

El ojo en el agua: el doble y la transformación en la loa y el auto del Divino Narciso

The Eye in the Water: Doubles and Transformation in the Divine Narcissus' Loa and Auto

MARÍA MIRANDA MEDINA
Universidad de Yale
mariamiranda1016@gmail.com

Recibió su doctorado del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale en 2020. En 2013 obtuvo su maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y es licenciada en Literatura y Letras por la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa-Perú). Se ha abocado principalmente al estudio de sor Juana Inés de la Cruz y el barroco. Su artículo "Genealogía del conocimiento: Isis, Neptuno y Minerva" se encuentra en proceso de publicación en la revista *Hispanic Review*. Además del ámbito académico, cuenta con cuatro libros de poesía/ensayo: *Romané* (2005), *Los velos de la derrota* (2009), *Creación del silencio* (2014) y *Charcas o Parábola sobre el vacío* (2021).

RESUMEN: En el siguiente texto propongo un análisis de la loa y el auto del *Divino Narciso* que busca encontrar correspondencias entre ambos a partir del agua y dos conceptos fundamentales: el del dios desconocido de san Pablo, mencionado en la loa, y el bautismo, que aparece en la loa y termina materializándose en el auto. Hablaré sobre cómo sor Juana está constantemente subvirtiendo la noción de *imagen* y *semejanza* y cómo este concepto atraviesa desde las similitudes entre la eucaristía y el *teocualo* de la loa hasta la relación de espejo entre Narciso y la Naturaleza Humana del auto. Por último, buscaré mostrar la manera en que la autora esgrime el auto como una historia de amor perfecta que posee dos posibles versiones que se convierten en una: el amor no correspondido (Eco y Narciso) y la

consumación del amor (Narciso y la Naturaleza Humana), transformando el auto en una evocación de la eucaristía.

ABSTRACT: In the following text, I seek to analyze the *Divine Narcissus's loa* and *auto* by finding correspondences between them through the image of water and two fundamental concepts: the Unknown God of Saint Paul mentioned in the *loa*, and baptism which appears in the *loa* and finally materializes in the *auto*. I will address how sor Juana is constantly subverting the notion of "image and likeness" and the way in which this concept travels from the *loa's* analogy between the Eucharist and the *Teocualo* to the *auto's* mirroring relationship between Narcissus and Human Nature. Lastly, I will try to demonstrate how the author constructs the *auto* as a perfect love story with two possible versions that become one: unrequited love (Eco and Narcissus) and the consummation of love (Narcissus and Human Nature), transforming the *auto* into an evocation of the Eucharist.

PALABRAS claves: sor Juana; *Divino Narciso*; agua; dios desconocido; imagen y semejanza; transformación.

KEYWORDS: sor Juana; *Divine Narcissus*; water; the unknown God; image and likeness; transformation.

Recibido: 02/11/2021

Aceptado: 04/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.34.1.7900S42X1>

La circularidad de la loa: entre el doble y el reflejo

El *Divino Narciso* es un auto sacramental de sor Juana Inés de la Cruz compuesto de una loa y un auto. La loa parece operar como la antesala del auto, que culmina con el tema eucarístico y cierra la obra. La loa al *Divino Narciso* es poética en sus símbolos y filosófica en sus interrogantes, pues en esta parte de la obra sor Juana busca subvertir la noción convencional de original y copia, mostrándose como el reflejo magnificado del auto. La brevedad de la loa confunde al lector y lo condiciona a pensarla como una pieza fácil, aunque mientras más se la analice la loa, despliega una complejidad inesperada. Es justamente su condensación lo que la hace aún más difícil de explicar que el propio auto.

La loa muestra el proceso histórico de evangelización como resultado de la conquista, en el cual se buscará convencer a los mexicas de la presencia de un dios verdadero. En la escritura de este proceso, sor Juana busca, por un lado, recuperar “la dimensión teológica de las culturas indígenas” y “la representación orgullosa del pueblo indígena, a través del personaje de América” y, por otro, cuestionar “el proceso de conquista y a las campañas de evangelización” (Zanelli 1994: 197), examinando “el éxito de la evangelización en México” (Benoist 1999: 80). Esta dualidad que muestra tanto la representación de los rituales indígenas como el proceso de evangelización se revela en el acto de hacer de la loa un tocotín indígena, fiesta que integra distintos elementos de expresión literaria y musical cuya estructura es ritual (Flores 2007: 54), que presenta simultáneamente las dos caras de la conquista: “la fuerza de la espada manejada por el furor guerrero y la perspectiva de ampliación del reino de Dios, del Dios cristiano y católico: del Dios verdadero en resumen” (Galván 1996: 127). Como Enrique Flores describe, la loa se convierte en una batalla escénica entre la danza ritual indígena y la guerra santa de los conquistadores cuyo efecto se logra gracias a un contraste dramático entre la imposición española y cierta tonalidad interrogante indígena (2007: 59).

La autora enmarca el proceso histórico y su respectiva estructura de tocotín añadiendo una dimensión que presenta a los personajes de la loa asistiendo a la puesta en escena del auto, insertando así una obra dentro

de otra. Sin embargo, la inserción del auto dentro de la loa no sólo le otorga una dimensión metarreflexiva al texto de sor Juana, sino que sugiere que, aun cuando el auto termina, la loa continúa.¹

Justamente el auto sirve como una herramienta para, a partir de alegorías y del contenido mítico de la historia de Narciso, explicar el misterio de la eucaristía y procurar la evangelización de todo aquel que presencie la loa, incluyendo al lector, que puede sentirse incorporado al drama gracias a que al final de la loa Todos (personaje colectivo que incluye al lector implícitamente) exclaman: “¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas!” (2012a: v. 498).²

Como Ackerman bien nota: “The loa to *El divino Narciso* is entirely organized by the spoken word [...] The loa ends in an apotheosis of the spoken word as pagans and christians sing:³ [...] ¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas!” (1987: 66).

Como parte del escenario histórico de la evangelización, la loa cuenta con pares de personajes que operan como un ente coordinado: Occidente y América (con vestimenta indígena), así como la Religión y el Celo (con vestimenta española), cada par está materializado por un grupo multitudinario que lo identifica, en el caso tanto de Occidente como de América serían los mexicas y en el caso de la Religión y el Celo, los españoles y soldados, también enfrentados en esta pieza. De esta manera, sor Juana está provocando caos en la escena, pero a pesar de la *batalla escénica* de estos pares, ambos se encuentran emparentados por un sistema de creencias similar: la supervivencia humana como prueba de la existencia divina. La razón tanto de los mexicas como de los españoles para adorar la imagen del Dios de las Semillas o la hostia eucarística es que encarnan el acto de sobrevivir. La perspectiva de los mexicas se trasluce en este fragmento:

[...] Pues la abundancia
de los frutos se Le aplica;
y como este es el mayor
beneficio, en quien se cifran
todos los otros, pues lo es
el de conservar la vida [...] (vv. 45-50).

Para América y Occidente, el Dios de las Semillas es lo más importante, pues es su fuente de vida al proveerles de semillas creadoras de frutos. Para la Religión y el Celo hay un único Dios quien, por la resurrección de Cristo (su supervivencia a la muerte), permanece entre los hombres en el ritual de la eucaristía. Si bien el motivo por el que ambos mundos creen en sus respectivos dioses es el acto de sobrevivir, éste se piensa desde aproximaciones distintas. En el caso de América y Occidente, la divinidad más importante es aquella que permite a su gente existir, mientras que para la Religión y el Celo el único Dios es aquel que resucita (el inmortal) y permanece entre los fieles:

Ya he dicho que es Su infinita
Majestad, inmaterial;
mas Su Humanidad bendita,
puesta incriüenta en el Santo
Sacrificio de la Misa,
en cándidos accidentes,
se vale de las semillas
del trigo, el cual se convierte
en Su Carne y Sangre misma [...] (vv. 354- 362).

Las semillas entonces serán fuente de alimento para América y Occidente y materia de transformación para la Religión y el Celo. Los dos, sin embargo, como parte de sus ritos particulares, ingieren las semillas para adorar a sus dioses. La similitud de los rituales (cristiano y mexica) entablada por sor Juana —donde el *teocualo* evoca a la eucaristía—⁴ es la base de lo que denominaré como *narrativa del reflejo*. El personaje alegórico de la Religión ve algo de sí en las creencias de América y Occidente y eso la asusta: “¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos, / Qué remedos o qué cifras / De nuestras sacras Verdades / Quieren ser estas mentiras?” (vv. 261- 264). Secretamente, la Religión cuestiona la originalidad de sus creencias y busca un razonamiento lógico que justifique que los rituales paganos sean tan parecidos a los suyos. Este encuentro se contrapone al encuentro que sufren América y Occidente con lo desconocido. Occi-

dente y América se preguntan sobre lo ajeno utilizando referentes propios de su imaginario: “[...] ¿Qué fieros globos / de plomo ardiente graniza? / ¿Qué Centauros monstruosos / contra mis gentes militan?” (vv. 196-199).⁵ Como Mieke Bal escribe en *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*:

La percepción [...] constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor [...]. El grado en que se es familiar con lo que vemos influye también en la percepción. Cuando los indios de Centroamérica vieron jinetes por primera vez [...] vieron monstruos gigantescos, con cabezas humanas y cuatro patas. Tenían que ser dioses. La percepción depende de tantos factores que esforzarse en ser objetivos carece de sentido (1990: 108).

sor Juana intenta incorporar la percepción de los indígenas a través de comparaciones basadas en elementos familiares a su imaginario. De esta manera, la autora sostiene la importancia de la percepción a lo largo de su texto, al mostrar que el hombre sólo puede entender/procesar lo que reconoce en su mundo.

La Religión triunfa precisamente porque comprende los mecanismos de creencias de Occidente y América, y opera conforme a ellos. Por ejemplo, enfatiza la importancia de lo visual para los mexicas, estableciendo un parangón entre ellos y el apóstol santo Tomás, el incrédulo que necesitó tocar las heridas de Cristo. Para interiorizar la eucaristía, los mexicas requieren un espectáculo que los seduzca, los “retóricos colores”. Por eso, la Religión concibe el auto al que todos asistirán:

RELIGIÓN

Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más

que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas (vv. 401-412).

La Religión, “personaje-intérprete” de la loa (Zanelli 1994: 189; Checa 1990: 198), juega un rol fundamental, pues se convierte en la vocera que anuncia que el auto fue escrito por encargo y que será presentado en Madrid, pero más que nada concibe la idea del auto que se desarrollará más adelante y que analiza lo que está ocurriendo en tiempo real (Zanelli 1994: 197).⁶ Se podría decir que, de una manera oculta, la Religión es la protagonista silenciosa de la loa, ella dirige los acontecimientos y, además, entiende y cuestiona lo que ve. Gracias a la Religión el auto es posible y los personajes son instados a asistir a él: “El auto corresponde, entonces, a un nivel intratextual con respecto a la loa y nos encontramos frente a la utilización del recurso ‘teatro dentro del teatro’” (187). A través de esta operación de la autora, los lectores forman parte de la audiencia por partida doble, éste es el reto del lector: al leer la loa, es testigo de la presencia de los personajes de la loa asistiendo al auto, pero al leer el auto, se convierte en un personaje más que atiende a la escena y participa de ella. Por lo que la evangelización no está pensada solamente para los personajes de la loa sino también para sus lectores.

Sin embargo, el auto no es simplemente una obra puramente didáctica insertada en la loa. El diálogo entre ambos niveles textuales (la loa y el auto) depende del concepto bíblico de *imagen* y *semejanza*: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza” (Génesis 1:26), y se construye a través de dos conceptos claves en el texto de sor Juana: el dios desconocido presentado por san Pablo en el libro de los Hechos y el símbolo del agua en el bautismo. A partir de estas ideas sor Juana revela cómo Narciso (avatar de Cristo) y la Naturaleza Humana (personaje que representa al hombre) son imagen y semejanza el uno del otro. Es decir, son uno mismo (a través del sacramento del bautismo), dos seres diferentes que se reconocen en el otro (a través de la transición del dios desconocido a la presencia de Cristo),

y que se asemejan entre sí por compartir un mismo atributo: la capacidad de escapar a sus propios límites, la Naturaleza Humana al limpiarse del pecado original, Narciso al vencer su mortalidad mediante la resurrección.

La idea del dios desconocido aparece en la voz de la Religión para presentar la noción del nuevo dios a América y a Occidente: “[...] No es Deidad nueva, / sino la no conocida / que adoráis en este altar, / la que mi voz os publica” (vv. 289- 292). Esta exhortación de la Religión corresponde a una cita bíblica donde Pablo ve la inscripción “al dios desconocido” en un altar de los atenienses: “Al pasar y fijarme en sus lugares sagrados, encontré incluso un altar con esta inscripción: ‘a un dios desconocido’. Pues bien, eso que ustedes adoran como algo desconocido es lo que yo les anuncio” (Hechos 17: 23-27). La concepción del dios desconocido, además de ser el vínculo entre las dos religiones y la respuesta racional de la Religión ante la similitud de la eucaristía con el *teocualo*, es la analogía que la autora escoge para representar el antes de Cristo y lo que su aparición encarna: el conocimiento. Antes de la llegada de Cristo todavía se percibe a Dios como un ser inaccesible, desconocido, que se adoraba a la distancia. Esto explicaría las similitudes de las religiones: ambas se encuentran en la misma ignorancia, recurriendo a arquetipos similares que describen a sus dioses; sin embargo, desde que Cristo aparece Dios adquiere un rostro y un discurso que deja de ser tan maleable, por eso, en el auto, sor Juana le da tanta importancia al acto de ver a Narciso y ser visto por él. La fuente se revela como el medio que representa el sacramento del bautismo por el cual el hombre se purifica y puede acceder al rostro divino, el de Cristo, o en el caso del auto, el de Narciso.

La noción detrás del bautismo en la loa es el paso de la ceguera a la visión y la visión es el reconocimiento en Cristo que nos permite renacer en cuerpo y alma. La relación entre el bautismo y la resurrección aparece en Juan: “Yo te aseguro que quien no nazca de agua y del Espíritu no puede entrar en el reino de Dios —respondió Jesús—” (3: 5), y el bautismo como parte de una revelación en Hechos: “Al oír esto, fueron bautizados en el nombre del Señor Jesús. Cuando Pablo les impuso las manos, el Espíritu Santo vino sobre ellos, y empezaron a hablar en lenguas y a profetizar” (19: 5-6). sor Juana utiliza la “fuente cristalina” para describir

el bautismo (vv. 382-383), reforzando la mirada como sentido principal (verse en Cristo). Al hacer que la fuente se encuentre presente tanto en la loa como en el auto, la autora continúa el paralelismo entre ambos.⁷

Checa considera que “la Fuente del Divino Narciso atrae y absorbe una amplia constelación de signos y desencadena retroactivamente mucho más en virtud de su condensación semántica” (1990: 213). Con respecto a lo visual, Ackerman notó que “the protagonists in the allegorical play within a play interact in terms of sight, for the story about Narcissus emphasizes what is physically seen, physically hidden, physically disfigured, and physically beautiful; that is, it emphasizes bodily presence” (1987: 68-69).⁸ Y Duque opina que Narciso y la fuente podrían provenir del imaginario mítico del México precolombino donde brilla la laguna que representa a la virgen ancestral (1994: 86).

El agua opera como canal de conocimiento (fuente) y visibilización (cristalina) de lo corpóreo: el primer bautizado es Cristo mismo (así lo presenciarnos en el auto). Él tiene que verse y reconocerse a sí mismo antes de que los demás lo puedan hacer. La imagen mítica de Narciso es tan poderosa dentro del auto por la regresión que implica. La obra empieza por el final (la loa: los hombres que serán bautizados) y termina con el principio (el auto: Narciso-Cristo se ve a sí mismo en la Naturaleza Humana y al hundirse en la fuente muere por ella). La trama del auto es por sobre todo el bautizo de Cristo. Mientras que en la loa el agua sirve como elemento transformador del receptor, en el auto es la fuente metamórfica del protagonista, haciendo de la obra un entramado textual que fuerza primero a la conversión para luego ser parte de la epifanía.

El auto: dos historias de amor, entre los ojos y la voz

En un libro de ensayos llamado *La metamorfosis de Narciso*, el autor mexicano Mauricio López Noriega escribe: “Narciso, el más bello de los monstruos, habita un azul desierto sin fin” (2017: 52). Esta frase acentúa dos elementos en la descripción de Narciso que también aparecen en sor Juana: la soledad y lo monstruoso de la belleza. A pesar de parecer obvia,

pocas veces comprendemos la profunda soledad en la que habita Narciso. Este personaje parece ser la última imagen mítica que se usaría para representar a Cristo por su incapacidad de amar a alguien fuera de sí mismo.⁹ Entonces, ¿por qué entre todas las opciones de la mitología griega elegir a Narciso como alegoría de Jesucristo? La respuesta está ligada a la teoría de sor Juana sobre “la mayor fineza del Divino Amor” desarrollada en la loa del auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* (1692) y desarrollada en la *Carta Atenagórica* (1690).¹⁰

Esta teoría se basa en la premisa de que Dios es generoso y el hombre egoísta, Dios está en todas partes y el hombre en sí mismo, Dios tiene la sabiduría para saber que sus dones serán usados contra sus deseos y el hombre no. Debido a que Cristo es Dios encarnado tiene que usar el disfraz de hombre, el egocentrismo, y desprenderse de él a través de la razón en un movimiento hacia el otro cuyo impulso es el amor, y su resultado, la muerte. sor Juana revierte el mito de Narciso para transformarlo en una historia de amor, donde “el azul desierto sin fin” (2017: 52) mencionado por López Noriega se convierte en un espejo empapado de humanidad. Como bien observa Ellis: “sor Juana must make a distinction between self-love based in sinful pride, and the love her Narciso has for his own divine likeness, perfect beauty untainted by sin. This distinction, that takes the pride of the original character of Narcissus and places it within the character of Eco, is key to understanding the theological complexities of the work” (2007: 169).¹¹

En el auto, la historia de amor de Narciso es como él, perfecta, por contener sus dos versiones posibles: el amor correspondido donde Narciso encuentra y muere por la Naturaleza Humana y el amor no correspondido que ocasiona que Eco, llena de celos y envidia del hombre, termine por desaparecer. A pesar de que ambas historias podrían pensarse como inconclusas, la consumación del amor ocurre cuando Narciso se transforma en la flor blanca que lleva su nombre, ahora simbolizando la hostia en la concepción de sor Juana. La comunión se convierte en la apoteosis de Narciso, quien permanece por siempre en el acto que lo invoca. Así, la monstruosidad de Narciso en el auto refiere tanto a la belleza que lo distingue como a la potencialidad de sobrepasar sus propios límites en la inmortalidad.

Narciso y Naturaleza Humana: los ojos

La historia de Narciso y el personaje alegórico llamado Naturaleza Humana pasa por tres momentos típicos de cualquier historia de amor: la separación inicial, el encuentro y la consumación final del amor. En este caso, las tres partes están traspasadas por lo visual, con el agua como un elemento central. La única forma para que pueda suceder el encuentro entre Narciso y la Naturaleza Humana es a través del reflejo en el agua cristalina de la fuente. Así, también el agua es utilizada de distintas maneras en el auto, pues primero describe parte de la esencia manchada de la Naturaleza Humana, luego es el canal del reconocimiento y, por último, es el espacio de sacrificio donde Narciso se inmola.

La primera forma del agua que muestra el texto aparece en el siguiente discurso de la Naturaleza Humana:

[...] Y el estar en mí su imagen,
bien que los raudales torpes
de las aguas de mis culpas
toda mi belleza borren:
que a las culpas, el Sagrado
Texto, en muchas ocasiones
aguas llama, cuando dice:
“No la tempestad me ahogue
del agua”; y en otra parte,
Alabando los favores
de Dios, repite David
que su Dios, que le socorre,
le libró de muchas aguas;
y que los intercesores
llegan en tiempo oportuno,
pero que no en los furioses
del diluvio de las aguas (vv. 215-231).¹²

En este fragmento la Naturaleza Humana confiesa saber que en ella se encuentra la imagen de Narciso cuya belleza es borrada por el agua de sus culpas. Por eso Narciso no la puede reconocer. Como Ellis plantea: “the theology of redemption through the restoration of the divine likeness remains consistent throughout the work. As St. Bernard states in Sermon 25: ‘For they [the saints] are certain that nothing can be more pleasing to God than his own image when restored to its original beauty’” (2007: 176).¹³

Siguiendo esta idea de St. Bernard, sor Juana busca mostrar la relación que existe entre el agua y la culpa, y cómo la forma de borrar esa culpa es contemplar el rostro de Cristo, convirtiendo la mirada en el eje central de la purificación. Las aguas de la culpa se remontan al pecado original y son descritas por sor Juana como turbias y de obscenos colores (vv. 234-235). Éstas esconden la belleza de la Naturaleza Humana lo que hace imposible que Narciso vea en ella su reflejo:

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 [...] (vv. 241-249).

En estas líneas, la Naturaleza Humana alude a su belleza escondida, noción que se podría relacionar con la concepción del dios desconocido. Para que Cristo descubra enteramente su rostro es necesario que se reconozca en la Naturaleza Humana. La revelación implica el conocimiento y el reconocimiento del otro. Por eso, la Naturaleza Humana termina su discurso con una súplica donde añora descubrir en su reflejo la imagen de Narciso:

¡Oh quiera el cielo
 que mis esperanzas topen

alguna Fuente que, libre
de aquellas aguas salobres,
represente de Narciso
enteras las perfecciones! (vv. 249- 254).

En toda esta constelación marina, la única salida es encontrar la fuente que refleje a Narciso, la segunda forma del agua. Sólo su reflejo en una fuente pura es capaz de borrar las aguas turbias. El agua necesita de la transparencia para lograr el reflejo en el que la Naturaleza Humana se hará ver y verá a Narciso. En *El fruto de la nada*, Meister Eckhart, citando a Orígenes, ilumina esta idea: “La imagen de Dios, el hijo de Dios, está en el fondo del alma como una fuente viva. Pero si alguien lo cubre de tierra, es decir con un deseo terrenal, entonces lo oculta e impide que se reconozca nada de él; y sin embargo permanece en sí mismo vivo, y cuando se quita la tierra que se ha tirado desde fuera, entonces vuelve a manifestarse y se hace perceptible” (2008: 118).

El concepto de *imagen y semejanza* en el auto se puede abordar desde dos perspectivas: la pagana y la cristiana. En la literatura pagana, la imagen y semejanza del auto se podría explicar a partir de mitos sobre el reflejo, entre los cuales se puede nombrar el mito clásico de Ovidio sobre Narciso, y quizás, en lo que se refiere específicamente al auto, el mito de Pausanias, en que Narciso tiene una hermana gemela de la que se enamora y a la que pretende ver en su propio reflejo luego de haberla perdido. Sin embargo, también se debe considerar la tradición hermética sugerida por Paz, en concreto el texto hermético Poimandres, donde de forma más conceptual la mente ve su imagen reflejada en la humanidad en el momento de la creación (Ellis 2007: 169-170). Sin embargo, la contradicción de que haya dos personajes distintos en el auto (Narciso y Naturaleza Humana) y que uno sea imagen y semejanza del otro, sólo puede resolverse enteramente desde la perspectiva cristiana. Ellis sugiere que el pensamiento de Bernard de Clairvaux permite abordar esta paradoja teológica por dos razones. Primero, porque De Clairvaux consideraba que, aunque pierda su semejanza con Dios, el hombre conserva su imagen en su esencia (171) y, segundo, porque entabla el vínculo entre imagen y semejanza no sólo

a través del intelecto sino también a través de la belleza que es un elemento central del auto (174). Yo, sin embargo, me remito a Nicolás de Cusa,¹⁴ en su libro *De docta ignorantia III*, y a su idea de que “como Dios está en todas las cosas, así como todas las cosas en Él, es evidente que Dios [...] es todas las cosas en la unidad con la máxima humanidad de Jesús” (1973: 103). La noción cusana de que Dios coexiste en la unidad con la humanidad máxima de Cristo, haría perfectamente comprensible que la Naturaleza Humana sea el reflejo de Narciso, pero como la Naturaleza Humana existe en su máxima expresión dentro de la persona de Cristo, para que éste se reconozca en ella, ella también tiene que buscar alcanzar ese grado de pureza que le permita a Cristo reconocerla.

Así, en el auto, porque la Naturaleza Humana es la máxima expresión de Narciso, cuando éste la ve se contempla a sí mismo, ella es su imagen, y sus ojos, el espejo donde él mismo se encuentra. Para ilustrar esta idea citaré dos escenas: primero, cuando la Gracia le explica a la Naturaleza Humana cómo hacerse ver por Narciso y, luego, las palabras con las que Eco muestra su preocupación por el encuentro de Narciso y la Naturaleza Humana:

GRACIA

[...] Y encubierta entre estas ramas,
 a Narciso esperaremos,
 que no dudo que Lo traiga
 a refrigerarse en ella
 la ardiente sed que Lo abrasa.
 Procura tú que tu rostro
 se represente en las aguas,
 porque llegando Él a verlas
 mire en ti Su semejanza;
 porque de ti Se enamore (vv. 1158-1167).

ECO

[...] Así es bien

que estemos alerta,
para que nunca Narciso
a mirar sus ojos vuelva:
porque es a Él tan parecida
en efecto, como hecha
a Su imagen
[...]
que temo que, si la mira,
Su imagen que mira en ella
obligará a su Deidad
a que se incline a quererla [...] (vv. 451-457 / 459-462).

En estos versos, el lector asiste a la antesala de un juego de perspectivas, donde el ver a otro es descubrirse a sí mismo. Lo que la Gracia busca es que Narciso, al mirar en las aguas el rostro de la Naturaleza Humana, la reconozca; lo que Eco teme es que Narciso, al ver los ojos de la Naturaleza Humana reflejados en la fuente, se encuentre a sí mismo. Para demostrar la cantidad de perspectivas en esta escena en particular, y cómo los personajes interactúan a través de la mirada, he concebido una figura: “Juego de miradas en el *Divino Narciso*”, que clarifica cómo estos cuatro personajes interactúan alrededor de la fuente plagada de posibles significados. Esta cuestión, para Checa, simboliza “el poder de diversas agencias mediadoras” que atraviesan el texto y que con su pureza se opone a las aguas turbias de la culpa (1990: 209), mientras que para Ellis es un símbolo de la virgen María como la intermediaria en la restauración de la humanidad (2007: 178). Por su parte, Grossi considera que opera como un signo que refiere al misterio de la inmaculada concepción, la perfección y belleza de Cristo, la imagen redimida de la Naturaleza Humana y el sacramento del bautismo (1997: 99).

Valbuena-Briones también describe esta escena en torno a la fuente, llamándola un “barroco juego de figuras”, notando además la triple reflexión que ocurre en la fuente: “La de la Gracia que limpia las aguas del cenote, la de la Naturaleza Humana que busca al Amado y la de Narciso que se funde con la de ésta estableciendo la entrega amorosa” (1990:

344). Valbuena-Briones, sin embargo, no repara en la presencia de Eco, central en la escena (ver figura 1), puesto que Eco es la testigo del momento en que Narciso contempla a la Naturaleza Humana, y la Naturaleza Humana se ve en Narciso.¹⁵

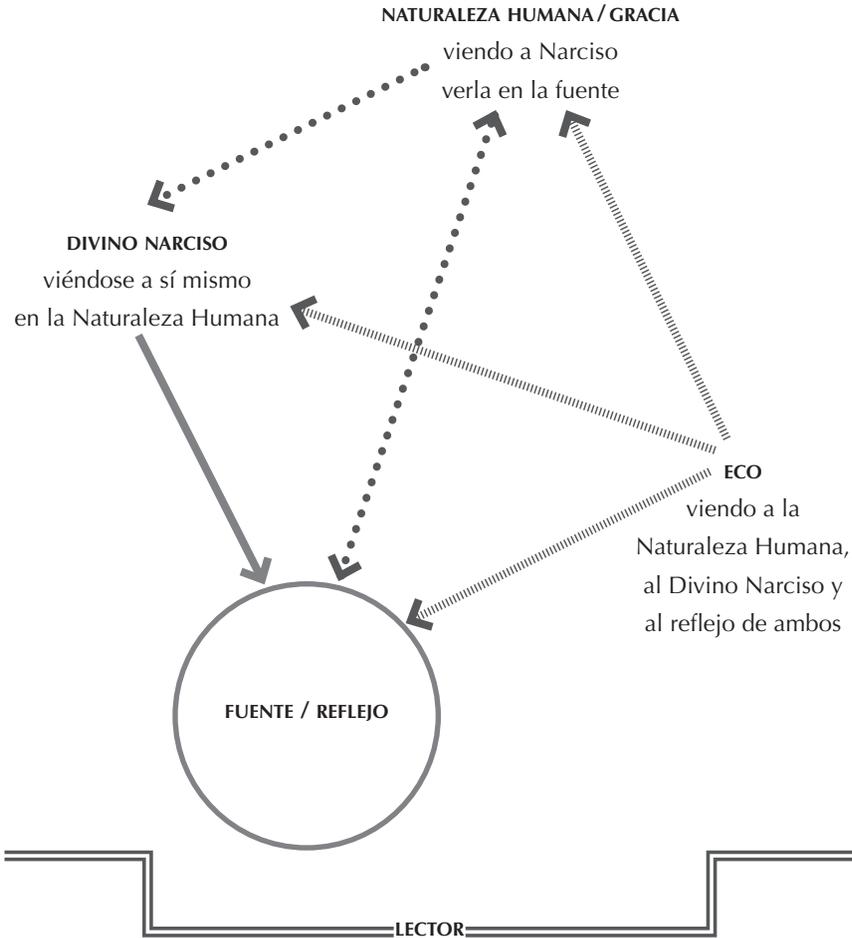


FIGURA 1: Juego de miradas en el *Divino Narciso*

Así las dos versiones de la historia de amor coinciden, el amor que por fin se encuentra, y el amor no correspondido. Además, este momento también esclarece cómo es que en la mirada opera la imagen y semejanza en el texto, teniendo en cuenta lo que resalta Olivares: “no se trata sólo de la idea de la semejanza, sino de la semejanza enamorada” (2010: 13). La mirada en los amantes despliega dos operaciones simultáneas, una mecánica y otra conceptual: los ojos del amante trabajando como espejos del amado y el hecho de encontrar algo de uno mismo en el otro.

Cuando Narciso contempla el rostro de la Naturaleza Humana, que a su vez lo está viendo, y la reconoce como esposa, se dirige a ella con palabras que aluden al Cantar de los cantares 4: 8, 9, 15 (“Desciende del Líbano conmigo, novia mía... / Cautivaste mi corazón... / con una mirada de tus ojos... / eres fuente de los jardines / manantial de aguas vivas”), aunque adoptando una voz muy propia: “Ven, Esposa, a tu Querido / rompe esa cortina clara: / muéstrame tu hermosa cara, / suena tu voz en mi oído” (vv. 1386-1389). La cortina clara es el agua que los separa; romperla, empaparse, es la única manera de estar cerca (en el caso de la Naturaleza Humana significa bautizarse, y en el caso de Narciso, morir para resucitar). La imagen es intensa: un reflejo que saca su ser material del agua y se une a su original.

En ese instante, Eco los ve y llena de celos, enmudece. Con respecto a este momento es interesante reparar en lo que nota Rice de Molina: “El eco como técnica poética se usa en más de 50 ocasiones en el auto, pero el procedimiento ecoico no se inicia hasta que Narciso se ha visto en el espejo de la fuente. Este evento da pauta al uso poético del eco acústico” (2003: 167). Entonces, cuando Eco ve a Narciso y a la Naturaleza Humana empieza a desaparecer como presencia, pero se vuelve más intenso como personaje sonoro. Por ello, sor Juana hace que a partir de ese momento se produzca el “procedimiento ecoico”, para que notemos su existencia únicamente a través de la voz. La aparición de Eco corta la intimidad que Narciso y la Naturaleza Humana comparten, creando a su vez un contraste entre las historias, puesto que mientras Narciso reclama la voz de la Naturaleza Humana, Eco enmudece. Las dos historias se encuentran: la segunda se ha hilado como sombra de la primera.

Narciso y Eco: la voz

Los encuentros entre Eco y Narciso no se comparan con ninguna otra interacción en el auto. Eco es el personaje de mayor conciencia y racionalidad, pero también el personaje que posee los atributos del Narciso del mito original: el amor propio y la soberbia. El mito ha sido reescrito de manera inversa al original, pues la autora ha roto una vez más la jerarquización de original y copia.

La racionalidad de Eco es evidente desde su primera aparición, pues se separa del resto y en un momento de lucidez hace una metarreflexión presentando a los tres personajes del auto. Quizás sea este razonamiento tan agudo el que hace que Margo Glantz piense a Eco como una representación que sor Juana hace de sí misma (2021: 22), que Judith Kirkpatrick considere la obra como un tratado de una mujer que se apodera de su propia voz aunque las palabras pertenezcan tradicionalmente al mundo masculino (1998: 58) y que Grossi vea al personaje como aquel que invade “the public, unquestionable space of masculine authority” (1997: 98).¹⁶ Eco empieza a describir a los personajes refiriéndose a la Naturaleza Humana como a una bella pastora y a Narciso como la representación divina que excede cualquier belleza, dando a entender que cada personaje es un disfraz retórico creado para explicar lo inexplicable:

[...] Y para que a las Divinas
sirvan las Humanas Letras,
valiéndose las dos,
su conformidad coteja,
tomando a unas el sentido,
y a las otras la corteza [...]
(vv. 329-334).

Posteriormente, Eco muestra una autoconciencia ficcional aún más inusual al racionalizarse a sí misma como una sustancia que será convertida en una representación alegórica de la mitología. Por un lado, parece que Eco es la hacedora de los personajes, pero, por otro, entiende que hay

designios superiores a los suyos que la sujetan a representar el papel de la infeliz desdeñada en esta historia de amor:

Pues ahora, puesto que
mi persona representa
El Sér Angélico, no
en común, más sólo aquella
parte réproba, que osada
arrastró de las Estrellas
la tercer parte al Abismo,
quiero, siguiendo la mesma
metáfora que ella, hacer
a 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? (vv. 343-356).

Además de su rol en el auto, Eco se refiere al acto de escribir (como si supiese que está siendo escrita por alguien más) proponiéndolo como una plataforma de revelación parcial de lo incomprensible. Eco reta al lector llamándolo “curioso” a comprobar “si concuerdan verdad y ficción, / el sentido y la letra” (vv. 371-372), instándolo a la contemplación y pidiendo explícitamente que se evalúe la verosimilitud de la obra. El discurso de Eco es extenso y describe a cada personaje, pero se explaya especialmente en su propia historia, explicando que antes era un ángel que por querer ser esposa de Narciso trató de igualarse con él, pero, al ser rechazada, trocó su amor por odio. Al no querer que Narciso amara a nadie más, Eco engaña a la Naturaleza Humana y la hace caer en el pecado. Esta versión coincide con las teorías de *La gran catequesis* de Gregorio de Nisa, donde el autor explica cómo Lucifer es arrastrado al mal por sus celos hacia el hombre:

Así pues, como quiera que la criatura inteligible existía antes que la otra, y por parte del poder que preside al universo se asignó a cada una de las potencias

angélicas cierta actividad en orden a constituir el universo, había también una potencia con el encargo de mantener y acabar de dominar el contorno de la tierra, y para ello había recibido el poder de parte de la potencia que rige el universo. Después fue preparada la figura de barro, copia de la potencia de arriba, y este ser era el hombre. Y en él estaba la belleza divina de la naturaleza inteligible, impregnada de cierta potencia inefable. Tremendo e insufrible considera quien recibió como lote la administración de la tierra el que de la naturaleza a él sujeta surja y se manifieste una substancia asemejada a la dignidad suprema (2010: 58).

Para Eco, como en la versión de Gregorio de Nisa, fue una gran ofensa que Narciso haya preferido a la Naturaleza Humana por sobre ella, por lo que constantemente quiere demostrar cómo la Naturaleza Humana peca de manera continua contra Narciso. Sin embargo, para contrarrestar el discurso de Eco aparecen las ofrendas de Abel, los ruegos de Enoc y la petición de clemencia de Moisés y los coros pidiendo que de la tierra o de los cielos (opuestos) nazca el Salvador. Entonces, es Eco la que reconoce haber visto en Narciso al hijo de Dios.¹⁷

La ninfa sostiene un diálogo con la Soberbia y el Amor Propio hasta que por fin revela que sabe dónde está Narciso, quien permanece oculto y no ha comido por 40 días y 40 noches, y se propone tentarlo. En este momento, sor Juana replica el pasaje bíblico de las tentaciones en el desierto, que aparece en los tres evangelios sinópticos. En Marcos 1. 12-13 sólo se menciona que Cristo fue tentado; en cambio, en Lucas 4. 1-13 y en Mateo 4. 1-11 las tentaciones son descritas más ampliamente.¹⁸ La reescritura de sor Juana se distingue de la versión bíblica porque se centra en la contemplación mucho más que en el intercambio de poderes. Como lo explica Judith Kirkpatrick: "But as she tries to tempt him, as the devil did Jesus after his own forty days in the wilderness, Eco dilutes the power of her voice by changing the focus from the spoken word to the visual with her repeated emphasis on 'mira'" (1998: 400-401).¹⁹ A través de la anáfora "Mira", sor Juana crea un efecto visual potente.

Mira, de espigas rojas,
en los campos formarse

pajizos chamelotes
 a las olas del aire.
 Mira de esas montañas
 los ricos minerales,
 cuya preñez es oro,
 rubíes y diamantes.
 Mira, en el mar soberbio,
 en conchas congelarse
 el llanto de la Aurora
 en perlas orientales (vv. 759-770).

Cada imagen que se presenta luego de cada “mira” es extremadamente sensorial. Eco, consciente del hambre y la sed de Narciso-Cristo, trata de agudizar sus sentidos para que caiga en tentación. Luego del espectáculo visual (está implícito que Narciso no ve lo que Eco desea, ya que en este caso ver es poseer), Eco le dice que todo podría estar a sus pies si tan sólo la adorase. Existe la condición, pero, a diferencia de los evangelios de Lucas y de Mateo, donde Cristo es tentado a probar su divinidad a través de una acción milagrosa, ésta consiste en ver las maravillas que se gestan en el mundo y no poder resistirse a ellas. Eco busca tentar a Narciso pidiéndole que muestre su condición humana. La derrota de Eco es inminente y Narciso la condena a no acabar nunca (vv. 809-810), a penar siempre; ante esta maldición, Eco (demostrando su lucidez) revela el destino de Narciso:

Ya me voy, pero advierte
 que, desde aquí adelante,
 con declarados odios
 tengo de procurarte
 la muerte, para ver
 si mi pena implacable
 muere cuando Tú mueras,
 o acaba con que acabes (vv. 811-818).

Este pasaje, más allá de augurar la muerte de Narciso, es el clamor de una amante que sufre por un amor no correspondido y que piensa que

si aquel al que ama y odia por amarlo muere, su sufrimiento acabará. La angustia y el rencor de Eco acrecientan hasta el próximo momento en que ve a Narciso, que es nada menos que el instante en que éste contempla a la Naturaleza Humana y se enamora de ella.

Como aparece en la figura 1, Eco observa la escena de lejos hasta perder la voz. La distancia refuerza la idea del amor inalcanzable. En la distancia, ve y entiende la separación que existe entre ella y Narciso: los ojos de él nunca la poseerán. Entonces, la ninfa se embarca en un diálogo con el Amor Propio y la Soberbia, donde Eco sólo puede repetir las últimas palabras pronunciadas por ellos y, con esas palabras recicladas, transmitir sus emociones. Con este recurso sor Juana logra transmitir cómo las palabras se escapan de la voz. ¿No es ésta también una forma escondida de hablar sobre la escritura?

A esta escena le sigue el momento más seductor del texto, donde se combinan nociones literarias y musicales para crear el desgarró detrás del reflejo, la soledad que encuentra su yo duplicado. Me refiero al instante en que Narciso se levanta de la fuente y empieza a hablar solo, y Eco, que se ha acercado a él, comienza a repetir sus últimas palabras entablando, en un inicio, un monólogo conjunto, que luego se quiebra en un diálogo entre los dos personajes, aunque todo se construya con las palabras originales de Narciso. En este pasaje, la autora replica los mecanismos del reflejo cuyo principio es la separación de una misma imagen en dos posibles versiones.

En esta escena XII, únicamente el primer y último monólogo de Narciso no tienen eco, porque ambos aluden a la muerte del personaje. En el primer monólogo, Narciso se lamenta porque entiende que, aunque su amor es correspondido, implica su muerte, mostrando la metamorfosis del personaje luego de haber visto su reflejo en el agua:

Conozco que ella Me adora
y que paga el amor Mío,
pues se ríe, si Me río,
y cuando Yo lloro, llora.
No me puedo engañar Yo,

que Mi ciencia bien alcanza
 que Mi propia semejanza
 es quien Mi pena causó.
 De ella estoy enamorado;
 y aunque amor Me ha de matar,
 Me es más fácil el dejar
 la vida, que no el cuidado (vv. 1548-1559).

Este monólogo juega con la ambigüedad que existe entre el efecto imitativo del reflejo (reír cuando el otro ríe, llorar con el llanto del otro) y la empatía en una pareja que comparte sus emociones. El fragmento también entrecruza dos realidades: por un lado, la del amor correspondido; por otro, la fatalidad de morir por el amado. Narciso se da cuenta que debe decidir entre morir por la Naturaleza Humana o dejar de amarla.

Mientras Narciso habla solo, Eco lo escucha y comienza a repetir sus últimas palabras. "Now Eco demonstrates the way in which this authority will be maintained: echoing is the key to both the structure and the meaning of the text" (Kirkpatrick 1998: 62).²⁰ Narciso empieza un monólogo con Eco, creando un efecto sonoro y semántico particular, ya que luego de ciertos intervalos de interacción, Narciso y Eco (referidos como "los Dos" en el auto) hilan frases sólo con las últimas palabras pronunciadas por Eco.

Cada cuatro intervalos de interacción (semibloques) se forma una línea interactiva (bloque) que termina con un discurso de Narciso acompañado por la Música y formado por las cuatro frases repetidas por Eco a lo largo del bloque.²¹ La estructura de este fragmento es el de una *suite* barroca donde sus cuatro bloques emulan los cuatro movimientos de la misma: un preludio, una *courante*, una *sarabande* y una *gigue*.²² El preludio, por ser un movimiento introductorio y monopartito, es perfecto para expresar el dolor de Narciso. La *courante* marca un cambio de ritmo en su fluencia melódica expresando la desesperación de Narciso y acentuando la presencia de Eco. En la *sarabande* se crea un contraste perfecto entre las partes para el tercer bloque con el diálogo contrapuntístico entre Eco y Narciso. Y, por último, la *gigue* en su naturaleza conclusiva corresponde al último monólogo de Narciso antes de morir (Miranda Medina 2020: 245).

Como ya anticipé, el monólogo de Narciso/Eco, donde hasta ahora Eco ha reforzado los sentimientos de Narciso, se quiebra en un diálogo en el tercer bloque. Narciso reconoce una voz que no es suya, haciendo a este bloque singular porque en lugar de terminar con Narciso y la Música, termina con Eco y la Música. Citaré la primera parte de este bloque para mostrar la aparición del diálogo:

NARCISO

Mas ¿quién en el tronco hueco,

ECO

Eco

NARCISO

con triste voz y quejosa,

ECO

Quejosa

NARCISO

así a mis voces responde?

ECO

Responde

NARCISO

¿Quién eres, oh voz; o dónde

te ocultas, de Mí escondida?

¿Quién Me responde afligida?

LOS DOS

Eco quejosa responde (vv. 1648-1657).

Eco pronuncia el dolor de Narciso y con sus palabras revela que es ella la que completa sus frases. El diálogo entre ellos se vuelve desgarrador cuando Narciso reafirma su rechazo, otorgándole un lugar privilegiado a ver y ser visto: “no esperes verme a tus ojos [...] / de quien Mi Beldad se esconde” (vv. 1680, 1682). Ahora es Narciso quien se esconde de Eco al haber reconocido su presencia después de la pregunta: “¿Quién eres, oh voz; o dónde / te ocultas de Mí escondida?” (vv. 1655-1656). Primero, Eco se esconde por haber perdido su corporeidad, luego Narciso le dice

a Eco que nunca lo podrá ver, por ser él quien se oculta de ella. El diálogo acaba con el lamento de Eco acompañado de la Música: *“Eco quejosa responde, / viendo que quiera tu amor / amar un sér inferior, / y así, a tus ojos se esconde”* (vv. 1688-1691; cursivas del original). Eco revierte lo dicho por Narciso y se empodera replicando que es ella la que se ha escondido porque él se digna a amar a un ser inferior.

¿Quién se esconde de quién? Esta tensión entre lo que uno ve o deja de ver atraviesa el auto. La suerte de Narciso se convierte en la de Eco, ahora él se encuentra desahuciado y al llegar a la fuente se prepara para morir. En este instante Narciso pronuncia un discurso final que explica cómo y por qué se entrega a la muerte: *“Sed tengo: que el amor que me ha abraçado, / Aún con todo el dolor que padeciendo / Estoy, mi corazón no ha saciado”* (vv. 1700-1702). La sed de amor del protagonista es tan grande que debe saciarla y la única manera de hacerlo es hundirse en la fuente.

La consumación del amor: Narciso muere

Narciso encomienda su espíritu y muere. En ese momento ocurre un terremoto, que como Ackerman nota el público sólo escucha: *“Rather than witness his human death, the audience hears about Narcissus’ divinity”* (1987: 71),²³ y un eclipse en la tierra presenciado por Eco, la Soberbia y el Amor Propio. Estos tres personajes creen que la ausencia del rostro de Narciso hará que la Naturaleza Humana lo olvide. Sin embargo, repentinamente aparece la Naturaleza Humana con un monólogo que se asemeja en estructura a un salmo responsorial que termina en: *“¡Llorad, llorad su muerte!”*. La Naturaleza Humana empieza a buscar el cuerpo de Narciso, que cree ha sido hurtado hasta que la Gracia le advierte de lo contrario. Entonces, aparece Narciso y consuela a la Naturaleza Humana, aunque le advierte que no puede permanecer con ella, debe ir con su padre. La Naturaleza Humana presa de terror llora, tiene miedo de caer en tentación, temor que se ve sustentado por Eco, el Amor Propio y la Soberbia. Así, se inicia una discusión entre Narciso y Eco, en la que Eco argumenta que la Naturaleza Humana olvidará a Narciso, y éste responde:

Tampoco eso [hablando de su presencia] ha de faltarle,
porque dispuso Mi inmensa
Sabiduría, primero
que fuese Mi Muerte acerba,
un Memorial de Mi Amor,
para que cuando Me fuera,
juntamente Me quedara
(vv. 2023-2029).

Narciso refuerza la imagen de ser y verse en un reflejo. Él es dos personajes diferentes (la Naturaleza Humana y Narciso) y es uno solo (Narciso), mostrando el reconocimiento de la partición del ser que ansía la unidad. La eucaristía —la ofrenda de Narciso a la Naturaleza Humana— es un ritual de la unidad, una forma que evoca la naturaleza de lo que se introduce en ese acto: la hostia (el pan) es el cuerpo de Cristo que se integra en otro cuerpo. En el auto, el ritual eucarístico se acompaña de la palabra: “it is by the dual presence of word and act, of voice and image, that sor Juana encourages response in her audience” (Ackerman 1987: 72).²⁴ Ya que uno nunca puede describir su propia transformación, la necesidad de pronunciar la transformación en el ritual se hace imperativa. sor Juana “evoques the Word with the Word”(73).²⁵

Las palabras prorrumpan de la boca de la Gracia, es ella la que habla de Narciso hecho flor. Aquí se emula, de alguna manera, una operación bíblica. En la Biblia, Cristo rechaza las tentaciones del demonio en el desierto donde éste lo insta a que se salve, mostrando todo su poder en el acto de la resurrección. De la misma manera, Narciso se niega a observar las tentaciones de Eco que enaltecen lo hermoso del mundo natural, pero termina convirtiéndose en una hermosa flor, en un elemento contemplatorio. Salvador Dalí en su poema y cuadro *La metamorfosis de Narciso* (1937) nos acerca a una verdad: “Narciso, en su inmovilidad, absorto en su reflejo con la lentitud digestiva de sus plantas carnívoras, se hace invisible” (2009: v. 110). En la intimidad de la contemplación Narciso es invisible, sólo a través de la transformación y la palabra lo volveremos a ver.

Conclusión: las aguas y el conocimiento

A lo largo de este texto he buscado entablar una relación directa entre la loa y el auto del *Divino Narciso*. He planteado que la loa posee una tridimensionalidad que abarca la representación del proceso de evangelización como resultado de la conquista; los personajes presenciando el auto sacramental *Divino Narciso* como herramienta evangelizadora; y el lector como un espectador que ve a los personajes presenciar el auto y se convierte en un personaje que participa del espectáculo evangelizador.

La inserción del auto en la loa y la estructura que sor Juana escoge para ambas partes hacen que la obra empiece por el final y termine en el principio. Sin embargo, a pesar del final propio del auto, la obra sugiere que la loa no acaba y que el proceso de evangelización continúa a través del sacramento de la eucaristía, construyendo una pieza circular basada en la memoria y el reconocimiento.

Tanto en la loa como en el auto, sor Juana utiliza una *narrativa del reflejo* que se desarrolla estructural y temáticamente (en la concepción de toda la obra y de fragmentos específicos). Es esta narrativa la que crea una conexión entre el auto y la loa a partir de dos conceptos: el dios desconocido y el agua en el bautismo. El dios desconocido de la loa (que aparece únicamente en la voz de los personajes) se vuelve conocido en el auto a través de la presencia de Narciso (que necesita ser visto y ver a la Naturaleza Humana). El bautismo trabajado como concepto en la loa adquiere una dimensión verdadera en el auto a través de la historia de amor entre Narciso y la Naturaleza Humana, que implica el bautizo de Cristo-Narciso al hundirse en la fuente como consumación de ese amor.

Uno de los ejemplos más impresionantes de cómo la narrativa del reflejo se despliega en fragmentos específicos es la escena XII, cuando Eco y Narciso se encuentran. En este pasaje, Eco sonoramente se convierte en el reflejo de las últimas palabras de Narciso, para terminar constituyendo parte de su discurso original. Así, a lo largo del texto de sor Juana presenciemos un entrelazado de dobles y reflejos que construyen una trama desbordante de belleza que en la loa se manifiesta a través del acto de

conocer (al dios verdadero), y en el auto en el acto de amar (a partir del re-conocimiento).

La complejidad de esta pieza (loa-auto) no termina de ser descubierta no sólo por la incesante intertextualidad que sor Juana utiliza, sino por sus concepciones estructurales simultáneamente barrocas e innovadoras (como una obra dentro de otra) y su profundidad temática que hacen del texto *El Divino Narciso* una fuente donde se refleja la realidad histórica y mitológica como un acontecimiento literario y una revelación sonora.

Bibliografía

- Ackerman, Jane. "Voice in *El divino Narciso*", en *Bulletin of the Comediantes*. 39-1 (1987): 63-74.
- Adorno, Rolena. "Sigüenza y sor Juana: Astros en el firmamento virreinal, o Huitzilopochtli, el Dios de las Semillas y Neptuno". Conferencia Inaugural de *Transferencia de saberes y de textos en el Archivo Virreinal de las Indias*. España: Universidad Complutense de Madrid, 19-21 de abril de 2021. Conferencia en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyGyl-R1Ouw&t=4s>> [consultado el 2 de febrero de 2022].
- Alciato, Andreas. *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Trad. Pilar Pedraza. Madrid: Akal Ediciones, 1993.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Benoist, Valérie. "'El escribirlo no parte de la osadía': Tradición y mímica en la loa para *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz", en *Latin American Theatre Review*. 33-1 (1999): 73-83.
- Checa, Jorge. "*El Divino Narciso* y la redención del lenguaje", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 38-1 (1990): 197-217.
- Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. Autos y loas*, t. III. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 2012a.
- Cruz, sor Juana Inés de la. "Carta Atenagórica", en *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. Comedias, sainetes y prosas*, t. IV. Ed. Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 2012b.

- Cusa, Nicolás de. *La docta Ignorancia*. Trad. Manuel Fuentes Benot. Buenos Aires: Aguilar, 1973.
- Dalí, Salvador. *La metamorfosis de Narciso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Duque, Felix. "La hibridación de culturas en *El Divino Narciso*", en *Inventio, la Génesis de la Cultura Universitaria en Morelos*. 7 (1994): 69-86.
- Eckhart, Meister. *El fruto de la nada y otros escritos*. Ed. y trad. Amador Guerra Esquerra. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- Ellis, Jonathan. "How is Narcissistic Christ Possible? The Theological Tradition behind sor Juana's *El Divino Narciso*", en *Bulletin of the Comediantes*. 59-1 (2007): 167-184.
- Flores, Enrique. "sor Juana y los indios: loas y tocotines", en *Literatura Mexicana*. XVIII-2 (2007): 39-77.
- Galván, Felipe. "Reflexiones alrededor de la loa para el auto sacramental de *El Divino Narciso*", en *Tramoya*. 47 (1996): 124-130. Artículo en línea disponible en: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4392>> [consultado el 20 de abril del 2022].
- Glantz, Margo y Beatriz Aracil. "En las aguas de Narciso: la producción dramática de sor Juana", en Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.). *sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha (Corral de comedias, núm. 45), 2021. 17-28.
- Grossi, Verónica. "Political Meta-Allegory in *El Divino Narciso* by sor Juana Inés de la Cruz", en *Intertexts*. 1-1 (1997): 92-103.
- Kirkpatrick, Judith A. "The Word and the Woman: Creative Echoing in sor Juana's 'El Divino Narciso'", en *Hispanófila*. Carolina del Norte. 122 (1998). 55-69.
- La Biblia*. Nueva Versión Internacional. Libro en línea disponible en: <biblegateway.com> [consultado el 20 de diciembre de 2020].
- López Noriega, Mauricio. *La metamorfosis de Narciso*. México: Ediciones El Centauro, 2017.
- Miranda Medina, María. *Parábolas de la sed: conocimiento y escritura en sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis Doctoral. Yale University, 2020.
- Nisa, Gregorio de. *La gran catequesis*, vol. 9. Introducción y notas de Mario Naldini. Trad. Argimiro Velasco, O.P. Madrid: Ciudad Nueva, 2010.

- Olivares Zorrilla, Rocío. "Apologética, mítica y mística en el *Divino Narciso* de sor Juana", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 46 (2010). Artículo en línea disponible en: <researchgate.net/publication/277265183_Apologética_mítica_y_mística_en_El_Divino_Narciso_de_sor_Juana> [consultado el 15 de abril del 2022].
- Pérez de Moya, Juan. *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophía secreta*. Edición y prólogo de Consolación Baranda. México: Biblioteca Castro, 1996.
- Rice de Molina, Robin. "Polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz", en *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 157-170.
- Suárez, Juan Luis. "La reordenación del tiempo y la replicación cultural en el primer ciclo atlántico: la 'Loa para *El Divino Narciso*', de sor Juana", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 29-1 (2004): 79-98.
- Schmidhuber, Guillermo y Olga Martha Peña Doria. *sor Juana: teatro y teología*. México: Bonilla Artigas Editores / Universidad del Claustro de sor Juana, 2016.
- Valbuena-Briones, Ángel. "El juego de los espejos en *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz", en *RILCE*. 6-2 (1990): 337-348.
- Zanelli, Carmela. "La loa de 'El Divino Narciso' de sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena", en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.). *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 183-200.

Notas

¹ Para una lectura bastante original sobre cómo sor Juana logra una reordenación temporal del universo cultural recién surgido en la integración de la loa y el auto, ver “La reordenación del tiempo y la replicación cultural en el primer ciclo atlántico: la ‘Loa para *El Divino Narciso*’, de sor Juana” (2004), de Juan Luis Suárez.

² Valérie Benoist compara la loa de sor Juana con algunas obras de Calderón de la Barca, como la loa *Llamados y escogidos* y los autos *La semilla y la cizaña* y *El valle de la zarzuela*, señalando que, aunque ambos autores empiezan con la idea de celebración religiosa, sor Juana rompe el modelo calderoniano al hacer de su celebración una fiesta pagana que inicia con el canto indígena del tocotín, reivindicando estos elementos americanos (1999: 80). Además Enrique Flores remarca que “ningún otro tocotín de sor Juana posee la estructura ritual de esta loa, que, a pesar de que no involucra ni una sola palabra en náhuatl, flota sobre el arquetipo de un ritual azteca” (2007: 54).

³ “La loa a *El Divino Narciso* está enteramente organizada por la palabra hablada [...] La loa termina en una apoteosis de la palabra hablada mientras los paganos y cristianos cantan”. Todas las traducciones son mías.

⁴ Para ver las resonancias de Torquemada como fuente posible de la loa de sor Juana, sobre todo en lo que respecta a su concepción del *teocualo*, ver Flores 2007.

⁵ Es necesario notar que aunque creemos que la intención del texto es esta, los referentes que utiliza sor Juana son más europeos que indígenas.

⁶ Con respecto a este momento en que la Religión exclama: “lo que se intenta decir, / no habrá cosa que desdiga, / aunque las lleve a Madrid: / que a especies intelectivas / ni habrá distancias que / estorben ni mares que les impiden” (vv. 467-472), Benoist escribe que a partir de su posición como subalterna (colonial/ mujer) sor Juana “insiste en la igualdad de su obra colonial frente al centro literario hegemónico madrileño” (1999: 77).

⁷ Hay más referencias al agua en la loa. Aunque son secundarias en comparación al bautismo, son necesarias para comprender el uso positivo y negativo del agua. Ya que sor Juana anticipa en su loa lo que hará en su auto, el agua funciona como símbolo tanto del pecado como de la redención. Por nombrar algunos ejemplos: “Es un dios [...] a quien la *lluvia* obedece” (vv. 250, 253), “que a especies intelectivas / ni

habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan” (vv. 470-472) y “Y en lágrimas tiernas / que el gozo destila” (vv. 493-494, cursivas nuestras). Estos diferentes usos refieren a materializaciones del agua, la primera alude al agua como parte de la creación, la segunda la presenta como obstáculo en su manifestación de mar, y la tercera como símbolo de dicha en forma de lágrimas. Todas refuerzan el proceso de transformación por el que pasa el espectador: el ser, el no creer, el purificarse (a través del bautismo), y que lo lleva a sentirse dichoso porque cree.

⁸ “Los protagonistas en la pieza alegórica dentro de la obra interactúan en términos de la visión, ya que la historia sobre Narciso enfatiza lo que es físicamente visto, físicamente escondido, físicamente desfigurado, y físicamente hermoso; es decir, enfatiza la presencia corpórea”.

⁹ Por libros como el *Emblematum Liber* (1549), de Andreas de Alciato, y la *Filosofía secreta* (1585), de Juan Pérez de Moya (títulos que sor Juana cita), se conoce más sobre la presencia moral de Narciso en el tiempo de la autora. Entre los ejemplos concretos de esas obras que corroboran la connotación negativa de Narciso, está el emblema 69, en el que Alciato (1993) propone que es falta de entendimiento aficionarse a sí mismo, así como el libro V, capítulo VIII, de Pérez de Moya (1996), donde éste plantea que la hermosura es más peligrosa que el fuego y hay que huir de ella; ambos textos tienen como figura a Narciso.

¹⁰ Si bien este auto fue publicado en 1692, Menéndez Plancarte cree que fue escrito entre 1680 y 1688, mientras que Guillermo Schmidhuber, en su libro *sor Juana: Teatro y Teología*, postula que fue alrededor de 1685 (2016: 27). De cualquier manera, parece claro que fue escrito antes que la *Carta Atenagórica*, lo que revela que desde varios años antes sor Juana ya estaba interesada en el tema de la mayor fineza de Cristo y demuestra que el proyecto textual de la autora es una totalidad compuesta de fragmentos. Además, debo mencionar que el tema del beneficio inmerecido aparece en su auto al *Divino Narciso* mucho antes que en la *Carta Atenagórica*: “Aunque no hubiera razones / de tan grandes beneficios, / de tan extraños favores” (2012b: vv. 102-104).

¹¹ “sor Juana debe hacer una distinción entre el amor propio basado en orgullo pecaminoso y el amor que su Narciso siente por su propia semejanza divina, belleza perfecta limpia de pecado. Esta distinción, que desplaza el orgullo del personaje original de Narciso y lo coloca en el personaje de Eco, es la clave para entender las complejidades teológicas de la obra”.

¹² En este pasaje sor Juana está referenciando el salmo 69, versículo 15: “No dejes que me arrastre la corriente” y 14: “Líbrame de los que me odian, y de las aguas profundas”. Debido a que desconocemos la versión bíblica que utilizó sor Juana, las palabras pueden no ser exactas, pero corresponden a sus alusiones.

¹³ “La teología de la redención a través de la restauración de la semejanza divina permanece constante a lo largo de la obra. Como san Bernando plantea en el Sermón 25: ‘Pues ellos [los santos] tienen la certeza que nada puede ser más agradable para Dios que su propia imagen al ser restaurada a su belleza original’”.

¹⁴ La gran importancia de Nicolás de Cusa y de Gregorio de Nisa (a quien también haré referencia en este texto) para sor Juana, fue notada por Rocío Olivares y acentuada en su texto “Apologética, mítica y mística en el *Divino Narciso* de sor Juana” (2010: 10).

¹⁵ Rocío Olivares plantea que sor Juana pudo tener en mente un paralelismo entre Narciso y Quetzalcóatl, “ya que tal como recogen el mito los Anales de Cuauhtitlán, Sahagún y Torquemada, [Quetzalcóatl] contempló su imagen en un espejo de obsidiana que los hechiceros le pusieron enfrente para tentarlo” (2010: 4).

¹⁶ “Lo público, espacio indiscutible de autoridad masculina”.

¹⁷ En los evangelios, así como en este pasaje, muchas veces son los demonios los que reconocen a Cristo antes que el resto. Un ejemplo es el pasaje cuando el demonio Legión reconoce a Cristo: “Cuando vio a Jesús de lejos, corrió y se postró delante de Él. —¿Por qué te entrometes, Jesús, Hijo del Dios Altísimo?—” (Marcos 5: 6-7).

¹⁸ Si bien las citas de Lucas y Mateo se asemejan bastante, es Lucas (4: 3-23) quien describe este pasaje de forma más detallada: “—Si eres el Hijo de Dios —le propuso el diablo—, dile a esta piedra que se convierta en pan. Jesús le respondió: —Escrito está: ‘No solo de pan vive el hombre’. Entonces el diablo lo llevó a un lugar alto y le mostró en un instante todos los reinos del mundo. —Sobre estos reinos y todo su esplendor —le dijo—, te daré la autoridad, porque a mí me ha sido entregada, y puedo dársela a quien yo quiera. Así que, si me adoras, todo será tuyo. Jesús le contestó: —Escrito está: ‘Adora al Señor tu Dios y sírvele solamente a él’. El diablo lo llevó luego a Jerusalén e hizo que se pusiera de pie en la parte más alta del templo, y le dijo: —Si eres el Hijo de Dios, ¡tírate de aquí! Pues escrito está: ‘Ordenará que sus ángeles te cuiden. / Te sostendrán en sus manos / para que no tropieces con piedra alguna’. —También está escrito: ‘No pongas a prueba al

Señor tu Dios' —le replicó Jesús. Así que el diablo, habiendo agotado todo recurso de tentación, lo dejó hasta otra oportunidad”.

¹⁹ “Pero mientras trata de tentarlo, como el diablo lo hizo con Jesús después de sus cuarenta días en el desierto, Eco atenúa el poder de su voz al cambiar el enfoque desde la palabra hablada hacia lo visual con su énfasis recurrente en ‘mira’”.

²⁰ “Ahora Eco demuestra la manera en que esta autoridad será mantenida: el eco es la clave tanto de la estructura como del significado del texto”.

²¹ La música aparece tanto en la loa como en el auto. Aunque sor Juana no la cataloga como personaje en sí, sirve para reforzar escenas o momentos importantes y a veces posee líneas propias, como al inicio de la loa. Cuando hablamos de música en la obra de sor Juana es importante concebirla no como un conjunto armónico y rítmico reflejado en una pieza específica, sino, según lo explica Rolena Adorno, como un montaje distinto que incluye una fusión entre “la danza, la palabra cantada y una amplia gama de efectos sonoros” (2021). Entonces, sor Juana se aleja de la noción del *soundtrack*, para entender la música como universo sonoro.

²² Como parte de mi tesis doctoral *Parábolas de la sed: conocimiento y escritura en sor Juana Inés de la Cruz*, trabajé junto al músico Renzo Gordillo una adaptación del primer bloque de la escena XII en un preludio barroco. Los instrumentos que participaron de esta composición fueron un violoncello que replica la voz de Narciso, la voz de la soprano Lucero Miranda que actúa como Eco, un clavecín (instrumento barroco) que provee la armonía y un ensamble de cuerdas compuesto por dos violines, una viola y un violoncello que imitan a la Naturaleza y a la Música, y sirven tanto para acentuar las emociones como para resaltar el paisaje. Se puede acceder a la pieza en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WKZrhK_58Uo>.

²³ “En lugar de presenciar su muerte corporal, el público escucha sobre la divinidad de Narciso”.

²⁴ “Es a través de la presencia dual de la palabra y el acto, de la voz y la imagen, que sor Juana motiva una respuesta en su público”.

²⁵ “Evoca la Palabra con la Palabra”.