

“El escribirlo no parte de la osadía”: Tradición y mímica en la loa para *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz

Valérie Benoist

Generalmente se le atribuye a Calderón de la Barca la transformación de la loa en un género dramático autónomo sin reconocer el papel de Sor Juana Inés de la Cruz en este proceso. Sin embargo, como recuerda con mucho acierto Lee Daniel, Sor Juana compuso 18 loas y, junto con Calderón, fue la escritora que más participó en la modificación de la tradición teatral de la loa en el siglo XVII. Gracias a la labor de ambos dramaturgos, la loa dejó de ser una obra poco elaborada, generalmente de una sola escena y cuyo propósito principal era el introducir el drama que ésta precedía, y se convirtió en una obra mucho más compleja y autónoma (43). En este artículo mi objetivo es llevar más allá el estudio iniciado por Daniel sobre la imprescindible participación de Sor Juana en el desarrollo de la loa como género, analizando la dialéctica entre la obra sacramental de Sor Juana y la de Calderón. Lo que propongo es apuntar cómo la loa para *El divino Narciso* de Sor Juana revela una ansiedad de inferioridad sobre su producción y recepción que se traduce en un rechazo de la aceptación de esa posición subalterna y una actitud de resistencia frente a la hegemonía del modelo sacramental peninsular simbolizado por la figura de Calderón.

La loa para el auto *El divino Narciso* ya ha sido el enfoque de varias discusiones: Algunos críticos han resaltado el contexto americanista presente en la pieza teatral (Glantz, Paz, Pérez y Sabat de Rivers), mientras que otros han analizado el proceso semiótico en la construcción de la obra (Casanova y Checa).¹ Añadiendo a estas contribuciones, quiero demostrar cómo la loa para *El divino Narciso* se construye a partir de una imitación de la retórica sacramental de Calderón, y cómo esta imitación esconde un gesto mímico de resistencia frente a la hegemonía del modelo literario calderoniano.

Compuesta por Sor Juana a finales de su vida para ser representada frente a la corte real española, la loa para *El divino Narciso* escenifica

alegóricamente la conquista de México y el comienzo de la evangelización de sus habitantes autóctonos por los religiosos españoles.² La loa presenta a dos parejas: a Occidente y a América, quienes representan las poblaciones indígenas de México, y a Religión cristiana, vestida de dama española, y a Celo, con hábito de capitán general. América y Occidente están celebrando su fiesta del “Dios de las Semillas” cuando Religión y Celo irrumpen para prohibir el ritual azteca. Religión intenta convencer pacíficamente a los representantes de América de que abandonen sus celebraciones ‘paganas’ y se conviertan al cristianismo, pero América y Occidente se rehusan. Celo decide entonces usar la fuerza e inicia una guerra contra el grupo autóctono, de la cual salen victoriosos los representantes de Europa. La batalla acabada, Celo quiere aniquilar a América y a Occidente, pero Religión se opone y propone rendirlos “con suavidad persuasiva” (Cruz 386). Para evangelizar a América y a Occidente, Religión decide insistir en la analogía entre la religión azteca y la cristiana, y más precisamente entre el *teocualo* indígena y la eucaristía. Sin embargo en un aparte, es decir ya fuera de alcance de los oídos de los americanos, ella y Celo aclaran que las similitudes entre los dos ritos son una treta del demonio que ellos piensan aprovechar a su favor: “Pero con tu mismo engaño,/ si Dios mi lengua habilita,/ te tengo de convencer” (Cruz 387).³ La loa termina con el anuncio de la presentación seguida del auto sacramental que servirá como instrumento visual para que “quede instruida / ella (América) y todo el Occidente, / de lo que ya solicita / saber” (Cruz 389).

No obstante al final de la loa y antes de pasar al auto, se abre un gran paréntesis metatextual que a primera vista no tiene nada que ver con la evolución de la trama teatral principal. La obra da un salto de un siglo y medio, desde el principio de la conquista de México hasta la época de escritura de la loa a fines del siglo XVII, y encontramos a Religión explicando el proceso de composición de la obra y defendiendo su paso de México a Madrid. Esta interrupción ocupa la mayor parte de la escena final, la cual acaba con el regreso a la época de la conquista, cerrando así el paréntesis metatextual.

En el paréntesis Celo le pregunta a Religión: “¿Pues no ves la impropiedad / de que en Méjico se escriba [el auto] / y en Madrid se represente?” (390). La pregunta de Celo pone de relieve la *traslatio* geográfica de México a España de esta obra de Sor Juana, presentándola como una situación indebida. El ataque sobre la *traslatio* geográfica articulado por Celo sugiere que Sor Juana temía que su escrito ‘colonial’ y ‘femenino’ tuviera una recepción hostil de parte del público español y fuera considerado

como inferior a los textos de la metrópoli. Sabemos que el auto *El divino Narciso* y su loa, a diferencias de casi todos los escritos de Sor Juana, fueron escritos para ser representados en la corte real. Sor Juana prefiere anticipar la posible crítica y defender la presentación de su obra en España en el espacio mismo de su loa a través del personaje de Religión, personaje autorizado por la trama de la obra con su victoria sobre los indios y su insistencia en la “suavidad persuasiva.”

Religión responde a la pregunta de Celo con otra pregunta : “¿Pues, es cosa nunca vista / que se haga una cosa en una / parte, porque en otra sirva?”(390). La réplica de Religión implícitamente hace alusión a otra *traslatio* presentada en la loa – de la religión cristiana de Europa a las Indias. La loa describe el momento inicial del proceso de evangelización de la población indígena de México, es decir el paso del cristianismo de Europa a América. Religión utiliza esta *traslatio* para justificar la propiedad de la *traslatio* inversa, es decir, la de su loa y auto de América a Europa. Pero, consciente del peligro de su comentario, Religión añade:

Demás de que el escribirlo
no fue idea antojadiza,
sino debida obediencia
que aun a lo imposible aspira
con que su obra, aunque sea
rústica y poco pulida,
de la obediencia es efecto,
no parte de la osadía.
(Cruz 390)

Sor Juana utiliza aquí la *excusatio* de la obediencia para protegerse de las críticas contra su obra. Repite así las mismas medidas retóricas de protección que ya había empleado en la “Carta atenagórica” y en la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz.”⁴ La presencia de la apología indica que Sor Juana consideraba que la recepción de la loa podía ser tan hostil como la de sus dos escritos más personales y controvertibles.

Pero además, como muchas de las defensas articuladas por Sor Juana, esta apología revela cierta ironía porque consiste en una treta retórica de resistencia que se articula desde una posición de subordinada para permitir la escritura a través de la negación de la misma escritura. En su sagaz y muy conocido artículo sobre la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” titulado “Las tretas del débil,” Josefina Ludmer ya ha apuntado a esta técnica. En el paréntesis metatextual de la loa Sor Juana repite la estrategia señalada por

Ludmer. Desmiente haber cometido una osadía: “de la obediencia es efecto, / no parte de la osadía,” y esta negación es precisamente lo que le permite presentar su texto en España.

Pero Celso no queda satisfecho con la respuesta de Religión y vuelve a preguntar: “Cómo salvas la objeción/ de que introduces las Indias,/ y a Madrid quieres llevarles?” (Cruz 390). Religión defiende el paso de la obra de México a España explicando que:

Como aquesto sólo mira
 a celebrar el Misterio,
 y aquestas introducidas
 personas no son más que
 nos 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 impiden.
 (Cruz 390)

Religión justifica entonces la *traslato* geográfica de la loa y del auto de México a España aclarando que no son obras con alusiones a situaciones y a personajes reales sino que sólo presentan entes “abstractos” que son pertinentes en ambos continentes. El propósito de la respuesta de Religión es negar la especificidad geográfica e histórica de su obra alegórica y poner de relieve el carácter abstracto de la loa y su pertenencia dentro de la “ciudad letrada” de Madrid; es decir convencer al receptor de que la obra de Sor Juana es tan apropiada como sus modelos que tienen su origen en la metrópolis española.

En *The Location of Culture* Homi Bhabha analiza el proceso de construcción del discurso del colonizado frente a las autoridades colonizadoras. Bhabha argumenta que el discurso del colonizado es un discurso que mímica el discurso colonial, presentándose como igual al discurso colonial aunque en realidad no lo es del todo. Esta mímica, propone Bhabha, a través de su diferencia casi invisible, pero presente, es la que permite subvertir la autoridad del discurso colonial porque siempre se da en el espacio de intersección entre lo que se sabe y lo que es permitido y lo que se sabe y lo que debe permanecer escondido (85-89).

En el ya citado artículo sobre la “Respuesta,” Josefina Ludmer estudia el mismo espacio entre lo que se sabe y lo que se dice que ha señalado

Bhabha. El saber y el decir, demuestra Ludmer, constituyen campos opuestos para la mujer, y el movimiento de resistencia por parte de Sor Juana consiste en saber pero no decir lo que ella sabe o decir lo opuesto de lo que ella sabe (87-91). Tanto Ludmer como Bhabha subrayan la misma estrategia de escritura de resistencia por parte del(la) escritor(a) quien se encuentra en una posición de subordinado(a). Los dos críticos apuntan hacia la posibilidad de oponerse a la esfera hegemónica desde una esfera subordinada a través del espacio entre lo que se sabe y lo que se dice.

Yo propongo que esta ‘treta del débil’ que surge desde el espacio entre lo que se sabe y lo que se dice analizada por Bhabha y Ludmer es particularmente aplicable al estudio de la loa para *El divino Narciso*. Como hemos visto, el paréntesis metatextual de la loa apunta hacia la ansiedad de Sor Juana por su escritura desde una posición subalterna (colonial/mujer). Para resistir esta situación de inferioridad en la producción y recepción de la loa, Sor Juana insiste en la igualdad de su obra colonial frente al centro literario hegemónico madrileño: “que a especies intelectivas / ni habrá distancias que estorben / ni mares que les impiden” (390).

Aunque no lo expresa explícitamente en el paréntesis metatextual, Sor Juana quiere convencer no sólo de que su obra es igual a todas las obras sacramentales compuestas en España en el siglo XVII, sino también – y más específicamente – que su obra es similar a las de Calderón de la Barca. Alexander Parker ya ha mostrado que *El divino Narciso* se inspiró en tres obras sacramentales de Calderón: *Eco y Narciso*, *El divino Orfeo* y *El nuevo hospicio de pobres* (367).

Si bien es cierto, como propone Parker, que *El divino Narciso* contiene muchos elementos calderonianos, al mismo tiempo la loa para *El divino Narciso* revela un movimiento mucho más complejo que el de una simple inspiración. Apunta hacia una apropiación de la retórica calderoniana y una re-escritura de ésta a través de la estrategia de la mímica en el contexto de resistencia periferia/centro que presenta Bhabha. Sor Juana imita el modelo peninsular más persuasivo de esa época, del cual como escritora subalterna (mujer/colonial) difícilmente podía prescindir. Pero a la misma vez, como lo revela la loa para *El divino Narciso*, la imitación sirve como espacio discursivo para insertar elementos diferentes a los del escritor español. Los receptores españoles estaban acostumbrados a las obras de Calderón, y al dismantelar la resistencia del receptor metropolitano hacia un discurso ajeno al de su cultura, la imitación de la retórica calderoniana permitió autorizar la obra de Sor Juana.

Calderón había escrito una loa y dos autos empleando el mismo argumento de la conversión al cristianismo de América que el que encontramos en la loa para *El divino Narciso*: la loa para *Llamados y escogidos* y los autos, *La semilla y la cizaña* y *El valle de la zarzuela*. Los tres dramas habían sido compuestos alrededor de los años 1650, y por lo tanto es muy probable que Sor Juana hubiera leído estas obras, sobre todo considerando el profundo conocimiento de los dramas de Calderón que revelan sus obras como *El mártir del sacramento*, *San Hermenegildo* y el mismo auto *El divino Narciso*.⁵

Con estas tres obras de Calderón la loa para *El divino Narciso* comparte no sólo el argumento de la evangelización sino varios otros elementos. En los tres dramas del dramaturgo español, América alegoriza a la población indígena ‘pagana’ que es conquistada espiritualmente por la religión cristiana. El personaje que simboliza la fe cristiana se acerca a América, siempre representada como una mujer, y le explica el misterio de la transubstanciación para alejarla de su idolatría e introducirla a la fe cristiana. Después de introducirla a la fe cristiana, el personaje que representa la religión cristiana logra convencer a América de que abandone su religión idólatra, y la obra teatral acaba, como suele ocurrir en los autos de Calderón, con un baile para celebrar la conversión de América.

De los tres dramas de Calderón, sin embargo, la loa para *Llamados y escogidos* es la obra que más elementos comparte con la loa para *El divino Narciso*. Ambos dramas se inician y terminan, de acuerdo con la tradición calderoniana, con una escena de baile y de fiesta. En ambos, América se introduce como una idólatra que venera a varios dioses, y su conversión empieza a través de la guerra. Y en ambos, como parte del argumento persuasivo que se dirige a América, se introduce una analogía entre el supuesto “paganismo” de los griegos antiguos a la llegada de San Pablo y el de los indígenas a la llegada de los europeos. En la loa para *El divino Narciso* Religión es la que establece esta analogía:

De Pablo con la doctrina
 tengo de argüir; pues cuando
 a los de Atenas predica...
 les dice: “No es Deidad nueva,
 sino la no conocida
 que adoráis en este altar,
 la que mi voz os publica.”
 Así yo... (387)

En la loa para *Llamados y escogidos* el mismo San Pablo es el que introduce la alusión a la religión de los griegos antiguos:

AMERICA: Ya he dicho que yo venero infinitos dioses.

ASIA: yo,

contra tu variedad, creo

solo un Dios...

AMERICA: Sí, ¿mas con qué texto?

PABLO: Con el de Aereópago, cuando a la idolatría venciendo, les descubre el Dios Ignoto. (453)

Las dos loas entonces insisten en que, como los griegos que ya tenían un dios desconocido, los indígenas, sin saberlo, ya conocen al dios cristiano.

Pero aunque la loa de Sor Juana comparte la mayoría de los elementos con el modelo calderoniano, también revela una re-escritura que la diferencia radicalmente de su modelo calderoniano. La loa para *Llamados y escogidos* de Calderón empieza con un canto sacramental tradicional que subraya la alegría de la ocasión del Corpus Cristi:

MUSICA: Hoy es día de alegría,

hoy es día de contento,

regocíjese la Tierra,

pues se regocija el Cielo...

Venid, pues, venid mortales

festivamente trayendo

la nupcial ropa al convite,

la cándida Veste al templo...

Hoy es día de alegría... (451)

Las palabras que se encuentran al inicio de la loa para *El divino Narciso* repiten muchas de las mismas ideas, pero también introducen un concepto muy diferente:

pues hoy es del año

el dichoso día

en que se consagra

la mayor Reliquie,

¡venid adornados

de vuestras divisas,

y a la devoción

se una la alegría;

y en pompa festiva,

celebrad al gran Dios de las Semillas! (383)

Como en el drama de Calderón, en su obra *Sor Juana* comienza con la idea de una celebración religiosa y de la alegría entorno a ésta. Sin embargo, la última frase del canto de apertura de la loa “celebrad al gran Dios de las Semillas” rompe con la imitación del modelo calderoniano al revelar que la celebración religiosa no es cristiana sino “pagana.” En vez de empezar con la fiesta cristiana del Corpus Cristi, la loa de Sor Juana se inicia entonces con un canto indígena, llamado el Tocotín, acompañado del baile de indios e indias “con plumas y sonajas” (383).⁶ La presencia y re-vindicación de este elemento americano en vez de cristiano dentro de la loa de Sor Juana es significativo porque apunta hacia la re-escritura de la loa de Calderón por Sor Juana quien incorpora elementos de la cultura americana que ella bien conocía y sobre los cuales por lo tanto estaba autorizada a escribir.

Además contrariamente a la loa para *Llamados y escogidos* cuyo asunto presenta y aclara el misterio de la eucaristía, el asunto de la loa para *El divino Narciso* es mucho más ambiguo no sólo porque los españoles no les explican abiertamente la operación de transustanciación a los americanos sino también porque el drama pone en cuestión el éxito de la evangelización en México. En efecto, frente a los americanos los españoles insisten en el paralelismo entre las dos teologías y sólo en el aparte establecen la diferencia entre las dos religiones. Esta táctica es problemática porque en la mente de Religión la analogía entre las dos religiones es un engaño diabólico y también porque la operación evangélica necesita forzosamente una etapa final de diferenciación entre las dos teologías para conseguir una verdadera conversión. Sin este último paso de diferencia no se podría dar una catequización real de América y Occidente. Pero este segundo paso no ocurre dentro de la loa: sabemos por el aparte que los españoles diferencian entre las dos teologías, pero los americanos se dejan llevar por el ímpetu de las analogías y crean en su mente la identidad total entre las dos religiones. El resultado es que dentro de los confines de la loa América y Occidente no comprenden que su religión es diferente de la de los españoles. La loa puede entonces leerse como un comentario de Sor Juana sobre la evangelización ilusoria de las poblaciones indígenas, y como tal es mucho más que una obra sacramental cuya función principal es educar al lector sobre la eucaristía.

A pesar de lo que escribe Sor Juana en el paréntesis metatextual de la loa para *El divino Narciso*: “Demás que el escribirlo / de la obediencia es efecto, / no parte de la osadía” (390), su loa revela mucho más osadía que obediencia. La obra resiste la hegemonía del modelo calderoniano que imita al introducir y colocar en un espacio privilegiado elementos indígenas

americanos que no eran parte de la obra de Calderón y que le permiten a Sor Juana autorizarse por su identidad colonial. Estos elementos de la re-escritura del drama sacramental de Calderón por Sor Juana están todos estrechamente relacionados con el continente americano y la posición americana colonial desde la cual estaba escribiendo la monja mexicana. La insistencia en lo americano entonces es lo que diferencia la loa para *El divino Narciso* de las otras obras de resistencia de Sor Juana como la “Carta atenagórica” y la “Respuesta a Sor Filotea.” Mientras que éstas apuntan hacia la oposición de Sor Juana hacia su posición subalterna de emisión y recepción como mujer, la loa revela la ansiedad y resistencia de la monja hacia su posición de escritora colonial.

Grinnell College

Notas

1. Margo Glantz analiza el contexto histórico sobre el cual se construye la loa. Octavio Paz señala el propósito de integración del ‘otro.’ María Esther Pérez propone una lectura americanista, y Georgina Sabat de Rivers comenta el contenido apologético de América y del mundo azteca. Roberto González Casanova argumenta que la loa y el auto representan una interpretación del proceso semiótico de los textos sagrados, y Jorge Checa lee la obra usando la teoría de San Agustín de los sentidos in malo e in bono para proponer que el enunciado azteca falso dirige la atención hacia el mensaje cristiano verdadero y permite la recuperación del discurso in bono.

2. Para más información sobre el proceso histórico de la evangelización de los indios en Nueva España, véanse los libros de Louise Burkhart, *The Slippery Earth*, y de Fernando Cervantes, *The Devil in the New World*.

3. En *Monarquía indiana* (1615) Torquemada relata que cada año en la fiesta de Huitzilopochtli, los aztecas hacían una representación de su dios a base de granos y semillas mezclados con sangre. La celebración duraba tres días, y al final el sacerdote de Quetzacoatl ‘mataba’ a la figura de Huitzilopochtli y le daba el corazón al rey y el cuerpo a la comunidad para que se lo comieran en la ceremonia del teocualo. Torquemada comenta la similaridad entre la ceremonia del teocualo y de la eucaristía y concluye que la forma de comunión de los aztecas es “un simulacro del Demonio” (281-3). La asociación de Huitzilopochtli y del teocualo con el diablo era común en el siglo XVII. Para más información sobre este tema, véase Hill Boone.

4. En la “Carta” Sor Juana escribe: “De eso hablamos, y Vm.d gustó (como ya dije) ver escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil” (811) y en “Respuesta” se resguarda con “Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y sólo por dar gusto a otros” (829) y “El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena” (829-30).

5. Para más información sobre el conocimiento y la influencia de la obra de Calderón sobre el teatro de Sor Juana, se pueden consultar los artículos de Alexander Parker y Georgina Sabat de Rivers.

6. En *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz* María Esther Pérez estudia con profundidad los elementos mexicanos de la loa de Sor Juana.

Obras citadas

- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. 85-91.
- Burkhart, Louise. *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Dialogue in Sixteenth Century Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 1989.
- Cervantes, Fernando. *The Devil in the New World: The Impact of Diabolism in New Spain*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El valle de la zarzuela. Obras completas*. Vol 3. Madrid: Aguilar, 1952: 700-729.
- _____. *La semilla y la cizaña. Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1957: 587-607.
- _____. "Loa para Llamados y escogidos." *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1952: 451-454.
- Catalá, Rafael. *Para una lectura americana del barroco mexicano: Sor Juana Inés de la Cruz y Sigüenza y Góngora*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Porrúa, 1992.
- Checa, Jorge. "El divino Narciso y la redención del lenguaje." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38 (1989): 197-217.
- Daniel, Lee. "The Loa: One Aspect of the Sorjuanian Mask." *Latin American Theatre Review* 16.2 (1983): 43-50.
- Glantz, Margo. "Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*." *Borriones y borradores*. México: Ed. del Equilibrista, 1992.
- González Casanovas, Roberto. 1992. "Semiótica del auto y la loa sacramental en Sor Juana: La interpretación de los códigos en *El divino Narciso*." *De la colonia a la postmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1992: 313-319.
- Hill Boone, Elizabeth. *Incarnations of the Aztec Supernatural: The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Philadelphia: Raichvarg. D. Science et Spectacle. Figures d'une rencontre. Nice: Z'Éditions, 1997.
- Ludmer, Josefina. "Tricks of the Weak." *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press, 1991: 86-93.
- Paz, Octavio. *Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Pérez, María Esther. *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Artes Gráficas Benzal, 1975.

- Sabat de Rivers, Georgina. "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana." *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1992): 267-91.
- _____. "Sor Juana Inés de la Cruz." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1992: 275-291.
- Torquemada, Fray Juan. Vol.2. *Monarquía indiana*. México: Porrúa, 1969.
- Villaverde, Luis. "¿En qué trampas cayó Sor Juana?" *La escritora hispánica*. Ed. Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizabal. Miami: Universal, 1990: 199-211.