

EL DIVINO NARCISO Y LA REDENCIÓN DEL LENGUAJE

En un ensayo sobre las versiones barrocas del mito de Narciso, Genette escribe que este personaje, al verse en las aguas de la fuente, confirma y paradójicamente desdobra su identidad: *él mismo* se percibe como *otro*¹. Nacida, por tanto, de la semejanza, la alteridad del “segundo” Narciso supera la inmediatez de su doble “real” —al que hace salir fuera de sus límites—, y se equipara con ello a una característica del lenguaje alegórico: apuntar a otro significado sin dejar de existir literalmente en el texto. Tal similitud entre el personaje y la figura retórica parece especialmente adecuada al *Divino Narciso*, donde la alegoría y sus recursos impregnan el tratamiento del mito clásico. Así se entiende que Merrim, una reciente estudiosa del auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz, haya aproximado las estrategias artísticas de dicha obra a la leyenda que le sirve de base, y observe en el auto un deslumbrante despliegue de narcisismo lingüístico².

Pero mientras en las *Metamorfosis* Narciso se prolonga en una sola imagen inevitablemente esclavizada a su origen, las alegorías del *Divino Narciso* trascienden siempre sus puntos de partida, dando lugar a una riquísima trabazón de signos. Esta continua expansión libera al discurso de las constricciones literales que lo circunscriben a cada momento, de suerte que la movilidad del signo viene a indicar en el auto sacramental las posibilidades de regeneración del lenguaje humano, degradado tras la Caída y la mal-

¹ GÉRARD GENETTE, “Narcisse baroque”, *NRF*, 105 (1961), 558-564.

² STEPHANIE MERRIM, “Narciso *desdoblado*: Narcissistic strategems in *El divino Narciso* and the *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*”, *BHS*, 64 (1987), 111-117. En su ensayo, Merrim (p. 111) transfiere al texto y a sus mecanismos retóricos el supuesto narcisismo que LUDWIG PFANDL atribuyera a la psicología de Sor Juana en *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México, su vida, su poesía, su psique*, trad. José Ortega y Medina, UNAM, México, 1963.

dición de Babel. Según espero mostrar en el presente ensayo existe entonces una analogía entre el núcleo temático del *Divino Narciso* (el misterio de la Redención) y las ideas subyacentes a su escritura alegórica. Mi tesis situará el auto de Sor Juana en la órbita del pensamiento de San Agustín, para quien la especulación religiosa y la lingüística —y semiológica en general— son a menudo indisolubles.

Gran parte de las cuestiones sobre el lenguaje desarrolladas en *El divino Narciso* asoman ya en su célebre loa, tema de mis próximos comentarios. La breve pieza y el auto abordan, como se sabe, un asunto similar: la anticipación del cristianismo y de algunos de sus misterios en ciertas creencias y rituales paganos³. A la vez, la loa constituye una breve alegoría de la conquista de América, y sintetiza las actitudes básicas estimuladas por las controversias acerca de los cultos indígenas.

Desde mi punto de vista, diré que los debates aspiran a *interpretar* y a dominar un discurso religioso en función de los presupuestos absolutos de otro, razón por la cual conllevan una actividad hermeneútica.

En la loa de Sor Juana, la Religión Cristiana asume el papel de intérprete cuando, acompañada de su esposo el Celo (es decir, el poderío militar), confronta la ceremonia azteca del *Teocualo* o “Dios comido”⁴. Aquí la Religión exhibe de forma sucesiva dos impulsos muy diferentes: de entrada se inclina a castigar violentamente la “ciega Idolatría” (p. 8)⁵ de los indígenas, pero luego opta por su conversión pacífica, siendo ésta la actitud que prevalece. Ambas actitudes indican distintos modos —la supresión, o bien la asimilación— de encarar un discurso aparentemente ajeno al propio, y tienen en la loa su justificación doctrinal. La primera postura se basa en la creencia de que el *Teocualo* y otros ritos sangrientos no son sino cultos maliciosamente incitados por el demonio; se trata de una doctrina que gozó de gran predicamento entre los misioneros de América ya en el siglo XVI y que defen-

³ Para un planteamiento claro y conciso de las relaciones entre la loa y el auto desde este punto de vista, véase EDMOND CROS, “El cuerpo y el ropaje en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *BBMP*, 39 (1963), 73-94.

⁴ Para una sucinta descripción de la ceremonia, descrita por Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana*, véase OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 459.

⁵ Las citas del *Divino Narciso* se refieren a la edición de Alfonso Méndez Planearte del t. 3 de las *Obras completas* de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, FCE, México, 1955.

dieron fray Bernardino de Sahagún y fray Andrés de Olmos⁶. En cuanto a la actitud partidaria de la asimilación, su fundamento consiste en notar que las religiones prehispánicas incluyen ceremonias sorprendentemente parecidas a ciertos misterios esenciales de la fe cristiana, las cuales deben ser aprovechadas con fines evangelizadores; el que esos rituales reflejaran o no revelaciones parciales y previas a la difusión del cristianismo, fue un punto bastante discutido⁷. Volviendo a la loa, la Religión expresa las opiniones de Sor Juana sobre los cultos indígenas una vez que nota las afinidades existentes entre el dios azteca de las semillas y el dios cristiano, y entre el *Teocualo* y el sacramento de la comunión:

¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o qué cifras
de nuestras sacras Verdades
quieren ser estas mentiras?
¡Oh cautelosa Serpiente!
¡Oh Áspid venenoso! ¡Oh Hidra,
que viertes por siete bocas,
de tu ponzoña nociva
toda la mortal cicuta!
¿Hasta dónde tu malicia
quiere remedar de Dios
las sagradas Maravillas?
Pero con tu mismo engaño,

⁶ Dirigiéndose a Occidente y a América, dice la Religión en la loa: “dejad el culto profano / a que el Demonio os incita” (p. 7). Sobre esta doctrina y las discusiones a que dio lugar entre franciscanos y jesuitas, véanse MARIE-CÉCILE BENASSY-BERLING, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1983, pp. 312 ss.; también PAZ, *op. cit.*, pp. 457-458.

⁷ Acerca del influjo de la filosofía hermética en la doctrina de las revelaciones parciales, véase el resumen de PAZ, *op. cit.*, pp. 460-461. Paz señala que en general los jesuitas, tan importantes en la formación intelectual de Sor Juana, “no adoptaron el hermetismo, pero sí se sirvieron del método de interpretación sincretista utilizado por Lactancio y por Clemente de Alejandría”, lo que “permitía una revalorización o, más bien, una “redención” de las antiguas religiones nacionales” (p. 462). Un jesuita seguidor del hermetismo fue, no obstante, el padre Atanasius Kircher, muy admirado, como se sabe, por Sor Juana. En el *Oedipus Aegyptianus*, Kircher establece un sistema de correspondencias entre los signos de diversas religiones, incluyendo la de los indios mexicanos, cuyas peculiaridades conocía a través de Gómara y Acosta (véase BÉNASSY-BERLING, pp. 149-155). Para los fundamentos teológicos del sincretismo religioso en filósofos renacentistas como Pico della Mirandola puede consultarse el admirable libro de EDGARD WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Norton, New York, 1968, pp. 17 y 218-220.

si Dios mi lengua habilita,
te tengo de convencer (p. 13).

En principio, las palabras de la Religión atribuyen a los signos ceremoniales de los aztecas un sentido ambivalente, en la medida en que resultan susceptibles de lecturas antitéticas: pueden ser interpretados ya negativamente, como “remedos” de las “Sacras Verdades”, o ya positivamente, como “cifras” de las mismas. De cualquier forma, parece claro que, con independencia de la lectura que se adopte, las ceremonias son en sí, de acuerdo con Sor Juana, fruto de la inspiración diabólica. No obstante, el engaño nacido de ese influjo se vuelve, gracias a la “lengua” (o a la habilidad retórica) de la Religión, contra la malicia de su propio autor, con el efecto de que un discurso ritual teológicamente falso y perverso sirve en último término para propagar la fe cristiana.

Este aprovechamiento estratégico de mentiras que guardan relaciones de analogía con las verdades supremas que se desean comunicar fue sustentado, de cara a la evangelización de América, por religiosos como el padre José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias*⁸. Pero dejando ahora a un lado su utilización en el proceso ideológico de la conquista, habrá de notarse primeramente que, si vemos en los rituales prehispánicos un tipo específico de texto a interpretar, encontramos aquí una dramatización del mecanismo de la alegoría, donde a menudo una situación o un enunciado externamente falsos dirigen nuestra atención hacia un mensaje real desde el punto de vista simbólico⁹. Una segunda manera de abordar el problema, cercana a la anterior, consiste en superponer a los rituales dos niveles exegéticos, según el método que estipula San Agustín en *Sobre la doctrina cristiana*.

En sus reglas para interpretar correctamente los textos bíblicos contenidos en dicho tratado, San Agustín sostiene que un idéntico término, de acuerdo con el lugar en que aparece, puede sig-

⁸ BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, p. 319.

⁹ Según indica San Agustín en varias de sus obras, las historias patentemente mentirosas son moralmente preferibles a las que intentan hacerse pasar por verdaderas sin serlo, pues aquéllas no ocultan al menos su estatuto ficticio y nos fuerzan a buscarles un segundo sentido intelectual; véase WILLIAM NELSON, *Fact or fiction: the dilemma of the Renaissance storyteller*, Harvard University Press, Cambridge, 1973, p. 14. Las críticas de la ficción verosímil que de aquí resultan tendrán amplias repercusiones en algunas teorías literarias del Renacimiento, como muestra el mismo Nelson en su libro.

nificar cosas diversas y aun contrarias. El significado contrario se produce cuando el término en cuestión “se opone por semejanza, unas veces de bien (significado “*in bono*”), otras de mal (significado “*in malo*”)” (III, 25, 36). San Agustín aduce como ejemplo la palabra “león”, la cual designa, en diferentes pasajes de la Biblia, a Dios o al diablo¹⁰. Aunque evidentemente el Padre de la Iglesia no se refiere aquí a una pareja de significados superpuestos a una misma imagen o enunciado, quiero destacar que su teoría subraya la capacidad del signo para adecuarse a dos lecturas religiosas y morales igualmente válidas, por más que en apariencia se contradigan. En el caso de la loa de Sor Juana, la contradicción se resuelve gracias a la jerarquización de los sentidos “*in malo*” e “*in bono*” del discurso ritual indígena. Como el “león” bíblico de San Agustín, este discurso sugiere dos interpretaciones —diabólica y divina—, sólo que ahora la primera se subordina a la segunda. Cabe agregar que, al proponer en su vuelta *a lo divino* de la leyenda de Narciso una visión favorable del personaje mitológico (imagen de Dios hecho hombre), el auto sacramental también postula una interpretación positiva o “*in bono*” de una figura tradicionalmente asociada al pecado y sus efectos. Es muy probable que, en su creación de un Narciso divinizado, Sor Juana se inspirara en el *Speculum imaginum veritatis ocultae* (1650) del jesuita alemán Jacobus Massenius, quien, por cierto, no deja de aplicar a Narciso una hipotética lectura “*in malo*” paralela a la otra¹¹.

Así, pues, tanto la loa de Sor Juana como su particular versión *a lo divino* de Narciso plantean una *recuperación* de lenguajes heterodoxos o paganos a primera vista, cuyo carácter potencialmente nocivo queda, no obstante, disuelto una vez que se contemplan a la luz de la religión cristiana. En manos de la autora mexicana, esta depuración del discurso ajeno no obedece únicamente a necesidades estrictamente didácticas, sino que se integra en uno de los aspectos doctrinales más importantes del auto sacramental: la naturaleza contaminada del signo y la palabra en

¹⁰ Las citas de *Sobre la doctrina cristiana* se refieren a la ed. y trad. de Balbino Martín en el t. 15 de las *Obras completas* de SAN AGUSTÍN, BAC, Madrid, 1957. Sobre la distinción de los significados “*in malo*” e “*in bono*”, véase JESSE M. GELLRICH, *The idea of the book in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, p. 132.

¹¹ Sobre la doble interpretación de Massenius, véase LOUISE VINGE, *The Narcissus theme in Western literature up to the early 19th century*, trans. Lisbeth Gronlund y Nigel Reeves, Skanska Centraltryck, Lund, 1967, p. 119.

nuestro mundo histórico y las posibilidades de combatirla.

La Caída y Babel suponen los acontecimientos que definen las relaciones problemáticas entre la humanidad y el lenguaje. Conforme a una teoría muy difundida en el Renacimiento, durante su estancia en el Paraíso Adán revela su omnisciencia limitándose a nombrar las cosas, pues la palabra es allí imagen fiel del objeto que designa¹². Este ajuste infalible y necesario del nombre a su referente se debilita después del pecado original y se pierde completamente con el episodio de Babel. Aparte de determinar, dice San Agustín, la total arbitrariedad de los signos lingüísticos, el castigo de Dios acarrea, además, su fragmentación en numerosas lenguas dispersas y mutuamente aisladas¹³. En *El divino Narciso* la ninfa Eco (personaje que representa al demonio) resume así los efectos de Babel sobre el género humano:

A cuya loca ambición,
en proporcionada pena,
correspondió en divisiones
la confusión de las lenguas;
que es justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo,
que a ninguno entienda.
Después de así divididos,
los insistí a tales sectas,
que ya adoraban al Sol,
ya el curso de las Estrellas,
ya veneraban los brutos,

¹² Véase CLAUDE-GILBERT DUBOIS, *Mythe et langage au seizième siècle*, Ducros, Bordeaux, 1970, pp. 47-48.

¹³ Véanse GELLRICH, *op. cit.*, p. 99 y EUGENE VANCE, "Saint Augustine: language as temporality", en *Mimesis. From mirror to method, Augustine to Descartes*, eds. John D. Lyons y Stephen G. Nichols, University Press of New England, Hannover-London, 1982, p. 24. Sobre la arbitrariedad y multiplicidad del signo postbabélico, Vance incluye la siguiente cita de SAN AGUSTÍN, que doy en su versión española: "Como las palabras pasan herido el aire y no duran más tiempo del que están sonando, se inventaron letras que son signos de las palabras. De este modo las voces se manifiestan a los ojos, no por sí mismas, sino por estos sus signos propios. Estos signos no pudieron ser comunes a todos los pueblos a causa de aquel pecado de soberbia que motivó la disensión entre los hombres queriendo cada uno usurpar para sí el dominio. De esta soberbia es signo aquella torre que edificaban con ánimo de que llegase al cielo, en el cual merecieron aquellos hombres impíos no sólo tener voluntades opuestas, sino también diferentes palabras" (*Sobre la doctrina cristiana*, II, 4, 5).

ya daban culto a las peñas,
 ya a las fuentes, ya a los ríos,
 ya a los bosques, ya a las selvas,
 sin que quedara criatura,
 por inmunda o por obscena,
 que su ceguedad dejara,
 que su ignorancia excluyera;
 y adorando embelesados
 sus inclinaciones mismas,
 olvidaron de su Dios
 la adoración verdadera;
 conque amando Estatuas
 su ignorancia ciega,
 vinieron a casi
 transformarse en ellas (p. 38).

El fragmento (que reproduzco íntegramente por su importancia) enfatiza sobre todo las múltiples manifestaciones de idolatría resultantes de la ruptura y diseminación del lenguaje. De ahí viene que a la división del signo le corresponda una variedad de sectas tan abundantes como las lenguas recién formadas, e igualmente incapaces de rendir homenaje al verdadero Dios. En su lugar, después de Babel los hombres adoraron los elementos de la naturaleza inmediatamente visibles sin buscar el Ser Supremo de quien brotan todos ellos. Al no trascender el mundo material, los cultos idolátricos terminaron ensalzando los propios instintos pecaminosos —las “inclinaciones mismas”— de sus practicantes, cuyas “Estatuas” reflejan tan sólo una autocomplacencia vil.

La perversa circularidad de los cultos postbabélicos (que remiten siempre sin escapatoria a sus raíces impuras) puede verse en el auto como una muestra de narcisismo diabólico, y representa asimismo, para la tradición judaica, el rasgo fundamental de la idolatría. A propósito de una comparación entre Petrarca y San Agustín, Freccero explica que, dentro de las concepciones religiosas del pueblo israelita, la idolatría equivale a una “reificación” o “fetichización” de los signos, estado en el cual “la referencia a un logos anterior” queda bloqueada¹⁴. Prisionero de su autorreflexibilidad, el signo deja de ser un puente para el conocimiento divino. Este fin cognoscitivo es, de hecho, el que en gene-

¹⁴ JOHN FRECCERO, “The fig tree and the laurel: Petrarch’s poetics”, en *Literary theory and Renaissance texts*, eds. Patricia Parker y David Quint, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986, 20-32; la cita corresponde a la p. 27.

ral se atribuye al signo en las corrientes patrísticas y medievales, y al que también Sor Juana da cabida en su obra¹⁵.

Para entender cómo *El divino Narciso* dramatiza la concepción ortodoxa, trascendente y antiidolátrica del signo (cuya degradación más abyecta tiene lugar con el castigo de Babel), es preciso volver a las teorías semiológicas de San Agustín¹⁶. El signo, según él, se caracteriza precisamente por su transitividad:

El signo es toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga el pensamiento de otra cosa distinta (*Sobre la doctrina cristiana*, II, 1, 1).

En otro pasaje de *Sobre la doctrina cristiana*, San Agustín diferencia los signos *naturales* (carentes de intencionalidad significativa) de los signos *convencionales* (que sí tienen el propósito de comunicar algo). Como aclara Gellrich, los signos de las Sagradas Escrituras pertenecen a la categoría de los *convencionales*, ya que expresan la intención divina a través de los profetas y evangelistas¹⁷. Más adelante, Gellrich relaciona la definición del signo *convencional* con el principio agustiniano del *uso* (frente al *disfrute*) de las cosas:

The term *uso* reflects the principle, which runs throughout the *De Doctrina* and medieval exegesis as well, that the signs in Scripture are not simply to be “enjoyed” for their own sake, but are to be

¹⁵ Implícita en las concepciones semiológicas de San Agustín, FRECCERO ve una “*teología del deseo*”: “We remain within a verbal universe, reaching out for a silent terminal point, Dios, that lies outside the system” (pp. 22-23). De hecho, en sus ideas y en parte de su vocabulario el fragmento del *Divino Narciso* arriba citado parece tener en cuenta un pasaje de *Sobre la doctrina cristiana*, cuyo título es “Servidumbre de los gentiles a los signos inútiles”. Entre otras cosas, dice aquí SAN AGUSTÍN: “Qué me aprovecha el que la estatua de Neptuno represente las aguas de los ríos y los mares, si no es para no adorar ni los unos ni los otros, pues para mí tan lejos está de ser Dios cualquier estatua como todo el mar. Sin embargo, confieso que están mucho más sumergidos los que juzgan por dioses las obras de los hombres, que aquellos que adoran las obras de Dios. A nosotros se nos manda amar y adorar a un solo Dios que hizo todas estas cosas; mas los gentiles veneran los simulacros de ellas o como Dios, o como signos, o como imágenes de dioses” (III, 7, 11; las cursivas son mías).

¹⁶ Para una exposición de estas teorías desde distintos enfoques, véanse TZVETAN TODOROV, *Theories of the symbol*, trad. Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca, pp. 36-56; MARCIA L. COLISH, *The mirror of language: a study in the medieval theory of knowledge*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1983, pp. 7-54; GELLRICH, pp. 113-122.

¹⁷ GELLRICH, *op. cit.*, p. 113.

“used” for the sake of uncovering the spiritual intention of God in them (114)¹⁸.

Esta distinción ayuda a dar cuenta de la importancia que San Agustín confiere a los signos *figurativos*, establecidos ahora en oposición a los *literales*: en el signo *figurativo*, la cosa significada por un primer signo *literal* envía a un nuevo referente (*Sobre la doctrina cristiana*, II, 10, 15). Los *figurativos* son, por consiguiente, signos de segundo grado, que al prologar el rasgo de transitividad y responder claramente a la idea de uso se llenan de un valor muy positivo.

Es difícil pensar en un texto literario que otorgue tanto relieve como *El divino Narciso* a las nociones agustinianas de transitividad y uso. Ya la loa introductoria del auto las manifiesta, pues, según notamos unas páginas atrás, la lectura cristiana del discurso ritual azteca penetraba la mera exterioridad de los signos allí desplegados (su primer sentido), para discernir en ellos nuevos significados ocultos. Así, en la loa la ceremonia indígena se somete a tres interpretaciones, cada una más sutil y profunda que la precedente: la falsa de los propios aztecas y las dos verdaderas (“*in malo*” e “*in bono*”) de la Religión. Enseguida veremos cómo el auto otorga a los elementos simbólicos que pone en juego una transitividad parecida.

Al inicio del texto, la Naturaleza Humana hace las veces de comentarista de la acción y expone, conforme al método calderoniano, la génesis intelectual de la alegoría luego desarrollada, para lo cual se vale de dos personificaciones: la Sinagoga y la Gentilidad. Cada una de ellas representa, en el reparto de papeles de la Naturaleza Humana, un plano de la “idea” o asunto que va a escenificarse. En tanto que la Sinagoga dará “cuerpo” a esa “idea”, la Gentilidad le proporcionará el “vestido” (p. 27). Otras parejas de términos opuestos (“sentido”/“voces”; “lo que se entiende”/“lo que se oye”; “alma”/“materia”) refuerzan el mismo contraste, con el efecto de que en todas las oposiciones el segundo elemento mencionado se subordina al primero. Ello enlaza con la jerarquización discursiva inherente a una obra *a lo divino*: tal es nuestro auto, donde la conformidad de las “Divinas” y “Humanas Letras” (p. 34) no supone su igualdad axiológica, sino la

¹⁸ *Ibid.*, p. 114. La distinción entre *uso* y *disfrute* se encuentra en *Sobre la doctrina cristiana* (I, 4, 4). San Agustín desarrolla esta distinción en sucesivos capítulos del mismo libro I. Para el contraste entre el signo que se *usa* y el signo idólatrico que se *disfruta*, véase FRECCERO, art. cit., p. 28.

asimilación (apuntada en la loa) de los textos profanos por los sagrados. De otra parte, en su equiparación respectiva al “cuerpo” y al “vestido” de la “idea”, la Sinagoga y la Gentilidad simbolizan, dentro del auto, los dos niveles presentes en cualquier imagen alegórica, de modo que tal mecanismo retórico es simultáneamente, en *El divino Narciso*, *medio* y *objeto* de representación.

Cuando la Naturaleza Humana pone el “vestido” de la Gentilidad al servicio del “cuerpo” de la Sinagoga, *usa*, en sentido agustiniano, el discurso mitológico elaborado por los autores clásicos¹⁹. La leyenda de Narciso adquiere entonces valor transitivo al subsumirse en los textos del Antiguo Testamento, que ya son un reflejo directo de la palabra divina. El proceso de simbolización recién abierto no se detiene, sin embargo, ahí. En un momento dado, la Naturaleza Humana le dice a la Gentilidad que “yerra” (alude a la *letra* de sus relatos mitológicos); luego se vuelve a la Sinagoga y proclama su “conocimiento” de la Verdad religiosa, si bien agrega seguidamente: “vendrá un tiempo/en que trocándose las acciones/ la Gentilidad conozca/y la Sinagoga ignore” (p. 25). Estas *acciones trocadas* preludian el hecho de que serán pueblos gentiles, y no el hebreo, los receptores futuros del mensaje evangélico anticipado en el Antiguo Testamento. Lejos, en consecuencia, de postularse como un texto cerrado y definitivo, las Viejas Escrituras están también imbuidas de transitividad. Si prolongamos la imagen de Sor Juana, son el “vestido” que se subordina jerárquicamente al “cuerpo” del cristianismo y sus Evangelios.

La transitividad de muchos signos del Antiguo Testamento radica, pues, en su naturaleza profética, y es perfectamente coherente, como destaca Merrim, que Sor Juana incluya en su obra diversos pasajes de este tipo (tomados sobre todo del *Cantar de los Cantares* y de los vaticinios de Isaías)²⁰. En ciertos casos, además, la profecía se expresa a manera de *figura*, o bien varias situaciones o personajes de la Biblia (Abel, Enoch, Abraham, Esther) son objeto de una *interpretación figural*. El clásico estudio de Auerbach proporciona una famosa definición de semejante forma de exége-

¹⁹ La más conocida justificación por San Agustín del uso de las letras paganas se encierra en su famosa idea de la *Spolatio Aegyptiorum*; véase *Sobre la doctrina cristiana* (II, 40, 60 y 61). Acerca de la “tradición moral” o alegórica en la interpretación de las leyendas del paganismo, véase el clásico estudio de JEAN SEZNEC, *the survival of the pagan gods: The mythological tradition and its place in Renaissance humanism*, Princeton University Press, Princeton, 1972, pp. 84 ss.

²⁰ MERRIM, art. cit., pp. 111 y 113.

sis: "Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first" (p. 53)²¹. Ya en *El cetro de José* Sor Juana exhibe su familiaridad con la interpretación figural o con recursos que derivan de ella, al ver en José un anuncio de Cristo o, indirectamente, al hacer de una personificación alegórica la realización o el perfeccionamiento de otra: la Ley de Gracia, por ejemplo, es el "complemento" (p. 187) de la Ley Natural, y de ahí que juntas constituyan una nueva muestra de alegoría representada o dramatizada²². En *El divino Narciso*, por su parte, los presupuestos del figuralismo se introducen incluso en la disposición argumental del texto, cuyo desarrollo duplica las concepciones simbólicas de Sor Juana.

Uno de los principios que la figura comparte con los signos no en vano llamados por San Agustín *figurativos* es su extenso poder de mediación. Cualquier figura, dice Auerbach, constituye un término medió entre la literalidad de la historia (*littera-historia*) y su verdad más profunda (*veritas*)²³, y, una vez que el acontecimiento pre-figurado se cumple, pasa con frecuencia a anticipar otro distinto o a hacerse signo de otra cosa. El fin de esta cadena conduce al mismo Dios, la Verdad absoluta en quien "every future model, though incomplete as history, is already fulfilled in God and has existed from all eternity in His providence"²⁴. En Dios, por tanto, cada suceso providencial se despoja de su lastre

²¹ ERICH AUERBACH, "Figura", en *Scenes from the drama of European literature*, trad. Ralph Manheim, Meridian Books, New York, p. 53.

²² De modo similar, en *El cetro de José* la Fe es la realización de la Profecía: "la que allá fui Profecía, / a ser aquí Fe he venido" (p. 256); las referencias al *Cetro de José* pertenecen la citada edición Méndez Planearte del t. 3 de las *Obras completas* de SOR JUANA. La última cita indica claramente la apertura y capacidad de desarrollo del signo basado en la *figura*, de suerte que el objeto o personaje figural es, como dijimos de Narciso al comienzo de este trabajo, *él mismo* desdoblado en *otro*: "¿Pero ser Pan, y no Pan?" (p. 243), se pregunta en *El cetro de José*, estupefacto, Lucero (el demonio) quien, con idéntica sorpresa dice más adelante: "Es Josef y no es Josef. [...] no temo yo lo que es él / sino que a Otro represente" (p. 248). *El cetro de José*, además, hace continuo uso de elementos proféticos, y ello da lugar a una continua actividad hermenéutica por parte de los protagonistas del auto: José, por ejemplo, interpreta el sueño del Faraón y la acción del auto es interpretada fallidamente por Lucero y sus personajes secundarios y acertadamente por la Providencia. Tenemos aquí entonces una historia imbuida de profecías, la cual es a su vez profética en su conjunto.

²³ AUERBACH, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 59.

circunstancial e histórico y se contempla, fuera del tiempo, *sub specie aeternitatis*. Ello nos remite al segundo principio subyacente en el lenguaje figural, que es también, según exponen San Agustín y Hugo de San Víctor, el rasgo del signo que aspira a redimirse de las constricciones mundanas: su impulso hacia la convergencia con Dios, donde el Verbo se origina²⁵.

Atributos de la *figura*, los principios de *mediación* y *convergencia* impregnan totalmente el texto de Sor Juana. Aquí se representan varios discursos (el religioso azteca, el mitológico pagano o el del Antiguo Testamento) incompletos, como hemos visto, en diversa medida, pues ya reflejen “visos” de la verdad o ya la anuncien, no llegan a abarcarla de modo absoluto, por más que, aún sin saberlo, partan a su encuentro. Esta necesidad de complemento es paralela, en el plano de la acción del auto, al *deseo* de su protagonista la Naturaleza Humana, la cual, apartada de Narciso-Dios por obra del pecado original, busca reunirse con su Hijo hecho hombre (Narciso-Cristo). Igual que el signo lingüístico debe depurarse progresivamente de sus imperfecciones para converger con el Verbo, es necesario que la Naturaleza Humana limpie sus manchas antes de unirse de nuevo al Creador.

Sor Juana representa el proceso de convergencia entre la Naturaleza Humana y Dios plasmando en el auto un movimiento centrípeto de ambas instancias alegóricas, que coinciden finalmente en la imagen de la Fuente, núcleo simbólico de la obra. Esta trayectoria se verifica con el auxilio de varias mediaciones. Dios desciende primero hacia la Humanidad a través de la Encarnación, y el generoso acto mediador despierta en la Naturaleza Humana un ansia de correspondencia; sale al encuentro de Narciso-Cristo y en el camino, una Pastora (personificación de la Gracia) conduce los pasos de la Naturaleza Humana a la Fuente, donde recobra su belleza originaria y espera la llegada de Narciso²⁶. Punto

²⁵ San Agustín, en efecto, intenta paliar la temporalidad inherente al lenguaje humano ascendiendo desde él al Verbo divino; veáanse VANCE, *op. cit.*, pp. 26-29 y GELLRICH, *op. cit.*, pp. 117-120. Señala el propio Gellrich que en su *Didascalion* Hugo de San Víctor “reveals brilliantly a way out of the wandering *confusion* of the fallen state of the signs by ascending back up the hierarchy to the primal word spoken by God” (p. 100). Es evidente la huella de semejantes concepciones en la filosofía neoplatónica del Renacimiento.

²⁶ Al doble movimiento descendente y ascendente —de Dios hecho hombre y de la Naturaleza Humana en busca del Dios encarnado— se asocian en el texto una serie de imágenes y referencias que sugieren procesos semejantes. Así el demonio Eco también desciende al “Abismo” (p. 34) cuando peca irremediabilmente contra Dios; en el pasaje sobre la torre de Babel se dice que

de reunión y convergencia, la Fuente simboliza también el poder de diversas agencias mediadoras: sus aguas “cristalinas”, “intactas” y “libres del licor impuro” (p. 53) modulan un campo imaginístico operativo durante todo el texto, y se oponen a las “aguas turbias” (p. 31) de la culpa, que antes afearon el rostro de la Naturaleza Humana y borraron su *semejanza* con la Divinidad; de esta manera, la inmersión de la protagonista en la Fuente equivale al sacramento regenerador del Bautismo. Además, la Fuente —trasmutando alegóricamente la soledad y apartamiento con que Ovidio la distingue en el libro III de las *Metamorfosis* (vv. 460-464)— aparece en el texto de Sor Juana como un lugar inmune al veneno de la “serpiente ponzoñosa” (p. 50), es decir, milagrosamente libre de las consecuencias de la Caída. Semejante atributo se asocia de forma obvia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, la suprema *mediatrix* o puente entre el mundo humano y el reino divino²⁷.

Simbólicamente, en suma, la Fuente incorpora elementos cruciales de la redención cristiana, encargados de restaurar los vínculos que unieron a Dios y al Hombre en el Paraíso. En cuanto dirigen a un nuevo estado de perfección, las aguas purificadoras y *fluidas* de la Fuente hacen suya la transitividad imperante en el lenguaje del auto, y son así imagen del signo redimido. Es aquí muy ilustrativo el contraste de esa corriente limpia con las “aguas turbias” (es decir, estancadas) del pecado, ya que las últimas, por desfigurar a la Naturaleza Humana, no median entre ella y Dios, obs-

aquí el hombre vanamente “escalar el cielo intenta” (p. 37); aun después de bajar “la balanza / de Mi Deidad soberana / por igualarla a la humana” (p. 74), Narciso Cristo “al Abismo descende” (p. 86) del seno de Abraham. Además, la Pastora que representa la Gracia en *El divino Narciso* es, según el auto, la hermosa Dama que acompañaba a la Naturaleza Humana en el “bello Jardín” (p. 52) del Edén. Puesto que la Naturaleza Humana se dirige por mandato de la Gracia a la Fuente, su viaje se plantea como un ascenso o retorno simbólico desde la Caída a una situación prefigurada en la pureza paradisiaca.

²⁷ Para la oposición recurrente entre las “aguas limpias” y las “aguas turbias”, véase BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, p. 387. ROBERT RICARD ofrece una buena y sucinta explicación del concepto teológico de *semejanza* y de sus diferencias con el de *imagen*: mientras la imagen de Dios en el hombre forma parte de su naturaleza y no puede borrarla el pecado, la semejanza implica un estado de gracia y se adquiere mediante los sacramentos del bautismo y la penitencia; véase RICARD, “Sur *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *MCV*, 5 (1969), 300-329; especialmente p. 312. Los significados religiosos que se dan cita en la Fuente del *Divino Narciso* son muy bien esclarecidos por MARIE LOUISE SALSTAD en “El símbolo de la fuente en el *Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”, *ETL*, 1980-81, núm. 9, 41-46.

taculizando su convergencia mutua. Las “aguas turbias” son entonces equiparables al signo idolátrico, incapaz de sintonizar, como apunté, con el Logos divino. No es nada extraño que el lenguaje de la ninfa Eco (el demonio inductor de la Caída) manifieste en el auto tal desconexión: la ninfa, efectivamente, tampoco puede evitar que sus palabras adoren solamente sus “mesmas inclinaciones” al mal, y ya los nombres de los dos personajes secundarios que siempre la acompañan —Soberbia y Amor Propio— sugieren la torturante autorreflexividad de los actos e intervenciones verbales del diablo.

Volviendo a la Fuente, me interesa notar especialmente que, cuando Sor Juana asimila la imagen a María la *mediatrix*, se sirve de una secuencia correlativamente repleta de mediaciones simbólicas y retóricas. Dice primero la Gracia:

Aquésta es de los Cantares
aquella Fuente Sellada
que sale del Paraíso,
y aguas vivíficas mana.
Éste, el pequeño raudal
que, misterioso, soñaba
Mardoqueo, que crecía
tanto, que de su abundancia
se formaba un grande Río,
y después se transformaba
en Luz y en Sol, inundando
los campos de su pujanza.

Luego la Naturaleza Humana completa el sentido de estos signos misteriosos:

Ya sé que ahí se entiende Esther
y que en Esther, figurada,
está la imagen divina
de la que es llena de Gracia (p. 54).

La Fuente irradia aquí un conjunto de signos que, desplegados en sucesión, muestran cómo el nacimiento de María es el punto culminante de una trayectoria divinamente pre-figurada. La Fuente contiene *en potencia* todos esos signos prestos a emanar: los subsume antes de que se manifiesten o se hagan visibles. Ello confiere a la imagen, con independencia de sus numerosos sentidos, una cualidad que cabría llamar metasimbólica, en la medida en que

deviene un símbolo del proceso simbolizador reflejado por Sor Juana. El Verbo divino es el modelo —la Fuente— de dicho reflejo: Dios desencadena, recuerda la Gracia al final del auto, la maravillosa *escritura* de las cosas creadas, las cuales externalizan en el tiempo la absoluta perfección de su Creador (“Maremagnum [...] / de perfección infinito, / de quien todas las bellezas / se derivan como ríos” (p. 93)²⁸. Pues el auto en su conjunto —y dentro de él, la imagen de la Fuente— imitan la actividad artística de Dios (su expansión textual en el universo), ambas construcciones verbales de Sor Juana se erigen en un simulacro de las leyes implícitas en el lenguaje perfecto²⁹.

Tal duplicación literaria se evidencia aún más en el momento en que, con la muerte de Narciso-Cristo en sus aguas, la Fuente resulta objeto de una nueva modulación semántica y alude directamente a la Pasión. En los términos del dogma católico asumidos por Sor Juana, el sacrificio de Cristo es el gran misterio redentor, ya que paradójicamente guía a la humanidad hacia la vida eterna (p. 86). De ahí que la Fuente integre ahora nociones aparentemente opuestas (muerte/vida) y efectúe, con sus demás significados, una síntesis armoniosa de conceptos dispares propia,

²⁸ En la tirada de versos donde se inserta este fragmento, la Gracia elabora la imagen del Libro de la Naturaleza donde Dios se autoexpresa desplegando su Belleza como a través de espejos: “Cóncavos espejos eran / de Su resplandor divino, / en bruñidas superficies, / los Once claros Zafiros” (p. 92). Para la tradición de la imagen del Libro de la Naturaleza, véase ERNST R. CURTIUS, *European literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard Trask, Princeton University Press, Princeton, pp. 319-326. En dicha tirada, la Gracia recalca que el hombre es el elemento del Libro que mejor sintetiza o “refleja” la Belleza divina: Dios puede contemplar en el hombre “su imagen” o “su propia similitud” y enamorarse como Narciso “de sí mismo”, porque, añade la Gracia, “sólo Dios, de Dios / pudo ser objeto digno” (p. 93). Aparte de resumir la doctrina dramatizada en el auto, el fragmento es una magnífica expresión de lo que FRECCERO denomina “semiología del deseo” agustiniana, base de la concepción cristiana de la alegoría. Para San Agustín, dice Freccero, “Reality itself is linguistically structured. It is God’s work, having him for both its author and its subject matter. Words point to things, but those things are themselves signs pointing to God, the ultimately signified. The metaphor of God’s book halts the infinite series by ordering all signs to itself. In germ, this is the foundation of Christian allegory and of salvation history” (p. 24).

²⁹ Con respecto a los autos mitológicos de Calderón de la Barca, BARBARA KURTZ ha examinado brillantemente en un reciente artículo la posición subordinada que ese autor asume también ante la Palabra divina; véase “«No word without mystery»: allegories of sacred truth in the *Autos sacramentales* of Calderón de la Barca”, *PMLA*, 103 (1988), 266-273.

según los neoplatónicos, del *símbolo místico* —como trasunto que es de los atributos inexpressables de Dios³⁰. Igual que el Creador, de acuerdo con San Agustín, habita fuera del tiempo, la imagen encargada en *El divino Narciso* de simbolizar el Verbo suspende los criterios humanos de causalidad cronológica y representa *simultáneamente* distintas ideas o facetas de la labor redentora³¹. En cuanto simulacro o reflejo del lenguaje reconciliado con su primer origen, el auto en su totalidad también trasciende los impedimentos temporales: de un lado porque, conforme a una convención genérica elaborada por Calderón, abarca y conecta sucesos muy lejanos; de otro lado, porque quiebra en ocasiones el desarrollo lineal de su narración y produce un efecto de *simultaneidad*, al hacer que ciertos personajes (la Naturaleza Humana, por ejemplo) comenten sucesos “futuros” que ellos mismos escenificarán luego directamente³².

³⁰ Acerca del poder del símbolo místico para incorporar múltiples significaciones en una sola cifra (la cual es irreductible al carácter forzosamente sucesivo o lineal del lenguaje no simbólico), véase WIND, quien señala la analogía entre las propiedades de este tipo de símbolo y las del Uno neoplatónico (p. 206). Wind recuerda también el influjo de tales concepciones neoplatónicas en la teología de Nicolás de Cusa, autor bien conocido por Sor Juana (p. 218). Consúltese también el ensayo de E. H. GOMBRICH, “*Icones Symbolicae: philosophies of symbolism and their bearing on art*”, en *Symbolic images: studies in the art of the Renaissance, II*, Phaidon Press, Oxford, 1978, pp. 123-191, donde se reproducen fragmentos esclarecedores de los principios simbólicos del Pseudo-Dionisio y de Marsilio Ficino (pp. 168-169). Debemos subrayar que Sor Juana, al valerse precisamente de la imagen de la Fuente, sugiere un proceso de *emanación* inherente, en varias corrientes del neoplatonismo, a Dios y a los símbolos que despliegan los atributos divinos de una manera gradual.

³¹ Las especulaciones más famosas de San Agustín sobre el tiempo y su abolición en Dios se hallan en el libro XI de las *Confesiones*. Tal y como ha señalado ROSALIE L. COLIE, *Paradoxia epidemica: the renaissance tradition of paradox*, Princeton University Press, Princeton, 1966, la poesía renacentista trata con frecuencia de manifestar, mediante el uso de la paradoja, la simultaneidad asociada a Dios e implícita también en la idea de *figura*: “The figural tradition of Christianity, glossing Scripture *sub specie aeternitatis*, stresses the simultaneity of all significant events, however disjunctive chronologically” (p. 136).

³² Acerca de dicho efecto de simultaneidad, véase SERGIO FERNÁNDEZ, “Los autos sacramentales de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Homenaje a Sor Juana, a López Velarde, a Gorostiza*, Sepsetentas, México, 1972, pp. 59-92; esp. p. 77. A su vez, ALEXANDER A. PARKER, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, trad. F. García Sarriá, Ariel, Barcelona 1983, reproduce algunas manifestaciones teóricas de Calderón sobre la capacidad de la alegoría para superar las constricciones espacio-temporales (pp. 66-67).

De este modo, la Fuente del *Divino Narciso* atrae y absorbe una amplia constelación de signos y desencadena retroactivamente muchos más en virtud de su condensación semántica. La energía centrípeta y centrífuga de la imagen causa que alrededor de ella se armonicen y unifiquen significados heterogéneos o incluso disímiles en otros contextos. Aquí el auto vuelve a reproducir las cualidades de su símbolo principal: según han notado los estudiosos de Sor Juana, *El divino Narciso* acoge continuamente reminiscencias, ecos y citas de textos muy variados (tanto sacros como profanos), cuya inclusión no produce nunca efecto claro de discontinuidad y no entorpece el fluido discurrir de los signos³³.

La permanente y casi desafiante *literariedad* del *Divino Narciso* —donde concurren también numerosos estilos y formas poéticas— no tiene, que yo sepa, equivalente en su género, y parece de hecho escasamente adaptable al alegorismo característico de los autos sacramentales. Aunque la escritura alegórica (basada a menudo en la interpretación de textos ajenos) da con frecuencia cabida a elementos dispares, éstos son normalmente objeto de una nivelación intelectual, que termina por disolver sus peculiaridades estilísticas y por enmascarar sus diferencias. No ocurre así en *El divino Narciso*; la obra, por el contrario, llama una y otra vez la atención sobre los orígenes literarios de sus formantes textuales, sin que deje a un tiempo de incluirlos en un orden artístico superior.

Hay que decir, con todo, que la tendencia a compaginar signos y discursos *a priori* heterogéneos es una actitud definitoria de las tareas especulativas de Sor Juana³⁴. En la *Respuesta a Sor Fi-*

³³ La excelente edición de MÉNDEZ PLANCARTE da cuenta de muchos de los textos que incorpora Sor Juana; consúltense también especialmente los trabajos de RICARD (art. cit., pp. 314 ss.) y BÉNASSY-BERLING (*op. cit.*, pp. 366 ss.), así como el artículo de A. PARKER, "The Calderonian sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz", *RJ*, 19 (1968), 257-274. MERRIM, por su parte, escribe: "The seemingly organic surface of *El divino Narciso* in reality encloses a plethora of quotations, from the Old and New Testaments, from divine and profane letters here woven together to serve the Eucharistic drama" (p. 113). Es ciertamente notable la destreza de Sor Juana al manipular elementos textuales que va incluyendo a medida que se hace necesario. De este modo, por ejemplo, sin que se perciba apenas una ruptura o una obvia yuxtaposición, Narciso remite con sus palabras en un momento dado al protagonista del *Cantar de los Cantares*, pero en la misma escena termina siendo imagen del Dios iracundo del Antiguo Testamento. Igualmente, en el episodio de la muerte de Narciso las reminiscencias ovidianas dan paso a una evocación de la Pasión de Cristo según el relato de los evangelistas.

³⁴ Véase al respecto BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, pp. 142-143.

lotea de la Cruz la autora mexicana comenta que ya en sus años adolescentes desarrolló el hábito de acudir a textos muy diversos ante cualquier duda que sus estudios plantearan, de suerte que el establecimiento de analogías conduce casi siempre al hallazgo de la solución buscada o incluso al hallazgo de nuevas verdades:

Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor de una facultad, lo suelo entender de otro de otra que parece muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos metafóricos de otras artes (p. 450)³⁵.

Ocasionalmente, sin embargo, Sor Juana reconoce en la *Respuesta* que su avidez intelectual ha tenido efectos contraproducentes; muy poco antes del párrafo recién citado, dice:

[...] casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión; y en éstas descansaba de las otras: de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé, porque las unas han embarazado a las otras (pp. 449-450).

Si vemos únicamente en este fragmento una exhibición de falsa modestia, no daremos cuenta de la tensión que manifiesta Sor Juana cuando nota que los saberes pueden estorbarse o “embarazarse” mutuamente, resistiéndose a formar un sistema armónico de correspondencias. Tal peligro no radica tanto en la incontenible voracidad libresca de la escritora como en las propias disciplinas objeto de conocimiento, que representan las cosas por medio de discursos aproximativos y convencionales, forzosamente imperfectos después de la maldición babélica. La organización sistemática de los signos constituyentes de esos discursos se ve además impedida por su casi infinita proliferación y por su inestabilidad semántica. Ello determina el fracaso de la empresa cognoscitiva en el *Primero sueño*, texto “profano” donde una breve alusión a Babel (vv. 414-419) emblematiza el caos lingüístico general y su incorporación, por contagio, al mismo poema³⁶. En nuestro auto sacramental, en cambio, el lenguaje halla en el Verbo divino su

³⁵ Las citas de la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* se refieren a la edición de Alberto G. Salceda, del t. 4 de las *Obras completas* de SOR JUANA, FCE, México, 1957.

³⁶ En un próximo ensayo sobre el *Primero sueño* me propongo desarrollar este punto.

último horizonte estabilizador y su principio ordenador, y el auto, aunque asume la naturaleza degradada del signo humano, revela ante todo el intento de superarla.

Para Sor Juana en *El divino Narciso*, asumir esta degradación implica tener en cuenta que la dispersión de las lenguas y la atomización de los discursos es, tras Babel, un hecho irreversible en el mundo temporal. Aquí la escritora se acerca a varias corrientes especulativas del Renacimiento, periodo durante el cual —afirma Céard fijándose en el caso francés— se reduce la influencia de quienes estiman posible reconstruir el lenguaje edénico del Paraíso³⁷. Debilitado el anhelo de una utópica vuelta a los orígenes, persiste no obstante el deseo por alcanzar la antigua unidad del verbo paradisiaco, sólo que de otra manera y sin pretender recuperarla “arqueológicamente” tal y como fue. Ahora esa unidad no se opone a la actual diversidad en desprestigio completo de la última, sino que, por el contrario, la diversidad tiende a valorarse positivamente, pues se considera que cada lengua es parte de un *orden* verbal riquísimo, hecho de piezas incontables³⁸. Pese a ser, en principio, fruto del pecado, los múltiples lenguajes humanos manifiestan, en la nueva perspectiva, la abundancia y hermosura de la Creación y no obstaculizan decisivamente el conocimiento de su Autor ni la difusión de la palabra divina. Según resume Céard, “l’universalité de la parole de Dieu a besoin de la diversité des langues humaines”³⁹.

La ordenada riqueza textual del *Divino Narciso*, su armoniosa exuberancia verbal, sugieren que la obra reconoce y *representa* la condición múltiple y variada de nuestro lenguaje, y parte de ella con el objeto de devolverle a la palabra su dignidad perdida. Al mismo fin regenerador y unificador de lo vario obedece la recuperación de discursos idolátricos y paganos mediante una exégesis alegórica cuyo fundamento logocéntrico contrarresta la dispersión de los signos. Así, en la loa, la Religión lee cristianamente la ceremonia azteca del *Teocualo* valiéndose de un código herme-

³⁷ JEAN CÉARD, “De Babel a la Pentecôte: la transformation du mythe de la confusion des langues au XVI^e siècle”, *BHR*, 48 (1980), 577-594.

³⁸ Así, según estas concepciones, “la variété n’est pas prolifération sans ordre” (*ibid.*, p. 581). Más adelante el mismo Céard nota cómo algunos pasajes de San Agustín contenidos en el libro XVI de *La ciudad de Dios* y en el tratado *Sobre el orden* ayudaron a justificar en el Renacimiento la defensa de la variedad lingüística en cuanto expresión de una secreta armonía universal (pp. 581 y 585).

³⁹ *Ibid.*, p. 587.

néutico traído desde España, centro de la fe militante según Sor Juana⁴⁰. Análogamente, la leyenda de Narciso y todos los discursos representados en el auto convergen hacia un núcleo doctrinal verdadero y absoluto, donde los signos se complementan y dejan, por tanto, de “embarazarse”. De esta forma, Sor Juana da expresión literaria a las ideas de sincretismo intelectual defendidas en la *Respuesta*, y el auto, con sus acordes y correspondencias, se hace imagen de un hermoso concierto universal que busca trascender, según las cualidades que San Agustín atribuye a la poesía, la temporalidad y la linealidad del lenguaje terreno⁴¹. En este concierto atemporal y simultáneo incluso la voz diabólica de Eco se integra en la armonía del conjunto⁴², y el resultado es que no ya la doctrina, sino igualmente la forma del *Divino Narciso* sugieren una victoria sobre la disimilitud propia del demonio. Si al distorsionar o incomprender los signos proféticos, tentar a Narciso-Cristo, o ser condenada —en las escenas de la Fuente basadas en el mito ovidiano— a una semimudez repetitiva y grotesca, Eco pervierte los rectos usos del lenguaje, la ninfa es finalmente en la obra actriz involuntaria del triunfo de la palabra liberadora y redimida⁴³.

⁴⁰ Inspirado, se dice en la loa, por la Religión, el auto del *Divino Narciso* se representará “En la coronada Villa / de Madrid, que es de la Fe / el Centro, y la Regia Silla / de sus Católicos Reyes, / a quien debieron las Indias / las luces del Evangelio / que en el Occidente brillan” (p. 19). En estricta analogía con el proceso de emanación del Verbo desde Dios (su centro), las luces del Evangelio irradian desde la Corte española y brillan en las remotas tierras americanas.

⁴¹ “Although Augustine holds that the sequentality of verbal signs is a necessity of man’s status as a fleshly and mortal inmate of the temporal creation, he nevertheless considers that verbal signs may manifest an order that is rational and, though it is manifested in words as material things, transcends their materiality and becomes, thereby, pleasing to the soul. Such is the case with poetic language” (VANCE, art. cit., p. 29).

⁴² BÉNASSY-BERLING, *op. cit.*, p. 379.

⁴³ Sobre Eco como “agente de la disimilitud”, que representa en el auto una versión degradada de Narciso, véase MERRIM (art. cit., p. 113). Acerca de lo inseguro y conjetural del conocimiento diabólico, véase ÁNGEL L. CILVETI, *El demonio en el teatro de Calderón*, Albatros, Valencia, 1977, quien, a propósito de los autos de Calderón, saca acertadamente a colación el tratado *De angelis* de Francisco Suárez (p. 49); véanse también KURTZ, art. cit., p. 269, y, en relación con Sor Juana, FERNÁNDEZ, art. cit., p. 78. Sor Juana enfatiza especialmente dicha faceta del demonio en *El cetro de José*; aquí uno de los personajes secundarios diabólicos lleva precisamente el nombre de Conjectura y, de hecho, tanto el demonio Lucero como sus acompañantes fracasan una y otra vez o quedan perplejos y paralizados cuando tratan de interpretar los sig-

En la primera frase del auto, la Sinagoga invita a ponderar las maravillas de Dios: “¡Alabad al Señor todos los Hombres!” (p. 22). En la última serie de versos, la Naturaleza Humana entona el *Pange lingua* de Santo Tomás y exhorta al homenaje de Cristo en la Eucaristía: “¡Canta, lengua, del Cuerpo glorioso / el alto Misterio [. . .]!” (p. 96). El *Divino Narciso* se abre y se cierra con palabras que expresan la intencionalidad global del texto y que enfatizan el objetivo hacia el cual apunta su lenguaje y debe apuntar el de sus espectadores o lectores. Apoteósicamente, toda la maquinaria alegórica de la obra converge a la postre en la celebración del misterio eucarístico. Los signos transitivos del auto sacramental remiten al Signo culminante para los creyentes, pletórico de transitividad y también de sustancia, pues la Sagrada Forma es recordatorio de Cristo y contiene además su presencia viva.

JORGE CHECA

University of California, Santa Barbara

nos proféticos. Por otra parte, la reelaboración alegórica por Sor Juana de la semimudez repetitiva de Eco en *El divino Narciso* ha sido también atendida por la crítica. PAZ contrasta el lenguaje de Narciso y el de Eco basándose en la idea de que el demonio es un “simio de Dios”, o sea, su imitador paródico y grotesco “que repite lo que dice la divinidad, sólo que convirtiendo su sabiduría en ruido vacío” (PAZ, *op. cit.*, p. 463; véanse igualmente pp. 467-468). Esta apreciación ha sido corregida por MERRIM, según la cual Eco, al repetir palabras ajenas y descontextualizarlas en una labor de *bricolage*, logra transmitir su mensaje de un modo oblicuo (véase p. 114). Creo, sin embargo, que los enunciados fragmentarios de Eco en las escenas de la Fuente no suponen una especie de contradiscurso subversivo, como indica Merrim, sino que expresan la absorción y la derrota por la palabra divina de las tendencias disgregadoras y babélicas del demonio.