

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900048615>

37-53

LA POÉTICA O RETÓRICA SUBALTERNA EN LA LOA *EL DIVINO NARCISO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ*

The subordinate poetics or rethoric inside la loa El Divino Narciso by Sor Juana Inés de la Cruz

PAOLA LIZANA MIRANDA

Universidad de Playa Ancha (Chile)
plizanam5@hotmail.com

Nunca más podrán los mortales hombres abrigar la esperanza de sentir de nuevo el pasmo, el asombro, el encanto de aquellos días de octubre de 1492, cuando en el Nuevo Mundo cedió graciosamente su virginidad a los victoriosos castellanos (Morison cit, en O'Gorman, 1995, p. 58).

Resumen

En el siguiente análisis intentamos, por una parte, contextualizar la loa *El divino Narciso* de sor Juana Inés de Cruz dentro de los paradigmas estéticos y culturales de su época. Y por otra, reactualizar la lectura crítica de ella desde la perspectiva de una retórica o poética subalterna, entendiendo esto último como la deconstrucción literaria y su posterior reorganización de las significaciones que justificaron el colonialismo. Lo anterior tiene por finalidad dar cuenta cómo, mediante la manipulación precisa de los códigos hegemónicos, se logra invertir los contenidos simbólicos de una de las representaciones más tempranas y persistentes del continente americano: la figura América-mujer, imagen que naturalizó y justificó su alteridad.

Palabras clave: Imagen-alteridad; poética o retórica subalterna; barroco; América/mujer

Abstract

In the following analysis, we tried first to contextualize La loa *El Divino Narciso* from Sor Juana Inés de la Cruz within esthetical and cultural paradigms of her time. Then, we tried to update her critical reading from the perspective of a subordinate rhetoric or poetics. We understand it as the literary deconstruction and subsequent reorganization of the meanings that justified colonialism. This approach has the purpose of accounting for the way in which accurate manipulation of hegemonic codes makes it possible to reverse the symbolic contents of one of the earliest and most persistent representations of the American continent: the America-woman figure. This image naturalized and justified its otherness.

Key words: Image; otherness-subordinate; poetics or rethoric; Baroque; America/woman

PRELIMINAR

En relación con el barroco y sus características, en esta investigación nos centraremos en su esencia metafórica y pictórica que tiene como consecuencia la

preeminencia de la imagen. Ya que nos proponemos a partir del análisis de la loa *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, encontrar la inédita inversión de la representación más temprana y persistente del continente americano: la imagen de América-mujer. En cuanto a esto, planteamos que la naturaleza femenina atribuida al Nuevo Mundo fue retomada por sor Juana Inés de la Cruz, subvirtiendo las metáforas de desnudez cultural, pasividad e irracionalidad que justificaron su dominio, manifestación temprana en las letras americanas de una poética subalterna, entendiendo esto último como la deconstrucción literaria de las significaciones que justificaron el colonialismo. Afirmamos entonces que sor Juana, la figura más prominente de las letras del Barroco mexicano, se vale del potencial simbólico de la imagen, es decir, su potencia unificadora, para subvertir las metáforas de la asociación América-mujer, manifestación de una conciencia paradójica de alteridad.

SOR JUAN INÉS Y LA LOA INTRODUCTORIA AL DIVINO NARCISO

Respecto de la obra de sor Juana Inés de Cruz (1669-1679), Moraña (1988) en su artículo Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica, señala que en ella converge una actualización precisa del código barroco, con una conciencia aguda de marginalidad, de profunda vigencia en nuestros días (p. 14). Lo anterior, nos permite plantear que en la creación de la escritora mexicana es posible encontrar, por un lado, la adhesión a los paradigmas estéticos y filosóficos de su época. Y a la vez, la inédita inversión de las representaciones de lo americano. Por ello, podemos afirmar que la obra de la monja jerónima manifiesta la doble conciencia de unidad y escisión, manifestación de la crisis espiritual de su tiempo. Respecto de esta dialéctica centro/margen en sor Juana, podemos señalar que su capacidad para manipular los códigos del barroco le valió reconocimiento y admiración, es decir, la situó como figura central de las letras hispanoamericanas del siglo XVII. Por otro lado, y con la misma habilidad, la religiosa fue capaz de crear inéditas imágenes literarias utilizando las formas estética-hegemónicas, lo que inserta su obra en un espacio de marginalidad.

Como es conocido, esta intelectual del Siglo de Oro cultivó una diversidad de géneros que abarcan la prosa, la lírica, el auto sacramental, el teatro. Respecto de la producción teatral de sor Juana, Carmela Zanelli (1994), en su texto “La loa *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, plantea que esta incluye teatro sagrado, sainetes y loas de temas profanos. Dicha producción, nos recuerda la autora en el texto citado, se inscribe en la senda del teatro de Pedro Calderón de la Barca (p. 2).

En relación con los autos sacramentales Rocío Olivares (2010) señala que pertenecen a la tradición del teatro religioso calderoniano, y que estos responden en gran medida a la necesidad de fortalecer la fe católica (p. 2). En este teatro esencialmente religioso, se repite siempre un mismo asunto: el misterio de la Eucaristía, mientras que hay una gran variedad de argumentos que corresponden a diferentes ropajes utilizados para discutir el asunto (p. 2). Ahora bien, Jean Krynen (2016) señala

que el auto sacramental de *El divino Narciso* es una obra maestra de la escuela calderoniana, por el que la religiosa merece ser considerada discípula del gran comediógrafo del auto, aunque la filiación sea posible solo en el carácter formal, ya que se aparta en el fondo o argumento del mismo al de los autos calderonianos (p. 502).

Respecto de lo primero, es decir el carácter formal de la obra en análisis, podemos señalar que siguiendo la tradición de su género esta loa precede al auto sacramental de *El divino Narciso*. Respecto de las loas en general, Zanelli, en el artículo ya mencionado, señala que alcanzaron con Calderón una complejidad similar a la de los autos que anteceden, sin perder por ello su carácter introductorio. En relación con el contenido, podemos señalar que como es propio de este tipo de obras, el auto sorjuaniano representa la Eucaristía, en tanto que su loa refleja o anticipa el problema del auto. De acuerdo con esto, no es la temática sino es la forma de discutir el asunto donde radica la originalidad de la loa que aquí analizaremos, ya que en esta se incorporan elementos de la cultura mesoamericana. Al respecto, en el artículo “La loa *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, se señala que la importancia de dicha loa reside en parte en la representación de algunos elementos de la religión nahua, como la celebración de la ceremonia del Teocuat (“Dios es comido”) en honor del dios Huitzilopochtli¹ como prefiguración del misterio de la Eucaristía. En dicho texto además se agrega que sor Juana al incorporar la cultura indígena en la obra la eleva, estableciendo un paralelo con esa antigüedad más conocida y aceptada como era la cultura grecolatina. En este análisis de la loa se concluye que se muestra la necesidad que tienen algunos españoles-americanos por reconocerse como individuos distintos a los peninsulares (Zanelli, 1994 p. 9).

A diferencia de esta conclusión, nosotros creemos que la incorporación y elevación de lo indígena no tiene como principal finalidad la de manifestar una conciencia criolla, no del todo. Planteamos que en esta obra los elementos nativos afirman un universalismo que busca unificar la cultura indígena con la occidental. Manifestación de una conciencia paradójica, en tanto, dicha unión se hace por medio de la afirmación de la singularidad del nuevo mundo. De acuerdo con esto, creemos que dicha paradoja entre las polaridades unión/separación, centro/margen, fe/razón, etc., presente en la obra sorjuaniana, es la manifestación de la crisis espiritual que produjo la Reforma Religiosa y el inicio de la modernidad occidental. La respuesta del catolicismo a dicha crisis, desde el punto de vista estético, fue la exaltación del arte barroco debido a la potencia simbólica de sus imágenes. En tanto, desde el punto de vista filosófico, significó el rescate de principios del humanismo neoplatónico². En la obra de sor Juana que conforma este análisis, planteamos que esta conciencia doble

¹ Deidad de la fertilidad y de la agricultura entre los antiguos mexicanos.

² Para un análisis más detallado del concepto *humanismo neoplatónico* o *neoplatonismo* se puede consultar el libro de Octavio Paz titulado *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, D.F: Seix Barral, 1982, pp. 55-67.

se manifiesta, por una parte, por la adhesión a estos paradigmas estéticos y filosóficos. Y por otra parte, mediante la inversión de las metáforas de desnudez cultural, pasividad e irracionalidad en la figura América-mujer, constituyendo con ello una poética subalterna.

IMAGEN, BARROCO Y RETÓRICA SUBALTERNA

De acuerdo con lo planteado por Durand y Wunenburger, entenderemos como imaginario un conjunto dinámico, conformado por imágenes visuales, mentales y lingüísticas, las que establecen relaciones entre sí. Este contenido constituye lo que los individuos construyen, interpretan y leen como realidad en un momento histórico y social determinado³. Considerando la anterior definición de imaginario, nos es posible afirmar que la realidad como constructo individual o social se encuentra esencialmente constituida por imágenes o representaciones de distinta naturaleza. Respecto de lo anterior, Roland Barthes (1990) nos recuerda que la imagen contiene dos dimensiones difícilmente separables: una literal o denotada y otra simbólica o connotada (p. 6). En el caso de este ensayo nos referiremos a esta última dimensión de la representación, en tanto daremos cuenta de imágenes artísticas, poéticas o literarias, las que se caracterizan por desbordar los sentidos literales, y además, por su potencialidad de crear nuevas imágenes.

De acuerdo con esto, entenderemos imagen en el sentido amplio del término, es decir, sin referir el concepto al de figura retórica (aunque sin desconocer la importancia de las operaciones metafóricas y metonímicas para el caso de la literatura), sino que de acuerdo con la definición que hace Leonidas Morales (2008), es decir, como una significación que es por completo equivalente al de representación estética de la vida. En relación con ello, el crítico chileno señala que la imagen literaria es capaz de descubrir y revelar lo que no es sino latencia y vibración soterrada en la estructura de una sociedad concreta. Es decir, le atribuye una función simbólica y, además, opone dicha figuración al de imagen convencional o imagen normativa, que serían aquellas representaciones afines con las normas sociales vigentes (p. 105).

Esta potencia simbólica de la representación estética nos hace necesario recordar el valor polisémico subyacente en toda imagen. Según Barthes (1990), por una parte, el lector puede elegir o ignorar algunos de los múltiples significados de la imagen, y por otra, dentro de la generación de toda representación existe una articulación de los

³ Gilbert Durand (2000) entiende por *imaginario* el conjunto de las imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por una narración mítica, por el que un individuo, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y sus interpretaciones del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte (p. 10). En tanto, Jean Jaques Wunenburger (2008) denomina imaginario a un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales y lingüísticas que forman un conjunto coherente y dinámico que conciernen a una función simbólica de una articulación de sentidos propios y figurados (p. 15).

significantes de connotación o connotadores, articulación que el semiólogo francés denomina ideología (p. 7). De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que la traducción de la imagen es un fenómeno de recepción, donde intervienen procesos internos y culturales y, además, toda imagen encarna un modo de ver⁴.

De acuerdo con lo expuesto, y considerando el sentido que aquí hacemos de la obra artística o literaria, en tanto representación y revelación de imágenes, entenderemos como poética o retórica subalterna, dentro de la obra en análisis, las operaciones de subversión de los significantes de la imagen América-mujer, asociación del continente con lo femenino, que dentro de la retórica hegemónica⁵ tuvo la finalidad de naturalizar y justificar su otredad.

En este sentido la subalternidad poética nos remite a los planteamientos de Gramsci, quien entiende lo subalterno como una subjetividad y una experiencia de sometimiento, lo que significa ante todo una imposición y asimilación no violenta de la subordinación, es decir, una internalización de los valores hegemónicos (Modonesi, 2012, p. 3). Al igual que el autor de *Cuadernos de la cárcel*, reconocemos que dicha condición o experiencia encierra una potencia transformadora por medio de la conciencia y la acción política. De este modo, la experiencia subalterna significa la incorporación y aceptación relativa de la relación mando-obediencia y, al mismo tiempo, su contraparte de resistencia y negociación⁶. De acuerdo con lo anterior, en este análisis estamos refiriendo a los aspectos subjetivos de la subordinación, y por tanto entenderemos por poética o retórica subalterna el reconocimiento y desmontaje del material simbólico en que se asienta todo sistema de poder. En el caso de *La loa El divino Narciso*, la subjetividad subordinada se hace manifiesta por medio de la adhesión a los paradigmas estéticos del barroco y a las concepciones filosóficas del neoplatonismo. Por otra parte, la potencia transformadora o política del texto creemos encontrarla en lo que hemos denominado poética o retórica subalterna, entendiendo por ello la deconstrucción literaria y posterior reorganización de las metáforas de desnudez cultural; pasividad e irracionalidad que se le atribuyeron a la imagen América-mujer, naturalizando con ello la dominación del nuevo continente.

En cuanto al barroco, Octavio Paz (1992) señala que algunos autores consideran la corriente manierista un estilo intermedio entre el arte renacentista y el

⁴ John Berger plantea que toda imagen encarna un modo de ver, incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una imagen fotográfica somos conscientes, aunque sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles (p. 6).

⁵ Entenderemos *retórica hegemónica o de alteridad*, en oposición al concepto de *retórica subalterna*, es decir, como la apropiación y manipulación del material simbólico por parte de los grupos dominantes, configurando imaginarios que se presentan como realidades universales y esencialistas.

⁶ Massimo Modonesi plantea que a diferencia de Gramsci, los *Subaltern Studies (EES)*, encabezados por Ranajit Guha y Partha Chatterjee, buscaron anclar la insurgencia en la subalternidad. De este modo los *EES* ligaron la subalternidad al conflicto, el desborde y la autonomía, con ello antagonismo y autonomía son asumidos como parte de la subalternidad. Además, Modonesi (2012) señala que para Gramsci la insurgencia es un recurso y una potencialidad, una conquista progresiva y no un estado de las cosas (p. 6).

barroco. Otros, con los que Paz se manifiesta más de acuerdo, conciben al primero como una modalidad del segundo. Respecto del manierismo, el autor señala que este es conceptista, paradójico, filosofante y marcadamente intelectual; en tanto el barroco es metafórico, pictórico y acentuadamente estético. En la primera triunfa el concepto, en la segunda la imagen (p. 75). Asimismo, Werner Weisbach plantea que barroco fue considerado como el arte de la contrarreforma, y que es, además, el último arte religioso del mundo moderno (Weisbach cit, en Cáceres, s.f., p. 2). Fundado en ambos planteamientos, creemos posible afirmar que los juegos metafóricos y alegóricos en las letras, así como las volutas y adornos en la arquitectura, pueden ser considerados como la respuesta a la iconoclasia que animó los movimientos reformistas. En relación con las disputas por el culto de las imágenes, Regis Debray (1994) señala que las religiones monoteístas como la musulmana y el judaísmo fueron contrarias al culto de las imágenes religiosas. En el caso del cristianismo este ha sido motivo de una larga disputa, que se remonta al mundo bizantino. El primer intento por superarla fue el Segundo Concilio de Nircea, en el año 787, en el que se definió el uso de los iconos como genuina expresión de la fe cristiana, invirtiéndose con ello la primacía absoluta de la palabra sobre la imagen del judaísmo, y poniendo de manifiesto la influencia de la cultura visual de los griegos (p. 70). Pese a lo anterior, la controversia entre los enemigos de las imágenes y sus partidarios no quedó allí zanjada. La arremetida protestante reanudó los ataques contra la veneración icónica, por considerarlas paganas y supersticiosas. En medio del cisma de la Iglesia católica el Concilio de Trento (1545-1563) reiteró la aprobación al culto de las imágenes sagradas, siendo uno de los desencuentros que aceleró la escisión. En relación con esto, es posible agregar que todas las formas de protestantismo mostraron hostilidad hacia las imágenes religiosas por considerarlas formas de idolatría. En este sentido el calvinismo actuó con total ortodoxia al exaltar la autenticidad de la liturgia por sobre la representación⁷. En consecuencia, el cisma de la Iglesia significó la limpieza del altar de las imágenes religiosas en la liturgia protestante. Lo anterior, creemos, tuvo como respuesta la exaltación de la representación religiosas por los impulsores de la contrarreforma. Exaltación que planteamos favoreció la libertad icónica que concedió la rígida contrarreforma católica al arte barroco.

En la literatura, la adhesión a las imágenes se manifiesta en un lenguaje simbólico y alegórico, profuso en figuras retóricas. Al respecto, Sagrario López Poza (2003) señala que la metáfora en forma de agudeza y el juego de las alegorías, puede decirse, son las figuras esenciales del programa barroco (p. 102). Con el uso de estos recursos el escritor barroco le niega al lector la visión directa del objeto y lo fuerza a contemplarla en otra u otras cosas; la visión directa es sustituida por una visión refleja.

⁷ Al respecto, la doctrina de Calvino declara refiriéndose a los iconos: “(...) nuestra ignorancia y nuestra pereza y hasta la vanidad de nuestra alma tiene necesidad de ayudas exteriores por las que la fe se engendre en nosotros, crezca y llegué a ser perfecto (...)” (Velazco, 1987).

La misma autora añade que la capacidad de un escritor para crear relaciones y establecer correspondencias le dotaba de la cualidad de agudo (p. 246). De acuerdo con lo anterior, afirmamos que la exuberancia icónica barroca se puede entender como respuesta a la iconoclasia reformista. En las letras, dicha exuberancia se configura a partir de las figuras retóricas, donde la metáfora y la alegoría juegan un papel central.

Respecto del barroco americano, planteamos que la imagen barroca tuvo una función pedagógica, pero también desplegó su potencia simbólica, en tanto permite sintetizar los elementos indígenas e hispanos en los virreinos del Nuevo Mundo⁸.

LA FEMINIZACIÓN DEL CONTINENTE

Respecto de la imagen, Moraña (1988), en sus *Ensayos latinoamericanos*, recuerda que representar constituye un acto eminentemente interpretativo, la transposición de la extrañeza del referente al universo de la familiaridad, la inserción y la traducción de su anomalía al nivel de lo que se puede alcanzar y apropiarse con la mirada (p. 12). De acuerdo con ello, nos es posible establecer que las imágenes visuales, mentales y lingüísticas constituyen lo que los individuos construyen, interpretan y leen como realidad en un momento histórico y social determinado, conformando el material simbólico de una época y cultura.

En tanto que respecto del mundo de las imágenes de América, Serge Gruzinski (1991) ha prestado atención en cómo las mutaciones de lo visual obedecen a cambios culturales, mutaciones a los que el autor llama “los contornos móviles de la imagen” (p. 14). Considerando el planteamiento de Gruzinski y relacionándolo con el tema de este análisis, esto es la figura de América-mujer, es posible evidenciar una redefinición de esta representación en la loa de sor Juana que aquí analizamos. Planteamos que dicha redefinición queda establecida desde la presentación didáctica de los personajes la América, Occidente y la Música:

Sale Occidente, indio galán, con corona y la
América a su lado, de india bizarra: con mantas
Y cupiles, al modo en que se canta el tocotín.
Siéntase en dos sillas; y por una parte y otra
bailan indios e indias, con plumas y sonajas en
las manos, como se hace de ordinario en esta danza;
y mientras bailan, canta la Música (p. 117).

Como ya antes señalamos la feminización del continente fue una de las representaciones más antiguas y persistentes con que se tradujo el Nuevo Mundo⁹.

⁸ Respecto de la potencia simbólica de las imágenes Debray señala que estas siempre han permitido abrir un paso entre lo invisible y lo visible, siendo conmutadora entre el cielo y la tierra, intermediaria entre el hombre y sus dioses, cumpliendo con ello una función de relación, al poner en contacto términos opuestos, es decir, sirve de enlace (p. 43).

Dicha operación implica la producción de ciertos significados que absorberán y darán sentido a los elementos inusuales que el continente develó, naturalizando y justificando su otredad. De este modo, el orden mundial tras el descubrimiento quedó conformado por cuatro matronas jerárquicamente ordenadas: Europa, Asia, África y la joven América. Rojas Mix (1992) nos dice que esas figuras femeninas permitieron proyectar las aspiraciones del poder sin límite del absolutismo y proyectarlas a los cuatro rincones de la tierra (p. 14). En esta galería de distinguidas damas, la recién llegada va a transitar desnuda y bárbara. De acuerdo con lo anterior, planteamos que en la presentación didascálica del personaje de América es posible evidenciar ciertos elementos inéditos para la visión de la época.

En un primer punto podemos observar que la América entra acompañada de Occidente, personajes alegóricos de ambas culturas, a los que se les otorga una marca étnica, al describirse los como indio galán e india bizarra, respectivamente. Con este matrimonio simbólico queda establecido el paralelo entre ambas antigüedades: la americana y la grecolatina. Operación de correspondencia propia de los principios del humanismo neoplatónico.

Ahora bien, volviendo a la descripción de los personajes, en el caso de ella, se enfatiza la marca étnica al presentarla vestida de mantas y cupiles¹⁰, a la usanza de los nativos mexicanos. De acuerdo con esto, es posible señalar que en la obra se visibiliza la condición de América como poseedora de cultura propia haciéndola entrar a escena ricamente ataviada. Creemos que lo anterior subvierte la presentación de la desnudez, metáfora polisémica que encierra al menos dos connotaciones: voluptuosidad erótica o carencia cultural.

En relación con esto, Rojas Mix nos recuerda que en el mismo periodo de sor Juana el maestro del barroco italiano Juan Bautista Tiepolo, ofrece la mejor representación alegórica de América: amazona desnuda con el cuerno de la abundancia en una mano y una calavera atravesada por un dardo a sus pies. Rica y bárbara. Por rica promete tesoros sin fin a quien fuese su señor, por bárbara es legítimo conquistarla. Debe ser cristianizada y civilizada. El beneficio y su justificación en una sola imagen (p. 20). Lo anterior nos permite dar cuenta de al menos dos hechos, el primero es el de la persistencia de la asociación América-mujer, que como demuestra la cita de Rojas Mix, se mantiene totalmente vigente durante el periodo barroco. El segundo se relaciona con la inédita modificación que sor Juana introduce en ella. En la loa introductoria que aquí analizamos la vestimenta étnica con que se presenta el personaje subvierte la desnudez, una de las formas simbólicas con que los imaginarios colectivos europeos tradujeron a América Latina como objeto de deseo y otredad.

⁹ Respecto de la persistencia de esta representación Moraña, en *Ensayos latinoamericanos*, señala que la imagen femenina será el modelo que aparecerá con más constancia en la imaginería colonial y durante el siglo XIX (p. 23).

¹⁰ El huipil o cupil es una blusa o vestido adornado con motivos coloridos que suelen estar bordados. Vestimenta propia de los indígenas y mestizos de la parte del sur de México y Centroamérica.

Ahora bien, haciendo referencia al resto de la cita del texto en análisis, la primera escena ocurre en el contexto de la celebración de un rito nahua, ello se manifiesta por la mención al Tocatín¹¹ y los indios e indias bailando, llevando plumas y sonajas mientras bailan y cantan, el personaje de la Música exhorta a los presentes a participar en la fiesta del Gran Dios de las semillas:

Música: (...) ¡Venid adornados
De vuestras divisas,
y a la devoción
se una la alegría;
en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las semillas (p. 117).

Alfonzo Méndez Plancarte enfatiza que la gran originalidad del asunto de la loa sorjuaniana reside en que alude al rito del Teocualo que consiste en la confección de la estatua de Huitzilopochtli¹² hecha de cereales amasados con sangre humana, en la que los indígenas figuraban la muerte de su dios, y se repartía como “comunidad”, por ello el autor señala que esta loa podría haber sido titulada *El Verdadero Teocualo* (p. 73). Lo anterior nos permite afirmar que junto con la vestimenta del personaje femenino, la marca étnica que se le atribuye a la pareja que preside el cuadro (indio galán e india bizarra), así como también el contexto en que se los sitúa (en medio de una celebración pagana), son indicios alegóricos de riqueza cultural. En la cita anterior queda establecido lo que Edmond Cros considera el aporte de esta obra, que es enfatizar en el hecho que las particularidades del culto azteca, o antiguo, no son más que el ropaje de que se sirve el demonio para ocultar el verdadero Dios (p. 83).

Pues bien, como ya se aprecia en las citas anteriores, esta loa es poseedora de lo que Zanelli (2006) en su artículo *Cultura indígena e impronta femenina* define precisamente como impronta femenina, ya que los personajes principales de la trama responden a dicha impronta: la América y la Religión. En el texto citado, la autora además señala que la monja jerónima se aboca en el espacio de esta loa a la tarea de recuperar una dimensión teológica de la cultura indígena dentro de los paradigmas de la cultura occidental. Esta recuperación, agrega, se realiza con base en la estrategia del contrapunto entre dos personajes femeninos, aquel que representa al mundo indígena y el que representa a la religión católica o la fe. En este aspecto Zanelli en dicho artículo, adhiere con Stephanie Merrin, en tanto esta última, plantea que sor Juana le da voz a una escritura personal por debajo de las convenciones teatrales dominantes. Dicha escritura personal consiste en recrear en todas sus obras el drama de la mujer dividida: la heroína luminosa en contraposición con la heroína oscura. En este sentido en el texto antes citado de Zanelli se plantea que el mejor ejemplo de esto es la oposición que se da dentro de la loa *El divino Narciso* entre la mujer indígena y la

¹¹ Tocatín: forma poética náhuatl que se usaba para cantos y danzas.

¹² Deidad de la fertilidad y de la agricultura entre los antiguos mexicanos.

mujer española para ilustrar esa dicotomía entre mujer oscura y mujer luminosa. Aspectos representados por las figuras de la América y la Religión, respectivamente (Zanelli, 2006, p. 13).

En nuestro análisis, sin desechar esta exegesis de la escisión personal, planteamos que nos encontramos ante una alegoría de más amplio alcance, en tanto, la consideramos manifestación de una incipiente poética o retórica de subalternidad, operación de ruptura y reorganización simbólica, que creemos se lleva a cabo partir de la apropiación de la asociación América-mujer, subvirtiendo contenidos metafóricos que tradicionalmente se le habían atribuido a esta representación. Al respecto, la cita anterior de la loa analizada hace alusión a la naturaleza femenina que se le ha atribuido al continente, en tanto la dama española se dirige a la América por medio de los adjetivos de bella y rica. Con dicha adjetivación, la primera visión que la señora europea tiene del otro personaje femenino se aproxima a la que tuvieron los conquistadores ibéricos, atribuyéndole una voluptuosa belleza.

Al respecto, Moraña (2004), en sus *Ensayos sobre cultura latinoamericana*, nos recuerda que la relación naturaleza-cuerpo femenino se inspira en la asociación mujer, fertilidad y tierra, donde el cuerpo de la mujer se ofrece a la contemplación como forma de posesión simbólica. La autora agrega que el paisaje y el desnudo se asocian con la perspectiva erótica. Así, el nuevo mundo surge representado como un espacio virginal, desnudo y promisorio, marcado por el deseo de penetración masculina (la actitud de conquista, palabra que designa tanto la acción colonialista como la seducción erótica) (p. 23). Como ya antes señalamos, en esta loa sorjuaniana es posible evidenciar una inversión de la metáfora de la desnudez, en tanto la América se presenta ricamente ataviada al modo indígena. Entonces, pese a que la primera visión de la Religión, que enfatiza en los rasgos de belleza y exuberancia; descripción que se acerca a la que hicieron los primeros colonizadores, la imagen de América que va a prevalecer en la obra será la de dama altiva y desafiante:

América: Si el pedir que yo muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerás, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
Adorará mis deidades! (Moraña, 1988, p. 119).

De acuerdo con lo anterior, planteamos que con la inversión de la metáfora de la desnudez en la obra aquí analizada, se están subvirtiendo varios significados, debido al valor polisémico de dicha metáfora. En relación con esto, Moraña, en el ensayo antes

citado, plantea que en las primeras representaciones del nuevo continente su desnudez aparece como uno de los rasgos más constantes. En este sentido, el cuerpo desnudo –desprovisto, expuesto– se une a las ideas de necesidad, deseo, pureza, monstruosidad, plenitud, anomalía etc. Además, sus interpretaciones pueden tomar dos sentidos. El primero, como marca semiótica de valor cultural o mejor dicho acultural, cobrando los significados de escases, desposesión, carencia de objetos manufacturados. En tanto el segundo tendría un componente erótico que invita a la penetración. En cualquiera de los casos, la desnudez llega a constituir un elemento de legitimación colonialista (p. 21). Ahora bien, como ya antes señalamos, en La loa *El Divino Narciso* el personaje alegórico la América aparece con un atuendo que revela su origen mesoamericano, imagen con la que no solo se niega la desnudez cultural, sino que además le otorga una identidad étnica singular: la indígena.

Respecto de la feminización del nuevo continente y su representación como cuerpo desnudo en el imaginario europeo, es posible atribuirlo a que tanto la mujer como América compartían el mismo destino histórico de alteridad. En relación con esto, Rojas Mix plantea que en el mundo antiguo lo femenino representaba la contrapartida de los valores sociales, lo que cuestionaba el “orden masculino” establecido, y en este sentido ponía en tensión el modelo social como grupo cerrado de hombres. Entonces lo femenino representaba la barbarie y la alteridad, una barbarie que solo existía como antípoda del orden establecido, ya que el otro solo resulta comprensible en la proyección mítica del propio yo (Rojas, 1992, p. 80). Respecto de esto último, es posible señalar que la otredad se construye a partir de un orden dicotómico, donde lo femenino, pasivo e irracional funciona especularmente de lo masculino, activo y civilizado.

En relación con estos contenidos dicotómicos en la representación de América-mujer dentro de la loa sorjuaniana, la carencia cultural ha sido subvertida a partir de las marcas culturales que rodean al personaje alegórico del nuevo continente. De la misma forma la pasividad y sumisión, como características inherentes de la otredad, son negadas. Ejemplo de ello es la cita anterior del texto en análisis, donde se representa una América desafiante, capaz de defender su libertad de culto sin rendirse ante las armas ni de la razón, ni de la fuerza. De acuerdo con ello, planteamos que la imagen alegórica de esta obra dista de otras composiciones que animaron la experiencia colonialista desde la perspectiva europea, ya que en ella la América se presenta orgullosa, desafiante y activa:

América: Bárbaro, loco, que ciego,
con razones nos entendidas,
quiere turbar el sosiego
que en serena paz tranquila
gozamos: ¡cesa en tu intento,
si no quieres que en cenizas
reducido, ni aun los vientos
tengan de tu ser noticias! (Moraña, 1988, p. 118).

De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar que donde el imaginario europeo concibió a América como amazona desnuda y bárbara, sor Juana la cubrió con los ropajes de una cultura propia, tan antigua y equivalente a la antigüedad grecorromana; así como también donde la imaginación ibérica la representó como india indefensa y dócil, la monja mexicana la alegorizó desafiante ante la violencia militar de la campaña evangelizadora. Esto último se manifiesta en la cita del texto analizado, en la que la india bizarra desafía al personaje *el Celo*, alegorización de la dimensión bélica de dicha campaña, al que amenaza de reducir a cenizas. Por último, donde la imaginería hispánica la enfrentó a la figura masculina del conquistador como el único capaz de tomarla por asalto, la monja jerónima introduce una nueva inversión, al enfrentarla a otra figura femenina, la de la Religión, que será capaz de vencerla por la fuerza intelectual de la razón, subvirtiendo con ello los atributos de irracionalidad y barbarie.

De acuerdo con ello, planteamos que es posible verificar la subversión de las metáforas de otredad con que se tradujo el continente y se le incorporó a la modernidad occidental. Valores que como ya hemos señalado, por asociación a lo femenino, convierten las tierras descubiertas en cuerpo desnudo, inerte y promisorio.

Respecto de esta retórica de la otredad desde la perspectiva europea, Moraña, (2004) en sus *Ensayos sobre cultura latinoamericana*, plantea que ninguna imagen ha captado mejor la imaginación de su época y de épocas posteriores que la grabada por Theodor Galle (circa 1580) respecto del dibujo de Jan van der Straet (circa 1575) conocido como Johannes Stradanus¹³. Dicha imagen muestra a América tendida en una hamaca siendo despertada por Américo Vesputio, quien se le aproxima al bajar de las carabelas, trayendo consigo la insignia de la cruz, la espada y el astrolabio, elementos que remiten a la religión, el imperio y la ciencia. Respecto de esta imagen, la autora señala en el texto citado que el dibujo se apoya en la semiótica del gesto, en la pose como posicionamiento ideológico, cultural, como relación entre sexos, poderes y culturas. Donde lo otro se presenta como forma invertida del yo, inversión alegorizada en el Américo parado, masculino, civilizado, frente a la América tendida, femenina, salvaje, como si ambas imágenes fueran la inversión simétrica del otro que se mira en el espejo de su propia cultura, iluminada por la alteridad (Moraña, 1988, p. 27).

Nosotros planteamos, entonces, que dentro de la alegoría de sor Juana Inés de la Cruz nos encontramos ante la inversión de esta semiótica del gesto de la que Moraña da cuenta, en tanto la imagen de América-mujer se muestra en plena potestad de sí misma, inversión que hemos denominado poética o retórica subalterna:

América: ¿Qué naciones nunca vistas
quieren oponerse al fuero
de mi potestad tan antigua? (p. 118).

¹³Giovanni Stradano o Jan van der Straet o van der Straat o Stradanus o Stratesis (1523-1605) fue un pintor manierista nacido en Flandes. Desarrolló la mayor parte de su actividad artística en Florencia, donde vivió la segunda mitad del siglo XVI.

Ahora bien, la cita anterior pone de manifiesto lo que Zanelli (s.f.) en su artículo “La loa *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, considera el propósito de la obra es la recuperación de la dimensión teológica e histórica de las culturas indígenas, siempre dentro de los paradigmas de la cultura occidental (p. 1). Respecto de la dimensión histórica, podemos decir que el maridaje entre Occidente y América, así como la declaración de su antigua potestad niega la novedad cultural e histórica del continente que impulsó la modernidad. En relación con ello, señalamos que la novedad contenida en la denominación Nuevo Mundo¹⁴ no es inocente, ya que bajo dicho nombre existe una concepción jerárquica que le otorga la hegemonía a Europa, y con ella, la capacidad de enjuiciar al hombre americano y su cultura (Aracil y Alemany, 2009, p. 16). Es por lo anterior que con la afirmación de su potestad tan antigua, la América reconoce su pasado como equivalente al de antigüedad occidental, y con ello niega haber despertado al mundo, desnuda y salvaje, como ocurre en el grabado de Stradanus¹⁵.

Respecto de la recuperación de la dimensión teológica de la que habla Zanelli en el mismo texto antes citado, podemos señalar que el espíritu universalista que anima esta obra se corresponde con los principios filosóficos del humanismo neoplatónico. En el contexto de la obra, dichos principios se manifiestan en el asunto de la misma, por lo menos así lo manifiesta Jorge Checa (2016) cuando dice que el asunto de la loa y del auto sacramental que antecede es el mismo: la anticipación del cristianismo y de algunos de sus misterios en ciertos ritos paganos (p. 198).

De acuerdo con esto, planteamos que la loa de sor Juana manifiesta el espíritu sincrético que animó la emergencia de una conciencia criolla o subalterna. Dicha conciencia surge marcada por una paradoja, en tanto no se pensó como independiente o escindida, muy por el contrario, como ya hemos señalado, lo que anima el secretismo del siglo XVII es la búsqueda de los signos de semejanzas con Occidente. A la luz de lo anterior, afirmamos que la oficialización de una cultura sincrética obedece a una estrategia de evangelización dirigida desde el poder hegemónico. Será dentro de esta estrategia que la imagen barroca reveló una función pedagógica, pero también su potencia simbólica, al posibilitar la síntesis de lo indígena con lo hispano. En este sentido la profusión icónica del barroco de indias tiene una finalidad sincrética, como se expresa en la siguiente cita donde la Religión declara su necesidad de lo visual para unir las cosmovisiones europeas y americanas:

América: Como me das las noticias
tan por mayor, no te acabo de

¹⁴ La denominación Nuevo Mundo había sido acuñada por Américo Vespucio en la célebre carta *Mundus Novus* (referente a su viaje por la actual América del sur en 1501-1502) en la que informaba a Lorenzo Pier Francesco de Medici sobre “aquellos nuevos países (...) los cuales Nuevo Mundo nos es lícito llamar, porque en tiempo de nuestros mayores de ninguno de aquellos se tuvo conocimiento (Aracil y Alemany, 2009, p. 16).

¹⁵ El grabado de Theodor Galle incluye una leyenda “Américo redescubre América, la llama una vez y desde entonces ha estado despierta” (Moraña, 1988, p. 26).

de entender; y así, querría
recibir las por extenso,
pues ya inspiración divina
me mueve a querer saberlas (...)
Religión: Pues vamos que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista,
te mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas (p. 121)

Con lo anterior se hace un reconocimiento de la cosmovisión esencialmente icónica¹⁶ de las civilizaciones antiguas, para mediante esta característica cristianizar a los personajes paganos. En este sentido, en la obra, la imagen despliega su valor pedagógico¹⁷. También podemos encontrar en la cita la explicitación de los principios del arte barroco, que como ya antes señalamos, es una arte esencialmente religioso, cuya exuberancia icónica está puesta al servicio de la fe. En este sentido, la loa sorjuaniana manifiesta la intención de la Religión de mostrar por medio de la imagen la verdadera fe al personaje de la América. Aunque en esta escena es posible advertir que esta última elige recibir dicha fe libremente por medio de sus capacidades de entendimiento y razón, que la mueven a querer saberla, alegorizando con ello la capacidad intelectual y la libertad de los pueblos colonizados. En esta deconstrucción de la visión de irracionalidad y sumisión, decimos, se manifiesta la potencia simbólica de la imagen en general y de la imagen barroca en particular, ya que por intermedio de ella se unifican elementos contrarios, dando origen a nuevas representaciones de la realidad americana.

CONCLUSIÓN

De acuerdo con lo planteado, afirmamos que en la loa *El divino Narciso* nos encontramos con la recuperación de la dimensión cultural y teológica del continente para hacerla corresponder con los paradigmas estéticos y filosóficos de su época, principalmente el barroco y los principios neoplatónicos. Por otra parte, evidenciamos

¹⁶ Al respecto, la importancia de la representación en los antiguos pueblos mesoamericanos, Gruzinski (1991) señala que las prácticas de escritura de estos pueblos incluyeron tres tipos de glifos, el más importante de ellos fueron los pictogramas, que son representaciones estilizadas de objetos y acciones, animales, aves, danzas, dioses, etc. (p. 20).

¹⁷ En relación con ello, Gruzinski (1991) señala: “(...) los evangelizadores descubrieron en la imagen un medio cómodo, sobre todo en las primeras épocas de paliar su desconocimiento de las lenguas indígenas” (p. 38).

la afirmación de lo americano como realidad singular y preexistente a su incorporación en el ámbito de la modernidad occidental. Respecto de lo primero, señalamos que en la obra el universalismo se manifiesta en el asunto de la misma, el que alude a la revelación de marcas de similitud entre el rito indígena del Teocualo y la Eucaristía católica. En tanto, que en relación con lo segundo, es decir, la afirmación de la singularidad de la cultura americana, esta se lleva a cabo mediante la apropiación de la imagen América-mujer y la inversión de las metáforas que naturalizaron y justificaron su alteridad, constituyendo con ello una poética o retórica subalterna. De acuerdo con ello, afirmamos que donde el imaginario europeo concibió a América desnuda y bárbara, sor Juana la cubrió con los ropajes de una cultura propia; asimismo, donde la imaginación ibérica la representó indefensa, dócil e irracional, la monja mexicana la alegorizó desafiante, libre y racional.

Según lo anterior, creemos que la importancia de esta obra es en un primer punto dar cuenta de la emergencia de una incipiente conciencia criolla, la que surge marcada por una paradoja, en tanto, en su origen no se pensó como independiente, sino por el contrario, lo que animó su emergencia es la búsqueda de los signos de semejanzas con Occidente, acorde con la política de puente intercultural establecida por los jesuitas, legitimación de un mundo sincrético que un siglo más tarde desembocaría en las luchas independentistas. Asimismo, planteamos que esta obra es relevante en tanto se puede entender como una temprana manifestación de una retórica subalterna, ya que en ella es posible apreciar el desmontaje o deconstrucción del contenido simbólico que naturalizó y justificó la alteridad de Nuevo Mundo, asociándolo con otra alteridad histórica: la de la mujer. En esta manipulación de los paradigmas estéticos y filosóficos de su época, para por medio de ellos construir una poética marginal o subalterna, creemos que esta obra alcanza una profunda vigencia, en tanto da cuenta de la ruptura y el re-eslabonamiento de la cadena signos con que toda sociedad construye su hegemonía, visibilizando las estrategias del poder y las políticas de resistencia simbólica.

Considerando lo anterior, planteamos que sería relevante extender esta indagación respecto de la inversión de las metáforas de alteridad a otros contenidos de la obra, como por ejemplo aquellos que rescaten la dimensión histórica de ella, en los que se involucrarían en forma más activa los personajes secundarios de esta loa, es decir, el Occidente, alegorización de la antigüedad grecorromana, así como el Celo, quien representa la dimensión violenta del proceso evangelizador. Lo anterior, creemos, daría cuenta de nuevas metáforas, así como también de su respectiva inversión. Por último, creemos relevante reactualizar la lectura crítica de otras obras de sor Juana Inés de la Cruz, desde la perspectiva de una poética subalterna, ya que la producción literaria de la escritora mexicana, con su diversidad genérica, ofrece el desafío de rastrear en diversos registros las mismas inversiones metafóricas que hemos intentado evidenciar en este análisis.

OBRAS CITADAS

- Aracil Beatriz y Alemany Carmen (2009). *América en el imaginario europeo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Arroyo, Susana (2012). *Una lectura al “Primero sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*. Tesis para obtener el grado de Doctora en letras. Universidad Autónoma de México. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
- Barthes, Roland (1990). *La retórica de la imagen. O óbvio e o obtuso*, 1990, vol. 2: 27-43. Diapontable en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=71
- Berger, John (1972). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cáceres, Andrés (s.f). *Una lectura egipciiana de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Checa, Jorge (2016). *El Divino Narciso y la redención del lenguaje*. Nueva Revista de Filología Hispánica N° 1: 197-217
- Cross, Edmon (1963). “El cuerpo y el ropaje en El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 39: 73-94.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (s.f.). *Loa para el Auto Sacramental de El Divino Narciso* (Por alegorías).
- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Gruzinski, Serge (1991). *La colonización del imaginario*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Krynen, Jean (2016). *Mito y teología en El divino Narciso de Sor Juana Inés de Cruz*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 501-505. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc059h4>
- López, Sagrario (2003). *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- Méndez, Alfonso (1976). *Estudio liminar y Notas a Sor Juana Inés de Cruz*. Obras completas. Autos y loas. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Modonesi, Massimo (2012). “Subalternidad”, en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Ciudad de México: UNAM: 1-12.
- Morales, Leonidas (2008). *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio.
- Moraña, Mabel (2004). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio.
- (1988). *Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIV, N° 28: 229-251.
- O’Gorman, Edmundo (1995). *La invención de América. Investigación acerca de las estructuras históricas del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Olivares, Rocío (2010). *Apologética, mítica y mística en El Divino Narciso, de Sor Juana*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios N° 46. Revista electrónica, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>
- Paz, Octavio (1992). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, D.F.: Seix Barral.
- Rojas Mix, Miguel (1992). *América Imaginaria*. Santiago: Pehuén.
- Spivak, Gayatri (2008). “Estudios de la subalternidad”, en Mezadra, Sandro, en *Estudios poscoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños, 33-67.
- Velazco, José Luis (1987). *La Iglesia según la tradición calvinista reformada*. México D.F.: El Faro.
- Zanelli, Carmela (1994). La loa *El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5z4>.
- (2006). *Cultura indígena e impronta femenina en dos loas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4527>.