa y el auto sacramental, Benoist plantea que, a pesar de todas las aportaciones sincréticas de

la poetisa, no se puede negar la enorme influencia lírica y estética que imita de Calderón, también sostiene que recurre a una treta retórica (*excusatio* y *traslatio*) para salir librada de la restricción en la que se veía envuelta por su insubordinación. Una propuesta interesante que la autora aborda respecto a la loa es sobre la osadía de sor Juana al integrar elementos prehispánicos a una loa que pudo aproximarse a la tradición calderoniana.

Al igual que Hill, y Duque, Benoist tampoco profundiza en el concepto de la polifonía y la intertextualidad, ninguno se enfoca en la obra de sor Juana como literatura, sino que se desvían para abordar temas que están fuera de los aspectos literarios.

En ese tenor, hay otro artículo de 2003, “La treta de la ambigüedad en la loa para el auto “El Divino Narciso de sor Juana Inés de la Cruz”, Benoist, publica en la *Revista Letras Femeninas* Vol. 29, No. 2 (Invierno 2003) publicado por la Asociación de Estudios de Género y Sexualidades de Michigan State University Press, la autora desarrolla de manera muy interesante y ejemplificada la razón por la cual la loa es una crítica de sor Juana a la Corona española y a los jesuitas por utilizar como analogía el método para evangelizar. A lo largo del texto, Benoist despliega impecablemente la presencia de dos discursos en el prólogo del auto sacramental: el discurso público y el privado. El público al parecer está pronunciado por el vencedor, mientras que el segundo es el más sutil pero quizás el más certero en cuanto a los acontecimientos. Si bien, el discurso privado no resalta, en la loa, al parecer es el más efectivo, puesto que al final de la loa se llega a la conclusión de que no hubo conversión por parte de América y Occidente, ni de los indios que los acompañaban, al llamar “Verdadero” al “Gran Dios de las Semillas”, pues no apelan por el Dios Único, sino por el Dios de las Semillas, dejando en claro que la conversión fue un fracaso. La autora propone que la sumisión oficial de los naturales americanos de la loa realmente oculta una resistencia disfrazada. Los personajes utilizan la alegoría para comunicar en un lenguaje indirecto, ambivalente y elusivo.

Mientras, en 2006 Armando Partida Tayzan con “El ‘Tocotín’ en la loa para el Auto ‘*El Divino Narciso*’: ¿Criollismo sor juanino? “, en *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, el investigador se enfoca en la loa de *El Divino Narciso* y sostiene que sor Juana establece una construcción del sujeto criollo como elemento poético de su obra, especialmente en la loa.

Nuevamente el autor pierde la importancia de abordar el texto por enfocarse en el concepto de herencia prehispánica y española como dos grandes culturas del mundo, la analogía entre rituales que los escritores criollos establecen como una dialéctica alegórica, la inserción del náhuatl mezclándolo con el castellano y en la representación escénica introducir elementos endémicos de la Nueva España. El *tocotín*, como elemento del *ethos* criollo frente a su influencia peninsular.

En 2009, Enrique Marini Palmieri con “Notas a la ‘Loa’ de *El Divino Narciso*, Auto Sacramental de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Revista de Literatura*, Vol. LXXI, Número 141, sostiene que *El Divino Narciso* se caracteriza por poseer una economía en su discurso reflexivo por *oposición* y por *inmersión*, que se encuentran en los dos personajes centrales: *Narciso* y *Eco*, como “alegorías del Bien Supremo (figura de Cristo) y del Mal primigenio (figura de Lucifer). El misterio eucarístico se ve exaltado a partir de la creación literaria alegórica, pero el artículo se centra en la loa como un texto que debe ser abordado desde una lectura *isócrona*, es decir, desde una lectura a partir de cómo se escribió, leyó y entendió en la época a la que la obra pertenece” (Marini, 2009). Este texto es una ventana hacia nuevas perspectivas que contradicen lo que algunos investigadores vienen repitiendo a lo largo de varias décadas, cuatro ejemplos innovadores se encuentran de forma teatral, sor Juana expone los Sacramentos (Bautizo y Eucaristía) y al mismo tiempo el desarrollo de un triángulo amoroso; por otro lado, Marini también propone que es importante resaltar los conceptos de “amor” y “fineza” de Narciso hacia la Naturaleza Humana; también define una nueva forma de percibir el texto a partir de una lectura *isócrona* para recibir el texto sin ninguna influencia

previa; además agrega otra característica que no se ha tomado en cuenta en el análisis del auto sacramental: las Cartas de san Jerónimo, que son documentos que seguramente influyeron en la obra de la monja, y por último el autor da una breve explicación refutando la lectura de Valérie Benoist respecto a la frase final de la loa, el “Verdadero Dios de las Semillas”, explicando con ejemplos tomados de la obra que posiblemente sor Juana está hablando del Dios cristiano y no de Huitzilopochtli. Es un artículo muy útil para profundizar en el tema de los aspectos teológicos de la loa y el auto sacramental.

Dardo Scavino escribe en 2014 en la revista *Anclajes* un artículo denominado “Sor Juana Inés de la Cruz y el espejo de los enigmas” en el cual resalta la importancia del espejo en dos autos sacramentales: *El Cetro de José* y *El Divino Narciso*, y aunque no profundiza en el primero, sí lo hace con el segundo, lo cual promueve una nueva lectura desde la percepción del reflejo en las epístolas paulinas. Scavino plantea que existen las figuras *tipo* dentro de los textos bíblicos, y asimismo los *anti-tipo*, entonces si Adán es un *tipo*, Cristo es su *anti-tipo*; del mismo modo el Nuevo Testamento se esconde en el Antiguo, y éste se descubre en el Nuevo. Otro planteamiento del autor recae en que esos dos autos sacramentales no son dramas ni históricos ni psicológicos sino tipológicos y por esa razón, la monja los satura de alegorías que son premonitorias al cristianismo desde las analogías con el mito precolombino, es decir, según Scavino la analogía no sirve en los autos sorjuaninos, sino que visualiza el mito pagano como una premonición de que el cristianismo ya estaba en la idolatría de una forma escondida. Scavino afirma que sor Juana asevera dentro de los dos textos que los indígenas precolombinos adoraban sin saber al dios cristiano y que la mitología pagana es una alegoría de la premonición. Comparte algunas ideas de la premonición que Benoist también aborda desde hace algunas décadas. Esto indica que la nueva lectura hacia la loa está dirigida hacia aspectos más antropológicos que sobre el estudio del lenguaje poético de sor Juana, y así lo demuestran más textos como el artículo “Monarquía y montaje en las loas de sor

Juana”, Teatro breve virreinal. Miguel Zugasti (coordinador). *América sin Nombre*, Núm. 21 (2016): 59-71, DOI: 10.14198/AMESN.2016.21.04 escrito por Susana Hernández Arcaico, quien realiza una revisión cronológica de las obras que fueron homenaje a la realeza española que protegía a sor Juana como poetisa y erudita. La autora plantea que las loas de la jerónima no constituyen un festejo en sí como las loas profanas de otros dramaturgos criollos o españoles, y que debido a su “cortedad” son breves piezas teatrales con una función de exaltación de sus favorecedores. Es importante resaltar como la literatura se convierte en este caso en instrumento político, y nuevamente la obra literaria queda en el olvido. Es un artículo que revisa algunos datos biográficos de la monja, pero sobre todo se enfoca en la creación, edición y publicación de tres loas “sueltas”, sin embargo, la autora no ofrece más que datos históricos y la única propuesta con respecto a las loas radica en que la Condesa de Paredes utilizó las loas de sor Juana para posicionarse dentro de la Corte española. Al igual que los textos de Gallo y Checa el asunto de lo histórico y de interpretaciones sin integrar el texto de sor Juana como elemento primordial resulta en textos sin trascendencia literaria.

En 2017, Simone Rebello con “Loa *El Divino Narciso* de sor Juana: Estrategia teatral para evangelización de América”, en *Actas del XV Congreso Internacional de Humanidades, Palabra y Cultura en América Latina: Herencias y desafíos*. Facultad de Historia, geografía y Letras. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile. El texto justifica que sor Juana muestra y dramatiza la semejanza entre los rituales eucarísticos y el gran ritual náhuatl del *Tecualo*: el dios comido. *El Divino Narciso* concilia dos religiones opuestas al adaptar el mito ovidiano, al imitar la poética calderoniana y la visión criolla y femenina de una erudita del siglo XVII. Sor Juana personifica en lo sagrado en alegorías abstractas que dan sentido a lo que se concibe como la fe. Es un texto que refuta la idea del mito de Narciso como fundamental en la creación de *El Divino Narciso*, al igual que Robin Ann Rice, la autora sostiene que hay más relación

entre el mito de Orfeo que el del joven pastor que muere de amor por sí mismo, pese a ello, el artículo no aporta un análisis que pueda sostener su hipótesis, únicamente lo menciona sin profundizar en el tema. Al igual que Margo Glantz, hace una lectura que sostiene que sor Juana construye una analogía entre el *Tecualo* y la Hostia, pero nuevamente se hace el análisis histórico o antropológico, haciendo de lado el enfoque literario, sin embargo, Glantz aproxima sus lecturas hacia la importancia literaria del texto en su época.

Para finalizar, en 2019, Claudia Jünke con su artículo “Prácticas literarias de pertenencia: identificación y diferenciación cultural en la loa de *El Divino Narciso* de Juana Inés de la Cruz”, en *iMex, México Interdisciplinario*. Publicación en Línea, Ed. Completa. Jünke plantea cómo sor Juana concibe el concepto de pertenencia en la construcción de la identidad criolla y trata de identificarse culturalmente a su origen bicultural. También refiere sobre las prácticas literarias de pertenencia que la jerónima cimentó en la loa de *El Divino Narciso*, a partir de lo que la investigadora denomina como ‘la alteridad’ de la cultura indígena, que consiste en reconocer en el Otro un agente cultural de convivencia. Sor Juana se ubica entre dos posturas de identidad: la pro-indígena y la pro-española. En la loa se encuentran construcciones literarias-dramáticas de identificación y diferenciación en la cultura novohispana de la poetisa, al contraponer a los conquistadores españoles frente a los indígenas, en personajes alegóricos, al mismo tiempo al yuxtaponer el culto al *Tecualo* y la Eucaristía como dos rituales análogos. Es una re-lectura de lo que Glantz, Scavino, Zugasti y Zorrilla han hecho con anterioridad, Jünke propone los conceptos de “pro-indígena” y “pro-española” (2019) como una nueva aportación al estudio de la loa, dejando un hilo abierto para otro posible estudio sobre esta clasificación de identidad en los textos de sor Juana.

La loa como texto lírico o dramático pierde su valor como literatura, así, muchos de los textos arriba mencionados han omitido en su totalidad lo principal: lo literario, y esto obliga a ser más selectivos en cuanto a la información o planteamiento que los autores publican. El aspecto antropológico, social, o político han opacado el estudio del análisis literario, especialmente el poético de la obra de sor Juana, a tal extremo que ha desfigurado la función de loa como prólogo del auto sacramental para convertirlo en una especie de estandarte obligado a la interpretación, sin embargo, el análisis literario ha sido escasamente abordado por la mayoría de los autores arriba referidos. Por lo tanto, es necesario preguntar si el estudio de la obra de sor Juana ha sido correctamente revisado a partir de las aportaciones literarias que la monja aportó, es evidente que hay un interés más académico que poético, y esto afecta la visión que se tiene de la literatura en general. Se olvida de la obra por enfocarse en el autor y su contexto.

1.2 Textos sobre *El Divino Narciso* de 1969-2019

El trabajo de recolección de bibliografía realizado por Alberto Pérez-Amador Adam en su libro *La ascendente estrella* expone los cientos de textos que se enfocan en la obra de la autora, específicamente el libro contiene un índice de los escritos que abordan la loa y al auto sacramental de *El Divino Narciso* de los treinta años, desde artículos, actas de congresos hasta libros. Gracias a la investigación documental, se encuentra una segunda categoría de autores que analizan la obra de sor Juana a partir de los aspectos dramaturgicos o escénicos, así, como la estructura del teatro del siglo XVII. En 1969 el autor Sergio Fernández publicó en Artes de México No. 123, EL TEATRO EN MÉXICO (1969) un artículo sobre *El Divino Narciso*, en donde afirma que la metáfora en sor Juana es el recurso literario más útil para trasgredir y llegar a la verdad, en este caso, resolver el misterio eucarístico. La monja maneja el símbolo de contenidos sensuales para poder explicar conceptos teológicos y así, el espectador o lector pueda tener una experiencia

didáctica. Otra aportación de Fernández es que la metáfora ofrece dos dualidades que hacen que el lector vea y escuche lo que no está evidente, sino que se encuentra como trasfondo entre los diálogos: “dualidad es unidad” y “dualidad no es unidad” (Fernández, 1969). Otro aspecto que explica el autor es sobre el plano “tangenciado” (Fernández, 1969) que la obra desarrolla: amores, odios, rencores, venganzas, celos, ternura, sensualidades y sentimientos que los personajes desbordan en la trama. El artículo concluye definiendo la metáfora como el medio indispensable o puente de comunicación entre ambos niveles vitales de la obra: el nivel dramático y el nivel escatológico. Es un artículo que quizás abrió camino a muchas percepciones que se tienen ahora del auto sacramental. Sus aportaciones son breves y no permiten profundizar en aquello que propone Fernández, pese a ello, lo poco que puede contribuir a una nueva lectura del auto sacramental lo logra en tan corta exposición.

Jean Krynen con “Mito y teología en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz” en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México, Colegio de México; el autor aborda el auto sacramental a partir de los aspectos teológicos y una gnosis metafísico-poética y la alegoría. Es una obra literaria que muestra la mitificación de la mística cristiana para despertar una vocación hacia la ceremonia eucarística. Krynen refiere el error de sor Juana al asimilar el mito humano con el mito divino, y a pesar de la belleza del texto, la jerónima refleja su narcisismo intelectual sobre su devoción al Cuerpo de Cristo. Es un texto enriquecedor en cuanto a los temas teológicos que se desarrollan dentro del auto sacramental, específicamente el misterio de la Transustanciación, por lo que las definiciones y explicaciones son acertadas y esclarecen las posibles interrogaciones sobre el misterio eucarístico. Krynen y Fernández coinciden en que la alegoría es la herramienta lírica de sor Juana para abordar el mito y comunicarlo efectivamente, lo cual es necesario para el análisis literario. No sucede así con Octavio Paz, quien en 1982 publica el libro que más influencia tuvo en los posteriores estudios sobre la obra de la autora novohispana:

Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe, de Octavio Paz. A lo largo del texto, el autor dedica un capítulo titulado: “El carro y el Santísimo” en donde manifiesta el origen religioso de la representación escénica en España y su importancia social. A lo largo del texto, Paz explica la transformación del auto sacramental a partir de la incursión de Lope, Tirso y Mira de Amescua como autores prolíferos de obras religiosas que lo convierten en una alegoría intelectual, hasta que Calderón de la Barca cimenta un Dios intelectual por sobre todas las cosas. La explicación referente a los autos sacramentales es extensa y muy detallada antes de abordar el verdadero tema de interés: *El Divino Narciso* y su loa. Paz desvía la atención y dedica páginas enteras a explicar la historia y contexto social previo a la llegada del auto sacramental en Nueva España explicando la incursión de ballet y describiendo las características de su desarrollo escenográfico, luego, pone más atención a la historia del género dramático novohispano y su apogeo con Hernán González de Esclava. Posteriormente aborda a sor Juana y sus tres autos sacramentales, enfocando su visión en *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo* y *El Cetro de José*, en donde varias páginas exponen la trama de cada uno de los textos dramáticos, pese a ello, llega a exponer algo sobre *El Divino Narciso*. La lectura de Paz en el momento de su publicación es probablemente la más completa, hasta que las aportaciones de otros especialistas han refutado o corroborado lo escrito en *Las Trampas de la Fe*, no obstante, además de reproducir lo que Méndez Plancarte ya había aseverado sobre el auto sacramental más bello de la monja, Paz explica que el Dios de sor Juana no sólo es intelectual, sino que, en la versión que ofrece al público de Madrid, es un Narciso amoroso. Otro aspecto interesante que propone el autor es que además de “teatro dentro del teatro”, tan característico del barroco, en la versión de sor Juana como eco del simbolismo dentro de simbolismo. Define a los ecos que se encuentran dentro de la obra como “malla de aire y ruido” (Paz, 1982), aunque no profundiza con ejemplos. El texto es, quizá, uno de los primeros intentos de abordar en todos los aspectos la obra de sor Juana, después de la monumental labor de Alfonso Méndez Plancarte.

Es evidente que Paz pierde la línea que Fernández y Krynen habían establecido: el lenguaje poético, y él decide esclarecer aspectos históricos y biográficos de sor Juana, lo cual es importante, pero siendo un libro del gran literato, el aporte al estudio de la obra de la monja, queda en un texto que muestra la erudición del autor, pero también un matiz de desapego a la creación poética de la autora.

Jorge Checa Cremades con “*El Divino Narciso* y la redención del lenguaje”, en Nueva Revista de Filología Hispánica XXXVIII:1 (1990), propone una tesis sobre como sor Juana sitúa el auto sacramental a partir del pensamiento de San Agustín, quien propone que la especulación religiosa y lingüística son proposiciones que designan de manera unívoca a un individuo, en pocas palabras, ser exacto en cuanto a lo que se escribe. El ejemplo más preciso se encuentra en la loa de *El Divino Narciso*, donde sor Juana hace las analogías entre tres mitos distantes entre sí, pero, al mismo tiempo, similares en misticismo. Checa propone ubicar los dos rituales insertados en la construcción cosmogónica de la obra: el ritual del *Tecualo* y la Eucaristía. Se plantea una depuración del discurso didáctico, para ir más allá de los aspectos doctrinales, se concibe como un discurso ortodoxo, trascendente y anti-idolátrico del signo convencional. El texto no profundiza en la relación dialógica que existe entre los mitos y el dogma católico, y se desvía en aclarar algunos aspectos del auto sacramental en relación con la Biblia. Al igual que Fernández y Krynen, Checa resalta la influencia de alegorías que explica y aclara para mayor comprensión de la obra, pero únicamente lo menciona de forma somera sin adentrarse en ejemplos del auto sacramental, como la hacen los dos primeros autores.

En 1993, Marta Gallo publica en un libro editado y publicado por El Colegio de México con título *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas* ando un capítulo denominado “Masculino/Femenino: Interrelaciones genéricas en *El Divino Narciso* de Sor Juana”. Este artículo

plantea la importancia del género dentro de la loa como del auto sacramental, explica una suerte de pares masculino-femenino en la loa con Religión/ Celo y América/Occidente, propone que existe una lucha de poderes entre los personajes femeninos; como el tiempo histórico también es una característica que lo diferencia del auto sacramental, el cual se desarrolla en un tiempo mítico y las interacciones son en su mayoría entre personajes de género femenino. La autora propone que Narciso y Amor Propio son masculinos. Enfatiza, además, una suposición de que sor Juana introduce la figura diabólica de Eco, en una ninfa. Pese a la explicación, la autora no profundiza en el tema de la feminización de Lucifer en Eco, sólo lo menciona y deja al artículo con una explicación superficial, sin aclarar que desde la perspectiva judeo-cristiana la presencia de figuras femeninas como origen del mal puede justificarse en el auto sacramental, el texto no sostiene su propuesta por lo tanto carece de utilidad para un trabajo de investigación. En el mismo libro se encuentra otro artículo escrito por Elena Granger-Carasco, cuyo título es “La Fuente Hermafrodita en *El Divino Narciso* de sor Juana”, el cual explica el carácter de la figura hermafrodita de la Fuente y de Eco dentro del auto sacramental. Describe, brevemente, la innovación escénica de sor Juana frente a los autos calderonianos que desarrollan la acción entre personajes divinos y terrenales de forma vertical, mientras que, la monja novohispana, lo hace de manera horizontal, promoviendo así la idea de que hay una penetración humana en la divinidad de Narciso. Expone también la influencia del mito hermético y la presencia de seres andróginos como elementos sustanciales, aunque no aclara su influencia en los personajes sorjuaninos, además no resuelve en que forma la Fuente es hermafrodita cuando claramente este elemento alegórico representa a la Virgen María. La aportación interesante que hace sobre la figura hermafrodita en Eco si es viable con respecto a que la figura maligna puede adoptar tanto la forma masculina de eco como de la Naturaleza Angélica Réproba. A diferencia de Paz, Scavino o Glantz, las dos autoras no se enfocan en el contexto socio-cultural de sor Juana, pero ofrecen dos nuevas lecturas del auto sacramental que llegan a ser

especulaciones debido a que no ofrecen ejemplos de la obra, el argumento llega a ser endeble e intrascendente. Tampoco llegan a una lectura literaria de la obra, como lo llegan a proponer, Checa, Fernández y Krynen.

El último artículo de la *Revista Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, es un texto escrito por Ángel Valbuena-Briones, quien explica brevemente tres autos sacramentales: *El Cetro de San José*, *San Hermenegildo*, y por último *El Divino Narciso*. Al igual que los dos textos anteriores, las explicaciones son resúmenes de cada auto sacramental, no profundiza en los temas de las loas. Se explica lo obvio y no propone una nueva lectura. Lo que es interesante es como expone que los autos sacramentales de la época iniciaban con temas bíblicos o históricos y define al mito como una verdad universal, pese a ello, al artículo no propone nada, por lo tanto, su utilidad es limitada para profundizar el estudio del auto sacramental. En su artículo “El juego de los espejos en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, ofrece ejemplos y llega a proponer que sor Juana concibe en el auto sacramental una poética del reflejo, aunque de forma diversa a la de Krynen o Fernández, Balbuena se enfoca en las alegorías como elemento significativo para introducir el lenguaje bíblico, el tema del reflejo como parte de la poética ecoica de sor Juana.

En 1997, Viviana Díaz Balsera con “Mal de amor y alteridad de un texto de sor Juana: *El Divino Narciso* reescribe a Calderón”, en BCom XLIX: 1, describe la influencia de Calderón de la Barca en la obra de la monja jerónima al imitar las “palabras humanas” para convertirlas en “palabras divinas” a partir de las alegorías, el juego de reflejos tanto alegóricos como literarios. Aborda las alegorías como elemento lírico, siguiendo el hilo de Fernández, Krynen y el del espejo como Balbuena Briones, sin embargo, Díaz Balsera profundiza y explica con ejemplos lo que los anteriores autores no consideraron relevante. La identidad del “sujeto criollo” (Díaz, 1997) frente al sincretismo religioso desde una postura femenina reflejada en la escritura femenina. A pesar de

la fuerte influencia calderoniana en los autos sacramentales de sor Juana, tanto la loa como *El Divino Narciso* se diferencian de otros autos porque la creatividad literaria de la poetisa fusiona diversos elementos cosmogónicos a partir de la intertextualidad. Díaz Balsera, expone que las relaciones que construye desde la identidad, la alteridad; el bien, el mal, la atracción, la repulsión; lo negativo, lo positivo, la inclusión y la exclusión son el gran aporte que sor Juana inserta en su obra dramática. Es un texto muy útil para entender la figura criolla femenina desde una perspectiva contemporánea, pero especialmente para identificar los códigos que se gestaron durante el sincretismo que ocurrió en Nueva España.

El artículo escrito en 1998 por Judith A. Kirkpatrick es quizás uno de los textos más sobresalientes y mejor desarrollados porque busca profundizar en la personalidad de tres personajes femeninos: Naturaleza Humana, Gracia y Eco. De las primeras dos afirma que son la humanidad y la Gracia de Dios, sin embargo, al personaje de Eco dedica más líneas cuando propone que la ninfa es enmudecida porque Narciso es quien la transtorna. Kirkpatrick argumenta que mientras Naturaleza Humana se coloca en segundo plano al desposarse con Narciso y su voz es endeble, Eco por otro lado, es callada como lo fue Lucifer, por lo tanto, ambas figuras han sido silenciadas por su osadía. También sugiere que Eco sintetiza y resignifica las palabras de los otros personajes para darles el sentido que ella desea transmitir. Eco cuenta su propia historia reflejando las palabras de los “otros” debido a que es un personaje femenino que debe callar. Es un artículo muy útil para profundizar sobre el tema de la voz silenciada. Con Díaz Balsera, Kirkpatrick se enfoca en la escritura femenina, más allá de los aspectos mitológicos, la figura femenina como elemento primordial en su estudio.

En 2000 Robin Ann Rice de Molina con “Mito, metamorfosis y transculturación en dos autos sacramentales: *El Divino Orfeo* de Calderón y *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la

Cruz”, en *Actas del Congreso Internacional*, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, también plantea como el mito es la base cosmogónica del auto sacramental para fungir como instrumento de adoctrinamiento del misterio eucarístico fusionando textos clásicos y bíblicos. Sin embargo, en este breve artículo la autora da una propuesta que pocos estudiosos han decidido profundizar, y es la importancia del mito de Orfeo, específicamente *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca sobre *El Divino Narciso* de sor Juana, y es que hay en la lectura de Robin Ann Rice más paralelismos con el mito de Orfeo que con el mito de Narciso con la figura de Jesucristo. Según la autora, la monja aprovecha, universaliza y cristianiza el mito de Orfeo a través de un puente, un vínculo entre el mito y el dogma: el lenguaje alegórico. Pero también explica que el dualismo o paralelismo literal de la alegoría no es suficiente, sino que la alegoría que probablemente uso sor Juana consta de cuatro partes: reescritura, alegoría literal, moral/tropológico y anagógico. Otra aportación interesante que se encuentra en el artículo es que sor Juana no sólo reescribe el mito, sino que lo “remitiza” y “trasculturaliza”. El artículo es muy útil por su aportación a una nueva visión y lectura de lo que puede contener el auto sacramental, aporta datos históricos, pero especialmente se centra en la obra y resalta una forma de concebir el texto sorjuanino.

En el año 2003 el investigador de Pasadena City College, Robert S. Oventile publica un artículo en la revista *American* con el título “Idolatry’s Allegorical Overcoming: The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz’s *El Divino Narciso*”, en donde el autor expone de forma sencilla y clara el origen del auto sacramental y su relación con la festividad de *Corpus Christi* tanto en España como en Nueva España. A lo largo del texto se explica la relación entre los personajes Religión, Celo y sus antagonistas, hasta la conversión de Occidente y América que terminan por aceptar de forma sumisa el cristianismo, específicamente el dogma de la Eucaristía. El autor utiliza el auto sacramental para explicar su lectura, especifica que san Pablo es una fuerte presencia en la loa, debido a que sor Juana lo imita al defender que ninguna persona está excluida de la Salvación

Eterna así como el apóstol no excluyó a los paganos de su época. El artículo es útil en cuanto a que explica la importancia del auto sacramental en la vida religiosa en la España y Nueva España de los siglos XVI y XVII, aunque se centra en la obra como una fuente de información al igual que Paz, el aspecto socio cultural de sor Juana adquiere mayor trascendencia que la obra literaria, y por momentos llega a desviar el foco de atención por explicar asuntos históricos que son determinantes para la lectura de la obra literaria de la autora novohispana.

En el artículo “Ángulos y perspectivas reconsideración de la dramaturgia aurisecular” (Otoño, 2004) publicado por la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. 28, No. 1, el autor Juan Luis Suárez desarrolla de forma extendida por qué sor Juana utilizó el auto sacramental como el género idónea para poder congrega los mitos y el dogma eucarístico. El autor sostiene que el teatro como espectáculo se convirtió en el espacio comunitario por excelencia, en donde la divinidad se fusiona con lo terrenal y el tiempo es mítico. Marca las diferencias entre los ritmos culturales que posee el auto sacramental, pero no llegar a esclarecer cual es el de cada cultura inmersa en *El Divino Narciso*, no obstante, reflexiona que sor Juana intenta re-crear el ritmo temporal de las tres culturas sincretizadas. El auto sacramental es el único género que le permitiría vincular los tres mitos y cosmovisiones, y además de hacer un recorrido histórico desde la llegada de los europeos hasta la conquista espiritual en tan solo cinco escenas. Es un texto bien desarrollado, se desvía levemente del tema, pero siempre con la idea de enriquecer la explicación, profundiza en los aspectos que propone y es útil para explicar el ritmo cultural como elemento fundamental en la concepción del auto sacramental. En diálogo con Suárez, Guillermo Schmidhuber de la Mora con “La primera dramaturga en lengua moderna, sor Juana Inés de la Cruz”, en *Hispanista*, vol. 3 núm. 30, plantea como las mujeres dramaturgas gozaban de presencia literaria en pleno siglo XVII, y como sor Juana propone cuatro elementos dramáticos: *verdad* versus *ficción*, *sentido* versus *letra*. La perspectiva intelectual de la autora permite que construya una polaridad cognoscitiva y

semántica que hasta el siglo XX es abordada desde la teatrología como ciencia. Este adelanto dramático de sor Juana es lo que la denomina como una autora moderna. El artículo describe las cuatro características del teatro sorjuanino: Perspectiva intelectual activa del público fundamentada en la curiosidad; la polaridad cognoscitiva entre verdad y ficción; la polaridad semiótica entre el sentido y la letra, y por último, el equilibrio dinámico del teatro con base en las polaridades anteriormente mencionadas. El texto de Schmidhuber no profundiza en los elementos dramáticos que propone como tesis, no explica las características de la “comedia de falda y empeño” (Schmidhuber, 2007) que según el autor, es el nombre que da a la dramaturgia sorjuanina. Es un artículo que no aporta más que algunos datos históricos de la vida “teatral” de sor Juana. No es útil para el análisis dramático de los textos teatrales de la monja.

El libro de Verónica Grossi publicado en 2007 titulado *Sigilosos (v)uelos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, editado por Iberoamericana- Vervuert, la autora dedica dos capítulos al auto sacramental: el Capítulo 3 dedicado a la loa y el Capítulo 4 al auto sacramental. En el segmento dedicado a la loa la autora plantea que la retórica del auto sacramental busca identificar la alegría humana con la alegoría bíblica o divina, y lo demuestra con ejemplos de la loa en donde contrasta las referencias “divinas” con las “humanas” y argumentan que en la pluralidad e hibridez del texto se produce una manifestación literaria sacro-profana en donde el espacio es horizontal y el tiempo histórico. Grossi argumenta que sor Juana “desenmascara” las contradicciones retóricas y teológicas que fundamentan el teatro sacramental, además de que en la loa no es el rito pagano azteca el que se asemeja al rito eucarístico, sino que es el cristianismo el que reconoce al rito prehispánico como un rito análogo. Un último planteamiento es el de la vista por encima del oído como un mecanismo de representación teatral, un argumento muy parecido al de Robin Ann Rice, al proponer que las escenas son plásticas gracias al lenguaje. En el Capítulo 4 del libro la autora hace un análisis del auto sacramental en donde ella propone que existe una meta-alegorización

debido a que el lenguaje es polisémico. Un ejemplo que lo demuestra, según Grossi, se encuentra en que el misterio de la Eucaristía de Cristo y la Transustanciación son comparados con la flor de Narciso, en donde ambos personajes mueren por amor, y resurgen de una forma diferente a su esencia original. Otra nueva perspectiva que la autora hace de la obra se hace evidente en la importancia que enfatiza en el personaje Eco, el cual disemina el discurso logocéntrico (Grossi, 2007) de Narciso al contrariarlo, deformar sus palabras a través de la *ecolalia* y al parodiarlo incluso (2007). Eco, según Grossi (2007), es el personaje más polémico debido a su doble naturaleza, primero de ninfa tímida que se va transformando en una figura maligna con el transcurrir de la trama. Uno de los aportes más interesantes que plantea Grossi es la ecolalia como una consecuencia de la deformación de Eco como su parodia al dogma ortodoxo y su crítica retomada de Pamela Kirk, que en sus palabras, el “error” de sor Juana fue presentar un Narciso atormentado por su encendida pasión por Naturaleza Humana y haber muerto por un exabrupto erotizado, rompiendo con el dogma de la Pasión de Cristo. El texto aporta nuevos enfoques, aclara la importancia de la *allegoresis*, la *allegoria in factis* y la *allegoria in verbis*, la primera en el personaje Sinagoga y la segunda en Gentilidad. Es un libro que profundiza en los planteamientos que presenta, y ejemplifica con fragmentos de la obra sin perder la focalización en otros autores o temas.

Eugenia Houvenaghel y Chiara Donadoni con “El camino de la reescritura: la metamorfosis en *El Divino Narciso* de sor Juana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 38 del año 2008 proponen como la influencia de la *Metamorfosis* de Ovidio está latente en el auto sacramental y como sor Juana concibe la reescritura de un mito a partir de una conciliación entre el texto clásico y las Sagradas Escrituras. El elemento de innovación de sor Juana se encuentra en conciliar las letras y símbolos paganos con las letras y símbolos divinos a partir de la poesía, el uso de metáforas, y sobre todo del componente más importante del auto sacramental como género dramático: la alegoría. En el artículo se expone que la metamorfosis del mito pagano ha sido convertida en forma

de alegoría en la transfiguración que el cristianismo impone como acto de fe. La nueva lectura a *El Divino Narciso* es la de la metamorfosis de Eco durante el auto sacramental que inicia con una Eco inocente, que se va transformando en una Eco luciferina, y termina siendo una Eco derrotada, débil y sin voz, lo cual enriquece la visión de la metamorfosis no únicamente de Narciso sino de su antagonista. El artículo también aporta una comparación paralela entre el texto ovidiano y el sorjuanino. Muy parecido al enfoque de Grossi, las autoras buscan más allá del aspecto social del entorno de sor Juana y enfocan sus fuerzas en los aspectos literarios que ya Fernández y Krynen habían propuesto cuarenta años antes.

En 2009 el artículo “Ontología de la metáfora en *El Divino Narciso*” de la autora Ivelisse Urbán en *Romance Notes* Vol. 49, No. 3 publicado por University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance, expone sin explicar del todo la esencia ontológica de la metáfora en el auto sacramental. El texto inicia con diversas citas de autores que argumentan que la alegoría es un recurso muy común durante la Contrarreforma y que la literatura pagana es permitida siempre y cuando ayude a comprender a las Sagradas escrituras. Pese a las explicaciones que expone, al final no atina lo más importante de su tesis: la ontología de la metáfora, la exposición del tema no es clara, se enfoca en otras cuestiones, pero no llega a explicar cuál es la función de la ontología en la metáfora dentro del texto sorjuanino. Por otro lado, una aportación interesante del artículo es que la autora propone que la alegoría es derivada de la amplia presencia de metáforas, su lenguaje indirecto es la forma en que sor Juana explica el misterio eucarístico, es decir, la poesía con su alegoría describe el misterio de la Transustanciación, el problema es que no lo demuestra con fragmentos de diálogos tomados del auto sacramental, por lo que el texto no llega a ser útil para consultarlo en un trabajo de investigación serio.

El libro publicado por el Instituto de Investigaciones Bibliográfica de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2010 del investigador y escritor José Pascual Buxó titulado *Sor Juana Inés de la Cruz: El Sentido y la Letra*, expone un análisis respecto al auto sacramental resaltando la presencia de la *res* que denomina “sustancia del contenido”, y *verba* que es la “forma de la expresión”. Al igual que Robin Ann Rice encuentra en la poesía el arte pictórico inmerso como parte de la plástica escénica que la autora novohispana buscaba plasmar en los espectadores, y toma la idea antigua de que la poesía es pintura parlante y la pintura en poesía muda. Otro aspecto afortunado que Pascual Buxó hace del auto sacramental es explicar que la obra desarrolla un discurso alegórico que define como aquél que posee la pertinencia semántica de las diferentes entidades involucradas en los personajes alegorizados, a los cuales sor Juana dota de características particulares en sus diálogos para evitar ambigüedades. La representación es concebida por sor Juana como una representación icónico-escénica, y el principal motor de la acción dramática es Eco. Al final del capítulo dedicado exclusivamente al auto sacramental, Pascual Buxó establece que los tres misterios del dogma que se establecen como premisas en la cristología y en el dogma católico se encuentran insertadas de forma alegórica en *El Divino Narciso* y es el lector-espectador quien las descubre: la Encarnación, la Eucaristía y la Predestinación. Pese a su aportación a una nueva lectura al texto dramático, el autor no explica en donde se encuentran los misterios, y no muestra ejemplos claros de todo lo que afirma. Al principio del capítulo se desvía del análisis al texto y decide explicar algunos otros aspectos que no facilitan la lectura de la revisión de lo que busca demostrar. La focalización en *El Divino Narciso* es tardía cuando en vez de explicar algunos rasgos literarios de la obra de sor Juana, decide exponer y explicar un poema de Lope de Vega, dejando en abandono la obra principal del análisis. El texto es descriptivo, pero al igual que otros textos escritos sobre Narciso sor juanino, se desvía largamente en párrafos dedicados a resaltar cuestiones lingüísticas y la obra de la monja deja de ser punto de atención. Es un libro que enumera para datos históricos y

ofrece planteamientos que dan cabida a diversas líneas de investigación sobre la obra de sor Juana. El estilo muy similar al de Paz, pero con más enfoque teórico por momentos, no aborda la obra, la dibuja y se desvía del objeto principal del estudio: el texto literario. La erudición pierde a los grandes autores del centro de atención: la obra de sor Juana.

En 2011, Rocío Olivares Zorrilla con “*El Divino Narciso: contrafacta de ¿'Eco y Narciso'?*” en *Revista de Estudios Literarios*, 46, Universidad Complutense de Madrid en donde la notable influencia de Calderón de la Barca se hace presente en *El Divino Narciso* hasta pensar que es una *contrafacta* de su obra *Eco y Narciso*. La intertextualidad como fundamento de esta concepción de *contrafactum* literario, en donde el texto profano se diviniza. La autora hace una argumentación muy extendida sobre las analogías entre el mito del *Tecualo* prehispánico y el ritual eucarístico, profundiza en la problemática del filósofo Plotino en cuanto al espejo y al silencio que se encuentra en el personaje Eco; también ofrece una nueva lectura del auto sacramental en donde relaciona cinco personajes míticos que sirvieron probablemente para que sor Juana concibiera el narciso divinizado y cristianizado. El primero es el Narciso de Ovidio, obviamente, pero también pone sobre la mesa de discusión que antes hubo analogías dramáticas entre Jesucristo y Orfeo, ambos descienden al infierno por amor; el tercer personaje es Dionisos en cuanto a que el culto a esta divinidad se asimila al sacrificio del Cordero Divino, y la sangre representa el pacto entre los hombres y los dioses; el cuarto es Endimión, quien es un pastor que da la vida por amor a sus ovejas, el quinto es Acteón, aquel pastor que es castigado y convertido en ciervo, siendo devorado por sus propios perros. Olivares Zorrilla propone nuevas lecturas enfocadas en corrientes filosóficas que posiblemente sirvieron para la concepción teológica de sus autos sacramentales, permitiendo así, que *El Divino Narciso* no sea catalogado únicamente como una texto lleno de sincretismo prehispánico y cristiano, sino que enriquece con más motivos mitológicos y corrientes de pensamiento la perspectiva que se tiene sobre las obras de sor Juana. Parecido al trabajo de Díaz

Balsera, el enfoque es global, pero se centra en la obra, ofrece ejemplos y explica algunos aspectos que no se habían abordado con anterioridad.

En 2012, Josefa Fernández Zambudio publica un artículo en la Revista de Investigación y Crítica Estética *Cartaphilus* denominado “La fuente de aguas cristalinas en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, el cual aborda el tema de la fuente desde Ovidio, como el creador de punto de partida para la alegoría del agua como espejo o reflejo, figura que sor Juana re-creará de forma conciliadora entre el paganismo y el cristianismo. A lo largo del texto la autora expone brevemente que la figura de la Fuente en el auto sacramental simboliza la figura inmaculada de la Virgen María, una lectura sin mayor trascendencia, a pesar de que argumenta citando y explicando la obra, no ofrece una nueva lectura. Su aportación se encuentra en que la figura de la Fuente es el símbolo de la esperanza hacia la vida eterna por la Gracia. Es un artículo que no posee nuevas perspectivas, por lo tanto no es útil para un trabajo de investigación que se enfoque en el tema del agua y la Fuente como símbolo en el auto sacramental. Se sigue el enfoque que ya había dado Scavino y Balbuena Briones del espejo, el reflejo.

El artículo “El reflejo barroco, la identidad y el mito de Narciso en *Eco* y *Narciso* de Calderón y *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, escrito por David Vidal-Jones en 2012, Chapter Book in Pamela H. Long, Sor Juana / Polímata, México: Grupo Destiempos. El autor postula que el espejo en el barroco, específicamente en el siglo XVII es un sistema de apropiación de autoconocimiento que se va transformando en un instrumento mundano cuando se utiliza para celebrar la vanidad. A lo largo del texto, Vidal-Jones afirma que Calderón reescribe a Ovidio, cristianiza el mito grecorromano y le incorpora formas artísticas a partir del discurso hispano del siglo XVII, una visión más enfocada en el símbolo del espejo. Posteriormente, sor Juana reescribe la reescritura calderoniana pero esta vez el auto sacramental de la monja novohispana agrega el

discurso moral y filosófico, además de hacer que el mito sea cíclico y ausente de la muerte. Para Vidal Jones, Dios se encuentra presenta en el personaje Gracia, Naturaleza Humana es el alma de los hombres, y Narciso al morir se desprende de su cuerpo, pero al vencer a la muerte se transforma en divino. Es un artículo cuyas las propuestas se enfocan hacia el concepto teológico de la transustanciación. El texto se integra a lo que Zambudio define como reflejo, sin embargo, no queda en un texto reiterativo de lo que se ha escrito antes, el espejo como símbolo del autoconocimiento, afirmación que no habían planteado Scavino o Balbuena Briones, desde un aspecto más filosófico.

Para Adriana Cortés Koloffon con *Cósmica y cosmética. Pliegues de la alegoría en Sor Juana Inés de la Cruz y Pedro Calderón de la Barca*, Iberoamericana/Vervuert/Universidad del Claustro de Sor Juana/Universidad de Navarra (2013), expone en su libro la historia del auto sacramental, pero su verdadera aportación al estudio de *El Divino Narciso* se encuentra en como la autora aborda el espacio dramático y la relación con el cuerpo del personaje. Ella propone la teoría de los *daimones* de Angus Fletcher, en donde se establecen semejanzas y diferencias en el plano de lo semántico y lo sintáctico en la pieza teatral. Otro planteamiento de la investigadora se encuentra en que “la alegoría y el símbolo permiten la evocación de una ausencia a través de una presencia representada por los ornamentos en el espacio dramático. Así como por el discurso (*logos*), la voz (*phone*), y el lenguaje corporal de los actores” (Cortés, 2013). El despliegue de los opuestos también se encuentra en el auto sacramental: cuerpo-alma, microcosmos-macrocosmos, lo profano-lo divino, el silencio- el eco, lo masculino-lo femenino.

En 2013 Simone Rocha Mangeira Rebello y Elga Pérez Laborde con “Lo sagrado y lo profano en la obra *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Actas Selectas del Congreso Extraordinario* de la AITENSO, donde las autoras exponen que el auto sacramental trata de

conciliar el ritual nahua de sacrificio con el sacrificio de Jesucristo en la cruz, *sor Juana* como miembro de la Iglesia Católica sabe que puede haber una conciliación entre el teatro profano y el teatro religioso en donde el adoctrinamiento no es la función principal, sino la exaltación de la Transustanciación. El texto hace un extenso resumen de la obra, inserta algunos datos históricos que ayudan a relacionar el auto sacramental con el mito, específicamente con el mito órfico, debido a que las dos autoras al igual que otros autores, sostiene que *El Divino Orfeo* de Calderón de la Barca es más evidente como influencia dramática que *Eco y Narciso*. La explicación es somera, pero interesante para recordar algunos elementos de los rituales del Tecualo y la Eucaristía. Es quizás una re-escritura de lo que ha escrito Margo Glantz, Paz, Pascual Buxó, entre otros, pero sin llegar a confrontar.

En 2014, el libro titulado *El indígena, el forastero y el demonio: alteridad en el teatro novohispano*, de Víctor Grovas, editado por Ensayo, dedica un capítulo a la loa y al auto sacramental *El Divino Narciso*. El Capítulo II denominado “El siglo XVII: Intentos de un frágil equilibrio entre el YO y el OTRO”, en este texto el autor plantea que sor Juana además de catequizar su principal motivación para integrar como personajes a Occidente y América es la de privilegiar la personalidad del americano como sujeto social, sin aclarar qué significa “americano” desde la perspectiva del siglo XVII¹. Grovas propone que en la loa sor Juana explica a través de los personajes la presencia de un “Yo indígena” en contraposición de un “Yo español” que serían el “Otro” respectivamente, pero también se encuentra inmerso el “Yo criollo” (2014) que se desarrolla en ambos mundos y los concilia. Otra lectura que hace de la loa es la no confrontación entre cosmovisiones, incluso en la convivencia de las “dos Américas” (2014): la América representada

¹ Quizás Víctor Grovas se refiere al sujeto colonial, el cual es el criollo del siglo XVII que a partir de actos de escritura construye su identidad americana para diferenciarla de la europea. Es evidente que Grovas no explica en su texto que el ser “americano” durante la época de sor Juana es una construcción del europeo nacido en América.

por el “Indio Galán” y la América representada por la “India Bizarra”. Además, la auto-afirmación es probablemente la tesis de la loa, América que quiere verse reflejada en la lejana España. Grovas finaliza el capítulo afirmando que existen varios niveles de reconocimiento criollo en la loa: 1) Sor Juana se auto-proyecta, 2) La contemplación del otro, 3) La proyección del Yo en el Otro. La propuesta que hace el autor respecto a la auto-proyección y reafirmación de sor Juana como sujeto criollo está bien explicada, sin embargo, faltan ejemplos que citen al auto sacramental, lo cual no sostiene su tesis, quizás pueda abordarse en un trabajo más profundo de investigación.

En 2015, en la *Revista Iberoamericana* (2001), Año 15, No. 57 (marzo de 2015) la autora Valeria Wagner en el artículo denominado “Miradas advertidas: la escena narcisista en dos obras de Sor Juana Inés de la Cruz propone una lectura interesante respecto al narcisismo que prevalece en la obra sorjuanina. La primera es que define a Narciso como un personaje que se transforma dentro del auto sacramental, así como en el mito ovidiano el pastor se convierte en flor, en el auto sacramental sufre metamorfosis como pan sagrado. La autora sostiene que el texto es pedagógico y evangelizador, además de que la alegorización es cristiana y reescribe el mito de Narciso como un nuevo mito pero con matices prehispánicos. La imagen que se ve reflejada en la Fuente es naturaleza Humana, y sin la primera la segundo no obtiene su Salvación Eterna, y así sor Juana hace la analogía entre la Virgen María con la Fuente, y Naturaleza Humana con la humanidad, siendo la Madre de dios el instrumento de conciliación entre Dios y los hombres. El artículo no ofrece nuevas percepciones o lecturas del auto sacramental, es un artículo descriptivo y no reformula nada nuevo, sin embargo, resume de forma sencilla el mito de Narciso.

Amy Fuller con *Between Two Worlds: the Autos sacramentales of sor Juana Inés de la Cruz* (2015), Ed. *Modern Humanities Research Association*, es un libro que consta de cinco capítulos que abordan la temática de los autos sacramentales de sor Juana Inés de la Cruz: *El Cetro*

de José, *El mártir de Sacramento* y *El Divino Narciso*, asimismo aborda los temas que también muestran en forma de prólogo sus respectivas loas. Propone a sor Juana como una escritora subversiva desde su obra literaria, rompiendo los cánones de comportamientos de una monja, reflejados especialmente en sus autos sacramentales. En el capítulo 1 la autora se propone a abordar y luego explicar el concepto de *fineza* en la obra de sor Juana, lo cual es una aportación útil para el estudio de los autos sacramentales para entender el constructo teológico que la monja concebía. En el capítulo 3 se detiene a explicar la importancia de las loas y su temática de sumisión ante la Corona española, específicamente en la loa de *El Divino Narciso*, en donde Fuller profundiza sobre el sincretismo teológico entre el concepto de Eucaristía y *Tecualo*, asimismo muestra al auto sacramental como una evidencia de lo que otros autores ya han propuesto, que en la analogía de los “panes sagrados” se puede evidenciar que una premonición del cristianismo ya estaba acentuada en los naturales de América. Con diversos datos históricos y una lectura enfocada en la fineza como eje central de los autos sacramentales, la obra de Amy Fuller es un texto completo, crítico e innovador debido a que se centra en los textos religiosos como textos literarios con una didáctica histórica. En el capítulo 5, la investigadora refiere que *El Divino Narciso* es una obra entre dos mundos, el prehispánico y el occidental; por lo que la autora propone que es necesario implementar una técnica *metatextual* para poder llegar al espectador indígena, mestizo e incluso criollo. Pese a la imitación que hace por momentos de Calderón de la Barca, su auto sacramental refleja más ecos bíblicos que su antecesor literario. La obra va más allá de un simple auto sacramental. Fuller propone que la composición dramática sitúa el cristianismo y el paganismo al mismo nivel, lo cual puede ser cuestionado en su época. La autora aprecia más profundamente las características de los elementos indígenas en la loa, pero su gran aportación a los estudios sorjuaninos es esclarecer y explicar con la obra epistolar y literaria de la monja el concepto de *fineza* en su obra religiosa, algo

que pocos autores han tomado en cuenta, sobre todo porque la monja buscó plasmar en su *opere sacrae* conceptos teológicos, ciencia que circundaba sus autos sacramentales.

En 2016 Robin Ann Rice con “*El Divino Narciso, Ut pictura poesis* y la construcción espaciotemporal de las imágenes literarias de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Revista Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. Vol. 6. Núm. 1, en donde la investigadora expone la presencia de reflejos pictóricos derivados de la poética ecoica literaria, lo que denomina como metarreflejo. Lo define como una técnica retórica para representar el *leitmotiv* del reflejo doble. Rice argumenta que el metarreflejo se encuentra en la intertextualidad entre el auto y el Antiguo Testamento y la Metamorfosis de Ovidio. Finaliza con la explicación de que los ovillejos ecoicos son espejos auditivos, además propone sin comprobar una relación con el mito de Faetón. Nuevamente la autora propone una poética del metarreflejo en *El Divino Narciso*, pero no llega a desarrollar con ejemplos del auto sacramental su tesis, por lo que queda un planteamiento incompleto, pese a que su idea puede producir una línea de investigación entre literatura y artes plásticas, pero no concreta y se desvía para explicar otros asuntos ajenos a la obra de sor Juana.

Y Antonio Cortijo Ocaña con “Hacia una interpretación comprensiva de Sor Juana. Tres loas y la cifra del mundo”, en *América sin nombre*, Número 21, en donde Cortijo Ocaña propone a sor Juana como una “bisagra” que une a los mundos y las tradiciones europeas y americanas. Legitima al sujeto colonial como miembro de la sociedad novohispana basado en un método de comparación cultural utilizado por Atanasio Kircher al hacer analogías entre culturas. A lo largo del texto explica la influencia del mitógrafo en la obra literaria de sor Juana, además de que en la loa la monja busca legitimarse como un sujeto cognoscitivo y plantea la idea de que *El Divino Narciso* y *Primero Sueño* se asemejan en la búsqueda de Narciso y la voz del poema hacia la relación “hipotástica” (Cortijo, 2016) con Naturaleza Humana el primero, y con Dios la segunda.

No profundiza, no aclara la razón de la relación entre el texto dramático y el poema dejando interrogantes entre la relación de *Primero Sueño* con *El Divino Narciso*.

En conclusión, los especialistas en sor Juana no siempre centran su atención en la obra literaria y en muchas ocasiones la vida del autor o el contexto histórico llega a ser el tema central dejando a *El Divino Narciso* en segundo plano. En otros casos, los actos de escritura son específicos, dan un contexto de la obra y su creación, pero también se enfocan en aportar una nueva forma de abordar el texto ya como acto de escritura o desde la importancia del teatro para la evangelización, es decir, son pocos los autores que se centran en cuestionar lo que se ha escrito sobre el Narciso de sor Juana, o en proponer a partir desde el aspecto dramático los elementos principales que posee la obra y sus características particulares que hacen de este auto sacramental una joya del barroco novohispano. *El Divino Narciso* es una obra dramática que no ha sido analizada como un texto dramático por la mayoría de los especialistas, y es importante destacar que a pesar de ser un acto de escritura su esencia es principalmente su representatividad escénica.

1.3 Textos sobre intertextualidad y polifonía en *El Divino Narciso*

El siguiente grupo de autores aborda la intertextualidad y la polifonía en *El Divino Narciso*. El primer artículo data del año 1996 y se denomina “Pervivencia lírica, intertextualidad y función dramática en el Teatro del Siglo de Oro”, escrito por Inés Ravasini y que se encuentra en Actas IV de Asociación Internacional del Siglo de Oro. La autora argumenta que en diversas obras de teatro del Siglo de Oro existía un “articulado tejido intertextual” (Ravasini, 1996), en donde la combinación de textos o superposición de un texto sobre otro es lo que se denomina como *cita*, mientras su interpretación es el componente *metatextual* (1996). Esto propicia el juego de múltiples voces “que se cruzan y se persiguen” para desarrollar la polifonía (1996).

En 2012 la investigadora Robin Ann Rice publicó: “Polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz”, en *Estudios del texto áureo: texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ed. por Aurelio González (et al.), es un artículo en donde la investigadora sostiene que la intertextualidad (generada a partir de la heteroglosia y el dialogismo) produce la polifonía dentro de *El Divino Narciso*, ejemplifica la intertextualidad entre textos de la Biblia y los textos de Ovidio. La polifonía se encuentra en las diferentes conciencias de los personajes que se ven reflejadas en los diálogos. Por otro lado, Susana Hernández Arcaico con “Música y mitología en Calderón y sor Juana antecedentes estrategias y propósito-materia de diálogo intertextual”, en *El Teatro Barroco: Textos y contextos. Actas Selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO*, Univ. Federal do Espírito Santo, Pamela H. Long con sor Juana, Polímata, México: Ed. Grupo Destiempos, LLC. Es un artículo que expone el mito como elemento de vinculación entre el *Eco* y *Narciso* de Calderón y *El Divino Narciso* de sor Juana, pero también atribuye en la obra calderoniana la importancia de la música como elemento de identidad del sujeto ibérico frente a la diversidad racial y religiosa que se vivía en Nueva España, por lo tanto, la monja decide imitar el camino de la música para fortalecer la identidad del sujeto colonial al insertar el *tocotín* en la loa de este auto sacramental. Al igual que José Pascual Buxó intenta explicar desde algunos aspectos teóricos que quedan incompletos y que no se explican con ejemplos tomados del auto sacramental. Sigue la propuesta de Díaz Balsera respecto a la intertextualidad, pero no muestra ejemplos en su argumento de que dentro del auto sacramental hay un entretejido de textos insertados.

En las últimas décadas han surgido textos que abordan la intertextualidad y la polifonía como evidencia de la erudición de sor Juana para la escritura de textos muy complejos dotados de una gran cantidad de préstamos y cúmulo de intertextos “implantados”. Las nuevas percepciones o el estado actual de la investigación sobre la intertextualidad, la polifonía y la musicalidad como

elementos literarios en *El Divino Narciso* ha quedado sin continuidad desde que Valbuena Briones (2008) propuso su visión de intertextualidad en el reflejo o “espejo” textual de la Biblia y textos de Calderón; Rice (2012) con su propuesta de heteroglosia y dialogismo como génesis de la polifonía; Hernández Arcaico (2012) con su premisa de la música y la mitología como materia del diálogo intertextual, y H. Long (2012) quien abarca la polifonía desde el aspecto musical, publicaron sobre los mencionados tópicos en el auto sacramental donde sus análisis teóricos han permitido avanzar en el estudio de la obra dramática de la monja jerónima.

Pese a las aportaciones de dichos investigadores, profundizar las premisas que cada uno de ellos propone se identifican algunos aspectos muy importantes referentes a la intertextualidad, la polifonía y la musicalidad dentro del *Narciso* de sor Juana, por otro lado, algunos aspectos teóricos han pasado desapercibidos (como los tipos de intertextualidad o los aspectos lírico-musicales de la polifonía) que se encuentran dentro de la construcción dramática del auto sacramental a partir de fundamentos teológicos, alegóricos y míticos que la autora abordó para la función didáctica y moralizante del auto sacramental. El aparato crítico que aborda la obra de sor Juana Inés de la Cruz ha incrementado a lo largo de las últimas décadas como consecuencia del interés por analizar sus textos, y descubrir nuevas interrogantes o refutar las que ya han sido establecidas como canon académico. En el caso particular del auto sacramental *El Divino Narciso*, el interés por analizarlo desde diversas aristas, permite descubrir las visiones que autores de diferentes épocas y especialidades aborden temáticas que este auto sacramental contiene a partir de lo filosófico, lo teológico, lo lírico, etcétera. Una de las complejidades que guarda la obra de sor Juana se debe a la gran erudición de la poetisa para conjuntar conocimientos en un texto literario.

El Divino Narciso ha sido abordado desde lo literario, lo teológico y lo mitológico. Debido a la complejidad de la estructura del texto, investigadores del siglo XX y XXI han dedicado diversos

estudios sobre las nuevas teorías o conceptos literarios que han surgido respecto a algunos fenómenos literarios como la intertextualidad o la polifonía. También ha generado múltiples textos que analizan la presencia de textos bíblicos, clásicos y contemporáneos de sor Juana como una influencia en su obra lírica., la maestría de insertar textos y darles un nuevo significado ha sido analizada por diversos especialistas que resaltan la importancia de la intertextualidad para reafirmar aspectos teológicos en el auto sacramental. Nuevas técnicas y métodos de análisis literarios son aplicados para la interpretación del texto, la construcción de la identidad del sujeto criollo, la metamorfosis como elemento poético, el sincretismo cosmogónico, la alegoría y el uso de lenguas naturales en la loa del auto sacramental.

La crítica actual se ha especializado en abordar *El Divino Narciso* como un texto literario más que como un texto religioso, sin embargo, las aportaciones que hacen los académicos es vislumbrar varios elementos literarios. El auto sacramental sigue produciendo estudios y análisis teóricos más especializados, actualmente se revisan las teorías propuestas por los pioneros en la investigación sorjuanina, por otro lado, se confirman las lecturas que durante décadas han sido aceptadas como canon académico. Los textos enlistados líneas arriba conforman un corpus actualizado con las lecturas más recientes sobre *El Divino Narciso* realizados en los últimos veinte años, sumando algunos libros y artículos más antiguos debido a que han sido pioneros en el estudio del auto sacramental en sus respectivas fechas de publicación. No obstante, es necesario resaltar que mucho se ha escrito sobre el texto dramático de la monja novohispana y hay gran cantidad de textos publicados -algunos de ellos por consumados sorjuanistas-, la gran mayoría no están centrados en su totalidad en la obra como texto literario. Algunos autores desvían su atención en explicar la biografía de sor Juana, otros tanto deciden emplear más líneas a su contexto social, algunos otros centran su análisis en las corrientes filosóficas o de pensamiento que influyeron en su obra, y finalmente hay autores que prefieren parafrasear o resumir la trama de la obra.

Por otro lado, hay textos que abordan la obra como el principal elemento de investigación, tomando en cuenta algunos aspectos de la vida cortesana y conventual de sor Juana, pero siempre sin perder el objetivo de la investigación. Sin consumir esfuerzos en otros autores, algunos investigadores optan por buscar las respuestas en el mismo texto que analizan, lo cual es en ocasiones la decisión más sabia. Algunos de ellos son Viviana Díaz Balsera, Judith A. Kirkpatrick, Amy Fuller, Sergio Fernández y Margo Glantz.

En la presente investigación, el tema principal que se aborda es el de la intertextualidad y la polifonía como fenómenos literarios que se encuentran en el auto sacramental, por lo tanto, los textos que sirven para esta investigación son aquellos cuyos autores se esforzaron en centrar su atención en la obra, en plantear nuevas lecturas, abordar aspectos que no han sido profundizados y que no pierden el objetivo de la investigación al ser más críticos y centrados en el auto sacramental más alegórico de sor Juana Inés de la Cruz: *El Divino Narciso*.

CAPÍTULO II

Dialogismo y polifonía en el auto sacramental *El Divino Narciso*

Para los fines del presente trabajo se opta por seguir indiscutiblemente los conceptos de dialogismo, intertextualidad y polifonía de Mijaíl Bajtín debido a la gran cantidad de lecturas e interpretaciones que ha causado la teoría del filósofo ruso. *El Divino Narciso* es un auto sacramental escrito para su representación, es importante enfatizar su naturaleza teatral, y a pesar de que como todo texto literario posee una estructura y cualidades que lo hacen ser elegible para un análisis teórico literario, no deja de ser un texto escénico que sor Juana concibió desde la perspectiva dramática tanto en poesía como en perspectiva escénica.

La revisión de la polifonía como un aspecto literario que el auto sacramental posee, inicia describiendo los términos teóricos que Mijaíl Batín establece en su visión de la literatura, específicamente en la novela del siglo XIX, sin embargo, algunos de esos elementos que el filósofo ruso vislumbra en la narrativa como género pueden encontrarse en un texto dramático del siglo XVII como parte de la estética literaria occidental, así, el diálogo entre obras no es una técnica contemporánea, ha estado presente a lo largo de la historia de la literatura occidental. Por ende, sor Juana emplea la técnica de poner en diálogo lenguajes poético y bíblico como recurso literario que dramaturgos especialistas en escribir autos sacramentales ya habían empleado, pero ella entremezcla cosmogonías, mitos, dogma y lenguajes.

En el capítulo II, además de describir los conceptos de dialogismo y polifonía, se busca resaltar las cualidades de cada discurso y su lenguaje, es decir, contraponer las exposiciones teológicas, bíblicas o míticas pero vincularlas con el lenguaje poético. ¿Qué lenguajes y textos dialogan en el auto sacramental de sor Juana? Es lo que se busca explicar en los siguientes párrafos.

2.1 Definición de dialogismo y polifonía según la teoría de Mijaíl Bajtín.

El concepto de *dialogismo* que Mijaíl Bajtín concibe es la relación que un enunciado mantiene con otros, fomentando una pluralidad de visiones debido a que esto fortalece un procedimiento didáctico, es decir un intercambio de conocimientos, percepciones, saberes.

Para iniciar el estudio sobre la presencia de la polifonía en el auto sacramental es necesario definir: ¿Qué es dialogismo? ¿Qué es polifonía? ¿Cómo funciona la polifonía en *El Divino Narciso*?

2.1.1 Dialogismo.

Primero, Bajtín concibe que todo en la vida es diálogo, y por consecuencia la literatura también lo es porque es un fenómeno lingüístico derivado de la vida social de la palabra, por lo tanto, la palabra se conforma de reflexiones internas que transmiten ideas (enunciados). Según Bajtín, el lenguaje es por naturaleza dialógica porque su perspectiva se centra en el lugar que tiene la “alteridad” como componente constitutivo del sujeto que ubica el “yo” en el “otro”, es decir, el sujeto se configura en relación con el “otro”, por lo tanto el lenguaje tiene un carácter interactivo. Para el filósofo ruso, el enunciado no implica únicamente una frase, sino la interacción de una frase en el contexto de otras que le preceden y le siguen. Los enunciados necesitan buscar una perspectiva más amplia, así, el dialogismo tiene que ver con que un enunciado tenga relación con otro, como una respuesta. El lenguaje alude al propio lenguaje, es decir, el enunciado es respuesta de otros enunciados precedentes.

La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística (...) Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista (...) (*Teoría y Estética de la Novela*, 97).

Bajtín sostiene que la expresión de las ideas exige tonos y percepciones diversas: “... el fenómeno de la dialogización interna está presente, en mayor o menor medida, en todos los dominios de la vida de la palabra” (101). Él explica que la palabra escrita no queda excluida del fenómeno de la dialogización puesto que establece que se hace completamente presente en la palabra fomentando el diálogo social de las voces que participan en el intercambio de las concepciones internas:

Pero la dialogización interna sólo puede convertirse en tal fuerza creadora de forma, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos; pero no en las cumbres semánticas de la palabra (como en los géneros retóricos), sino que penetran en los estratos profundos de la misma, dialogizan el lenguaje mismo, la concepción lingüística del mundo (la forma interna de la palabra); en donde el diálogo de las voces nace directamente del diálogo social de “los lenguajes”, en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social, en donde la orientación de la palabra entre enunciados ajenos, se transforma en su orientación entre lenguajes socialmente ajenos en el marco de la lengua nacional misma (102).²

El lenguaje poético que utiliza la monja en *El Divino Narciso* responde a la remisión de

² Una última definición sobre dialogismo se encuentra en el *Nuevo Diccionario de la Teoría de Mijaíl Bajtín*, en la cual Olga Arán Pampa define el concepto basada en los textos literarios del filósofo ruso: “El dialogismo forma parte de las propiedades de los sistemas de signos creados y utilizados en un medio socialmente organizado. Es una propiedad del lenguaje (dominio de la metalingüística y no de la lingüística), que consiste en que todo enunciado remite, por una parte, a toda la cadena de enunciados precedentes dentro de una misma esfera de la praxis humana y, por otra parte, anticipa en sus procedimientos las posibles réplicas que prevé en sus receptores (...) Todos los enunciados artísticos, en tanto prácticas discursivas son, entonces, dialógicos por definición, pero algunos lo son más que otros. Eso depende de la orientación de los géneros hacia el lenguaje y hacia el modo de captar lo real” Arán Pampa, Olga. *Nuevo Diccionario de Mijaíl Bajtín*, 2006. p.102

enunciados precedentes, y es lo que deriva a la intertextualidad. El fenómeno del diálogo social de los lenguajes que Bajtín encuentra en la novela de Dostoievsky y Rabelais, se hace evidente en el auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz cuando se encuentra un concierto de los lenguajes derivados de los hipotextos: el lenguaje poético, el lenguaje teológico³, el lenguaje mítico y el lenguaje bíblico. El mismo auto sacramental lo expone de forma explícita en boca de Naturaleza Humana (vv 125-130), donde las palabras “divinas” o el lenguaje bíblico se intercalan con palabras “humanas” o el lenguaje mítico-teológico-poético: (...) pues muchas veces conformes/Divinas y Humanas Letras,/dan a entender que Dios pone/ aun en las Plumas Gentiles/ unos visos en que asomen/ los altos Misterios Suyos (Cruz, 26).

Cuando sor Juana refiere a las letras “Divinas”, es evidente la presencia de las Sagradas Escrituras, específicamente los libros de *Génesis*, *Salmos*, *Isaías*, *Deuteronomio*, *Daniel*, *Ezequiel*, *Cantar de los Cantares*; asimismo los cuatro Evangelios según *San Mateo*, *San Lucas*, *San Marcos*, *San Juan* y *Apocalipsis*, entre otros como referencias principales. En las letras “humanas” encontramos la presencia de la *Metamorfosis* de Ovidio, la influencia de Pedro Calderón de la Barca con su *Eco y Narciso*, y en el aspecto teológico el *Concilio IV de Letrán* realizado en el año 1215 por el Papa Inocencio III, quien fue el primer Papa en referir

³ Para distinguir el lenguaje teológico del bíblico es necesario enfatizar que éste surge ante la necesidad de explicar conceptos, misterios y revelaciones que provienen de la Biblia. El Presbítero Álvaro Mejía G. explica en un artículo denominado “Teología y lenguaje. El lenguaje como problema para decir a Dios” en la *Revista Teológica Xaveriana*, 2005, No. 153 que la teología ha tenido que definir a partir de la lengua occidental (ya sea la griega o la latina) la cosmovisión semita de los textos bíblicos, e incluso ha tenido que establecer una terminología rigurosa para explicar el misterio divino que contiene la Biblia: “(...) la teología ha creado una sintaxis y unos modismos propios para hablar del misterio de Dios, que es uno y trino. Por ejemplo: sustancia, naturaleza, esencia, son sinónimos que expresan la unidad de Dios. Hipóstasis, subsistencia, persona, designa lo que es tres en Dios” (65). Esto significa que el lenguaje teológico ha tenido que construir su propio lenguaje. “Es correcto, pues, que una cierta ciencia o la comunidad científica se ponga de acuerdo en la utilización técnica del lenguaje en su propia disciplina (...) y la teología no se puede sustraer a dicha necesidad” (66). En conclusión, el lenguaje teológico se construye a partir del a exégesis hermenéutica que los Padres de la Iglesia realizaron para establecer el dogma cristiano generando nuevas expresiones que no se encuentran en la Biblia pero que tienen la función de explicar la cosmovisión semita e incluso latina (por ejemplo, la de San Pablo) a partir de palabras o conceptos que la Iglesia Católica se ha apropiado tales como Trinidad, hipóstasis, Transustanciación, entre otros.

a la Transustanciación como el acontecimiento de fe que define la presencia de Jesús resucitado hecho Pan Sagrado en la Hostia.

Todas las influencias literarias y teológicas se fundamentan en lenguajes sociales distintos, por lo tanto, el discurso de cada uno de ellos se presenta como disímil frente a los demás, y aun así, ¿cómo logra sor Juana que estos lenguajes dialoguen? ¿Cómo logra amalgamar sus discursos tan distintos entre sí? Lo logra modelando mensajes por medio de la poesía –especialmente con la metáfora- para producir un texto que muestra su gran capacidad creativa. En consecuencia, lo que hace posible el amalgamamiento de lenguajes y discursos es la creatividad poética que sor Juana emplea, es decir, su lenguaje poético que posee distintas cosmovisiones:

La esencia de cada género se realiza y se manifiesta en toda su plenitud en las diversas variaciones que se van creando a lo largo de su desarrollo histórico determinado. Cuanto más accesibles a un artista sean todas esas variaciones, tanto más rico y elástico es el dominio del lenguaje del género (el lenguaje del género es históricamente concreto) (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 207).

Según Bajtín, la presencia del lenguaje es la primera condición para el dialogismo, por lo tanto, en *El Divino Narciso* la correlación de lenguajes está establecida, la interacción entre ellos es lo que se desencadena en polifonía. El autor ruso explica que el dialogismo entre lenguajes es lo que hace polifónica a una novela, aunque dicho concepto puede implementarse en un texto poético. Así, el autor explica que el poeta buscará siempre llevar a la práctica la incursión de lenguajes extraliterarios para no limitar su función estética y comunicativa:

(...) el lenguaje de los géneros poéticos –ahí donde éstos se acercan a su límite estilístico- se convierte frecuentemente en autoritario, dogmático y conservador,

enclaustrándose para protegerse de la influencia de los dialectos sociales, extraliterarios. Precisamente por eso es posible, en el campo de la poesía, la idea de un “lenguaje poético” especial, de un “lenguaje de dioses”, de un “lenguaje poético sacerdotal”, etc. Es característico el hecho de que el poeta al no aceptar un cierto lenguaje literario, refiera soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial, antes que recurrir a los dialectos sociales reales, existentes (*Teoría y Estética de la Novela*, 105).

En el auto sacramental encontramos precisamente las huellas de diversos lenguajes que parecerían disímiles entre sí, pero que encuentran una forma armoniosa de convivencia gracias al lenguaje poético de la autora. Es un texto híbrido por los lenguajes desemejantes que convergen, además por la variedad de tonos y formas poéticas que demuestran la creatividad de la monja para unificar en un lenguaje elevado y poético cosmogonías tan divergentes.⁴

Entonces el dialogismo se puede entender como la interacción que se gesta a través de la oralidad o la escritura en donde la pluralidad de lenguajes se produce. Y es que debido a la inmensa diversidad de discursos que posee la sociedad en donde sor Juana se desenvuelve, es imposible que no se produzca la interrelación entre ellos sin producir nuevos mensajes, y en el caso de *El Divino Narciso*, un mensaje artístico. Sor Juana emplea los lenguajes que conoce (su lenguaje se moldea

⁴ El gran estudioso Alfonso Méndez Plancarte en el “Estudio Liminar” que hace de las *Obras Completas*, en el Tomo III dedicado a los *Autos y Loas* describe al Narciso de sor Juana como un ejemplo digno del desbordamiento barroco: “Derroche musical y pictórico en figuraciones y cánticos; gran variedad de estilos y tonos, desde romances austeramente dialécticos o primorosamente narrativos, y conceptuosas décimas coloristas o agudos ovillejos “ecoicos”-aquí justificados como nunca, en los labios de “Eco”-, hasta las más delicadas y lucientes liras o endechas, de íntima o solemne emoción; riqueza excepcional de pasajes bíblicos –no sólo del Cantar de los Cantares, sino del Cántico de Moisés, el vaticinio de Isaías, y muchos otros menos vulgarizados-, con su intacta energía o dulzura, de esplendor oriental y de sagrado prestigio eterno; y un cabal, pasmosa aplicación del símbolo mitológico, sin la menor violencia ni intrusión de añadidura o deformaciones gratuitas (Méndez Plancarte, LXIII).

según su conocimiento del mundo) para trasgredir el canon establecido del auto sacramental cuando imitando las aleaciones químicas, ella amalgama el lenguaje mítico, el lenguaje bíblico, el lenguaje teológico y el lenguaje poético para crear un texto cuyo quebrantamiento compositivo recae en recrear, “remitizar” y reescribir de una forma sumamente creativa la Pasión de Cristo, su muerte, su Resurrección, y principalmente el dogma de fe de la Transustanciación de su Cuerpo en Pan Sagrado.

El dialogismo en *El Divino Narciso* es la interacción de lenguajes que poseen cosmovisiones diversas, y que se correlacionan a través de un lenguaje poético que sor Juana recrea, para confrontar cosmovisiones divergentes en un espacio limitado de significación, que es el texto mismo.

La poesía y el género dramático son las dos vías que permiten unificar discursos disímiles entre sí, sor Juana lo aprovecha y lo expone de una forma magistral al hacer el paralelismo entre Jesús y Narciso, Lucifer y Eco, asimismo entre religiones como la ingesta de carne humana en forma de pan sagrado. El sacrificio y derramamiento de sangre como una forma de sellar la paz y la conciliación con las divinidades. Sor Juana no resalta las diferencias entre el mito clásico y el dogma cristiano sino que utiliza las similitudes para que tanto el lector como el espectador reconozcan las similitudes –por ejemplo el sacrificio humano como vía de concordia entre las deidades y los hombres- al leer el auto sacramental, así, *El Divino Narciso* de la monja es un ejemplo de la diversidad de conocimientos tanto de la cultura endémica, la cultura antigua occidental y la literatura contemporánea que se gestaba del otro lado del Atlántico, una posibilidad que no aprovecharon otros autores dramáticos de su época. Sor Juana escribe un Narciso nuevo, retoma el mito clásico como el género teatral serio lo establece, pero sin llegar a ser un teatro evangelizador, el auto sacramental de la monja novohispana busca alcanzar el precepto aristotélico

del teatro: purificar el alma, y se logra a través del lenguaje poético, la cristianización del mito y su paralelismo entre el sacrificio humano de una víctima que no se opone a su inmolación.

2.1.2 Polifonía.

El concepto de polifonía es un término tomado como préstamo de la música occidental. El musicólogo Dieter Lehnhoff, la define desde el discurso musical como un “canto plural” presente en la mayoría de las manifestaciones vocales de diferentes culturas (pero que en la música occidental se denomina *organum*) como la *vox principalis* y la *voz organalis*, es decir, dos voces que se desarrollan de manera diferente entretejiendo sonidos:

(La polifonía) incluye además del movimiento paralelo, el oblicuo, es decir, cuando una voz permanece inmóvil mientras la otra sigue progresando. Una ampliación de esta técnica tiene como resultado el movimiento contrario: si sube una de las voces, la otra baja, y viceversa. Encontramos aquí un primer indicio de la incipiente tendencia a la independización de las voces entre sí (Lehnhoff, 12).

Cabe recordar que Bajtín toma prestado el concepto musical y lo introduce en su teoría para definir el estilo literario de Dostoievski; en consecuencia, la polifonía tiene como principio el dialogismo, es decir, la interacción entre la “palabra proferida” y su memoria: En palabras del filósofo, “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” cimentan el concepto de polifonía (Bajtín, 15).

La polifonía es una manifestación específica del dialogismo, el cual tiene la propiedad de responder al enunciado remitente, la polifonía es la manera en la que éste se concretiza. La pluralidad de percepciones es lo que Bajtín denomina “poliperspectiva”, es decir, multiplicidad de puntos de vista. ¿Cómo se produce la polifonía en el texto? Este fenómeno se produce cuando se genera en el acto de citar y ser citado, por lo tanto, sor Juana construye un discurso multívoco, en

su voz resuenan la de los Evangelistas, la de Ovidio, la de Calderón de la Barca, entre otros.

Para Bajtín la esencia de la polifonía reside en que las voces o discursos de “otros” se hagan presentes en el nuevo discurso que busca correferencialidad con los enunciados precedentes:

La esencia de la polifonía consiste en que sus voces (la de los “otros”) permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía.

Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento (*Problemas de la poética de Dostoievki*, 38).

Mijaíl Bajtín sostiene en *Problemas de la poética de Dostoievski* la tesis de que una obra que está aglomerada de materiales heterogéneos y de principios incompatibles no puede ser enmarcada en la visión monológica, debido a que lo que puede parecer caótico y conglomerado por textos heterogéneos parece que no puede vislumbrar una finalidad artística reflejada en una pluralidad de discursos, no obstante, estas visiones y conciencias independientes hacen que el texto sea innovador y destruya las formas establecidas, en donde se hace presente su carácter orgánico, lógico e íntegro de la poética sorjuanina. Y precisamente lo que *El Divino Narciso* parece ser un texto conglomerado de materiales heterogéneos que a primera vista parece caótico, pero que sor Juana presenta de manera magistral y elegante, produciendo un bello diálogo entre textos, entre autores, entre cosmovisiones. El texto exige un enfoque que valore la multiplicidad de voces que poseen autonomía y voluntad, voces que sean orgánicas, en consecuencia, *El Divino Narciso* debe ser analizado desde el concepto de polifonía que Mijaíl Bajtín propone por la premisa de que la verdad no cabe en una sola conciencia, y es posible que sor Juana también creía en esa premisa.

Sor Juana modela la esencia de la polifonía al combinar en un nuevo texto poético las voces de los autores que ella elige como adecuados para el contrato de literalidad, traslación o paráfrasis. La monja juega con las citas, es decir, convoca y enmarca el discurso a un nuevo espacio de significación lo que han dicho los “otros” antes que ella, pero con su propio lenguaje poético. Sor Juana elige, evalúa e introduce las citas, y si es necesario las recrea para producir el efecto eidético. Bajtín lo define como “encuadrar el discurso ajeno”:

La palabra del autor, que representa y encuadra el discurso ajeno, crea para éste una perspectiva, distribuye las sombras y las luces, crea la situación y todas las condiciones para la resonancia del mismo; finalmente, se introduce en él desde dentro, introduce en él sus acentos y expresiones, crea para él un fondo dialógico (*Teoría y Estética de la Novela*, 174).

Es necesario resaltar que Bajtín no está introduciendo una metodología, sino que hace observaciones y reflexiona sobre lo que encuentra en la novela de Dostoievski, denominándolo *novela polifónica*.

En *El Divino Narciso* se encuentran diversos ejemplos de esa hibridación que la monja fomenta para que los discursos ajenos no pierdan su esencia y sean reconocidos, ya sea de forma explícita o implícita. Algunos diálogos muestran el “encuadre” que la autora fomenta dentro del diálogo del personaje para que sea implícita la presencia de un determinado autor. Sor Juana cita varias veces a Calderón de la Barca de forma literal, pero la Biblia tiene más presencia de forma explícita. Así, en el auto sacramental encontramos palabras o enunciados precedentes que fueron escritos décadas o siglos antes de la composición de *El Divino Narciso*, y que sor Juana emplea para recrearlas en un nuevo contexto literario, en un espacio limitado de significación que es el texto, y las organiza de tal manera que no pierden su esencia pero que pueden ser leídas, al

reconocer su origen queda esclarecido de donde viene el enunciado⁵.

El caso del auto sacramental *El Divino Narciso* no es la excepción, lenguajes heterogéneos se encuentran en un espacio limitado de significación, sor Juana utiliza esos lenguajes generando nuevos sentidos a través de las alegorías que produce el lenguaje poético, por eso, cuando plantea paralelismos entre el pastor mitológico y la persona divina de Cristo, lo que parece irresoluble se convierte en factible gracias al constante uso de la metáfora, véase un ejemplo en los versos 1221-1224:

NARCISO:
 Ovejuela perdida,
 de tu Dueño olvidada,
 ¿adónde vas errada?
 Mira que dividida
 De Mí, también te apartas de tu vida (Cruz, 57).

El ejemplo anterior muestra como la palabra “ovejuela” adquiere una significación limitada, sólo podemos encontrar dos significados concretos de esa palabra: el mamífero ovino, o el alma errante del pecador. Lenguaje poético en forma de metáfora enlaza lenguaje bíblico con el mitológico. Otro ejemplo se encuentra en voz de Gracia, en la Escena VII, en el Cuadro Tercero en los versos 1185-1190:

¡Fuente de perfecciones,
 de todas la más buena,
 llena, llena
 de méritos y dones,
 a quien nunca ha llegado
 mácula, riesgo, sombra, ni pecado! (Cruz, 55-56).

⁵ Por otro lado, una definición de polifonía presentada en el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* la polifonía explica: “En esta nueva visión artística del mundo, la unidad pragmático-argumental de una estructura novelesca sostenida en la conciencia monológica del autor se ve reemplazada por una unidad de orden superior, a unidad del acontecimiento dialógico; es decir, la unidad plural de un diálogo entre varias conciencias y varias voces heterogéneas, diálogo no acabado ni cerrado en alguna síntesis posterior ejercida por la palabra autoral (Arán, 227).

La significación limitada nuevamente se hace evidente, cuando la “Fuente” posee no únicamente una significación dentro del límite que guarda el texto, sino que esta figura revela más posibilidades: es el depósito contenedor del agua purificadora, es el espejo que refleja a Naturaleza Humana y a Narciso, es la pila bautismal o la Virgen María. Bajtín propone que el lenguaje poético revela todas las formas de manifestar las posibilidades de significación, lo cual se hace presente en *El Divino Narciso* a través de la metáfora:

(...) el lenguaje le es necesario a la poesía en su todo, multilateralmente y en todos sus momentos; la poesía no permanece indiferente ni a un solo matiz de la palabra lingüística (...) Sólo en la poesía el lenguaje revela plenamente sus posibilidades, ya que las exigencias que se le plantean aquí son máximas: todas sus facetas están tensas hasta el extremo y llegan hasta sus últimos límites; la poesía viene como sacarle todos los zumos al lenguaje; y éste se supera aquí a sí mismo (Bajtín, 54).

Bajtín considera la escritura como un reflejo de la voz hablada según los conceptos teóricos de la polifonía, a partir del dialogismo, proyectando la individualidad de una conciencia.⁶ Por lo tanto, la polifonía muestra las particularidades sociales del lenguaje en un determinado tiempo y espacio, dando a éste la posibilidad de enunciar desde una conciencia “individual” e intercambiar conceptos con la conciencia ajena en forma de diálogo.

⁶ Tatiana Bubnova define el concepto bajtiniano de la polifonía de la siguiente forma: “En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia sino justamente como un recurso capaz de traducir la voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia, preservando de un modo específico sus modalidades, que él caracteriza mediante metáforas relacionadas con la voz y la música: polifonía, contrapunto, orquestación, palabras a dos voces, coro, tono, tonalidad, entonación, acento, etc. no son categorías estilísticas en el sentido tradicional, que se presentan como rasgos distintivos de los autores individuales, sino que son concebidas como una especie de memoria semántico-social “(Bubnova,100).

Es en los diálogos que sor Juana construye el intercambio de conciencias, y es a partir de la *hybris* (desmesura dramática)⁷ de Eco que transforma lo que en dramaturgia se denomina como lo típico-tópico, en un acontecimiento poético, es decir, la poeta transforma el tópico establecido en algo atípico con ayuda de la poesía y la percepción multifocal de los mitos y el dogma. En los monólogos de Narciso, de Gracia o Naturaleza Humana no hay contingencia de la *hybris*, no hay trasgresión al orden, pero en Eco sí se hace evidente, y esto desencadena en una voz que muestra una doble conciencia: Ángel Réprobo-Eco.

¿Por qué sor Juana hace que la *hybris* de Eco trasgreda? Porque busca la individualidad de su personaje, es decir, pudo haber imitado literalmente la Eco calderoniana, sin embargo, la poeta decide trasgredir más allá de lo establecido y construye un personaje de doble conciencia, es decir, un actor dentro del auto sacramental que interpreta a una ninfa. Todo esto se logra en el género dramático, la figura divina está enmascarada, esto hace que la individualidad del personaje Eco de sor Juana difiera de la ninfa Eco de Calderón o de Ovidio, es una figura polifónica.

2.2 Funcionamiento de la polifonía en *El Divino Narciso*.

Ya se ha definido dialogismo, ahora es necesario establecer qué es polifonía y qué función cumple en *El Divino Narciso*. Primero es necesario explicar cuál es la función del texto a partir de una forma polifónica, iniciando con que el auto sacramental es una obra que busca catequizar a la iglesia sobre los dogmas de la Fe, específicamente el Misterio de la Eucaristía. Cientos de autos sacramentales se escribieron exaltando la festividad de Corpus Christi, pero hasta la publicación de *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz no había sido escrito un auto sacramental con las

⁷ Según el *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis *Hybris* es: "Falta trágica que conduce al héroe a su perdición, después de haber ignorado el aviso de los dioses. Esta falta es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre para asumir su destino" (Pavis, 260).

particularidades que muestra la obra de la autora novohispana. Su función cumple con el canon de evangelizar sobre el dogma de fe de la Hostia como cuerpo de Cristo, empero lo hace de una forma original, innovadora, creativa y hermosa, demostrando que siempre se puede escribir algo nuevo a partir de lo establecido o restrictivo de los géneros literarios. ¿Cómo lo logra la autora? Lo logra al poseer una cosmovisión plural, lo cual se refleja en su lenguaje poético, su musicalidad y las imágenes que dibuja con palabras. Su obra posee lo que Bajtín define como *pluridiscursividad*, o heteroglosia⁸ además de que siempre está ávida por conocer y reconocer en cada autor una voz diferente y autónoma. Lo mismo hace con los mitos insertados en su *Narciso*, encuentra y resalta sus analogías, plantea paralelismos y se los apropia cambiando su código de presentación, es decir, transforma los mitos heredados y los recrea en uno solo: *El Divino Narciso*.

¿Cuál es la función de la polifonía en éste auto sacramental? La principal función de la polifonía radica en que más allá de la multiplicidad de voces presentes, el diálogo entre textos o percepciones divergentes, su importancia sacramental se encuentra en que sor Juana pudo a partir de la pluralidad transformar la tradición, lo heredado en una forma artística original y sumamente hermosa, pese a su origen híbrido. También muestra a través del lenguaje poético su capacidad de concebir el mundo.

Por lo tanto, la importancia de analizar *El Divino Narciso* desde el concepto de polifonía bajtiniana se cimenta en que la concatenación de textos, mitos, dogmas, cosmovisiones y lenguajes se amalgaman para crear un texto con visión social novohispana, y en el caso de sor Juana, su

⁸ En el libro *La novela como género literario* Mijail define este concepto como “oposición y mezcla de diferentes discursos. Con el problema del multilingüismo se vincula inseparablemente también el problema de la heteroglosia interna de la lengua, es decir, el problema de la diferenciación interna y las estratificaciones de toda clase en la lengua nacional (...) La heteroglosia se da en el interior de una misma lengua y tiene un carácter social (discurso popular y discurso elevado). Pero también puede darse por multilingüismo, esto es, entre dos o más lenguas. (...) La pluridiscursividad o heteroglosia se traducen en la hibridación del discurso. Bajtín, Mijal M. *La novela como género literario*. Trad. Carlos Gonés Orta. Ed. Luis Beltrán Almería. Universidad Nacional de Costa Rica. 2012. p.672

“Narciso recreado” es el vehículo conceptual por el que la lengua expresa lo que es el Nuevo Mundo, en específico: la Nueva España.

La multiplicidad de presencias literarias en *El Divino Narciso* está insertada dentro del texto con intención de proyectar enunciados ajenos que la autora intercala, y necesariamente los dirige hacia una voluntad discursiva para que el lector-espectador vincule esos enunciados con las posibilidades de significación, y esta intención se hace constar en el uso de la metáfora. En *Estética de la Creación Verbal*, Bajtín refiere que la intención de un enunciado (oral o escrito) es dirigida para que el lector la interprete y determine hacia a dónde va ese enunciado:

En cada enunciado, desde una réplica cotidiana que consiste en una sola palabra hasta complejas obras científicas o literarias, podemos abarcar, entender, sentir la intención discursiva, o la voluntad discursiva del hablante; que determina todo el enunciado, su volumen, sus límites. (*Estética de la Creación Verbal*, 267).

Sor Juana inserta palabras, enunciados o frases porque tiene una intención discursiva, es decir, nos conduce a agotar todos los posibles sentidos que puedan poseer dicho intertexto. Ella mismo lo especifica en los versos 79-85:

(...) volviéndome al orden
del discurso, digo que
oyendo vuestras canciones,
me he pasado a cotejar
cuán misteriosas se esconden
aquellas ciertas verdades
debajo de estas ficciones (Cruz, 25).

Sor Juana utiliza la metáfora y la alegoría para producir un puente entre lo real y lo sagrado, y esto muestra otra forma de la polifonía que se halla inmersa en el auto sacramental. En otro fragmento ubicado en la misma escena, versos 151-155, la monja reitera que es la metáfora el recurso que utiliza como enlace entre el mundo sagrado, el mundo mítico y la poesía:

(...) porque quien oyere, logre
 En la metáfora el ver
 Que, en estas amantes voces,
 Una cosa es la que entiende
 Y otra cosa la que oye (Cruz, 27)

Sor Juana unifica lenguajes, cosmovisiones y conciencias a través del lenguaje poético, y la metáfora es el recurso literario que le ayuda a conciliar, es su gestor de polifonía. La monja coincide inadvertidamente con la teoría de Bajtín-que aparece muchos años después- cuando concibe la idea del umbral hacia la luz por medio del lenguaje:

(...) intento con colores
 alegóricos, que ideas
 representables componen,
 tomar de la uno el sentido (...)
 y en metafóricas frases,
 Tomando sus locuciones
 Y en figura de Narciso,
 Solicitar los amores
 De Dios, a ver si dibujan
 Estos oscuros borrones
 La claridad de Sus luces (Cruz, 26).

A lo largo del texto se encuentran diversos ejemplos que muestran como la pluralidad de voces, percepciones y conciencias se hacen presentes en el texto. El primer ejemplo que hace constar la divergencia de puntos de vista se encuentra en el Cuadro Segundo, Escena V, en el diálogo entre Eco y Narciso, versos 791-810:

ECO:

Todo, bello Narciso,
 Sujeto a mi dictamen,
 Son posesiones mías,
 son mis bienes dotales.
 Y todo será Tuyo, si Tú con pecho afable
 Depones lo severo y llegas a adorarme.

NARCISO:

Aborrecida Ninfa,
 no tu ambición te engañe,
 que Mi Belleza sola
 es digna de adorarse.
 Véte de Mi presencia
 al polo más distante,
 adonde siempre penes,
 adonde nunca acabes (Cruz, 47).

El fragmento anterior muestra la perspectiva que cada uno de los personajes posee respecto al otro, mientras Eco denomina “bello Narciso”, el pastor le responde como “aborrecida Ninfa”, la pluralidad de conciencias es latente, Eco interpreta a la Ninfa enamorada del pastor, mientras Narciso asume que posee una esencia divina con su propia voz. En el Cuadro Segundo Ángel Réprobo ya está enmascarado como la doncella, por lo que ruega a Narciso desde un papel que ha decidido interpretar, el de Eco, por lo tanto, hay tres conciencias en el diálogo: Narciso, Naturaleza

Angélica Réproba y Eco, en donde el primero asume la voz de la ninfa porque es el personaje que ha tenido que representar en el “teatro que está dentro del teatro”, aseveración que ya anunciaba en la loa Religión:

CELO:

Religión, díme:

¿en qué forma determinas

Representar los Misterios?

RELIGIÓN:

De un Auto en la alegoría,

Quiero mostrarlos visibles,

para que quede instruída

Ella, y todo el Occidente,

De lo que ya solicita

Saber.

CELO:

¿Y cómo intitulas

el Auto que alegorizas?

RELIGIÓN:

Divino Narciso, porque

si aquesta infeliz tenía

un ídolo, que adoraba,

de tan extrañas divisas,

en quien pretendió el demonio

de la Sacra Eucaristía

fingir el alto Misterio,

sepa que también habla

Entre otros Gentiles, señas

de tan alta Maravilla (Cruz, 19).

En cuanto a la voz polifónica de Eco, su doble conciencia se hace perceptible en la “palabra que representa” – idea de Bajtín- se ve enmascarada y aparece “representada” en *El Divino Narciso* en el monólogo de Eco, en donde sor Juana además de presentar el “teatro dentro de teatro”, inserta un personaje que está “enmascarado” dentro del auto sacramental, que interpreta un papel dentro de la obra, siendo la voz más polifónica de todo el auto sacramental precisamente por el discurso bivocal (como define Bajtín: con dos orientaciones) que constantemente emplea. Véase un ejemplo de dicha bivocalidad de Eco en los versos 343-356:

Pues ahora, puesto que
 Mi persona representa
 El ser Angélico, no
 En común, mas sólo aquella
 Parte réproba, que osada
 Arrastró de las estrellas
 La tercer parte al Abismo,
 quiero, siguiendo la misma
 metáfora que ella, hacer
 otra Ninfa; que pues ella
 como una Ninfa a Narciso
 sigue, ¿qué papel me queda
 hacer, sino a Eco infeliz,
 que de Narciso se queja? (Cruz, 34).

Aquí sor Juana aclara en boca de Eco que ella es el Ser Angélico y debe interpretar de “Ninfa” enamorada de Narciso. Es el caso de un personaje que dice al lector-espectador a quién interpretará dentro de la obra, es decir, posee dos conciencias en una, unificadas a través de la poesía. Bajtín sostiene que los géneros cómico-serios son aquellos que desarrollan la heterogeneidad de discursos:

Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (...), aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra representada: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 159).

El Divino Narciso no “encuadra” en la categoría que hace Bajtín del género cómico-serio, pero lo que sí está presente como un fenómeno producido por la polifonía es la ironía, que es derivado del acento humorístico según la intención. En otro fragmento del monólogo de Eco, sor Juana nos muestra la otra personalidad del personaje, el cambio radical de conciencia se hace de una línea a otra, siempre de forma poética la Naturaleza Angélica Réproba nos indica que debe usar la “máscara” de doncella enamorada, y luego como un monólogo interior en voz alta deja entrever quien se esconde bajo el discurso de Eco. Véase en los versos 361-372:

Y así, aunque ya lo sabéis,
 Por lo que a mí me atormenta
 (que soy yo tal, que ni a mí
 Reservo la mayor pena),
 Os referiré la historia
 Con la metáfora misma,
 Para ver si la de Eco
 conviene con mi tragedia.
 desde aquí el curioso
 mire si concuerdan

verdad y ficción

el sentido y la letra (Cruz, 35)

Luego sigue el cambio de voz, de Naturaleza Angélica Réproba a Eco, asumiendo el nuevo personaje que debe representar en los versos 373-388:

Ya sabéis que yo soy Eco,
 La que infelizmente bella,
 Por querer ser más hermosa
 Me reduje a ser más fea,
 Porque- viéndome dotada
 De hermosura y de nobleza,
 De valor y de virtud,
 De perfección y de ciencia, y en fin, viendo que era yo,
 Aun de la Naturaleza
 Angélica ilustre mía
 La criatura más perfecta-,
 Ser esposa de Narciso
 Quise, e intenté soberbia
 Poner mi asiento en Su Solio
 E igualarme a su grandeza... (Cruz, 35).

Hay dos conciencias hablando en el mismo personaje, es un juego de voces, y sor Juana lo repite en otra ocasión, cuando Narciso muere, la autora orquesta un diálogo polifónico en donde cada personaje emite su voz enunciando desde su perspectiva la Transustanciación en la Hostia. Esta escena final emula una escena operística en donde las voces de los personajes más importantes se hacen presentes para el cierre del texto. La escena concluye con el Carro de la Fuente con el Cáliz y la Hostia encima, por ende, el efecto eidético que produce la intertextualidad -en Narciso específicamente- se hace presente, la pluralidad de conciencias y puntos de vista. La escena final

es quizás, la escena más polifónica, y es importante resaltar que se aparecen en orden jerárquico-de lo divino hacia lo más infernal- iniciando con Gracia hasta Soberbia la causante de la caída de Lucifer; así, se van pronunciando los diálogos, unos expresan el triunfo y otros la derrota, el Pacto de Conciliación entre Dios y el hombre se ha consumado. Véase en los versos 2183-2204:

GRACIA:

Mirad, de la clara Fuente
 en el margen cristalino,
 la bella Cándida Flor
 de quien el Amante dijo:

NARCISO:

Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre
 que entregué a tantos martirios
 por vosotros. En memoria
 de Mi Muerte, repetidlo.

NATURALEZA HUMANA:

A tan vista fineza,
 a tan sin igual cariño,
 toda el alma se deshace,
 todo el pecho enternecido
 Gozosas lágrimas vierte.

ECO:

Y yo, ¡ay de mí!, que lo he visto,
 enmudezca, viva sólo
 al dolor, muerta al alivio.

AMOR PROPIO:

Yo, absorto, rabioso y ciego,
 venenoso áspid nocivo,
 a mí propio me dé muerte.

SOBERBIA:

Yo que de tus precipicios
 fui causa, segunda vez
 me sepulte en el abismo (Cruz, 95-96).

Para identificar el orden jerárquico descendente del diálogo citado, es necesario identificar que el texto es de carácter religioso, y además, dramático, lo cual significa que a diferencia de los textos narrativos, el texto escénico requiere de un acomodamiento espacial que se rige por el texto escrito, así, sor Juana pudo haber pensado en la colocación de los actores, la distribución de éstos en el espacio escénico, en los diferentes niveles que exige el trazo y ubicación de los actores sobre el escenario, y esto se encuentra en formas didascálicas y no en las acotaciones. La jerarquía de los diálogos corresponde a una posible indicación de la monja para “decir” en el texto como deben estar colocados los personajes, y tomar palabra. De este modo, es importante resaltar que *El Divino Narciso* es una obra de teatro, y debe ser leída como tal, incluyendo todas las posibles lecturas académicas sin perder de vista que a diferencia de los textos narrativos o líricos, su existencia se debe a la realización escénica más allá de sus posibilidades o límites de representación. Así, cuando el texto se lee debe ser tratado como un texto escénico, la realidad ficticia está diseñada para la representación, y los diálogos están compuestos por intertextos, citas, alusiones o ironías cuyo principal efecto es el reconocimiento de la palabra ajena como una palabra antes leída, incluso escuchada en otra obra de teatro, produciendo el efecto de *anagnórisis*, pero en sentido hacia el espectador. Cuando se lee *El Divino Narciso* como un texto teatral, se puede vislumbrar cómo sor Juana dispone el lenguaje poético – insertado en un texto teatral- para la afirmación de un acto de fe: la Transustanciación.

Por otro lado, la polifonía en *El Divino Narciso* produce ironía en la voz de Eco, quien al ser el único personaje “enmascarado” en relación con los otros personajes aparenta a mayor polifonía, y a diferencia del Eco en Calderón de la Barca, el Eco de sor Juana es todavía más complejo debido a que no únicamente repite las últimas palabras de cada frase que escucha como interlocutor, sino que reconstruye con cada palabra un nuevo verso. Mientras Calderón sólo muestra el simple eco vocal, la autora novohispana recrea un nuevo argumento que ironiza, es decir, tergiversa la intención de las palabras que escucha y repite para reconstruir una nueva idea. Calderón de la Barca lo hace de forma sencilla, no se sirve artísticamente de la marca didascálica del *dramatis personæ*:

NARCISO:

¿Qué preguntas, si me hablas?, yo soy Narciso.

ECO:

¿Narciso?

NARCISO:

Sí, ¿qué te espantas?

ECO:

Espantas.

NARCISO:

Pues no he de espantarme yo,

Al ver en ti tal mudanza?

¿qué ibas diciendo?

ECO:

Diciendo.

NARCISO:

Sí, no calles nada.

ECO:

Nada, pero miento,

Que mil cosas

Voy a decir, y turbada

La lengua, solo pronuncia

Lo que oye.

NARCISO:

¡Confusión rara! ¿Eco?

ECO:

Eco.

NARCISO:

¿Qué es esto?

ECO:

Esto. (Calderón, 36).

La diferencia entre el diálogo de Calderón de la Barca y el de sor Juana radica en que el primero muestra un grado de ingenio diferente al de la monja, ambos autores conciben el mito de Narciso y la figura de Jesús de formas creativas que no coinciden. Calderón de la Barca escribe Eco y Narciso que permanece en la estética europea, y escribe bellos diálogos en forma de verso que resaltan su prodigiosa pluma. Por otro lado, en el Narciso sorjuanino el diálogo es más complejo debido a que Eco no es únicamente el Ángel Réprobo enmascarado, sino que se desdobra en una de sus faenas celestiales: ser Músico, así, sor Juana como conocedora de las Sagradas Escrituras muestra una tercera faz de este personaje polifónico. En el final de la Escena XII, en los versos 1668-1691 del Cuadro Cuarto se encuentra el diálogo que emula a Calderón de la Barca, pero que con inventiva y una visión “pluridiscursiva” (Bajtín, 1989) la monja novohispana recrea de una forma más artística e intelectual:

NARCISO:

¡Sí ves que siempre he de amar

ECO:

Amar.

NARCISO:

y que he de estar en un sér;

ECO:

Un sér.

NARCISO:

que aunque juzgas inferior

ECO:

Inferior.

NARCISO:

el objeto de Mi amor
que tu soberbia desdeña,
Mi propia Bondad me enseña

LOS DOS:

Amar a Un sér Inferior!

NARCISO:

Yo tengo de amar; y así,

ECO:

Y así.

NARCISO:

No esperes verme a tus ojos,

ECO:

A tus ojos.

NARCISO:

De quien Mi beldad se esconde.

ECO:

Se esconde.

NARCISO:

Porque nunca corresponde

Tu soberbia a la humildad

Que apetece Mi Beldad;

LOS DOS:

Y así, A tus ojos se esconde (Cruz, 77-78).

El diálogo es diferente a lo realizado por Calderón, en sor Juana éste unifica a los antagónicos a través del eco, reconstruye la voz de Narciso, y cada uno dota de forma diferente la expresión: “Amar a un ser inferior”, Narciso se refiere a la misma Eco, mientras ella alude a Naturaleza Humana; pero sor Juana lo lleva más lejos al producir una doble voz con Eco y un personaje que no había hecho acto de presencia hasta este diálogo: Música. Así, Eco y Música reconstruyen todos los ecos, y enuncian un verso completo, pero lo más significativo es la presencia de Música como un personaje que sólo aparece para decir este corto diálogo:

ECO Y MÚSICA:

Eco Quejosa Responde,

Viendo Que quiera Tu amor

Amar Un sér Inferior;

Y así, A tus ojos Se esconde (Cruz, 78).

En la última línea Eco dice “entre líneas” que su presencia luciferina se esconde bajo la máscara de una ninfa enamorada. Pero ¿quién es Música? Sor Juana introduce la personalidad celestial del Ángel Réprobo antes de caer: Lucifer músico. En el Antiguo Testamento se encuentra la evidencia de que antes de ser arrojado al abismo Lucifer era músico del cielo, véase Ezequiel 28:12-15:

Tú, creído sello o imagen de Dios, lleno de sabiduría y colmado de hermosura, vivías en medio del paraíso de Dios; en tus vestiduras brillaban toda suerte de piedras preciosas; el sardio, el topacio, y jaspe, el crisólito, el ónique, el berilo, el zafiro, el carbunclo, la esmeralda y el oro, que te daban hermosura, y los instrumentos músicos estuvieron preparados para ti en el día de tu creación. Tú has sido querubín, que extiende las alas y cubre el trono de Dios; tú caminabas en medio de piedra brillantes como el fuego. Perfecto has sido en tus obras, desde el día de tu creación hasta que se halló en ti la maldad; con la abundancia de tu tráfico se llenó de iniquidad tu corazón, pecaste, y Yo te arrojé del monte de Dios (Santa Biblia, 811).

Eco es por antonomasia el personaje más polifónico del texto, original de la pluma de sor Juana Inés de la Cruz, demuestra que su poesía es transformadora, multifocal y “polivocal”.

Se entiende que posee teatralidad porque es “teatro dentro del teatro”, produciendo polifonía, pero también porque dispone de elementos primordiales que un texto dramático necesita: el protagonista, el antagonista, la hybris del protagonista, el deseo, el conflicto, el pasado remoto

o “río secreto” y la promesa. Sor Juana utiliza los dos primeros que como consecuencia generan los demás, utilizándolos para re-inventar el mito: el protagonista es aquél que busca el cambio, es quien padece de orgullo y soberbia, es desmesurado, es transformador; mientras, el antagonista es aquel personaje que no busca cambiar el estado de las cosas, huye de los cambios y no posee un deseo que le arrebathe la vida, al contrario, busca la estabilidad entre divinidades y mortales. En este sentido, el protagonista de la historia no es Narciso, sino Eco. Sor Juana intercambia los roles establecidos y cristianiza el mito fundacional de Narciso, contrasta la esencia apolínea de Narciso en contra la esencia dionisiaca de Eco, mostrando que ante el caos generado por la ninfa enmascarada el orden y la redención son la única vía para reestablecer la amistad entre la Gracias Divina y la Naturaleza Humana.

El protagonista es el “primer luchador”, es el primero que acciona⁹ física o intelectualmente, es decir, es quien cambia de dirección los acontecimientos. En el caso de los dos personajes del auto sacramental sorjuanino el primero en desviar el desarrollo del acontecimiento es Eco, por lo tanto, el protagonismo es de la ninfa no porque el personaje protagónico sea el principal, sino porque es trasgresor, caótico, dionisiaco. Eco ejerce una forma de acción interior/exterior, primero sufre la transformación interna (enmascaramiento de Lucifer a ninfa), y luego da paso a la externa (el eco vocal en los diálogos, la intriga contra Naturaleza Humana). Aristóteles sostiene que “sin acción no puede haber tragedia” (26), por lo tanto, Eco es quien más acciona o desvía el curso de los acontecimientos y en la búsqueda del equilibrio se necesita de un antagonista opuesto, de esencia apolínea, encontrándose en el

⁹ “Acción” según el *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología* de Patrice Pavis se produce “(...) tan pronto como los actantes (personajes) toman la iniciativa de un cambio de posición en la configuración actancial, alterando el equilibrio de fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra” (Pavis, 6).

personaje de Narciso.¹⁰

Es significativo resaltar que la poeta novohispana conocía muy bien la estructura dramática de las obras serias, y establece muy bien quién es protagonista y antagonista. El protagonista es el héroe o figura que posee la *hybris* más fuerte, la más trasgresora, y esto sirve para el propósito del auto sacramental: mostrar que la conciliación producida por la trasgresión del pecado obliga a buscar la conciliación con la divinidad, en el caso de la religiosidad de sor Juana, en el catolicismo, la unión con el Padre se busca a partir de la confesión (acto de reconciliación) y el ritual eucarístico que significa el pacto entre Dios y los hombres por medio de la inmolación del Hijo, es decir, un pacto de sangre y carne como símbolo de alianza nueva y eterna. El desorden produce que llegue el orden, Eco es desmesurado, mientras Narciso es lo opuesto.

El desorden de Eco se refleja en su voz interrumpida, repetitiva pero poseedora de sentido, no pierde su veracidad, sólo es desordenada porque su esencia luciferina evoca a la rebeldía, y sor Juana emplea de una forma creativa lo caótico y repetitivo, transformando el tópico-típico dramático en poesía.

En conclusión, *El Divino Narciso* además de ser el “Auto sacramental mitológico” más innovador, original y bello, muestra que el concepto literario de sor Juana está muy avanzado para su época. Hasta ahora, no se ha escrito un texto con las mismas cualidades y beldad

¹⁰ El sociólogo teatral Jean Duvignaud explica en su libro *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. la importancia de los personajes no convencionales como protagonistas como parte de un “desarreglo” de las formas sociales durante el siglo XVII que define como anomia: “¿No es sorprendente que, durante ese periodo, el crimen, o más generalmente el acto irregular, se haya impuesto en la escena de un teatro que buscaba sus propias leyes y se haya convertido en el principio motor de toda tragedia? (...) se encuentra en las *sacramentales* o en los *misterios* a numerosos criminales o asesinos. Pero se trata de “malos”. Encarnan la esencia del mal. Por otra parte, efectúan sus fechorías sobre héroes a los que conducen por ese medio al martirio: verdugos, romanos o moros, bandidos, ladrones, todos son instrumentos en las manos de Dios cuyas profundas intenciones parecen cumplir, bien porque aceleren la subida de un santo al cielo, o porque transmiten un castigo merecido (...) Es muy diferente el personaje del nuevo teatro que afirma su criminalidad o su exageración individual con una especie de complacencia fanática. Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Fondo de Cultura Económica. 1967. p. 141-142.

poética como lo presentado por la monja jerónima, más de doscientos años antes de la concepción bajtiniana del dialogismo y la polifonía, la autora muestra que su erudición, pero sobre todo el renovar el arte poético con acepción enfocada en las distintas percepciones que puede dotar a un escritor el conocimiento del mundo. El lenguaje de sor Juana difiere del lenguaje de los autores españoles por el conocimiento que poseía de su entorno, un entorno más rico en colores, aromas, sabores, sonidos y palabras que por su condición de religiosa parecen haber sido benéficas. El claustro no fue impedimento para que su lenguaje se transformara, sino que gracias al encierro pudo magnificar lo que quizás para otros escritores era superfluo. Sor Juana sabe insertar enunciados ajenos y atribuirles una intención con fines estéticos que requiere más que parafrasear o citar, y lo demuestra al colocar elegante e inteligentemente los intertextos que *El Divino Narciso* necesita en justa medida.

Capítulo III

Intertextualidad en el auto sacramental *El Divino Narciso*

La intertextualidad como técnica literaria ha generado en el siglo XX definiciones teóricas que no existían en la época de la escritura del auto sacramental *El Divino Narciso*, sin embargo, actualmente han sido categorizadas para esclarecer su función dentro de un texto, ya sea contemporáneo o remoto a la aplicación de teorías literarias

En el capítulo III se trata de describir y analizar cómo sor Juana relaciona los diferentes textos, por qué los utiliza en particular, qué formas de inserción adopta dentro del texto dramático y qué producen en los diálogos de los personajes. Primero se definen los conceptos (desde la teoría de Bajtín) de intertextualidad, y posteriormente en algunos cuadros comparativos se muestra como la intertextualidad se hace presente ya sea de una forma directa o indirecta. También se explica por qué hay un uso específico de textos sagrados y textos profanos, en qué personajes se hacen presentes y qué motivos tuvo sor Juana para emplearlos de una determinada forma.

El Divino Narciso tiene una función catequista y evangelizadora, que trata de demostrar con belleza poética el dogma de fe de la Transustanciación, en consecuencia, la definición y clasificación de las diferentes formas de intertextualidad que han surgido en la segunda mitad del siglo XX permite reconocer cuáles de ellas son usadas y por qué dentro del auto sacramental.

Es importante recordar que Aristóteles en su *Poética* ha referido que la poesía es creación que coincide en la imitación o mimesis y son los tres tipos de mimesis que el nuevo texto artístico toma en cuenta para su escritura: los medios con que se imita, los objetos imitados y los modos de imitar; el poeta debe asemejarse a los mejores y sor Juana lo hace, insertándolos en su obra, re-escribiéndolos y poniéndolos a dialogar artísticamente dentro de *El Divino Narciso*.

Por lo tanto, la intertextualidad es la técnica literaria para aludir, citar y asemejarse a los mejores poetas que escribieron sobre el mito de Narciso, utilizando también una “voz divina” con

ayuda de las Sagradas Escrituras y re-creando un nuevo texto artístico basado en la poética de la reminiscencia y una poética de la mimesis.

3.1 Definiciones de Intertextualidad

El auto sacramental *El Divino Narciso* es una obra dramática que ha sido escrita a partir de la inserción de textos, una técnica literaria denominada: intertextualidad. Ésta forma de escritura conforma una suma de textos predecesores para la construcción de un texto mayor, en el caso de *El Divino Narciso* se encuentra el conjunto de textos mitológicos y religiosos que muestran el sincretismo novohispano en el que se desenvolvía la autora. Ella emplea dicha técnica siguiendo el precepto aristotélico de la mimesis, el entrelazamiento de textos ajenos como una forma de repetición dentro del auto sacramental que incita a recrear la palabra heredada: la intertextualidad como un procedimiento que la impulsa a escribir a la altura de Ovidio, Calderón de la Barca y las Sagradas Escrituras.

Bajtín no concibe el término intertextualidad, sino que plantea la importancia de la presencia de textos dentro de otros, la voz de autores dentro del discurso de otros.¹¹ La inserción de enunciados ajenos en forma de intertexto es lo que fomenta la creación artística polifónica, es lo que la enriquece y la adereza desde diferentes percepciones. Bajtín refiere que la voz que no refleja a otra voz es muestra de vacuidad:

Tal vez toda palabra no objetivada y univocal sea ingenua e inservible para la creación

¹¹ Un ejemplo de acto de escritura que emula las palabras de un autor en su propio texto se encuentra en la obra de teatro *Julio César* (1599) de William Shakespeare en donde cita constantemente la obra *Vidas Paralelas* (110) de Plutarco pero en una recreación poética y dramática. Otro texto que presenta la presencia de un autor en la obra de otro se encuentra en *La Divina Comedia* (1307) de Dante Alighieri en donde la Biblia se hace presente como elemento referencial.

Otro ejemplo se encuentra en un texto no escrito que muestra claramente lo que Bajtín sostiene sobre la presencia de un autor en la obra de otro -en este caso la pintura como texto- se encuentra en el cuadro de Pedro Pablo Rubens *El rapto de Europa* (1562) basado en el cuadro de Tiziano con el mismo nombre *El rapto de Europa* (1562) en donde la referencia explícita puede contemplarse como homenaje. El mismo cuadro será recreado por Diego Velázquez en *Las hilanderas* (1652) como una presencia de Tiziano dentro de su obra.

verdadera. Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la segunda voz dentro del discurso. Únicamente la segunda voz, que es la actitud pura, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla directa (*Estética de la creación verbal*, 301).

Sor Juana selecciona algunos enunciados de los autores que ella elige como el fundamento del auto sacramental para escribir los diálogos de los personajes principales. El ejemplo más claro se encuentra en la voz de Narciso, puesto que es la figura de Jesús metamorfoseada en Narciso es obvio que los Evangelios estarán intercalados en la voz del pastor a lo largo del auto sacramental: “Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre”, “En tus manos encomiendo Mi Espíritu”, o “A tocarme no llegues, porque voy con Mi Padre”, son huellas de los evangelistas y sor Juana ha seleccionado justamente las citas que evocan la Eucaristía y la Resurrección de Jesús como enunciados vitales para hacer que el lector-espectador reconozca la voz de los evangelistas presentadas de forma artística, el lenguaje bíblico y el poético como vehículo de comunicación con la divinidad.

Otro ejemplo se encuentra en la voz de Eco, donde es latente la huella de Ovidio en palabras o frases que evocan el ambiente bucólico o su condición de ninfa: la repetición de las palabras finales, la pregunta de la ninfa a Amor Propio y Soberbia “¿oísteis en esta selva unas voces?” –en Ovidio la selva es el espacio donde se desarrolla el mito de Narciso-, la presencia del reflejo, el rechazo hacia la ninfa, la muerte de Narciso y la de Eco. La huella de la *Metamorfosis* de Ovidio es evidente cuando se refiere al ambiente bucólico, las figuras del pastor y la ninfa, los elementos como la Fuente y el reflejo, así, es indudable que el texto latino es vital para la concepción del auto sacramental, y se hace presente en alusiones.

La última presencia literaria que sor Juana inserta a través de lo que Bajtín denomina “la

palabra ajena” es la voz de Calderón de la Barca, específicamente *Eco y Narciso*. Además de intercalar versos completos que se revisarán líneas abajo, sor Juana imita la forma artística calderoniana, es decir la interacción entre los personajes, pero específicamente la que existe entre la ninfa y el pastor. La imitación que hace del diálogo entre los personajes es lo más representativo del texto calderoniano, y en cuanto a la intertextualidad el “homenaje” que la monja hace con la inserción de versos enteros puede percibirse como una admiración desmesurada por la obra del autor español.

Por lo tanto, la intertextualidad posee diferentes manifestaciones que se hacen presentes en un texto, por eso es necesario explicar las más relevantes y enfatizar cuáles se encuentran inmersas en el auto sacramental. Como técnica, ha sido utilizada en multiplicidad de textos, es vital que siempre exista la huella de un autor primigenio, ya sea para enriquecer o contrastar las ideas o percepciones, colisionar lenguajes con poesía. El poeta no posee un lenguaje monológico: “También la poesía encuentra estratificada a la lengua en el constante proceso ideológico de formación; la encuentra dividida en lenguajes. Y ve su propio lenguaje rodeado de lenguajes, del plurilingüismo literario y extraliterario” (*Teoría y Estética de la Novela*, 214).

¿Cómo introduce sor Juana las voces de los otros autores en el auto sacramental? El propio lenguaje poético permite verse “rodeado en lenguajes” (Bajtín, 1989), por lo tanto, este aspecto polifónico permite que los hipotextos puedan ser entrelazados en forma de citas o alusiones debido a la capacidad dialógica que el hipertexto de la monja posee a partir del lenguaje poético. La poesía permite que otros lenguajes puedan ser admitidos porque acepta el lenguaje en su totalidad.

A partir de esta premisa dramaturgica, se puede plantear que la teatralidad se gesta a partir del lenguaje poético, la reminiscencia de los grandes autores produce en el texto acciones, diálogos, didascalias, etcétera. Más allá de lo textual, sor Juana necesita de la inserción de

textos para escribir la fábula y sus elementos.

Con relación al concepto de intertextualidad, es crucial enfatizar que como un recurso de estilo, sor Juana aborda la palabra de otros autores y procura asemejarse a ellos, es decir, cita, parafrasea o alude, y luego ella escribe entrelazando los enunciados en los diálogos de los personajes. Bajtín no concibe la inserción de citas como intertextualidad, lo refiere como “palabra ajena” el acto de citar o aludir a un autor:

” (...) el autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva. De esta manera, una palabra semejante debe percibirse intencionalmente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces” (*Problemas de la poética de Dostoievski*, 276),

Bajtín ya concebía el término de bivocalidad como la doble orientación, es decir, introducir palabras ajenas en un discurso con otra valoración diversa al origen de las mismas, es lo que él entiende como “dos voces”. En otro fragmento sostiene: “La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones” (Bajtín, 2005). El autor ruso concibe la relación de textos a partir de lo que él denomina dialogismo, como una cualidad del lenguaje que por su naturaleza, necesita comunicar y al mismo tiempo recibir información de una conciencia a otra, emulando la acción comunicativa social, es decir, se fomenta un “diálogo entre textos”(Bajtín, 2005)¹².

¹² El dialogismo ya ha sido delimitado líneas arriba, pero es útil revisar su definición para vincular con el concepto de intertextualidad. En el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, el término dialogismo se define como: “El dialogismo forma parte de las propiedades de los sistemas de signos creados y utilizados en un medio socialmente organizado (...). Es una propiedad del lenguaje (dominio de la metalingüística y no de la

Por lo tanto, el enunciado que se repite dentro de otro texto ajeno, es lo que se logra a partir de la intertextualidad. La inserción de textos es el vehículo para que la voz ajena deje huella en el nuevo discurso. Es importante resaltar que Julia Kristeva fue quien acuñó el término intertextualidad: "(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (Kristeva, 190).

Sor Juana desarrolla su lenguaje poético al colocar en los diálogos citas de autores, re-crea la palabra heredada, mitifica a la divinidad y se atreve a re-escribir la docta palabra de sus predecesores: una reminiscencia reconstruida.

En la dramaturgia, la convención teatral es primordial para escribir el texto escénico, y ésta deriva de la imitación, es decir, el teatro y su realidad ficcional son una imitación que se representa sobre el escenario real, sin embargo, el tiempo puede ser indeterminado como en el caso de *El Divino Narciso*, pero la acción y el espacio sí lo son, necesariamente para el desarrollo de la fábula. El teatro imita la realidad, imita acciones, imita vicios y virtudes humanas, por lo tanto, necesita imitar la palabra de otros, y sor Juana muestra en su versión de Narciso y Eco que la mimesis, el reflejo, el espejo y el eco son elementos de una poética de la imitación, pero no una imitación idéntica, sino una recomposición del universo ficticio en un texto escénico.

¿Cómo logra sor Juana establecer la mimesis en *El Divino Narciso*? A partir de la intertextualidad, la presencia de voces ajenas en un nuevo universo ficticio, en el arte de _____ (lingüística), que consiste en que todo enunciado remite, por una parte, a toda la cadena de enunciados precedentes dentro de una misma esfera de la praxis humana y, por otra parte, anticipa en sus procedimientos las posibles réplicas que prevé en sus receptores" (Arán, 85-86).

recomponer lo que han dicho otros en un nuevo espacio y tiempo escénico. Sor Juana inserta fragmentos de otros autores para establecer cuáles son sus fuentes literarias debido a que no se puede escribir de Jesús sin citar la Biblia, o de Narciso y Eco sin obviar la presencia de Ovidio, pese a ello, la monja logra mostrar que la imitación requiere de arte, creatividad y perspectiva para escribir algo que emule a grandes autores, pero que al mismo tiempo deje entrever que la autora novohispana ha fusionado las voces de Ovidio, Calderón de la Barca y los Evangelistas sin perder su voz poética.

3.1.1 Categorías de intertextualidad en *El Divino Narciso*

La intertextualidad se concibe entonces, como la relación dialógica entre textos, para la conformación de un nuevo texto, es decir, es reflejo del bagaje literario que un autor posee para la creación de una nueva obra. Es como Julia Kristeva lo denomina: “un mosaico”, que más que de textos en sí, es de enunciados que son tomados como “prestados” para sostener o refutar un discurso. Y es exactamente lo que sor Juana hace en *El Divino Narciso*, ella entreteje enunciados ajenos y propios para la nueva lectura que propone sobre tres mitos en su discurso. La intertextualidad se hace evidente en el ensamblaje de enunciados que se encuentran en los diálogos, permitiendo la hipóstasis de Narciso y su antagónico, Eco¹³.

¹³ Para poder profundizar qué tipo de enunciados “ajenos” se encuentran en el auto sacramental de sor Juana, es necesario explicar brevemente las categorías de intertextualidad que propone Gérard Genette, para poder distinguir cuál es el tipo de intertextualidad que se encuentra en *El Divino Narciso*. Genette define el entretejido textual: “(...) en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales (...) es una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette: 10).

En *El Divino Narciso*, este tipo de citas se encuentran tanto en el personaje protagónico como en el antagónico, es un recurso que sor Juana desarrolla para la construcción de su texto dramático, insertando en los personajes más representativos las citas o alusiones bíblicas, esto ayuda a cimentar a través de los diálogos, la oposición entre dos personajes divinos: Narciso como Jesús, Eco como Lucifer. Sor Juana utiliza las citas bíblicas porque el texto dramático posee la obsesión del protagonista y el antagonista reflejada en sus palabras. Narciso constantemente refiere a su divinidad sin mencionar que es el Hijo de Dios, mientras que Eco, de diferente forma, lo hace enfatizando constantemente. He aquí otra razón para pensar que Eco es el personaje más trascendente, es quien descubre la verdad:

Pues yo, ¡ay de mí!, que en Narciso
 conozco, por ciertas señas,
 que es el Hijo de Dios, y que
 nació de una verdadera
 Mujer, temo, y con bastantes
 fundamentos, que Éste sea
 el Salvador (Cruz, 41)

Algunos autores refieren que se vislumbra que Narciso se vincula con Jesús por la intertextualidad que se hace presente en sus diálogos, pero se olvidan que es Eco quien en la Escena IV del Cuadro Primero nos anuncia quien es Narciso, y la interrelación entre textos sirva para reafirmar lo que el personaje protagónico ha dicho desde el principio de la obra.

En el caso de la voz de Narciso, es lo que se puede reconocer como subtexto, en donde los personajes no dicen abiertamente quiénes son, pero realizan actos específicos, sin embargo, matizan con mensajes implícitos su presencia y accionar dentro de la obra teatral.

Este artilugio dramático hace que el lector-espectador observe y escuche atentamente lo que hace y dice cada personaje, incluso de los personajes secundarios o ambientales. Así, la poeta novohispana necesita de los textos religiosos para fortalecer el anuncio de la ninfa y al mismo tiempo, el concepto del subtexto teatral, la repetición de ideas y palabras son lo que refuerza la palabra implícita que causa que el lector-espectador permanezca en expectativa para llegar al reconocimiento tanto de situaciones, personajes, acontecimientos del pasado, etc. Es una anagnórisis inversa del espectador hacia el personaje.

Un ejemplo se encuentra en los diálogos de Narciso, quien enuncia constantemente que es divino y hermoso: “(...) y las canoras aves/ con músicas suaves/ saludan Mi Hermosura” (vv 699-701); “Aborrecida Ninfa/ no tu ambición te engañe,/ que Mi Belleza sola/ es digna de adorarse” (vv 803-706); “Mira que mi Hermosura/ de todas es amada,/ de todas es buscada,/sin reservar criatura” (vv 1241-1244); “Mi belleza olvidaste soberana./ Buscaste a otros Pastores,/ a quien no conocieron/ tus padres, ni los vieron,/ no honraron tus mayores (vv 1285|289); “De Mi Solio, que es del Cielo” (verso 1634); “¿Cuál? El de la Penitencia,/ y los demás Sacramentos,/ que he vinculado en mi Iglesia/ por medicinas del Alma” (vv2014-2017).

Las citas bíblicas que ayudan a que el mensaje implícito de que Narciso es Jesús sea reconocido por el lector-espectador se encuentra en algunos ejemplos: “Ovejuela perdida,/ de tu Dueño olvidada,/ ¿adónde vas errada?/ Mira que dividida” (vv 1221-1224); “Mira que soberano/ soy, y que no hay más fuerte; / que Yo doy vida y muerte,/ que Yo hiero y Yo sano” (vv1311-1314)¹⁴; “A tocarme no llegues/ porque voy con Mi Padre/ a su Trono celeste” (vv1962-1967); “Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre/ que entregué a tantos martirios/ por

¹⁴ Cita indirecta de 1 Timoteo 6:15: “...la cual manifestará a su debido tiempo el bienaventurado y único soberano, el Rey de Reyes y Señor de Señores” (*Santa Biblia*, 1989).

vosotros. En memoria/ de Mi Muerte, repetirlo” (vv 2187-2190).

En el caso de Eco, el subtexto es endeble, nunca deja entrever sino que lo hace explícitamente utilizando la intertextualidad – específicamente las citas bíblicas- para demostrar su esencia diabólica: “Pues ahora, puesto que/ mi persona representa/ el Ser Angélico, no/ en común, mas sólo aquella/ parte réproba, que osada/ arrastró de las Estrellas/ la tercer parte del Abismo,/ quiero, siguiendo la misma/ metáfora que ella, hacer/ a otra Ninfa” (vv 343-352)¹⁵; “(...) viendo que era yo, / aun de la Naturaleza/ Angélica ilustre mía,/ la criatura más perfecta-, / ser esposa de Narciso/ quise, e intenté soberbia/ poner mi asiento en Su Solio/ e igualarme a su grandeza (vv 381-388)¹⁶.

Puesto que el teatro es imitación de la realidad a través de un universo ficticio, es artísticamente correcto que la intertextualidad sea utilizada por sor Juana como una forma de imitar la pluma de otros autores. Así, el eco, el reflejo y la repetición de otras voces dentro del auto sacramental quedan inmersos en la poética de la imitación: mimesis literaria, mimesis dramática.

3.2 Inserción de textos y citas en *El Divino Narciso*

¿Qué impacto estilístico tienen las citas en *El Divino Narciso*? La función de las citas convienen en *El Divino Narciso* para divinizar a los personajes míticos cuya esencia es profana, y al enunciar textos sagrados adquieren una esencia más pía, a la par con los textos poéticos de Ovidio y Calderón de la Barca mantienen su ficción dramática, y al mismo tiempo su verosimilitud dentro del mito, es decir, se busca representar una realidad en donde existe el

¹⁵ Hace referencia a Apocalipsis 12: 4, que dice: “... y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Y el dragón se paró frente a la mujer que estaba para dar a luz, a fin de devorar a su hijo tan pronto como naciese” (*Santa Biblia*, 1989).

¹⁶ Isaías 14: 13-14, que dice: “(...) elevaré mi trono; me instalaré en el monte santo, en las profundidades del aquilón. Subiré sobre la cumbre de las nubes y seré igual al Altísimo” (*Santa Biblia*, 1981).

diálogo con la divinidad¹⁷.

Sor Juana escribe los diálogos de los personajes, especialmente los de origen mítico o religioso a partir de la reminiscencia y re-construcción de un lenguaje poético, pero más allá de la mera imitación de versos, la poeta novohispana es artífice de argumentos en verso y en eso radica la originalidad de su texto dramático. El mito dentro de *El Divino Narciso* es el motor fantástico del auto sacramental, y no puede eludir de los textos de los cuales proviene su esencia mítica. El acto de referir a otros autores no exige necesariamente perder la voz propia, puesto que repetir es decir (ya sea signos o fórmulas), y por consecuencia todo texto que se cita es necesariamente la “palabra ajena” para enriquecer o contrastar la palabra creadora de la autora. Esto significa que algunos enunciados expresados en el hipertexto son ecos consecuencia de enunciados anteriores, el texto de sor Juana se recrea de otros textos. El autor del hipertexto toma un enunciado y se lo apropia, y en el caso de sor Juana, la intertextualidad en *El Divino Narciso* es exactamente un vaivén de citas que adquieren una intención direccionada hacia el argumento del auto sacramental: la exaltación eucarística.

El impacto estilístico comienza en la elección de los enunciados bíblicos o profanos

¹⁷ Bajtín lo explica en *Teoría y Estética de la Novela* el concepto del lenguaje poético y su interacción con el lenguaje social: “(...) por eso es posible en el campo de la poesía, la idea de un “lenguaje poético” especial, de un “lenguaje de dioses”, de un “lenguaje poético sacerdotal”, etc. Es característico el hecho de que el poeta, al no aceptar un cierto lenguaje literario, prefiera soñar con la creación artificial de un lenguaje poético nuevo, especial, antes que recurrir a los dialectos sociales reales, existentes. Los lenguajes sociales son objetivables, característicos, socialmente localizables y limitados; por el contrario, el lenguaje de la poesía, creado artificialmente, ha de ser directamente intencional, incontestable, unitario y único” (*Teoría y Estética de la Novela*, 105).

que la monja selecciona para construir los diálogos de los personajes, específicamente en los protagónicos: Narciso, Eco y Naturaleza Humana, por lo tanto, sin la paráfrasis o inserción de versos ovidianos o calderonianos, es probable que se pierda el efecto de reconocimiento (o anagnórisis inversa) del lector-espectador, y como consecuencia se minimiza su participación expectante. El uso de las citas rectifica el mito, lo recrea y construye las voces de los personajes. La imitación de una voz primigenia –ya sea la Biblia, Ovidio o Calderón de la Barca- en *El Divino Narciso* complejiza la interacción entre el Personaje/Actor y el Público/Espectador, esto es: triple comunicación. En una obra de teatro que no está construida sobre citas o alusiones se forja la doble comunicación entre el Personaje/Actor y el Público/Espectador, pero en el auto sacramental de sor Juana, existe una triple comunicación: la primigenia (Biblia, Ovidio y Calderón) y la doble comunicación que se cimenta siempre en el texto escénico. Aunque también podría visualizarse, si toma en cuenta de que esta obra es “teatro dentro del teatro”, así, nuevamente la mimesis se hace presente cuando el teatro imita una representación escénica.

Sor Juana utiliza los textos primigenios o hipertextos como un recurso fundamental para insertar oraciones o palabras extraídas y escribir los diálogos de los personajes protagónico y antagónico, precisamente como elemento distintivo de las letras sagradas fusionadas con los caracteres míticos en forma de sincretismo.

Nuevo Testamento	Auto sacramental <i>El Divino Narciso</i> vv. 2187-2190
Esto es mi cuerpo , Que por vosotros es dado (<i>Santa Biblia</i> , Lc. 22:19).	Éste es Mi Cuerpo y Mi Sangre Que entregué a tantos martirios Por vosotros. En memoria De Mi Muerte, repetidlo (95).

El ejemplo anterior muestra el texto bíblico y su misterio, es decir, la transustanciación al decir “esto es Mi cuerpo” (refiriéndose al pan) y “Mi sangre” (al vino). Es importante resaltar que en *El Divino Narciso*, la autora agrega la sangre (que no se encuentra en el hipotexto bíblico) como el elemento fundamental para la salvación de la humanidad; también conserva el sujeto a quien es dirigida la afirmación: *vosotros*, es decir, la Naturaleza Humana que incluye a todas las razas, credos, lenguas. La esencia de la cita se conserva: el sacrificio del pastor por la humanidad, el acto de amor más grande es el dar la vida, y Narciso ofrece lo máspreciado que posee por la salvación de todo el mundo.

En otro diálogo se encuentra el ejemplo más representativo de la cita en estilo directo que puede ser tomada como homenaje (y no precisamente plagio) a Calderón de la Barca debido a la influencia de su literatura en el auto sacramental de la monja. La cita de *Eco y Narciso* de Pedro Calderón de la Barca es exacta, y se convierte en una repetición literal. Dicha inserción del verso calderoniano es retomado por sor Juana para hacer un guiño al lector o espectador de su influencia literaria, sin embargo, también puede ser interpretado como un recurso literario para generar el reconocimiento del lector-espectador. Al producirse la intertextualidad, las voces citadas generan en el texto dramático el reconocimiento de enunciados (quizás leídos o escuchados) que propician en el lector el efecto eidético. Éste quizás sea un efecto que la autora buscaba generar en sus lectores y espectadores –estrictamente en la experiencia estética- como un fenómeno derivado de la emisión de varias voces (fenómeno polifónico), tal y como ocurre en la música: el receptor del efecto acústico-musical intenta reconocer lo que hace cada instrumento o voz, aprecia el virtuosismo del compositor al mezclar texturas sonoras; así, la monja pudo haber concebido que el lector o espectador de su auto sacramental reconociera la maestría con la que cita otras voces sin despojarlas de su esencia, y darles sin perderla otro enfoque en un universo ficcional distinto. El siguiente

ejemplo proviene de la voz de *Eco* y además de ser una cita literal calderoniana, sor Juana inserta los versos ajenos como una presentación idónea de la ninfa, una etopeya del personaje antagónico:

<i>Eco y Narciso</i> de P. Calderón de la Barca Jornada Segunda	Auto sacramental <i>El Divino Narciso</i> vv.775-778
Eco soy, la más rica Pastora de estos valles; Bella decir pudieran Mis infidelidades... (Calderón de la Barca, s/p)	Eco soy, la más rica Pastora de estos valles; Bella decir pudieran Mis infidelidades... (44-45)

El ejemplo anterior evidentemente es una cita literal, sin embargo, más allá de la simple referencia al dramaturgo español, es necesario resaltar que los enunciados insertados son indispensables para la construcción del personaje de origen profano, por lo tanto, la autora nos muestra que para no diluir su esencia de ninfa, citar en su voz textos profanos conserva su carácter mítico. En otro diálogo, la misma Eco cita enunciados bíblicos para reforzar su esencia sobrenatural, siendo el personaje más bíblico del auto sacramental, el más ambivalente: sacro y profano según su conveniencia.

El siguiente ejemplo es el diálogo entre Narciso y Eco, una cita directa del Nuevo Testamento que recrea a la ninfa como el Ángel Réprobo, el texto religioso es el que construye al personaje como adversario de Narciso. Cuando cita a Calderón de la Barca en diálogos anteriores se presenta como un ente mítico, mientras que con los enunciados bíblicos se enuncia como el adversario: Lucifer.

<i>Nuevo Testamento: Evangelio según San Lucas y Evangelio según san Mateo</i>	<i>El Divino Narciso vv795-818</i>
<p>Evangelio según San Lucas: Y le dijo el diablo: A ti te daré toda esta potestad, y la gloria de ellos; porque a mí me ha sido entregada, y a quien quiero la doy. Si postrado me adorares, todos serán tuyos (<i>Santa Biblia, Lc.4:6-7</i>).</p> <p>Evangelio según san Mateo 4: 8 Otra vez le llevó el diablo a un monte muy alto, y le mostró todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, y le dijo: Todo esto te daré, si postrado me adoras. (<i>Santa Biblia, Mt. 4:8</i>)</p> <p>Evangelio según San Lucas: Respondiendo Jesús, le dijo: Vete de mí, Lucifer, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás, y a él solo servirás (<i>Santa Biblia, Lc. 4:8-9</i>).</p> <p>Evangelio según San Mateo: Entonces Jesús le dijo: Vete, Lucifer, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás, y a él sólo servirás (<i>Santa Biblia, Mt. 4:10</i>).</p>	<p>ECO: Todo, bello <i>Narciso</i>, Sujeto a mi dictamen, Son posesiones mías, Son mis bienes dotales. Y todo será Tuyo, Si Tú con pecho afable Depones lo severo Y llegas a adorarme.</p> <p>NARCISO: Aborrecida Ninfa, No tu ambición te engañe, Que Mi Belleza sola Es digna de adorarse. Véte de Mi presencia Al polo más distante, adonde siempre penes, adonde nunca acabes.</p>

Eco adopta la voz de ninfa cuando cita textos profanos, no obstante, cuando cita “letras sagradas” su voz es de esencia maligna, siendo quizás el personaje más complejo del auto sacramental debido a la variabilidad de citas con las que enuncia su discurso. Las palabras que sirven como referencia en la cita son “potestad” y “gloria” en el Evangelio según San Lucas donde refiere al poder mundano en la Tierra, mientras sor Juana utiliza “posesiones” y “bienes dotales” como sinónimo de las riquezas materiales y sus consecuencias (poder y fama).

En el Evangelio según San Mateo las palabras “todo esto” refieren a la misma idea de los bienes materiales como equivalencia al poder y gloria en el mundo. En el Evangelio según san Lucas encontramos las palabras “si postrado me adorares”, y en san Mateo “postrado me adoras” en boca de Lucifer, por lo tanto la autora escribe la cita indirecta tomando como palabra clave el verbo “adorar” como eje del diálogo de Eco, es gracias a estas palabras que

se puede reconocer la cita bíblica y producir el reconocimiento en el lector.

En el diálogo de Narciso encontramos exactamente la misma construcción a base de intertextos. En la cita en estilo indirecto del Evangelio según san Lucas las palabras clave son “Vete de mí”, y en Mateo “Vete, Satanás” para indicar que Narciso es la figura paralela de Jesús. Sor Juana conserva el contexto y esencia de los intertextos bíblicos, retoma nuevamente un verbo como la palabra *eje* de la idea central: la retirada de Eco como un ente maligno.

En otro diálogo, el personaje Naturaleza Humana necesita construir su rol dramático a partir de la alusión de textos bíblicos con la presencia de cita indirecta en forma de paráfrasis donde se forja la “divinización” de los personajes al enunciar letras sagradas, sin embargo, debido a que *Naturaleza Humana* representa la humanidad con su imperfección, no es raro encontrar en el auto sacramental que sor Juana haya decidido reflejar las “letras divinas” (tal y como ella las define) en vez de citarlas en estilo directo. Lo idóneo en la propuesta sorjuanina es parafrasear los enunciados bíblicos desde la pluma humanamente imperfecta de la monja, para así construir un personaje más coherente con su naturaleza pecadora.

La intertextualidad es presente en forma de cita indirecta, la idea general del verso bíblico se conserva en el verso de la monja, y en consecuencia se entremezclan enunciados bíblicos y enunciados de la autora.

Es conveniente comparar el hipotexto con el hipertexto de sor Juana para encontrar que existe un paralelismo entre ambos al usar palabras clave que sirven como guía para la cita indirecta:

Antiguo Testamento <i>Libro de Isaías</i>	Auto Sacramental <i>El Divino Narciso</i> vv897-998
Morará el lobo con el cordero, Y el leopardo con el cabrito se acostará; El becerro y el león y la bestia doméstica Andarán juntos, y un niño los pastoreará (<i>Santa Biblia</i> , Is.11:6)	Ya brotó aquella Vara misteriosa De Jesé la Flor bella en quien descansa Sobre su copa hermosa Espíritu Divino, en que afianza Sabiduría, Consejo, Inteligencia, Fortaleza, Piedad, Temor y Ciencia. Ya el Fruto de David tiene la Silla De Su Padre; ya el lobo y el cordero Se junta y agavilla, Y el cabritillo con el pardo fiero; Junto al oso el becerro quieto yace, Y como buey el león las pajas paca (49,50).

Pero la obra de Calderón de la Barca también está presente en el *Narciso* de sor Juana, y otra muestra de la intertextualidad y su alusión la encontramos en boca de Eco con un ejemplo muy claro del homenaje que hace la monja jerónima al autor español tomado de la obra *Eco y Narciso* del año 1661:

<i>Eco y Narciso</i> de Pedro Calderón de la Barca Jornada Segunda	Auto Sacramental <i>El Divino Narciso</i> vv. 707-718
Bellísimo <i>Narciso</i> , Que a estos amenos valles Del monte en que naciste, Las asperezas traes, Mis pesares escuchas, Pues deben obligarte, Cuando no por ser míos, Solo por ser pesares (s/p)	Bellísimo <i>Narciso</i> , Que a estos humanos valles, Del Monte de Tus glorias Las celsitudes traes; Más pesares escucha, Indignos de escucharse, Pues ni aun en esto esperan Alivio mis pesares (Cruz,44-45).

El auto sacramental es un texto dramático que propicia la contemplación del Santísimo Sacramento como objeto de adoración y reconocimiento del misterio de la transubstanciación en el dogma católico. Sor Juana crea un paralelismo entre el rito católico y el rito prehispánico dentro de su propia recreación del mito de Narciso. Este paralelismo entre mitos y dogma es lo que hace de *El*

Divino Narciso una obra que desborda cosmogonías y textos en un orden estético, como una apología entre el sincretismo de religiones, en otras palabras, una concepción que la autora hace del cristianismo desde su conocimiento del mundo.

¿Cómo logra Sor Juana crear una obra dramática de elementos paganos y cristianos que confluyan armoniosamente en una innovadora fábula dramática? El primer paso se encuentra en utilizar el género dramático, siendo el teatro un medio de expresión eficaz donde la palabra pronunciada, la construcción del ambiente bucólico y la alegorización de los personajes permiten ejecutar la representación escénica que facilita al espectador el reconocimiento de la similitud entre ambos ritos religiosos de ofrecimiento del cuerpo humano como alimento sagrado, al mismo tiempo permite que los textos evocados sean reconocidos como efecto eidético.

En el segundo paso, sor Juana concibe una idea de sincretismo mítico como efecto de lo que Jean Krynen define como el “proceso barroco de mitificación”¹⁸ que no era concebible en el teatro religioso español, pero que en la Nueva España sería más digerible debido a la diversidad cultural que vivía durante el siglo XVII.

Sor Juana se atreve a crear un personaje alegórico de esencia profana como lo es Narciso, y lo une con Jesús buscando elementos que puedan crear paralelismos ya sea en la figura del pastor, la flor blanca, la belleza física, y la capacidad de amar, elementos que edifican una versión ecléctica y original del mito grecolatino. Al mismo tiempo, fomenta el diálogo entre obras a través de la intertextualidad como una técnica de recreación donde la analogía es lo que permite que el lector reconozca lo que la autora ha sido capaz de reconstruir e identificar el grado de originalidad dentro

¹⁸ Krynen, J. (1970). Mito y teología en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas.*, México D.F. p. 505.

del texto, al resaltar las similitudes entre figuras míticas, por ejemplo, la etopeya. La ilación de hipotextos se encuentra en los diálogos de los personajes en forma de alusión o citación.

El último paso, es cuando sor Juana reconcilia diversos elementos míticos, teológicos y bíblicos para desarrollar un sincretismo recargado de símbolos (la fuente, el reflejo, el amor y el pan sagrado o Eucaristía), la presencia de metáforas como figura retórica permite la resemantización que la obra propone a partir de varios hipotextos que conformarán el discurso alegórico del auto sacramental. Sor Juana permite que la analogía se convierta en una de las principales figuras retóricas que hacen perceptible el sincretismo cosmogónico y religioso. A través de las analogías entre mitos, la autora amalgama cosmogonías y religiones con ayuda de la poesía. La monja nunca revela en voz de algún personaje que Narciso es la figura análoga a Jesús (lo hace Eco), que la ninfa es Lucifer y que Naturaleza Humana es la Humanidad, es el propio texto el que permite que el lector descubra en la obra su discurso teológico, resalta las analogías existen entre los mitos y dogmas involucrados en el auto sacramental sorjuanino.

Una de las funciones de la relación entre textos, es que también hay la posibilidad de que exista una “interoralidad” (como un equivalente de intertextualidad pero relacionado con conocimiento transmitido de forma oral) dentro de *El Divino Narciso*, y esto se debe a que dos de las presencias paganas imprescindibles en la analogía entre el mito helénico y la creencia “del alimento sagrado en el *Tecualo* prehispánico” (Glantz, 1995) que sor Juana recrea son insertados no en forma de cita textuales, sino en alusiones que evocan un conocimiento que posiblemente se adquiriría de forma oral en la época de la monja novohispana. Dentro del texto dramático se encuentran evidencias de esta oralidad insertada en el discurso teológico sobre la Transustanciación en la Hostia Consagrada. Sor Juana expone brevemente la herejía que se practicaba –según los católicos novohispanos del siglo XVII- antes de la llegada de la religión cristiana, y en el personaje

de Eco refiere que el paganismo o el anatema a los pueblos originarios existían según el adoctrinamiento cristiano. Así, sor Juana percibe la adoración a la naturaleza y el desconocimiento del Dios Verdadero como parte de la cosmovisión indígena, por lo tanto, utiliza el lenguaje poético como puente entre lo pagano y lo cristiano. El ejemplo se encuentra en los versos 501-526:

Después de así divididos,
 les insistí a tales sectas,
 que ya adoraban al Sol,
 ya el curso de las Estrellas,
 ya veneraban los brutos,
 ya daban culto a las peñas,
 ya a las fuentes, ya a los ríos,
 ya a los bosques, ya a las selvas,
 sin que quedara criatura,
 por inmunda o por obscena,
 que su ceguedad dejara,
 que su ignorancia excluyera;
 y adorando embelesados
 sus inclinaciones mismas,
 olvidaron de su Dios
 la adoración verdadera;
 conque amando Estatuas
 su ignorancia ciega,
 vinieron a casi
 transformarse en ellas (Cruz, 38).

En el fragmento anterior del auto sacramental no hay insertado un texto religioso de la cosmogonía mexica previa a la llegada de los españoles, sin embargo, hay una breve descripción a los rituales y veneraciones paganas- desde la visión católica, apostólica y romana-, y aunque no hay

intertextualidad en el sentido estricto de la palabra, hay una referencia, y el concepto de la alusión es lo más próximo a una “interoralidad” entre el paganismo y el cristianismo, entendiendo la oralidad como las historias transmitidas por la vía del lenguaje hablado. Es lo que ocurre con las historias sobre los rituales prehispánicos, que a pesar de que había escritos sobre la religión mexicana realizada por manos españolas, es posible que sor Juana hubiera aprendido algunos aspectos referentes a esta cosmovisión de forma oral. Lo mismo pudo haber sucedido con los mitos grecolatinos, es posible que los haya leído directamente – la *Teogonía* de Hesíodo, por mencionar un ejemplo-, pero otra forma de contacto pudo haber sido la oralidad. Y es consistente pensar en esa posibilidad, debido a que la sociedad del siglo XVII era más auditiva que la actual.

Sor Juana hace exactamente la misma alusión a las deidades grecolatinas conciliándolas con Jesús como si todas estas figuras divinas fueran parte del mismo Panteón. Un ejemplo se encuentra en boca de Gentilidad en los versos 180-184:

A Su bello resplandor
se para el claro Farol
del Sol; y por ver Su Cara,
el fogoso carro para,
mirando sus perfecciones (Cruz, 29).

Otro ejemplo de la simbiosis entre mito grecolatino y cristianismo se halla en el diálogo de Eco, en Cuadro Primero, Escena III, versos 479-474:

(...) haciéndola que cometa
tales pecados, que Él mismo
-soltando a Acuario las riendas-
Destruyó por agua el mundo
en venganza de su ofensa (Cruz, 37).

Es posible que existe una “interoralidad” de mitos, así como se concibe la idea de la intertextualidad, así, el auto sacramental construye su estructura alegórica basándose en textos bíblicos, textos grecorromanos, la *Monarquía Indiana* de Torquemada, *El Juicio Final* de Fray Andrés de Olmos, *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca, la *Metamorfosis* de Ovidio y el Nuevo Testamento, pero también es necesario resaltar que hay alusiones orales que tiene la misma importancia que los textos insertados, entonces, el conocimiento apprehendido de forma verbal también es válida en *El Divino Narciso*.

Por otro lado, la autora sintetiza en esta obra dos cosmogonías que parecerían disímiles, que construye con analogías entre el mito ovidiano, el mito prehispánico y el dogma católico, en donde converge el concepto del cuerpo sacrificado y degustado como manjar divino. Margo Glantz lo resume de la siguiente forma: “La analogía es, pues, la piedra del toque de toda la argumentación. Las dos religiones se parecen: ambas hacen del cuerpo de su Dios un Manjar sagrado” (Glantz, 479).

El Divino Narciso es una versión moralizante del Narciso mitológico vinculado con la figura divina de Jesús, cuyo propósito es cotejar el misterio eucarístico con el *Tecualo* prehispánico, así, Narciso es “Divino” cuando la autora propone una analogía entre los entes míticos aun cuando son contrarios en esencia; lo mismo ocurre entre Eco y Lucifer, ambos se fusionan para dar lugar a una pastora cuya palabra es desarticulada, repetitiva y enmudecida en ocasiones. Por lo tanto, es evidente como la intertextualidad dentro del Narciso de sor Juana enfrenta al lector-espectador con un obra dramática plagada de textos sagrados y paganos, cargado de símbolos en donde lo más trascendente se encontrará en la representación escénica y su principal fin: la contemplación eucarística y el vuelco catártico.

Capítulo IV

El Divino Narciso como texto teatral.

El auto sacramental *El Divino Narciso*, exige como texto dramático abordarlo más allá de los aspectos teórico-literarios, se debe focalizar desde lo mítico, lo ritual y lo ficcional porque esa es la esencia del teatro. Así, es necesario resaltar que los elementos dramaturgicos como la *hybris*, el deseo, la contingencia, el tesoro, el origen, la premisa y el sueño son elementos universales (al igual que las unidades aristotélicas: tiempo, espacio y acción) en los textos dramáticos, por lo tanto, es necesario enfatizar que como auto sacramental su composición obliga a la representación, por lo tanto, desarrolla en su totalidad el componente más importante de una obra dramática: la fábula trágica.

4.1 La fábula trágica y sus componentes en *El Divino Narciso*.

La presencia de la *hybris*, el deseo y el sueño son fundamentales para la organización del universo ficticio denominado: fábula¹⁹.

La fábula es la imitación de la acción o composición de los hechos en la poética aristotélica, por lo tanto, es primordial para establecer si el texto es dramático, es el conjunto de acontecimientos relacionados entre sí que son comunicados a lo largo de la obra, por ejemplo: la presentación de los personajes secundarios como Gentilidad y Sinagoga; el encuentro entre Gracia y Naturaleza Humana; la presentación del Ángel Réprobo como Eco; la búsqueda de la oveja perdida y el encuentro con Naturaleza Humana; la discordia entre Narciso y la ninfa; la muerte de Narciso; la Transustanciación en Hostia Consagrada y la

¹⁹ En su *Poética*, Aristóteles resalta la importancia de la fábula: “De aquí es claro que el poeta debe mostrar su talento tanto más en la composición de las fábulas que de los versos, cuanto es cierto que el poeta se denomina tal de la imitación. Mas lo que imita son las acciones; luego, aunque haya de representar cosas sucedidas, no será menos poeta; pues no hay inconveniente en que varias cosas de las sucedidas sean tal cuales concebimos que debieran y pudieran ser, según compete representarlas al poeta” (29).

alabanza final.

La *hybris* es la esencia del protagonista o el héroe; el deseo es el anhelo que acciona, lo que mueve a cada personaje, es éste el que afecta al resto de los otros; la contingencia es el evento que cambia su destino; el origen es su pasado remoto; la premisa es la idea central de toda la obra y el sueño es aquello por lo que se construye la fábula: alcanzar el objetivo principal de justifica la existencia del protagonista y/o el antagonista, sea realizable o no.

¿Quiénes son el protagonista y el antagonista en *El Divino Narciso*? La palabra protagonista significa “el primer actor” (*proto*: primero, *agonités*: el que acciona), es aquel cuya acción es más compleja. En el caso del auto sacramental la protagonista es Eco, quien resalta por ser la más polifacética, más metafórica y polifónica de todo el texto, además de perseverar por el desorden o el quebrantamiento de las leyes. Mientras que Narciso posee el contrapeso ante un personaje tan variable, él representa el amor incondicional, la fidelidad, la entrega total y la obediencia por la Ley Divina. Así, él llega a ser antagonista. La palabra antagonista proviene de *anti* (contra) y *gonistés* (el que acciona). Sin la presencia de Eco, no existiría la agilización de la acción dentro del texto escénico, porque es precisamente su intención (dirigida por su deseo) lo que produce su actuar.

Si bien es cierto que el teatro posee su propia convención ficcional, necesita del lenguaje, y en el caso de *El Divino Narciso*, el lenguaje poético reminiscente es lo que permite desembocar en un entretejido textual que exige a la dramaturgia seguir las pautas de la poética aristotélica de la imitación, el mito fundacional y la *hybris* como su esencia penetrante y caótica. Otros aspectos dramáticos que se encuentran en el texto teatral son el deseo del personaje protagonista, al ser el personaje más trasgresor enfoca su anhelo en algo imposible, y es capaz de obtenerlo a costa de su propia vida, Eco no muere pero pierde ante Narciso.

El deseo de Eco: ser amada por Narciso. ¿Qué evita que Eco sea amada por Narciso? La contingencia dramática, es decir, el factor que propicia que un acontecimiento determinado se dé en un lugar y momento específico para que el protagonista no alcance su deseo, en *El Divino Narciso* la contingencia para Eco es la aparición de Naturaleza Humana y su reflejo en la Fuente produciendo el enamoramiento entre la doncella y el pastor. El deseo como generador del frenesí en el protagonista, específicamente el desbordamiento de amor (hacia Narciso), y odio descontrolado (hacia Naturaleza Humana).

4.2 La premisa dramática en *El Divino Narciso*

Existe un concepto fundamental en la escritura de un texto dramático: la premisa, es decir, resumir en una oración todo el contenido de la obra, que abarque todo lo que se encuentra inmerso en el relato de los acontecimientos, en la fábula. ¿Cuál es la premisa en *El Divino Narciso*? Para redactar la premisa del auto sacramental se deben tomar en cuenta los siguientes componentes: hybris (únicamente del protagonista), deseo, origen o pasado remoto, tesoro y sueño del protagonista y del antagonista, así, la premisa de *El Divino Narciso* sería: *Pese a las argucias de Eco el sacrificio del Narciso Divino es intercesor para pactar la Nueva Alianza de vida eterna entre Naturaleza Humana y Gracia prevaleciendo como alimento sagrado.*

Ya establecida la premisa es importante describir cuál es el otro deseo (el del antagonista) en el conflicto en la obra: Narciso desea permanecer con Naturaleza Humana, amarla y salvarla de su propia esencia pecadora, es decir, reconciliarla con Gracia y obtener la vida eterna. Lo expone en el Cuadro Cuarto, Escena IX:

¡Ven, Esposa, a tu Querido;
Rompe esa cortina clara:
Muéstrame tu hermosura cara,
Suene tu voz a mi oído! (Cruz, 62).

Narciso busca el amor de la oveja perdida, la ausencia de su amada lo hace salir a buscarla, y

al encontrarla y amarla, se produce su propia contingencia, que es la muerte. En orden dramático, primero establece su esencia como personaje, luego su deseo y para llegar al sueño pasa por la contingencia o el evento que cambia o transforma su esencia. Este acontecimiento se genera en el enamoramiento con Naturaleza Humana en la Fuente o el objeto tesoro (aquél que produce el conflicto y transforma las vidas de los personajes). El ejemplo se encuentra en los versos 1326-1335:

Llego; mas ¿qué es lo que miro?
 ¿Qué soberana Hermosura
 Afrenta con su luz pura
 Todo el Celestial Zafiro?
 Del Sol el luciente giro,
 En todo el curso luciente
 Que da desde Ocaso a Oriente,
 No esparce en Signos y Estrellas
 Tanta luz, tantas centellas
 Como da sola esta Fuente (Cruz, 61).

Después de la contingencia, luego acontece la búsqueda del sueño, es decir, propósito de su vida: la salvación de Naturaleza Humana a través del pacto de la Nueva Alianza con el sacrificio del pastor. El ejemplo se encuentra en los versos 1691-1698:

Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego
 al término fatal por Mi querida:
 que es poca la materia de una vida
 para la forma de tan grande fuego.
 ya licencia a la Muerte doy: ya entrego
 el Alma, a que del Cuerpo la divida,
 aunque en ella y en él quedará asida
 Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego (Cruz, 78)

Narciso ha cumplido su sueño, pero ocurre lo contrario con Eco, el personaje caótico, rebelde, soberbio y quebrantador de las leyes, quien pese a sus esfuerzos y apoyo de sus dos aliados,

no logra realizar el objetivo de su existencia, aun cuando es poderoso su deseo. Posee una *hybris* maligna, se enmascara con la faz de otro figura, como Ángel Réprobo desea ser como Dios, y sueña con sentarse en el Trono del Altísimo para ser adorado por todas las criaturas; mientras que Eco anhela ser esposa de Narciso, y que Naturaleza Humana no se beneficie por la inmolación del Hijo de Dios. Como Ángel Réprobo su sueño lo ha llevado a rebelarse contra el Creador llevándose una tercera parte de las huestes celestiales, ahora bien, como Eco, su sueño es la obsesiona en ser desposada y que Naturaleza Humana quede mancillada: el pecado original. Véanse los versos 380-388:

(...) viendo que era yo,
 Aun de la Naturaleza
 Angélica ilustre mía,
 La criatura más perfecta-,
 Ser esposa de Narciso quise,
 e intenté soberbia
 poner mi asiento en su Solio
 e igualarme a su grandeza (Cruz, 35).

En los versos 1981-1984 se encuentra otro ejemplo del sueño de Eco: “Yo le pondré tales manchas, /que su apreciada belleza/ se vuelva a desfigurar/ y a desobligarte vuelva” (Cruz, 89). La contingencia en el caso de Eco se encuentra cuando descubre que Naturaleza Humana y Narciso se aman, produciendo un cambio más iracundo de la ninfa. Véanse los versos 401-412:

Yo, viéndome despreciada
 con el dolor de mi afrenta,
 en odio trueco el amor
 y en rencores la ternera,
 en venganzas los cariños,
 y cual víbora sangrienta,
 nociva ponzoña exhalo,
 veneno animan mis venas;

que cuando el amor
 en odio se trueca,
 es más eficaz
 el rencor que engendra (Cruz, 36).

Eco manifiesta a Narciso que Naturaleza Humana es imperfecta, y debido a su esencia pecadora constantemente permanecerá mancillando su relación con Dios, por lo tanto, el sacrificio del Hijo de Dios no tendrá fruto. De este modo, Eco manifiesta su *hybris* maligna, manipuladora y persistente. Lo expone en los versos 1997-2006:

¿Qué remedios, ni qué escudos,
 si como otra vez Te ofenda,
 como es Tu ofensa infinita,
 no podrá satisfacerla?
 Pues para una que te hizo,
 fue menester que murieras
 Tú; y claro está que no es congruo
 que todas las veces que ella
 vuelva a pecar, a morir
 Tú también por ellas vuelvas (Cruz, 90).

Ahora bien, el origen o pasado remoto de la figura maligna se hace presente en el diálogo que mantiene con Amor Propio y Soberbia a quienes manifiesta que es un Ángel de Naturaleza Réproba y que dará vida a la ninfa Eco. Por último, el sueño del personaje no se hace realidad, al morir Narciso, Naturaleza Humana es salvada de la muerte eterna y se pacta con Dios a través del sacrificio del pastor, siendo éste la última víctima inmolada para limpiar los pecados. Mientras, la ninfa anhela ahora su propia muerte, sin poder escapar de su infortunio: (vv 2196-12198): “Y yo, ¡ay de mí!, que lo he visto,/ enmudezca, viva sólo/ al dolor, muerta al alivio” (Cruz, 95).

Eco no cumple su sueño, queda derrotada²⁰. Naturaleza Humana por su parte si logra su objetivo principal: ser salvada y abrazada por los brazos de Gracia, es decir, el Pacto de la Nueva Alianza entre Dios y la Humanidad se ha concertado para toda la eternidad, y Narciso fue el vínculo entre lo divino y lo mundano.

En boca de Gracia se establece la victoria de Naturaleza Humana y Narciso sobre la ninfa maligna al final de la obra en los versos 2205-2213:

Y yo, que el impedimento
Quitado y deshecho miro
De la culpa, que por tanto
Tiempo pudo dividirnos,
Naturaleza dichosa,
Te admito a los brazos míos.
¡Llega, pues, que eternas paces
Quiero celebrar contigo;
¡no temas, llega a mis brazos! (Cruz, 96).

¿Qué celebración se lleva a cabo para reafirmar el nuevo pacto entre Dios y sus hijos? La celebración eucarística que se lleva a cabo durante la Misa. Entonces, la lectura del auto sacramental necesita, además de la visión teórico-literaria, una perspectiva escénica y litúrgica, porque esa es su esencia.

Por otro lado, es necesario referir cuál es el origen de Naturaleza Humana. Ella expone su pasado remoto en los versos 241-249:

²⁰ Jean Duvignaud *en Sociología del teatro* (1967) establece que los personajes malignos de los autos sacramentales o de los misterios cumplen la función de salvar a los personajes que son moralmente correctos. “Los personajes que encarnan esos crímenes son por regla general, reyes o príncipes que disponen del poder y, por consiguiente de la capacidad de ser un criminal protegido por el poder que se le reconoce (143).

A lo largo de los siglos XVI y XVII se escriben obras en donde el protagonista es derrotado o muere: *Tito Andrónico* (1591) y *Hamlet* (1601) de William Shakespeare; *Fausto* (1604) de Christopher Marlowe; *Euridice* (1600) de Rinuccini Peri; *L'Orpheo* (1607) de Alessandro Striggio; *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1630) y *Los cabellos de Absalón* (1633) de Pedro Calderón de la Barca son algunos ejemplos.

Díganlo, después de aquel
 pecado del primer hombre,
 que fue mar, cuyas espumas
 no hay ninguno que no mojen,
 tántas fuentes, tántos ríos
 obscenos de pecadores,
 en quien la Naturaleza
 siempre sumergida, esconde
 Su hermosura (Cruz, 31).

Naturaleza Humana reconoce que es portadora del “pecado original”, y su deseo es recibir la purificación a través del Bautismo. Esta afirmación se encuentra en los versos 267-271:

Y pues en edad ninguna
 Ha faltado quien abogue
 Por mí, vamos a buscar
 La Fuente en que mis borrones
 Se han de lavar (Cruz, 31).

La contingencia en la vida de Naturaleza Humana es el encuentro con Narciso, véanse los versos 1326-1329 cómo el pastor declara la coincidencia en la Fuente, aun cuando Naturaleza Humana no pronuncia palabra alguna, sor Juana deja claro que el hallazgo para ambos es inminente: “Llego; mas ¿qué es lo que miro?/ ¿Qué soberana Hermosura/ afrenta con su luz pura/ todo el Celestial Zafiro?” (Cruz, 61). Este acontecimiento tiene repercusiones en Eco, exactamente en su *hybris*, por lo tanto el triángulo amoroso desencadena el conflicto de poderes entre el pastor y la ninfa, el amor y el desamor de por medio. Véanse los versos 1408-1417, cómo Eco lo expone:

¡Pero qué miro!
 Confusa me acobardo y me retiro:
 Su misma semejanza contemplando
 Está en ella, y mirando
 A la Naturaleza Humana en ella.

¡Cuánto temí que clara la mirase,
 Par que de ella no Se enamorase,
 Y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!
 Blasfemaré del Cielo que me agravia (Cruz, 63).

A diferencia de Eco, los demás personajes no poseen *hybris*, pero sí presentan en menor medida deseo, contingencia y sueño, sirven de soporte para que los principales puedan llevar a cabo su acción.

4.3 La función de subtextos en *El Divino Narciso*.

Sor Juana es muy clara en los diálogos, sabe muy bien que el texto será representado, todo está concentrado en él y en el subtexto (intenciones y motivaciones no dichas) de la obra, guía al director de escena y a los actores sin recurrir en acotaciones. Es un teatro de didascalias, en consecuencia, es imprescindible leer cuidadosamente lo que se dice y se enfatiza, sin dejar de lado palabras o expresiones que pueden parecer intrascendentes, pero que en realidad son las que terminan por ser las detonadoras del conflicto o la peripecia.

¿Cómo encontrar las intenciones o motivaciones que los personajes tienen dentro de la obra? Una forma puede ser leerlos como lo que son, personajes dentro de una obra teatral, reconocer sus atributos míticos o religiosos, leer lo que no se dice en cada diálogo (como se dice en teatro “entre líneas”), conocer la celebración eucarística y su dogma católico -porque aparte de todo lo que se pueda afirmar sobre la obra- Sor Juana como religiosa conocía muy bien los aspectos teológicos que sostienen que el milagro de la Transustanciación se hace presente en cada Hostia Consagrada. Si el lector-espectador aparta la mirada religiosa y la mirada teatral, pierde la esencia de la obra.

El Divino Narciso exige el conocimiento de los mitos grecolatinos, la lectura de otros

autos sacramentales previos y contemporáneos a Calderón de la Barca, además, una acercamiento a la cosmovisión mexicana del sacrificio humano y la ingestión de la carne humana como alimento sagrado; la lectura de textos bíblicos, en específico los cuatro Evangelios y los textos paulinos; una aproximación al aspecto teológico de la celebración eucarística, así como el de la festividad del Corpus Christi; percatarse del origen de las figuras mitológicas y las figuras bíblicas, asimismo, identificar lo que sor Juana entiende por “fineza” -concepto que la involucraría en una serie de penosas situaciones en su vida personal y literaria- porque la poeta novohispana matiza brevemente en el auto sacramental lo que en la *Carta Atenagórica* afirmaría: la mayor fineza del Amor Divino es que Dios sabe lo mal que corresponde la humanidad a dicho amor, siendo esto un beneficio negativo, a pesar de todo lo imperfecto que son sus hijos, Dios siempre ama y perdona sabiendo que el mal es correspondencia de un amor humano imperfecto. Parece ser que, dentro de la obra escénica, sor Juana deja entrever su reflexión teológica que más tarde desarrollará sobre el sermón del Padre Antonio Vieyra. Véase la escena XVI del Cuadro Quinto, versos 1997-2011,

ECO:

¿Qué remedios, ni qué escudos,
Si como otra vez te ofenda,
Como es Tu ofensa infinita,
No podrá satisfacerla?
Pues para una que te hizo,
Fue menester que murieras
Tú; y claro está que no es congruo
Que todas las veces que ella
Vuelva a pecar, a morir
Tú también por ella vuelvas.

NARCISO:

Por eso Mi inmenso Amor
La previno, para esa
Fragilidad, de remedios,

Para que volver pudiera,
Si cayera, a levantarse (Cruz, 90).

El diálogo anterior muestra la complejidad que *El Divino Narciso* presenta tanto en lo literario como en lo teológico, los conceptos de las finezas y el libre albedrío son temas que requieren de una visión más profunda que la mera explicación teórico-literaria. Este texto de sor Juana se halla entre las obras más bellas escritas en lengua española, y es vagamente estudiada o interpretada como texto teatral debido a su contenido religioso o su complejidad intelectual. La monja nos evidencia su erudición, su maestría en la escritura de versos, su imaginación sin fronteras y su devoción hacia uno de los misterios del dogma católico que ha dividido incluso al mismo cristianismo: la Eucaristía. Así, *El Divino Narciso* al ser leído como un texto teatral con sus características demuestra que “no todo lo que brilla es oro”, es decir, la premisa del teatro de “ver más allá de lo evidente” es lo que muchos dramaturgos y comediógrafos construyen para que aquel lector-espectador que tenga la apertura de escuchar y ver lo que otros no pueden experimentar un vuelco catártico. Narciso no es el protagonista, la obra lleva su nombre, pero no posee la *hybris* o error trágico que posee Eco, es el antagonista porque busca la oposición de lo caótico. Esto es lo que hace que la obra sea magnífica en el sentido de cómo desarrolla la fábula dramática: desde lo mítico, lo ritual y lo mágico del teatro.

Es imposible desprender el dogma del texto, así, que independientemente de las aproximaciones religiosas del lector-espectador, el *Narciso* de sor Juana se asume como un texto con cimientos místicas, y en consecuencia debe ser interpretado desde la perspectiva de quien lo escribió.

4.4 *El Divino Narciso* en la actualidad como texto escénico

El montaje del texto escénico es complejo en la actualidad debido a que la religiosidad de la época de la poeta novohispana no se vive con tal ímpetu en la actualidad, además de que los

espectadores del siglo XXI son audiovisuales y aprecian más lo que implique *performance* o artificios escénicos relacionados con la tecnología. Los temas teológicos no son del todo parte del imaginario colectivo actual porque los intereses lúdicos se han diversificado, y en el caso del teatro se hace evidente en las puestas en escena tanto comerciales como académicas. *El Divino Narciso*, es un texto teatral que exige un bagaje cultural amplio y conocimientos de temas teológicos, además de una escucha habituada al verso. La complejidad escénica no se encuentra en la maquinaria teatral que podría utilizarse en el montaje, sino en el dominio del verso por parte de los actores, en otras palabras la musicalidad y el *fiato*. Entonces, además de la poca proximidad del lector-espectador hacia temas teológicos, la poca aproximación al teatro en verso (por lo menos en América Latina) no es cultivado en las instituciones de profesionalización teatral, así, el texto de sor Juana posee una dificultad incluso para los actores profesionales.

Otro factor que ha mutilado la belleza del verso y la construcción de la fábula se encuentra en las dos adaptaciones ²¹ que se han realizado con la intención de aproximar la obra al público, en consecuencia, determinando que el lector-espectador del siglo XXI no posee las cualidades para asimilar el contenido de una obra mítico-religiosa. Según la tendencia del teatro, *El Divino Narciso* no es actual ni posee un impacto en la sociedad. ¿Es totalmente cierto eso? No absolutamente, pese a la magnificencia del texto, su belleza y su musicalidad, así como su compleja y erudita construcción dramática, *El Divino Narciso* posee una temática universal de enseñanza, lo que en teatro se denomina lo típico-tópico se

²¹ La primera adaptación es de Laura Escalante en 1988 y va acompañada con música de Fernando Condon que fue sustentada por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Raquel Araujo realizó una adaptación del texto sorjuanino en el año 2018 y fue representado por la compañía de teatro "La Rendija", agrupación perteneciente al Colegio de Teatro de la UNAM (CUT). La presentación escénica se llevó a cabo en la Casa de Cultura de Campeche.

desarrolla: el amor como eje de la acción. Sin ser adaptada, debido a su gran belleza temática y lírica, el auto sacramental es un texto de carácter religioso con una temática actual para el catolicismo del siglo XXI porque persiste en apelar el dogma eucarístico como cuando fue publicado, y a pesar de las exigencias escénicas que requiera para su representación, el lector-espectador contemporáneo puede apreciar la versatilidad del texto, su tono trágico e irónico, el mundo de las motivaciones e intenciones que padece la humanidad, es decir, es tan suntuoso su contenido moral y estético que es un gran error no extender el estudio sobre ella, ni apostar por su representación como objeto de cultura.

CONCLUSIONES.

Sor Juana recrea y reescribe la memoria heredada de una forma “pluridiscursiva” (Bajtín, 1989) debido a que su entorno era heterogéneo, reflejándose en su lenguaje y su escritura, dicha voz que encontramos recreada en el auto sacramental es la voz de los profetas y evangelistas, la voz de Ovidio y la voz de Calderón de la Barca en un lenguaje con referencias heterogéneas, y en cierta medida, contenido ante el desborde laberíntico de la lírica barroca, es decir, en equilibrio pese a un desenfreno en el uso de figuras retóricas. Esto se encuentra en los precisos paralelismos -alineados por sor Juana- entre mitos y dogmas, así como en la concatenación de metáforas. Entonces, sor Juana crea un entrelazado de conciencias independientes que poseen su propia visión o punto de vista desde una perspectiva singular en la que se encuentra la acción dramática, permitiendo que los discursos de los demás personajes resuenen y la polifonía sea viable. Esta metáfora de la polifonía como “tejido de enigmas inextricables”, como lo denomina la misma Sor Juana, evoca el entretejido de lenguas y cosmovisiones que dialogaban en la Nueva España durante el siglo XVII, así el discurso alegórico de *El Divino Narciso* permite el diálogo entre cosmovisiones (española y mexicana), entre mitos y dogmas (Narciso, Jesús, *Tecualo*, Eucaristía), y concebir a través de la lengua una poética del reflejo pero no de semejanza, del eco, es decir, la poética sorjuanista se apropia de su pasado prehispánico, de su linaje ibérico sin pertenecer absolutamente a ninguno de los dos, sino al contrario, fijar su posicionamiento como regenerador de las culturas heredadas. La cultura como constructo social es heterogéneo, por lo tanto es obligada a dar voz a todas las expresiones, y el entorno de sor Juana era un ambiente híbrido, por lo tanto su percepción, su lenguaje y su escritura están obligados a reflejar su diversidad a través de la polifonía y la intertextualidad.

Ahora bien, ya se ha explicado lo que es la voz como el reflejo de la conciencia del individuo que se manifiesta a través del lenguaje, y que éste a su vez por su naturaleza necesita de la

interacción con otras voces o conciencias para comunicar, es obligado definir esta operación de intercambio, lo que Bajtín denomina como “dialogismo”. Entonces, ¿qué es dialogismo para Bajtín? Según el *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* dialogismo:

Es un modo de relación específica, de carácter verbal, por el cual los seres humanos conocen e interpretan el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se re-conocen para sí mismos, de manera múltiple y fragmentaria, nunca como totalidad acabada (83).

El dialogismo es, en otras palabras, el enfrentamiento de discursos, de conciencias y producen una interrelación difícil entre las mismas debido a que cada discurso posee una cosmovisión, una valoración de su contexto. Este fenómeno se desarrolla en *El Divino Narciso* como fundamento del discurso sincrético a partir de la simbiosis entre cosmovisiones, de los diferentes personajes, de esta forma, la pluralidad de voces se presenta como contraparte de una unidad lírica individual, volitiva y emocional (como refiere Bajtín) en la lírica tradicional. En el caso específico de *El Divino Narciso*, la polifonía llega a ser una de las cualidades literarias debido a la forma “multiacentuada” (término bajtiano) en la que cada personaje otorga un sentido a su propio discurso. Los ejemplos más sobresalientes del auto sacramental sorjuanino se encuentra en los tres personajes principales: Narciso, Eco y Naturaleza Humana, los cuáles serán analizados más adelante.

Así mismo, Bajtín propone que el lenguaje es social, y posee niveles de “vocalidad” tanto oral como escrita que vinculan conciencias. Para el autor ruso el entretendido de voces en un texto literario manifiesta las distintas posturas de quienes interactúan dentro de él:

(...) la esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad

individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento (Bajtín, 38).

Consecuentemente, es importante resaltar que la actividad dialógica propicia que el lenguaje de sor Juana posea características particulares por encima de sus contemporáneos. La autora puede hacer suya la “palabra ajena” y la transforma dotándola de una nueva significación, y lo hace a lo largo de todo el auto sacramental cuando inserta textos bíblicos, calderonianos y ovidianos que ayudan a construir un discurso polifónico con base en los diálogos de los personajes alegóricos.

Por otro lado, la intertextualidad como técnica ayuda al nuevo texto artístico a introducir palabras o enunciados ajenos a convivir con su propio lenguaje poético, además, sor Juana los imita, y no sólo eso, llega a escribir como ellos o quizás mejor debido a que su lenguaje poético es más elegante, más creativo. La cita y alusión es una forma de incentivar la imitación, justamente lo que Aristóteles plantea que es el quehacer del poeta, así, la monja no imita por imitar, sino que recrea, re-escribe, reconstruye el mito, y a partir de una poética de la reminiscencia consolida en un hermoso texto que la polifonía es quizás el recurso más sofisticado para la creación literaria porque necesita una capacidad inmensa de percepción de la realidad cultural, realidad social, realidad temporal y realidad textual en comunión con lo sagrado, culminando en la hipóstasis del poeta.

El acercamiento desde lo mágico y ritual del teatro es quizás el acercamiento menos valorado, pero sí el más próximo a la visión de sor Juana respecto a *El Divino Narciso*. La lectura desde una visión religiosa y teatral percibe algunos elementos significativos que un

teórico literario pierde el enfocarse en la búsqueda de conceptos y definiciones que concuerden con lo que argumenta, sin embargo, la poeta novohispana no concibió su obra así, pensando en cubrir las prerrogativas de un grupo de intelectuales que establecen qué y qué no es “buena” literatura.

El acercamiento a la estructura dramática de un texto es lo que muchos autores han perdido de vista, focalizar el análisis en aspectos teóricos muchas veces hace que el estudioso pierda la verdadera función del texto, y en el caso de *El Divino Narciso* es el de la exaltación y contemplación del milagro eucarístico. Desafortunadamente, muchos críticos y teóricos literarios se aproximan a la obra sin concebirla como lo que es: un texto teatral. Por el caso contrario, los estudiosos de los textos teatrales no han abordado con exageración el auto sacramental de sor Juana (incluyendo las demás teatrales de la monja, con excepción de *Los empeños de una casa*) porque son pocos los profesionales del teatro que encuentren atractivo estudiar obras de carácter religioso, o porque el negocio del teatro simplemente necesita de obras actuales, con lenguaje coloquial y que sea apto para el negocio del espectáculo. Sin embargo, los pocos estudiosos que han analizado la obra desde lo dramático han aportado grandes avances respecto a lo que el texto de sor Juana dice y no dice explícitamente. Así, dichas contribuciones han permitido que la obra no deje de ser publicada, analizada, criticada e incluso, escenificada debido a su generoso contenido lírico.

La polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* ha sido un trabajo propuesto por la investigadora Robin Ann Rice, quien de forma somera ha abordado la teoría de Mijaíl Bajtín. A pesar de que la propuesta es original el análisis queda en una revisión que no explica completamente la importancia de la polifonía y la intertextualidad, no muestra su propuesta con ejemplos, y tampoco argumenta por qué ha elegido la teoría de Mijaíl Bajtín. Ante la

propuesta incompleta de la investigadora es necesario profundizar en el concepto de polifonía y argumentar la razón de por qué sirve la teoría del filósofo ruso en un análisis literario de *El Divino Narciso*. En los capítulos de este trabajo se ha explicado el concepto de polifonía, su presencia en el texto dramático con ejemplos analizados, y una nueva lectura enfocada en la teoría de Mijaíl Bajtín con una explicación sobre su implementación en el análisis del auto sacramental. En los capítulos de esta tesis se propone una nueva lectura sobre el personaje de Eco como protagonista, se explica la razón de por qué adquiere esa importancia y no la de antagonista debido a su complejidad y voz polifónica. A lo largo del segundo capítulo se expone cómo la polifonía se desarrolla en *El Divino Narciso* de una forma compleja como es el uso del lenguaje poético como el enlace entre el lenguaje bíblico, el lenguaje teológico y el mítico, es decir, se profundiza y se explica en qué recae la polifonía dentro del auto sacramental, asunto que en el artículo de Robin Ann Rice queda omitido.

La intertextualidad tampoco se encuentra explicada ni qué función cumple dentro de *El Divino Narciso*, en el artículo de la Dra. Rice propone que la polifonía es efecto de la intertextualidad, sin profundizar en cómo ha llegado a esas conclusiones. Explica brevemente y sin ejemplos o descripciones la presencia de textos bíblicos, esto dificulta seguir la propuesta de que la intertextualidad tiene una función primordial dentro del texto, no se argumenta qué efecto causa en el lector-espectador ni por qué motivo sor Juana elige este tipo de recurso literario dentro de su obra. La falta de rigor para explicar y profundizar la presencia de intertextos dentro del auto sacramental hace que sea necesario exponerlos en el presente trabajo, específicamente en el tercer capítulo, el cual se enfoca en el uso de las citas, alusiones o homenajes que sor Juana hace para producir un efecto de reconocimiento en el lector-espectador, y también se propone por qué los personajes protagonista y antagonista citan textos sagrados, por qué otros personajes no utilizan la intertextualidad, y

cómo sor Juana siendo dramaturga sabe muy bien qué textos son adecuados en cada personaje, puesto que nada lo hace sin razón de ser.

La nueva lectura de la presente tesis “Polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz” recae en que el texto de la poeta novohispana es un texto literario pero sobre todo de género dramático en el que confluyen lenguajes y textos de forma bella y erudita. Se buscó a lo largo de los capítulos retomar el texto como un texto escénico y revisar sus características dramáticas, además de proponer al personaje Eco como el protagonista de la obra por su esencia similar a lo que se concibe como protagonista desde la poética aristotélica. El auto sacramental desarrolla polifonía al poner en diálogo lenguajes bíblico, teológico y mítico a través del lenguaje poético. Otra propuesta de esta investigación se centra en el hecho de que la intertextualidad se encuentra en los personajes que poseen peso dramático como Narciso y Eco principalmente, mientras que de manera endeble o nula los personajes de menor presencia no la utilizan. La aportación al estudio de *El Divino Narciso* como texto dramático se encuentra en la revisión del texto a partir de una lectura dramática enfocada en la representación escénica más que en una lectura totalmente literaria. *El Divino Narciso* ha sido leído como un texto literario, como si su esencia escénica fuera nula o no tuviera importancia cuando la realidad es que sor Juana lo escribe pensando en que será representado sobre un escenario con actores, independientemente de si se logró o no en su época. Resaltar la visión desde la formación teatral es quizás un aporte útil para la lectura del auto sacramental, ir más allá del aspecto teórico, como se concibe todo texto dramático, desligado del rigor teórico y enfocado en la visión más cercana como la concibe un director de escena, un actor o un lector de teatro. La presente tesis plantea desde los aspectos teóricos y desde la visión teatral una nueva lectura de *El Divino Narciso*, se explica desde lo teórico pero también desde la parte dramática y escénica.

El artículo “Polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz” de la investigadora Robin Ann Rice es un artículo deficiente en cuanto a que no se propone ninguna lectura nueva, se enfoca únicamente en el enfoque teórico sin darle importancia a la teatralidad más que en una vaga idea. Al mismo tiempo, los conceptos de polifonía e intertextualidad, no se explican adecuadamente ni se ejemplifican dejando muchas interrogantes sobre qué es lo que propone la autora del mismo.

Para finalizar, el acercamiento desde lo literario y lo teatral debe ser la aproximación adecuada para el análisis de este tipo de textos, sin importar el tono de éstos, porque la perspectiva es amplia y permite identificar lo que la teoría literaria hace que se pierda: la ritualidad. El actor y el director de escena siempre leen desde lo mágico, lo ritual, lo dionisiaco; mientras que el literato lee desde las funciones lingüísticas, la retórica, la estilística, entre otros aspectos. Sin embargo, al análisis dramático exige de las dos visiones para complementar lo que únicamente existe en la poesía y el teatro: el vínculo con el mundo sagrado.

REFERENCIAS

- Abuín, Ángel. «¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Madrid. 1997
- Andrade, Bárbara Fernández Taviel de. «Aproximación al teatro a través de las didascalias.» *Aproximaciones diversas al texto literario*. Ed. Concepción Jerónimo González. Murcia: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996. 88.
- Arán, Olga Pampa. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba. Ferreyra Editor. 2006. p. 86
- Arango, Manuel Antonio. «Los autos sacramentales novohispano: ¿Literatura o imitatio?» *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Françoise Crémoux Pierre Civil. París, 2007. s/p.
- Arcaico, Susana Hernández. «Música y mitología en Calderón y Sor Juana: antecedentes, estrategias y propósito-materia de diálogo intertextual.» *El texto barroco: Textos y contextos*. Ed. AITENSO. Vitória, 2014. 11-34.
- Aristóteles. *Arte Poética*. México D. F. : Porrúa, 2002.
- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la Creación Verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- . *Problemas Estéticos y Literarios*. La Habana: Arte y Cultura, 1986.
- . *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus Alfaguara, 1989.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Yo también soy*. México D.F.: Taurus, 2000.
- Barca, Pedro Calderón de la. «Eco y Narciso.» Prat, Ángel Balbuena. *Obras Completas*. Vol. II. Madrid, 1967.
- Barthes, Roland. «Teoría del Texto.» Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 1968. 146.
- Briones, Ángel Valbuena. «El juego de los espejos en El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz.» Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Navarra, 1990. 337.
- Bubnova, Tatiana. «Voz, sentido y diálogo en Bajtín.» *Acta poética* 27 (2006).
- Calderón de la Barca. *Eco y Narciso*. Madrid. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2009
- Cruz, Sor Juana Inés de la. «Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz.» Ed. Alberto G. Salceda. Segunda Edición. Vol. IV. México: FCE, 1976. 440.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. III. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. Puebla. BUAP-Plaza y Valdés.1997.

Fernández Taviel de Andrade, Bárbara. “Aproximación al teatro a través de las didascalias: Le Mariage de Figaro”.*Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia.1996.p.88.

García, José Manuel. «Polifonía, poliacroasis y polithémata.» *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral* (2012):65.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1962.

Glantz, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México D.F. Grijalbo-UNAM. 1995.

Houvenaghel, Eugenia, y Chiara Donadoni. El camino de la reescritura: la metamorfosis en “*El Divino Narciso*” de Sor Juana. *Revistas Científicas Complutenses*. Vol. 38. 2009.p300..

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1967.

Krynen, Jean. *Mito y teología en “El Divino Narciso” de Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición digital a partir de Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. México D.F. 1968. p.503.

Lehnoff, Dieter. *Espada y pentagrama: la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Guatemala. Universidad Rafael Landívar. 1986. p.12.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid. Cátedra. p. 58

Mendizábal, Diana Alcalá. *La teoría negativa en el pseudo Dionios Areopagita y el Maetrso Eckahart*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 2010.

Milán, Fernando. «Biblia e intertextualidad: una aproximación.» *Scripta Theologica* 48 (2016): 369.

Moyise, Steve. «Intertextuality anf Biblical Studies: A Review.» *Verbum at Ecclesia JRG* (2002):421.

Pascual Buxó, José. *El sentido y la letra*. UNAM. México D.F.2010. p.213.

- Palmieri, Enrique MARini. «Notas a la "Loa" del Divino Narciso, Auto Sacramental de sor Juana Inés de la Cruz.» *Revista de Literatura* (2009).
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Tercera edición. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pimentel, Miriam Peña. «Los autos sacramentales novohispanos: ¿Literaturas en contacto o imitatio?» *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Pierre Civil. 2007.
- Ravasini, Inés. «Pervivencia, intertextualidad y función dramática en el teatro del Siglo de Oro.» Ed. Asociación Internacional del Siglo de Oro. 1996. 1298.1299.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- Rice, Robin Ann. «Polifonía e intertextualidad en "El Divino Narciso".» *Alicante* (2012): 157-170. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc15558>.
- . «Ut Pictura Poesis y la construcción espaciotemporal de las imágenes literarias.» *Hipogrifo* (2018): 173-174.
- Santabárbara, Luis González-Carvajal. *¡Noticias de Dios!* Santander: Sal Terrae, 1997.
- Sociedades Bíblicas de América Latina. «La Santa Biblia.» México D.F.: Sociedades Bíblicas de América Latina, 1989.
- Todorov, Tzvetan. Mijaíl Bajtín: *El principio dialógico*. Trad. Mateo Cardona. Bogotá. 2013. p.105-109.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Secretariado de publicaciones e intercambio científico, 1989.
- Zamudio, Josefa Fernández. «La fuente de aguas cristalinas en El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz.» *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética* (2012): 55-60.
- Zorrilla, Rocío Olivares. «Apologética, mítica y mística en *El Divino Narciso* de Sor Juana.» *Revista de Estudios Literarios* (2010).