

La Loa al Divino Narciso: liminalidad instrumental del festejo criollo sorjuanino*

Loa to the Divine Narcissus: Instrumental Liminality of Sorjuanian Creole Festivities

MARÍA NIEVES MARTÍNEZ DE OLCOZ

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Edificio D. Calle Profesor Aranguren, s/n. 28040 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: marianim@ucm.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1475-6573>.

Recibido/Received: 22-1-2023. Aceptado/Accepted: 6-5-2023.

Cómo citar/How to cite: Martínez de Olcoz, María Nieves (2023). “La Loa al Divino Narciso: liminalidad instrumental del festejo criollo sorjuanino”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 435-464. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.435-464>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El presente estudio profundiza en la lectura metatextual de la Loa del Divino Narciso como género analógico, híbrido teatral antropológico del festejo barroco en la dramaturgia de Sor Juana. Se analiza la inversión de las capacidades retóricas del auto calderoniano en el imaginario mexicana para la resignificación de la acción dramática del festejo criollo desde la posición autorial. Se sostiene el protagonismo de las lecturas subalternas y liminares de la alteridad que resemanizan la agnórisis cognitiva del espectador, en la celebración de la identidad criolla novohispana como instancia de representación.

Palabras clave: analogía; híbrido; metatextual; festejo barroco; auto sacramental; novohispana.

Abstract: This study delves into the metatextual reading of the Loa to the Divine Narcissus as an analogy genre, a hybrid of anthropological theater of Baroque festivities in the plays of Sor Juana. I analyze an inversion of the rhetorical capabilities of Calderón's Autos, inverted here in the Mexican imaginary toward resignifying the dramatic action in Creole festivities from a newly authorial position. Subaltern readings and liminaries of alterity gain protagonism throughout the work, in turn shifting the spectator's cognitive anagnorisis in celebrating Neohispanic-Creole identity as an act of representation.

Keywords: analogy; hybrid; metatextual; Baroque festivities; Auto Sacramental; Neohispanic.

* Este trabajo es resultado de investigación del proyecto “La vía diplomática: intercesiones políticas e intercambios intelectuales en géneros poéticos, retóricos, dramáticos musicales europeos del período 1600-1750”. PR75/18-21620. Financiado por Fundación Santander Universidades-UCM (2018-2020).

INTRODUCCIÓN

En diálogo con las revaloradas aportaciones que la crítica sorjuanina ha realizado en los últimos años en la lectura de *El Divino Narciso* de Sor Juana, el presente trabajo ahonda en la especificidad de la poética cognitiva de su lenguaje dramático, cuya revelación semántica en su gramática de la representación del auto barroco como festejo espectacular devocional, es importante resaltar desde el confuso cuestionamiento sociocrítico sufrido en nuestra época por los valores culturales de la Hispanidad. Se centrará en la intencionalidad de la dramaturga de hacer del auto un género de expresión híbrida para la instauración de una identidad periférica en la metrópoli, desde una posición de escritura en el filo de su liminalidad. Se entiende por tal, la aplicación al teatro matriz del auto, la segunda modalidad de la acepción de teatralidad liminar propuesta por Jorge Dubatti:

consideramos que el concepto de liminalidad sirve además para pensar aspectos inmanentes al acontecimiento del teatro matriz (...) la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérica. No hay teatro sin liminalidad. (...) Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; (Dubatti, 2017: 22-23)

En la definición de Arellano y Duarte de la alegoría como el mecanismo estructural del auto que en su traslado metafórico “expresa un *argumento* para entender un *asunto*” (2003: 34), quisiera analizar hasta sus voces más complejas cómo el *Divino Narciso* puede leerse desde su *Loa*, en tanto que instrumento de teatralidad liminar, como *actio retorica* de afectación ancilar, en apoyo de la visión etnográfica de la cultura novohispana.

La fortuna editorial de Sor Juana, la debemos al compromiso con su obra de la Virreina María Luisa cuyo patrocinio va a alcanzar la publicación de la obra casi completa de la autora a su regreso a España.¹

¹ “[...] el auto de *El Divino Narciso*, del cual existe una edición suelta en México, publicada en 1690, fue compuesto a instancias de la condesa de Paredes para llevarlo a la corte de Madrid y luego incluido en la segunda edición del primer tomo de las obras de Sor

Por imperativo de los Virreyes, puede Sor Juana escribir por encargo, transgrediendo bajo su protección, en tolerada asociación Iglesia-Estado, la condición de la escritura de monjas (Glantz, 1995: 27), romper la mediación del confesor y extralimitando su expresión mundana, introducir la diferencia en la entrada del criollismo cristianizado como expresión teatral en su escritura religiosa.

Los estudios sorjuaninos abundan en la ortodoxia preceptiva del auto, el seguimiento calderoniano y la demostrada asimilación de la tradición europea, hasta desplazarse a diplomáticas preguntas sobre el nacionalismo criollo virreinal. Formulada la cuestión criolla como desiderata de Octavio Paz (1982: 84-86), reforzada por la visión apologética americanista en Sabat de Rivers (1998: 282-283), revisaremos esta conversación cultural con Bénassy-Berlinger, Glantz, Houvenaghel, Partida Tayzán y el inserto de lo americano en la hermenéutica mayor de la historia, argumentado por López Amador (2011: 373). Desde el reconocimiento de éstas y otras aportaciones seleccionadas en el rico archivo de la investigación de los estudios sorjuaninos, quisiera profundizar en las claves textuales y espectaculares que abrirían esta pieza a la cuestión de la identidad americana y su recepción significativa vista por el espectador asentado y escolarizado en su *Loa*; estrategias textuales que actualizan el interés de la obra como fiesta teatral relevante en nuestra propia tecnología de la representación, invitándonos a ser espectadores revisionistas y regeneradores de una puesta en valor de la incorporación vinculante de las culturas de la Hispanidad.

Técnicamente, desde la composición estructural de la obra coincido y ahondaré en la lectura genettiana de la loa por Carmela Zanelli (1994: 185) como punto de articulación de los distintos niveles “intratextuales (relación con el auto), intertextuales (fuentes discursivas que sirven de base a la totalidad de la obra) y extratextuales (circunstancias de la

Juana (1691), en el tomo segundo, en 1692, y finalmente, en 1725, apareció de nuevo en la reedición del mismo” (Glantz, 1995:145). Robin Rice (2005: 14-15) precisa: “Las primeras ediciones de los tres tomos de las obras de la Décima Musa se publicaron entre 1689 y 1700. [...] *El Divino Narciso* y su loa aparecieron en las siguientes ediciones: 1690, edición suelta, México; 1691 Tomo I, Barcelona; 1692, Segundo Volumen, Sevilla; 1709, Tomo I, Valencia; 1725, Tomo I, Madrid”. Rice destaca el talento de Sor Juana para la loa, a nivel métrico, paradigmático y temático, demostrado en las 18 piezas que la hacen la escritora latinoamericana más prolífica en el género, y capaz de elevarlo a una forma independiente (20). Las citas del *Divino Narciso* corresponden a la edición de Méndez Plancarte (1976). Su posible estreno en la época es controversial y no ha sido aún documentado (Rice, 2005 16-17; López Amador, 20011: 369).

representación a las que la loa refiere)” y desde la recuperación de la dimensión teológica e histórica de las culturas indígenas, como muestra de la emergencia de una conciencia criolla que “se filtra a través de una brillante manipulación del discurso y la retórica dominantes”(199). Considerando además las consecuencias derivadas de la valoración polifónica y de la heteroglosia bajtiniana de Robin Rice (2005: 91-92), donde la *Loa* es determinante al comprometer la actualización retórica del mito en el argumento del Auto. En este sentido estructural, Méndez Plancarte, el editor moderno más relevante de Sor Juana, la describió como “auto mínimo” (1994: LXXII) y podríamos decir que la micropoética de este primer festejo se mira en el campo expandido de la ceremonia eucarística del Auto mayor. En éste, asistimos al teatro matriz de una experiencia cognoscitiva liminal, a ojos de los personajes nativos de la loa y de los espectadores reales, que retorna desde el núcleo de la estructura del Auto de nuevo al final de la loa, para expresar el sentido comunitario del nombrado por Sor Juana “Dios de las Semillas”. La técnica alegórica preceptiva del género es una herramienta de transposición cultural.

El mecanismo expresivo que prescriben Arellano y Duarte (2003: 37-39) para la alegoría, genera el espejo entre la imagen nativa y el concepto crístico para *la suposición* de una novedad o capacidad de pensarnos simbólicamente desde la alteridad justa. Esa *fantástica idea* de la identidad salvífica propiamente mexicana se reviste de la imagen del *Dios de las Semillas*, y postulo que es adoptada contextualmente por los espectadores en el espíritu comunero integrador que caracteriza al Imperio en América y a la propia Hispanidad.² Asistimos a un festejo híbrido que va a permear el mundo totémico indigenista de la trascendencia y poder creador de un Dios empático en infinito amor y justicia, que es verbalizado a su vez por el conquistador con su nombre americano. El espectador es bautizado, nace a una nueva identidad receptiva, en su visión finita del encuentro teocéntrico que se da en la conquista, un *concepto imaginado* por una comunidad de espectadores, participando de una imagen dotada para sintetizar la expresión americana novohispana. Esa imagen novohispana, que es revisión y fusión de investiduras es la primera posibilidad de enunciar la liminalidad del territorio, cartografía barroca del país criollo.

² Para ampliar el sentido del espíritu comunero como aliento de un Estado Hispánico en el proceso americano de ética integradora es revelador el archivo documental de Leddy Phelan (1980: 105).

El protagonismo cultural prehispánico inserta a Sor Juana en la conversación cultural de la élite intelectual de su tiempo, señalada por Bravo Arriaga (1992: 21) y O’Gorman en la madurez criolla “desde lo que ya llaman patria” (Maldonado, 1992: 32), también insinuada por Paz (1982: 84-86), afirmada conciencia en Moraña (1988) y Zanelli (1994:199) entre otros. Es así que la complejidad de la categorías colonial y criolla, ha necesitado del debate de tendencias diversas de la crítica literaria, de las que es ejemplo el volumen *La formación de la cultura virreinal* (Kohut y Rose, 2004);³ entre los ejes compartidos por la diversidad de orientaciones críticas, destaca la atención al sujeto de la memoria como denominador común de la figura criolla a comienzos del XVII en México:

Los criollos, reunidos en instituciones que les son propias o que comienzan a dominar, pero también los indígenas de la élite, conforman grupos que necesitan una memoria que legitime su existencia y una imagen de sí mismos en la cual reconocerse y darse a conocer (Kohut y Rose, 2004:13).

1. HETEROGENEIDAD Y TRANSCULTURACIÓN EN LA NUEVA ESPAÑA

La condición criolla de Sor Juana, pertenece a la segunda fase de incorporación conceptual del término (1600-1700) definida por Juan Vitulli y David Solodkow en *Poéticas de lo criollo* como “agencia” de “apropiación y resemantización barrocas” (2009: 31). La abordaremos desde la lectura de Moraña que dichos autores rescatan: etapa de emergencia en la que “el Barroco consolida su condición fundacional: al manifestarse como momento inaugural en la constitución del sujeto social hispanoamericano” (Moraña apud Vitulli y Solodkow: 31).

Se nutrirá desde nuestra perspectiva además, de la potencialidad creativa que le otorga la transculturalidad en la visión de Ángel Rama (1982) replanteando las transformaciones dinámicas de Fernando Ortiz (1940), donde la interacción de las culturas europea y americana hará de la latinoamericana expresión de formas discursivas que poseen “una

³ En palabras de los editores, el proyecto “pretende establecer un puente entre las academias europeas, latinoamericanas y estadounidenses, cuya diferencia en miras y agendas parece haberse ido ahondando en las últimas décadas” (Kohut y Rose, 2004: 17), estableciendo la necesidad de estudios de caso que atiendan la convivencia de lo disímil, pero en constante contacto y negociación en las sociedades de las Indias de la dominación española y portuguesa. A este enfoque y eje historicista pero pluralista quisiera sumar mi propia línea de investigación.

energía transformadora, un dinamismo reelaborador y creativo, una «plasticidad cultural» que opera sobre dos matrices: la tradición del pasado de la propia cultura latinoamericana y los aportes modernizadores de la cultura universal” (El Jaber, 2021: 380). Aplicando en el caso sorjuanino, la concomitancia de “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” que se resuelven en la reestructuración sistémica de un proceso transculturante, según Ángel Rama (1982: 39).

Heterogeneidad —histórica y discursiva—, desde la precisión de Raúl Bueno (1996) a las categorías de Cornejo Polar (1994), transculturación y mestizaje, en el mapa dialógico de la escritura de Sor Juana son estadios de territorialidad compatible, en la lectura que propone este trabajo y dando su debido lugar al contexto pormenorizado del pensamiento crítico que ha desarrollado posteriormente en las letras americanas.⁴

Para Sara Poot Herrera es la condición criolla de Sor Juana una “visión integral”: “La obra de Sor Juana Inés de la Cruz es espejo de una modernidad apuntalada en una propuesta de equidad, de tradiciones conjuntas” (2021: 132). El microcosmos de la Nueva España hace la genealogía de Sor Juana al sentido de pertenencia “desde una conciencia española, criolla, mestiza y mexicana, y de contacto y entendimiento del pueblo y la lengua originaria, el contexto inmediato de la familia Ramírez Rendón” (134); “telar de hilos heterogéneos” que entrelaza creativamente la lectora vocacional siglorista que es Sor Juana desde niña con su pasión por el conocimiento (136). *El Divino Narciso* sería desde su loa la “propuesta conciliatoria” (158-159) de una escritura que ha buscado, en el acto poético abordar al político, con el orgullo nacional mexicano pactando la identidad de sus raíces originarias.

En este sentido, Katherin Mayers (2009) afinará los mecanismos de autoconstrucción discursiva en Sor Juana en lo que denomina “subjetividad multiposicional” estudiando los retratos poéticos que la monja pinta con autoridad singular, “para traducir este conocimiento étnico-cultural a otros miembros del imperio”, revelando “un

⁴ Véase al respecto del concepto “transculturación” la síntesis de su recorrido contextual en Carlos García-Bedoya M. (2021: 478-79): “Aculturación (acculturation) denotaría pues un proceso unilateral de asimilación pasiva de una cultura dominante moderna de raigambre occidental por parte de culturas (o sujetos) pre-modernos, en tanto “transculturación” evidenciaría una interacción multidireccional y dinámica entre culturas” (469). “Por ello, más allá de precisiones etimológicas, el vocablo “transculturación” aparece como una opción válida para recalcar el carácter dinámico bidireccional (o multidireccional) de los procesos de contacto entre culturas (472)”.

conocimiento íntimamente criollo de la hibridez y transculturación que caracterizaban cada vez más el paisaje social americano” (148).

Desde mi perspectiva crítica, esta epistemología americana específica en la escritura sorjuanina, expresada por la maestría en los tópicos hegemónicos de la época, se renueva con la monja letrada criolla en la exploración del dispositivo teatral del auto sacramental del *Divino Narciso* y su *Loa* como instrumento liminal.

2. FESTEJO CRIOLLO

El Divino Narciso se abre al festejo desde la corporalidad mexicana inscrita en la loa por la partitura del *tocotín*. El *tocotín*, en versión híbrida novohispana, se hace accesible por su semejanza al mitote y es pieza clave de presentación del universo indígena en su festividad ceremonial espectacular. Se bailaba en la Corte criolla Virreinal, donde el *tocotín* es un ritmo identitario.⁵

Armando Partida Tayzán (1995: 245) ha realizado un detallado estudio de la trayectoria del *tocotín* por la textualidad colonial (descrito por Acosta y los *areitos* de Sahagún entre otras fuentes), respetado testimonio cultural indígena, cuya estilización literaria progresa de arriesgado gesto transgresor en los usos criollos del XVI a híbrido musical prehispánico que forma parte del “sistema metafórico de la teatralidad criolla”; contando a “México como signo” en lo que hoy valoraríamos como gesto inclusivo en las prácticas ceremoniales de la corte virreinal. Margo Glantz (1995: 158) lo interroga en la soltura con que Sor Juana lo presenta como costumbre al público español, síntoma de su criollismo, y que hoy examinamos como convención consciente de un cuerpo actoral heteroestructurado, donde la escritura de monja da voz a la instancia mujer-indio-periferia. De la genealogía procesual del *tocotín*, como tal híbrido musical participativo novohispano, es importante destacar que fuera preferido y apreciado por su partitura sincrónica, si escuchamos a Acosta:

⁵ Para Sainz Bariáin (2016: 745) los *tocotines* novohispanos son formas híbridas sincréticas, propias de la transculturación novohispana, eligiéndose el tipo de baile de contexto mundano (*netotilizli*, no los *macehualiztli* de connotación religiosa gentil en una fiesta católica), “así que a ojos aborígenes el mestizaje con el cristianismo empezó a asimilarse con lo mundano”(747) en doble vertiente de adaptación (755).

Hacían con ellos diversos sonos, y eran muchos y varios los cantares; todos iban cantando y bailando al son, con tanto concierto, que no discrepaba el uno del otro, *yendo todos a una*, así en las voces como en el mover los pies con tal destreza, que era de ver (1978: 135-136).

Unidad de acción en la danza, partitura de creatividad sincronizada que admiran los ojos de Acosta y es elegida por Sor Juana para obertura de la loa, incorporando a la actuación desde su primera escena este determinante liminar como “observatorio ontológico”.⁶

La loa comienza con una representación ritual del mundo indígena, celebración de lo autóctono adornado con sus *divisas* (v10), y la palabra hace escena como suerte de musical himno al pueblo mexicano, que en día de celebración de su *Reliquia* se reconoce como clara luz primigenia de su deidad. Llama la atención, en términos de la escuela de la expectación, la reverencia y decoro con que son presentados estos primeros personajes a los que Sor Juana trata de Nobles y conferirá un protagonismo como devotos. Carmela Zanelli (2002: 581) ha advertido, lo revelador del tratamiento litúrgico en la loa del culto original a la deidad mexicana Huitzilopochtli, punto clave del festejo híbrido sorjuanino del tocotín en el que es preciso detenerse a nivel representacional. En paráfrasis con el valor litúrgico festivo del canto instituido por Calderón en el auto sacramental, según ha estudiado el profesor Díez Borque, sucedería que la danza y el canto acogen la “filosofía de vida”, que está en el ritual prehispánico, para así “dar sentido a sus normas concretas de actuación” (1983: 635). En perfecta técnica calderoniana, definida por el estudioso del teatro barroco, la Música canta el himno de glorificación que nos incita como espectadores, novedosamente ahora, en la poética sorjuanina de lo excepcional, a la alabanza del dios salvaje (Glantz, 1995: 162):⁷

MÚSICA: Y pues la abundancia

⁶ Expresión de la condición actoral en poéticas de la liminalidad de Dubatti (2017: 27).

⁷ “La batalla escénica se entabla entre la danza ritual indígena y la guerra santa de los conquistadores. En este punto, cobra relevancia un factor tonal, un elemento de modulación casi musical de la lengua que me parece remitir a la lengua náhuatl: a «las cláusulas tiernas del mexicano lenguaje». Es una lengua hecha de preguntas y de asombros, que poco tiene que ver con las miserias o lo demoniaco y mucho con la contemplación poética” (Flores, 2011:10).

de nuestras provincias
se Le debe al que es
Quien las fertiliza,
ofreced devotos
pues Le son debidas,
de los nuevos frutos
todas las primicias.
¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrar al gran Dios de las Semillas! (vv.15-26)

En la visión de Sor Juana entre la indianización y la hispanización como procesos a los que está sometida la cultura novohispana para Parodi (2009: 251-253), independientemente de la diglosia (donde el español es la lengua alta), Sor Juana destaca entre los autores que hacen del tocotín la recreación de una forma sincrética de identificación con el mundo al que pertenecen, con el objetivo, más allá del deleite costumbrista, de “mostrar o reforzar su identidad indianizada, producto del mestizaje cultural” y la intención de:

integrar a la población indígena novohispana, que era numéricamente dominante, en los festejos y celebraciones sacras y profanas de la minoría dominante, llevando de esta manera los márgenes al centro. En este sentido cabe distinguir un indigenismo meramente estético, similar a los “mitos” planteados por Roland Barthes o semejante al “orientalismo” formulado por Edward Said, de la indianización, la cual deriva de una auténtica identificación con lo americano” (252).

A ritmo teocualo se nos participa de una exposición doctrinal directa del autosacrificio, el bastón de sonaja que en las imágenes mánticas de los códices mexicas es conquista, sacrificio y fundación de los nuevos reinados (Anders, 1994: 178) y donde la dramaturga acota y asienta la “corona” y bizarría con los que caracteriza a Occidente y América. La función del texto cantado es comunicarnos también una idea esencial de la antigua religión mexicana: su alabanza al culto y a la penitencia como “indispensables para la fertilidad, el poder y el bienestar” (Anders, 1994: 170-171). La gráfica combinación de los destinos contrarios, felicidad y

gloria, muerte y oscuridad, es hábito del sistema mántico que la monja dramaturga expone para despojar en la segunda escena sus ropajes sombríos. Explicará la sumisión de Occidente, personaje que da nombre al héroe autóctono, en la doctrina comunicada, dando sentido antropológico a la inmolución del guerrero que resulta necesaria para la renovación de la comunidad novohispana.

A esta primera visión festiva y en principio apologética de la religión prehispánica, le sigue la revisión de los cultos autóctonos por Occidente con los sangrientos sacrificios humanos que implican, en favor de la solemnidad del gran *Dios de las Semillas*, añadiendo América:

Y con razón, pues es solo
 el que nuestra Monarquía
 sustenta, pues la abundancia
 de los frutos se le aplica
 y como éste es el mayor
 beneficio, en que se cifran
 todos los otros, pues lo es
 el de conservar la vida,
 como el mayor. (vv. 43-51)

La deidad que es corporal sustento purifica las manchas del Alma “haciendo manjar de sus carnes mismas” en sorpresiva suposición de la comunión, que cierra la pompa festiva a lo profano de la primera escena y su aprovechamiento pragmático. En la escenificación del *Teocualo* o “Dios es comido”, para Eugenia Houvenaghel la simbiosis entre comida material y espiritual prelude la dignidad eucarística del rito azteca, pero también “recuerda los orígenes paganos del mayor sacramento de la religión cristiana” (2010: 93). Tal cristianización del rito puede interpretarse como clave de “búsqueda de una nueva identidad novohispana”. Teofágicamente el rito prehispánico y la eucaristía son análogos, siendo en ésta un alimento espiritual; y metafóricamente, en ambos convergen “la existencia con la esencia, la forma y el fondo” (Houvenaghel, 2010: 78), y Sor Juana busca su contigüidad ritual. Glantz (1995:163) señala que encuentra precisamente en la *Segunda Carta de Relación* de Cortés la primera descripción expresa de esta deidad comida, esculpida a tamaño humano en amasijos de semillas y legumbres con sangre derramada de corazones vivos. Recuerda la estudiosa mejicana (Glantz 1995:153) que la obra de los cronistas permaneció inédita,

prohibida en 1577 por Felipe II y solo se imprimió a finales del XIX, aunque circuló manuscrita. En este contexto de comunidad lectora entre textos tapados, los estudiosos de Sor Juana han aceptado la *Monarquía Indiana* de Torquemada como fuente; y a su vez, deudora de los materiales de Mendieta, y de los primeros franciscanos, caso de Motolinía, Olmos y Sahagún, todos destacables por la cualidad de su trabajo etnográfico.⁸ El estudio comparado entre la descripción de Torquemada y la versión de Sor Juana evidencia como la monja despoja de la violencia bélica y el derramamiento de sangre al dios azteca, para reedificarlo como dios nutriente. En el pacto de ficción con la ortodoxia genérica, Sor Juana sale al encuentro con la festividad criolla del “Dios de las Semillas”, epíteto humanista para Rojas Bez del sanguinario Huitzilopochtli (1988: 57), por hibridación simbiótica de las cualidades solares y germinativas de varias deidades indígenas que también ilustra Partida Tayzán.

El paso fundamental dado es el de *una representación ordenada al interior del mundo representado*, en ningún caso con distancia o desde una posición ajena a él. El mundo indígena es mirado con una intencionada selección de rasgos distintivos, que le hacen candidato a la transculturación, pero ante todo, tiene la oportunidad de hablar desde sí mismo. El tocotín ya había sido utilizado por Sor Juana en sus villancicos; y Partida Tayzán (1995: 270), desde Plancarte, señala una progresión idiomática que interesa resaltar: el recitado en náhuatl, en una versión híbrida castellano-azteca que ella llama mexicano, hasta españolizarlo en la loa al *Divino Narciso*.⁹

⁸ La intimidad de la autora con la cultura indígena es también considerable por su cercanía en la infancia rural de Sor Juana en la región Amecameca (Glantz, 1995:142). Estamos hablando de la posibilidad de que Sor Juan sepa la lengua madre de la territorialidad desde el adentro o el afuera del texto, en tanto que herramientas gramaticales que esto puede tener para una susceptibilidad de su lectura antropológica (Sabat de Rivers, 1992: 28). Así también apunta López Amador (2011: 386) el hallazgo de Vallejo Villa (2001) y la adscripción, aunque dudosa, de una loa a una niña de ocho años que luego sería conocida como Sor Juana, valorándola “como parte de un legajo, conservado en París, que contiene 20 loas más escritas en náhuatl”. Pese a compartir el interés de Pérez Amador, el hallazgo de Vallejo Villa en concreto ha sido desmentido por Miguel Zugasti (2018) recogiendo el precedente de la cautela filológica de Poot Herrera (2003, 2005, 2009a, 2009b) para fundamentar la autoría de Joseph Antonio Pérez de la Fuente.

⁹ Tenorio Trillo en su edición de los Villancicos, señala el atractivo que la autora puede encontrar en la “hibridez de género, su carácter mixto” (2018: 60), donde el tocotín aporta exotismo. Sor Juana compone dos tocotines: uno en náhuatl y otro mestizo (español-

Este “Dios de las Semillas”, elegido por prolífico y segregado de toda negatividad, ya es un mundo ficcional propio: el valor de la lexicalización de la palabra náhuatl en el rito del espacio sagrado novohispano. La lexicalización del *Dios de las Semillas*, como alegoría del “arché”, del origen, del gesto, la mirada, la palabra original que lo religa a la representación ancilar. La palabra nativa, ya lexicalizada en español, que ingresa en el Auto a través de la loa como *la palabra* para autoadscribirse, a través de su mediación de origen, al sincretismo eucarístico.

En este uso de las “imágenes-conceptos” de sus “personajes ideas” como define Paz a la escuela calderoniana (1982: 449), en su aliento litúrgico resuena, en mi propia observación también, el “difrasismo”¹⁰ fenómeno vivo todavía entre los hablantes de las lenguas mesoamericanas y gramática propia del código, textualidad cognitivamente implicada, y verosímilmente accesible a la biblioteca de signos de Sor Juana desde la gran documentación náhuatl de su interlocutor predilecto Sigüenza y Góngora. Dos palabras (generalmente concretas) se combinan para expresar otro concepto (generalmente abstracto) en la lógica expresiva del difrasismo. El paso del tocotín y el canto litúrgico sacramental son dos prácticas espectaculares que en combinación difrásica dan entidad híbrida a la germinación de una nueva presencia, cuya investidura vamos a reconocer en la loa, como representación legítima, argumentada en la autoridad doctrinal del auto. El estilo de lo combinatoriamente nombrado entonces renombrado, está en la configuración principal del *dramatis personae* Occidente y América, Religión y Cielo, (es decir, Soberanía y Territorio, Verdad y Valor) son geminaciones que se encuentran abocadas

náhuatl) dentro de la ensalada de San Pedro Nolasco (1677), donde el náhuatl se adapta a las normas sintácticas y prosódicas del español, sin volver a recurrir a esta forma “mexicana”(155). A la pregunta medular de si “¿Sabía náhuatl Sor Juana?” y frente a la constancia de Garibay (apud Plancarte) y Baudot (1992), razona: “En realidad, Sor Juana conocía el náhuatl de oídas (no era su lengua materna, pero sí la de su entorno) y, como piensa Octavio Paz (op. cit., p. 418), contó con ayuda de alguien que sí conocía bien la lengua (sobraban los conocedores).” (nota 19, 155-56). Aunque se expresen en castellano (como es el caso de la loa del *Divino Narciso*), para Enrique Flores, no obstante, los tocotines tienen otra retórica de los afectos, seguirían la resonancia fonética y gramatical de afección náhuatl (2007: 46).

¹⁰ Sigo para la dilucidación de este concepto intertextual en la expectación de la loa, el estudio explicativo que antecede a la edición del Código Cospi por F. Anders, M. Jansen y P. Van Der Loo (1994: 40-41, 59). Sirva de ejemplo iconográfico combinatorio: Agua y fuego es guerra.

a representarnos el significado en acontecimiento del *Dios de las Semillas*, epifanía de nuestra expectación.

En 1974 la publicación del primer volumen por Fernando Horcasitas de *El Teatro Náhuatl en épocas novohispana y moderna*, rescata desde el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM el corpus de los textos en lengua *náhuatl*, que junto a la constancia de otras lenguas indígenas meso y sudamericanas, son fruto del apogeo del teatro religioso español y la catequesis misionera, archivo que nos ha permitido valorar la escritura mixta histórico-pedagógica y la innovación creativa de estas prácticas dramáticas. El antropólogo e historiador mexicano nos plantea (1974: 20) que en otros pueblos colonizadores de América no haya surgido un drama indígena importante, y parte de la respuesta amerita en las sociedades indígenas más complejas la elaboración de ceremonias fastuosas y drama incipiente, que no son desconocidas para nuestra autora.

La crítica sorjuanina ha señalado la relación temática con el teatro misionero,¹¹ pero si emparentada con el teatro catequético, la atmósfera accional, interpretativa, la conciencia performativa que vemos en la *loa*, y que hemos de destacar como recurso dramático identitario en la dramaturga, penetra una dramaticidad desde lo ritual aún más articulada en su relación con las insignias del valor indígena. Dramatúrgicamente hay en Sor Juana una evolución conceptual con base psicomotriz de enorme interés teatral en la renovación de socialización del festejo. Se trata de un acercamiento afectivo al objeto transaccional y transicional de la cultura de los conquistados a la cultura de los conquistadores que, en un paso más del teatro misionero proselitista, haga de la pulsión primitiva y contrastada en ambas del festejo ceremonial comunitario, la intención ahora de existir y representar, y el deseo de ser reconocido como sujeto de un estado fusional.

¹¹ Para la ampliación del encuentro escénico cultural del teatro misionero de la Nueva España, Aracil Varón (1999: 180). Véase también, Poot Herrera (2009b), el trabajo dedicado al *Mercurio Encomiástico*, refiriéndose a lo que Méndez Plancarte llamó “campo misionológico o teatro misional —no misionero— del siglo XVII” (204). Los festejos compilados por Pérez de la Fuente, de la región de Juana Inés, se caracterizan “por su fuerte ingrediente mestizo en el texto dramático y en su representación, y por su hibridez desarrollada entre la cultura mexicana y española” (203). “Otros Méxicos se gestaban desde entonces en el teatro novohispano” (215).

3. LA “FANTÁSTICA IDEA” DE LA PRESENCIA NOVOHISPANA

En la segunda escena de la loa, a instancias de la Religión y por violenta irrupción del Cielo en el festejo nativo, el histórico Requerimiento es inexcusable pues es necesario el dogma e impedir la idolatría. Pero Sor Juana no lo justifica y lo expone en su irracionalidad dialéctica, verificando la necesidad de otra comunicación posible que es la interacción cultural por hibridación, la *fantástica idea* o imaginado concepto (Arellano y Duarte, 2003: 38) de la propuesta criolla. El Indio Occidente increpa al Cielo:

OCCIDENTE: que no entiendo tus razones
ni aún por remotas noticias,
ni quien eres tú, que osado
a tanto empeño te animas
como impedir que mi gente
en debidos cultos diga:

MÚSICA: ¡Y en pompa festiva,
Celebrad al gran Dios de las Semillas! (vv. 159-165)

La reinstalación de las investiduras indígenas, su etnoplaticidad como presencias centrípetas, las hace protagonistas de la representación y además espectadoras de lo representado en la estructura metateatral de la loa, al tener que ser enseñadas. La incorporación del público periférico resignifica al subalterno estamental del afuera de escena en el adentro del orden de la representación, en protagonista de la revelación. Por eso, la dramaturga da pleno derecho expresivo a continuación a la restitución en lo que León Portilla llamaría la visión de los vencidos.

En la tercera escena, la Religión intercede para que América viva conversa y la lealtad devocional al venerable Dios de las Semillas conduce en la Escena IV al interés evangelizador de la Religión, preguntándose “qué remedos o qué cifras /de nuestras Verdades” suponen la fertilización redentora de la deidad indígena.¹²

¹² El rito prehispánico puede ser sentido de forma ambivalente por la Religión cristiana como repulsivo diabólico y devocional/ semejante y eucarístico, según la teoría agustiniana señalada por Jorge Checa (Checa 1990: 201), prevaleciendo en la tensión dramática la lectura positiva. De igual forma, el individualista mito de Narciso puede girar en el auto a un Cristo órfico, como veremos.

Ante el *Dios no conocido* y a imitación de San Pablo, la Religión puede engañar con la verdad, aproximando la publicación de la doctrina a las manifestaciones del dios local, para revelarlas como obra del Dios verdadero. Hay una protesta de inocencia benévola en la Religión para la conversión en términos paulinos, al postular un andamiaje donde enterrar al “hombre viejo” y sacar al “nuevo”, este destacarse del sujeto desde el sujeto, que diría Freccero en su lectura poética de Dante (1988:17) para la literatura de conversión, caracterizada por la muerte metafórica del sujeto, y que da pie en Sor Juana a la regresión infinita del Auto del *Divino Narciso*, a un nuevo inventario de la pasión o intento de aprehender la verdad sobre uno mismo a través del cuerpo crístico. La claridad de esa revelación llega a través del Bautismo como virtud de aguas vivas, pero lo inteligible de esa explicación requiere para los indios la conversión en imágenes y justifica la dramatización del Auto en la alegoría como proveedor teatral del requerimiento imaginario, que sustituye al histórico forzado. Sucede así que la acción dramática profundiza en su grado de representación, con consecuencias significativas en la lectura de la conquista material y espiritual, por la refracción de la loa en el auto:

Es decir, al aprestarse los personajes de la loa a presenciar una representación teatral para resolver el propio conflicto, se obtiene una construcción en abismo, donde el discurso diegético de la loa es interrumpido para dar paso a una mimesis, produciendo con ello una representación dentro de la representación. Por otra parte, resulta que el carácter alegórico de la mimesis desarrollada en la loa por efecto de tal construcción en abismo y en contraposición a la mimesis que presencian los personajes de la loa asume un nivel de realidad en relación con la segunda ficción, proporcionada por el auto sacramental, que le otorga un particular peso ideológico al problema presentado en la loa (López Amador, 2011: 387).

En el género del auto sacramental el espectador, “proyectaba lo que sabía al mismo tiempo que miraba lo que era representado” (Bénassy-Berling, 1983: 177). Occidente y América desde la atracción de esa razón demostrada de semejanza del Dios nuevo con el Dios del lugar, quieren así *tocar* su cuerpo, piden *ver*. La Religión hace entonces una promesa metateatral de hacer a ese Dios “representable a tu vista”, por el poder de las imágenes, objetos visibles a los que América tiene inclinación. Al servirse de los ojos para recibir la Fe, Sor Juana entra en la tradición de adoctrinamiento misionera, pero si en aquella se divulgaban todo tipo de

motivos, la intención de Sor Juana al hacer al indígena espectador activo de su descubrimiento, es derivar a un reflejo parejo, a una mutua comprensión o transculturación de la mirada, donde el indígena se reconoce semejante al cristiano universal y el público de la capital podrá abrir el repertorio que comunica con el teatro ritual náhuatl y detener en la atracción espectacular del reconocimiento de esa mirada, su amenaza de aculturación.

4. *ETHOS* AUTORAL¹³

Escrito para su estreno en Madrid (aunque circuló en hoja suelta impreso en México), el emblema de la loa para *El Divino Narciso* es México resignificado en la representación criolla.

Sor Juana se adscribe al esfuerzo criollo de sublimación de la identidad cultural indígena, desde la implicación explícita de su imagen de autora, para poder inscribirla en un contexto cristiano y universalizante. Imagen enmascarada en el personaje femenino de Religión.

Pregunta el Celo a Religión:

CELO: ¿cómo salvas la objeción
 de que introduces las Indias,
 y a Madrid quieres llevarlas?

RELIGIÓN: Como aquesto solo mira a
 A celebrar el Misterio,
 Y aquestas introducidas
 personas no son más que
 unos abstractos, que pintan
 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 impidan. (vv.460-472)

En su capacidad de crear imágenes y operar cognitivamente con ellas para pensar el origen, Sor Juana se ofrece como dramaturga *imaginista*

¹³ *Ethos* o postura en Meizoz (2007) como recuerda Meingueneau (2015: 24) en tanto que reencuentro con el “autor implícito” de W. Booth, junto al desprendido de la paratextualidad de la obra.

(Rozik, 2014: 13) de lo transitivo sustantivo de la Hispanidad, que lo es en la actuación criolla de un híbrido barroco de sus “figuras intelectivas”. Replica entonces el Celo, con un efecto de conversión, contagiado del espíritu de conciliación y encuentro que es apoteosis de la pieza:

CELO:

Siendo así, a los Reales Pies,
En quien dos mundos se cifran,
Pidamos perdón postrados; (vv.473-476)

Y en lo presentado a las soberanas plantas (si el auto se compone en 1688, hablamos de la Corte de Carlos II y María Luisa de Orleans) y sus Supremos Consejos, figura la autora, como Ingenio que aspira a ser reconocida entre pares, y en boca de América se dirige a ese iluminado Hemisferio:

a sus Ingenios,
a quien humilde suplica
el mío, que le perdonen
el querer con toscas líneas
describir tanto Misterio. (vv 482-486)

De nuevo une Sor Juana su posición autoral que desea legitimada, a la legitimación de su obra,¹⁴ y en ella la presencia de los sujetos americanos cuyo reconocimiento cultural rescata y estipula como entidad novedosa, por evidencia de su literal hambre de conocimiento, en que ahora comulgan América y Occidente (que así dice):

¡Vamos, que ya mi agonía
Quiere ver cómo es el Dios
Que me han de dar en comida (vv.487-489)

La Religión despliega entonces ante Occidente (como Sor Juana ante el espectador) un Auto del Divino Narciso como estructura sacramental viva de la representación, en la que *el que ve* recorre y protagoniza su *ser visto*, la clave y sentido de su visión, la mirada que lo encarna y enlaza a

¹⁴ Para una visión sintética de la postura autoral heterodoxa excepcional de Sor Juana, particularmente desde su teatro, contamos con el reciente y lúcido coloquio de Margo Glantz y Beatriz Arcil (2019: 25-28).

esa representación, argumento que tiene por protagonista a la Naturaleza Humana.

Hay una transferencia, en la Naturaleza Humana del trasunto autoral sorjuanino, como escritora y criolla (hija ilegítima de español y mejicana), preparado desde la loa, rescate de signos de la contingencia que son líneas temáticas extendidas desde la loa a la estructura del auto: la bastardía/ilegitimidad, la invisibilidad (entendida como ausencia y negación del Otro), y la ansiedad de ver-tocar el cuerpo. La ilegitimidad es uno de los signos al borde que Sor Juana tiene que tematizar desde el seno de la cultura criolla para abrir brecha en el muro del homosemantismo.¹⁵ Lo ilegítimo primario puede representarse como una condición creadora de lo insólito en la sociedad estamental barroca novohispana.

En la persecución del ausente, como trama entre Narciso y la Naturaleza Humana, advertida por la crítica en su resonancia con el *Cantar de los Cantares*, se proyecta la expectación de la loa. En el clímax de la pieza, en una escena de *embeleso* o encanto de la mirada de Narciso, el que ve al verse queda atrapado en la imagen, amada cautiva, de su honda contemplación en la Fuente que es la imagen de la Naturaleza Humana. Escena semánticamente contada además en esta gramática de la representación por el punto de vista triangular de Eco, personaje de la perturbación maléfica que los ha separado, pero escisión conmovida ante la visión de la visión renovada. Unión hipostática cuyo tratamiento para Mauricio Beuchot (2001: 129) hace de la monja la poeta-teóloga de imitación tomista del simbolismo conceptual, fusión de poesía y conocimiento cuya fuerza connotativa y vehículo de energía dramática nos interesa en la presencia semántica y pragmática que da vida a las *suposiciones* del auto. Los argumentos formales y materiales del hilemorfismo aristotélico-escolástico (Beuchot, 2001: 102) que la dramaturga modelaría entre la identidad individual específica y la universal, en nuestra apreciación, son lecturas intencionales en la elección marco de la *Loa* del escenario novohispano desde donde son actuadas. Insistiendo en el vínculo de la loa y el auto, ese espejo de encuentro es para Donadoni y Houvenaghel (2009), un fenómeno de hibridez que está contenido en la tradición judeocristiana y valorizaría el sincretismo

¹⁵ Recuérdense, no obstante, que hasta el siglo XIX, la bastardía no era peyorativa, en el sentido de que no impedía el reconocimiento inclusivo en el seno familiar, el legado y la herencia, como sucede con Sor Juana.

practicado en la sociedad mestiza del XVII. Narciso (Escena IX) va a mirar su propia imagen en la Fuente, que es cristal donde confluyen su imagen y la de Naturaleza Humana, “negra” y “hermosa” híbrido de la humanidad caída, el pueblo elegido, la amada salomónica y hasta la madre tierra entre las adscripciones recopiladas por las autoras (2009: 465-66). Lo que aporta la lectura de dichas investigadoras es que nos permite señalar el narcisismo textual en la pieza como empoderamiento del concepto de hibridez en la mirada de la identidad. Y esa hibridación de natural sentido está prestigiada como un rito de iniciación, que sintetiza lo paradójico en una imagen dinámica, reivindicando la coherencia de la identidad mestiza, pese a sus contradicciones internas (2009: 474).

La transitividad del lenguaje inspirada por la concepción figurativa en San Agustín, sus “principios de *mediación* y *convergencia*” que “impregnan totalmente el texto de Sor Juana” es apuntada también por Jorge Checa (1990: 300). Coincide con Rice (2005: 254) que ve en la escena la aparición del logos. Lecturas que apoyan nuestro reconocimiento de la creación en el verbo, como clímax de la pieza. Para el estudioso, la mutua necesidad de Narciso y la Naturaleza Humana de complementarse es acción dramática que reproduce la instancia alegórica del signo, el cual ha de depurarse para converger en el Verbo. Su conclusión en la Fuente como centro simbólico de la obra escenifica una “redención del lenguaje” (tomando el término de Checa) que, en base a la expectación del Auto desde su loa, provee al *espectador feligrés*¹⁶ de la capacidad añadida de converger, de su hábito espectacular recurrente, en la estrategia itinerante de la visión novohispana como cifra de la identidad criolla. La dramaturga es artífice del espejo mediador de esta imagen donde los signos se complementan porque se reconocen y representan como transitivos, transteatrales: su analogía especular es instrumento liminar de comunicación en la tensión entre lo dramático y lo no dramático, que ha penetrado y autenticado el texto de una cultura en sus fronteras internas hasta su concreción logocéntrica.¹⁷

En el azogue del texto (que refleja a su vez ese otro gran texto de la cultura) se funda la *ficción interpretativa* al producirse lo que Naomi Schor denomina como “identificación narcisista” entre el “intérprete crítico” y el “personaje interpretante” y el intérprete va a encontrar al interpretante en

¹⁶ En las plenas capacidades que le otorga Díez Borque al espectador del Auto Sacramental (1983: 627).

¹⁷ *Poiesis* liminar desde la precuela teórica ya expuesta de Dubatti (2017: 23).

su imagen especular: "What could comfort and delight the interpreter more than to find the interpretant, his specular image, shimmering on the printed page, mirroring his confusions as well as his triumphs?" (1987: 122-130).

Reflexión teórica pertinente volviendo desde el final del auto al final de la loa. Como señala Paz (1982: 463), en el mito de Sor Juana, el conocimiento no mata, resucita. Narciso-Cristo muere para entregar su esencia, para que resucite en todos, en la completa expectación del rito al que asistimos, la condición salvífica, la condición del ser libre de mancha.¹⁸ En esta alegoría de la lectura de la conquista, el presente requiere de la renuncia a las historias de la sangre como relato de origen, a la mancha como violencia y resentimiento de la representación, desde el reconocimiento de la otredad *convivida*.¹⁹

Terminaba la *Loa*, con un baile y canto coral, verdadero *sarao* de ensalzamiento colectivo acotado en detalle por Sor Juana, o nuevo tocotín, celebración exponencial de un crisol de dramático entusiasmo, de lo que perfectamente puede ser el primer reconocimiento escénico fundacional de la Hispanidad como vínculo cultural. Sor Juana sobrepone la transculturación a toda confusa ocasión de los Ecos de aculturación que empañan el deseado encuentro entre Narciso y la Naturaleza Humana, que se va a desarrollar argumentado en el Auto:

(*Cantan la América y el Occidente y el Celo:*)
 diciendo que ya conocen las Indias
 al que es Verdadero
 Dios de las Semillas!
 Y en lágrimas tiernas
 Que el gozo destila,
 Repitan alegres
 Con voces festivas:
 TODOS ¡Dichoso el día
 Que conocí al gran Dios de las Semillas!

¹⁸ Urbán (2009: 257): "Es la metáfora la que dota de vida a la alegoría del *Divino Narciso*. En efecto la metáfora se manifiesta en una suerte de explosión ontológica que crea tal traslación. El Auto en sí, en un sentido metatextual es la fenomenología de esa metamorfosis del Divino Narciso en Cristo o, visto de otra forma, de la imaginación poética que lleva a la creación de tal metamorfosis."

¹⁹ Robin Rice (2005: 27) rescata en la Introducción a su edición del *Divino Narciso* la lectura hermenéutica alegórico dantesca de la duplicación de mundos de *El convivio*. La idea del convivio teatral ha sido actualizada por la filosofía del teatro de Dubatti (2007: 36).

(*Éntranse bailando y cantando.*) (vv. 488-500)

Este general himno de regreso al tocotín inicial es comentado lúcidamente por López Amador:

De ello resulta un doble proceso de sincretismo con base en un sistema analógico. Por un lado, la población adora ahora al dios cristiano, pero se le intitula con el epíteto Gran Dios de las Semillas empleado antes para la deidad azteca. Por otra parte, los europeos adoptan el neotérico epíteto y asimilan la danza ritual, ejecutándola ahora para el dios cristiano. Así, los americanos consienten la nueva religión por propia voluntad, al tiempo que los europeos, durante el misterio de la Eucaristía, invocan su divinidad con la denominación concedida por los mexicas a la suya y bailan la danza concebida en honor de la deidad azteca (2011: 401).

Se iluminan así las voces festivas que celebran el triunfo en la loa “del día que conocí al gran Dios de las Semillas”. Esta deidad simbiótica es híbrido que expresa el encuentro cultural en la Hispanidad de lo indígena y lo español como algo nuevo. La Semilla como símbolo de voluntad y conocimiento que, servida por el sacramento eucarístico como palabra creadora (Dios crea por su propia Voluntad), acoge en esa voluntad un crisol, la palabra que va a dar visibilidad a lo desconocido (el dios no-conocido de la alusión a la conversión paulina) y fructifica en un Nuevo Mundo. El *pange lingua* entonado por los personajes de Sor Juana en la clausura del auto, nos purifica de nuestros delitos de sangre, a todos los espectadores metateatralmente convocados que podemos resonar en su comunión criolla, españoles e indígenas, con el espejo como arte viva (agua viva, imagen clara) de una nueva identidad ética y estética: “Los mismos ritos, en un acto de reconceptualización, pasan de ser integrantes litúrgicos de la Ley Natural a cultos ceremoniales de la Ley de la Gracia” (Rice, 2005: 41).

Lo que Meyers ha destacado como inusitada “prominencia de la persona poética” (2009: 151) en los retratos verbales sorjuaninos, en la imagen autoral de la Loa se pone ahora al servicio de la presentación y valoración de una comunidad nativa. La fascinación poética y transustanciación de la mirada del Narciso crístico, centro del escenario del auto, se ofrece como especulación y revalidación a la mirada indígena sobre sí misma, y autorizada en sí misma. La estrategia más audaz del alcance de este reflejo identitario cultural es ponderarlo hasta su secuencia

ultramarina, porque desde la asunción de las poderosas atribuciones del auto sacramental, el espectador cortesano es quien mira y participa a su vez, en singular simultaneidad, de la revelación del autóctono en la intención de la dramaturga, monja letrada criolla. Se refleja, por tanto, en un sistema de valores, en la tensión de ese constructo poético, iluminando presencias quizá inconmensurables en los preceptos contrarreformistas.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha analizado el itinerario argumental y estructural de la *loa* del *Divino Narciso* como escenario de la educación del espectador en la novedad cultural de la antropología cultural mexicana, en su encuentro paradójico con la cultura hispana. Como fenómeno de transteatralización Sor Juana desarrolla, en tanto que dramaturga consciente, un escenario de revelación analógica. La *Loa* es marco donde la máquina de representación del género barroco que es el auto sacramental opera su poíesis activa para autorizar una voz nacida del reconocimiento híbrido de las señas de identidad del sujeto conquistado, que reconquista la expectación desde el *ethos* criollo autoral.

Sor Juana se apoya en la categoría del auto como máquina de representación ancilar, en tanto que expresión dramática del asunto eucarístico. La ortodoxia instrumental del género para el trabajo de la forma y la esencia, en el que sostiene su exploración Kerigmática de los lugares teológicos que autorizan la representación, le permite ingresar el argumento de la similitud del híbrido sacrificial, que descubre por analogía la semblanza crística del *Dios de las Semillas*, festejo de la mirada etnográfica sobre la identidad mexicana. Podríamos calificar esta actitud de recuperación de los otros lugares sagrados, de la alteridad sacra del festejo sorjuanino, de nacionalismo criollo filosófico-teológico, desde la exploración Kerigmática, donde Sor Juana hace una fusión novedosa, de sobredeterminación una vez más en su poética cognoscitiva (rúbrica que caracteriza su escritura de monja), por habilidad de la estética barroca.

En la *loa* y el auto se semantiza toda envergadura visual de la analogía como interpretación figuracional. La pieza focaliza a un único protagonista, *el que ve, el que mira*, para significar y el estímulo e instrumento de ese movimiento dramático de la imagen es la alegoría como promesa de un cuerpo, de *personificación* y *anagnórisis*.²⁰ Sor Juana hace

²⁰ Citando la afectación que postula Fletcher para su figura retórica (1964: 321).

del recurso matriz de representación como sustantiva *agoría* de *allos*, hablar de los otros²¹ que es en la autora aplicación de una metáfora continuada que hermana actitudes entre lo hispano y lo nativo. Es ésta la característica que hará del *Divino Narciso* a través de su importante *Loa*, una joya estética aún más apreciable si consideramos, que aparece en los epígonos del agotamiento del género tras el esplendor calderoniano.

Ambas culturas, española y mexicana, se fundamentan sobre la conciencia de un Dios que es encarnación sacrificial que sustenta la creación y la dignidad de la condición humana, cuerpo y sacrificio de lo Invisible y por ello misterioso. Pero que es alimento, sustancia, para la creación híbrida del criollismo sorjuanino, vinculando dramáticamente la comunión visceral orgánica de la que participan todos los espectadores, como ritual ancestral en el que se identifican salvados por el amor del cuerpo crístico. Sor Juana da visibilidad, correspondencia y razonamiento al ritual como festejo de comprensión y asimilación cultural, en la aporía que invalida la sinrazón del requerimiento en las maneras del conquistador o en la idolatría ignorante. El conquistador también es a su vez conquistado por el descubrimiento seductor de las nuevas formas de espectacularidad y representación. Sor Juana instrumentaliza el género desde la *Loa* para la argumentación figurativa que permita al espectador decodificar *de facto* el argumento del símil etnocristiano, dando cuadros y escenario público a los sujetos de la fusión cultural, y obteniendo un interesante suplemento híbrido providencialista de la doctrina salvífica del asunto, para empezar a nombrar al criollismo en su autonomía representativa. Se benefician ambas culturas desde el aparato ancilar, de una pulsión dramática basada en la impronta del teatro musical indígena y su intercambio tónico con la capacidad ceremonial del auto barroco calderoniano, para re-ritualizar el poder cognitivo de actuar, el poder sobre su cuerpo, a través de la vivencia añadida como asunto y trasunto del Corpus Cristi. Expresión plástica, sonora, racional y verbal de la emoción de la presencia en el festejo, que otorga el re-sentir la escena como un híbrido de evolución consciente, pudiendo éste ser la Hispanidad, en tanto que alegoría creativa sugerida. Un híbrido que acontece en el momento que la imagen no es unívoca y su significado está abierto al reflejo alterno.

Es la loa al *Divino Narciso* aportación singular de Sor Juana a la cuestión criolla, a un siglo de la conquista y cuya mirada es acerbo de un sujeto histórico que conocerá la Independencia. El festejo sorjuanino

²¹ Recuerdo etimológico estratégico del *auto* que aportan Arellano y Duarte (2003: 34).

liminar es presentador de una matriz cultural que nos ocupa hasta la actualidad en la averiguación de una nación bicentenaria. Es un festejo iluminador que celebra el reconocimiento y la revelación, capaz de dar voz a la heterogeneidad y la conciliación. Acuña el habla escénica de su realidad cultural como artes vivas de la que su posición de escritura es rúbrica. La voz criolla de Sor Juana es integradora para el ser, al tiempo que asume las contradicciones de su estado.

El sema criollo en Sor Juana como autora novohispana se despliega en su dinamismo, profundizado en el encuentro discursivo de loa y auto: por la acción retórica del aparato del auto es posible reapropiar lo identitario indígena en la loa. La interacción escenográfica rediseña la expresión de la conciencia criolla, un híbrido que se siente y presenta como igual, reconocido en su propia tradición, para que así sea vista a los ojos regios de Madrid, en el corazón del festejo hispano.

Lo mexica es condición narcisista reconocida desde la loa, que da testimonio de su heterogeneidad previa a la transculturación. Sor Juana asume en su *ethos* autoral el desafío poético del auto para dar imagen a una matriz cultural compleja inscrita en su genealogía; una prefiguración de lo heterogéneo que liga al dominado como memoria y presencia viva en el gran escenario representativo dominante, dentro de la visión del “pansistema” indígena (Mazzoti, 2021: 238) que hoy interesa a parte de la escolaridad crítica. Es así que la loa y el auto de *El Divino Narciso* actualizan su lectura como testimonio de una posición de escritura vinculante que la autora consigue en español; por la inmersión de su imagen criolla en los fundamentos retóricos calderonianos, emerge del escenario con la incorporación de memorables imágenes identitarias que se hacen presentes y despliegan su atractivo y necesidad inherente para actores y espectadores: la poética hierofanía de una revelación espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y P. Van Der Loo (1994), con J. E. Contreras y B. Palavicini, *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, México, Fondo de cultura Económica.
- Aracil Varón, María Beatriz (1999), *El teatro evangelizador: sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni.

Arellano, Ignacio y J. Enrique Duarte (2003), *El auto sacramental*, Colección Arcada de las Letras nº 24, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1983), *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM.

Beuchot, Mauricio (2001), *Sor Juana, una filosofía barroca*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades.

Bravo Arriaga, M.^a Dolores (1992), *Sor Juana Inés de la Cruz: antología, Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia V*, México, CNCA.

Bueno, Raúl (2013), “Introducción. Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”, en *Crítica de la razón heterogénea*, vol. I, José Antonio Mazzotti (ed.), Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, pp. 17-37.

Checa, Jorge (1990), “El divino Narciso y la redención del lenguaje”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38: 1, pp.197-217. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i1.777>.

Díez Borque, José M, (1983), “Teatro y fiesta en el barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, pp.606-642.

Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2017), “Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales” en Jorge Dubatti (ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro*”, Lima, ENSAD, pp. 13-36. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>

Donadoni, Chiara y Eugenia Houvenaghel (2010), “La hibridez de la tradición judeocristiana como reivindicación del sincretismo religioso en la Nueva España: El divino Narciso de Sor Juana”, *Neophilologus*;

Dordrecht, Tomo 94, N.º 3, pp. 459-475. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486>.

El Jaber, Loreley (2021), “ojos imperiales”, en Beatriz Colombi (ed.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, CLACSO, pp. 379-388. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938>.

Fletcher, Agnus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca: Cornell University Press, 1964.

Flores, Enrique (2007) “Sor Juana y los indios: loas y tocotines”, *Literatura Mexicana* 18.2n, 39-77. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.18.2.2007.566>

Flores, Enrique (2011), “Sor Juana, chamana”, *Mitologías hoy*, 3 (otoño 2011), pp. 5-15. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.35>.

Freccero, John (1988), *Dante: The Poetics of Conversion*, Harvard University Press.

García-Bedoya M., Carlos (2021), transculturación, en Beatriz Colombi (ed.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, CLACSO, pp. 469-480. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938>.

Glantz, Margo (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Glantz, Margo y M^a Beatriz Aracil Varón (2019), “En las aguas de Narciso: la producción dramática de Sor Juana”, en Rafael González Cañal y Almudena García González (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el Teatro Novohispano, XLII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Colección Corral de Comedias, Ediciones de la UCLM, pp.16-28. Handle: <http://hdl.handle.net/10578/28565>.

Horcasitas, Fernando (1974), *El teatro náhuatl. Épocas Novohispana y Moderna*. Primera Parte, México, UNAM.

Houvenaghel, Eugenia (2010), “Teoqualo o Dios es comido: un plato ritual escenificado por Sor Juana Inés sobre la base de la crónica de Torquemada”, *Foro Hispánico*, Leiden, N.º 39, pp. 77-97, 353-354. DOI: https://doi.org/10.1163/9789042030459_005.

Juana Inés de la Cruz, Sor (1976)[1955] , *El divino Narciso. Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, Tomo III Autos y Loas, pp. 3-97.

Kohut, K., & Rose, S. V. (eds.) (2004), *La formación de la cultura virreinal*, Iberoamericana Editorial Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964563941>.

Leddy Phelan, John (1980), *El pueblo y el rey*, Bogotá, Valencia Editores.

Maingueneau, Dominique (2015), “Escritor e Imagen de Autor”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp.17-30. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139.

Maldonado, Humberto (1992), *La teatralidad criolla del siglo XVIII, Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia*, VIII, México, CNCA.

Mayers, Kathryn (2009), “El retrato verbal como mecanismo de autoconstrucción: Sor Juana y la subjetividad multiposicional”, en Vitulli, J.M. y David M. Solodkow, compilación, edición e introducción, *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto Criollo en las letras hispanoamericanas: siglos XVI al XIX*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, pp. 147-165.

Mazzotti, José Antonio (2021), “heterogeneidad”, en Beatriz Colombi ed., *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, CLACSO, pp. 231-243. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938>.

Méndez Plancarte, Alfonso (1976), “Estudio liminar” y “Notas” a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. 3, *Autos y loas*, VII-XCVIII. México, Fondo de Cultura Económica.

- Moraña, Mabel (1988), “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV: 28, pp. 229-251. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530399>.
- Ortiz, Fernando (1983) [1940], “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”, en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, pp. 86-90.
- Parodi, Claudia (2009), “Indianización y diglosia del teatro criollo: los tocotines y los cantares mexicanos”, *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, (ed). Judith Farré Vidal, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 251-269. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279699-015>.
- Partida Tayzán, Armando (1995), “El *Tocotín* en la loa para el auto *El Divino Narciso ¿Criollismo sorjuanino?*”, en *Cuadernos de Sor Juana*, M. Peña (coord.), México, UNAM, pp. 243-271.
- Paz, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Amador, Adam Alberto (2011), *De legitimatione imperii Indiae Occidentalis: la vindicación de la empresa americana en el discurso jurídico y teológico de las letras de los Siglos del Oro en España y los Virreinos*. Parecos y Australes. Ensayos De Cultura de la Colonia, 5. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954871742>.
- Poot Herrera, Sara (2009), “El Mercurio encomiástico, una compilación de festejos religiosos novohispanos en náhuatl y en español”, en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, (ed.) Judith Farré, Iberoamericana, Madrid, pp. 203-216. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279699-011>.
- Poot Herrera, Sara (2021), “A lo criollito, yo le cantaré”. España y la Nueva España en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y*

Relaciones Internacionales, año 23, n° 47, Sdo. cuatri., pp. 131-162.
DOI: <https://doi.org/10.12795/araucaria.2021.i47.07>.

Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.

Rice, Robin Ann (2005), "Introducción" a Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 13-136.

Rosetti, Marina (2021), criollo/criollismo, en Beatriz Colombi (ed.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, CLACSO, pp. 139-148. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938>.

Rojas Bez, José (1988), "Sor Juana y *El divino Narciso*: síntesis americanista del "matrimonio divino"", Cuadernos americanistas, 2: 1, pp. 47-63.

Rozik, E. (2014), *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*, Buenos Aires: Colihue.

Sabat de Rivers, G. (1998), *En busca de Sor Juana*, México, UNAM.

Sainz Bariáin, Isabel (2016), "El "tocotín" en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural", *RILCE* 32.3: 737-57. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.32.3.737-57>.

Schor, Naomi (1987), "Fiction as Interpretation/Interpretation as Fiction", *Reading in Detail*, New York and London, Methuen.

Tenorio Trillo, Martha Lilia (1999), *Los villancicos de sor Juana*, edición digital a partir de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (Serie Estudios de Lingüística y Literatura; 42); Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924478> [02/05/2023).

- Urbán, Ivelisse (2009), “Ontología de la metáfora en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Revista: Romance notes*, 49, no. 3, pp. 257-265. DOI: <https://doi.org/10.1353/rmc.2009.0032>.
- Vitulli, J.M. y David M. Solodkow (2009), *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto Criollo en las letras hispanoamericanas: siglos XVI al XIX*, compilación, edición e introducción, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Zambrano Unda, H. M. (2019), “Las nociones de póesis, praxis y techné en la producción artística”, *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 7, pp. 40-46. DOI: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>.
- Zanelli, Carmela (1994), “La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zanelli, Carmela (2002), “Cultura indígena e impronta femenina en dos loas de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 577-597.
- Zugasti, M. (2018), “Loas, encomios, jácaras y otros textos autógrafos de Pérez de la Fuente, en náhuatl y español (a propósito también de la loa infantil de sor Juana, que sigue perdida)”, *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 66(2), pp. 555-625. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i2.3427>.