

# Polifonía e intertextualidad en *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz

*Robin Rice de Molina*  
*Universidad de las Américas – Puebla*

**E**l texto dramático sugiere una doble transmisión y recepción. Por un lado, como cualquier otro escrito artístico, consiste en un sistema lingüístico que se puede leer y descifrar, interpretar y analizar como texto. Pero, a diferencia de otros géneros, como la narrativa y la poesía, también se pueden considerar, en cuanto a su transmisión y recepción, los factores visuales, auditivos y deícticos de su presentación. La narrativa y poesía, hoy en día, en los tiempos postrovadorescos, se leen silenciosamente, acto llevado a cabo por un ser solitario. Al contrario, la literatura dramática se disemina en teatros o en el cine a plena vista de un público. Frecuentemente leer obras de teatro es la labor de dramaturgos o alumnos de literatura. Por esto, la interpretación por parte del espectador es realmente una reinterpretación de los actos hermenéuticos anteriormente llevados a cabo por el director y los actores.

Sin embargo, existen obras de teatro que jamás han llegado a ser representadas. Son obras literarias peculiares porque mientras se perciben las acotaciones, las didascalias y otras indicaciones teatrales, el literato las descodifica como signos textuales no espectaculares y se consideran como paratextos:

El texto dramático es una clase de texto literario. Por lo tanto, su recepción se produce por la lectura, generalmente, silenciosa. Creemos que muy pocos lectores de textos dramáticos tal vez actores o directores lo “leen” como texto espectacular.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Girol, Canadá, 1991, pp. 6-7.

Entonces, la teatralidad es virtual. Por lo tanto, en el sentido interpretativo, falta una parte del acto comunicativo: “La lectura de un texto dramático es una repetición del acto comunicativo en la que uno de los tres elementos básicos es alterado: el receptor”.<sup>2</sup> Tomando en cuenta estos factores, el lector es el receptor y no el espectador. Su trabajo como hermeneuta es más arduo porque tiene que interpretar las acotaciones y los otros componentes teatrales intelectualmente.

Tal es la situación del intérprete de *El Divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz. Auto sacramental probablemente escrito en 1689, la pieza fue destinada a representarse en “a coronada Villa/ de Madrid”. Sin embargo, creo que jamás fue presentado. ¿Cómo hemos de leer el Auto, hoy en día? ¿Cómo podemos insertarlo en los estudios novohispanos y acercarnos a él? Basado en el creciente número de artículos que ha gozado en los últimos años, supongo que el escrito sorjuanino ha tenido aún más popularidad en los últimos años que en cualquier otro periodo.

Por lo tanto, quiero ver porqué *El Divino Narciso* disfruta de más popularidad hoy que en cualquier otra época, cuando se supone que por los temas y el género, sería inalcanzable para el lector contemporáneo. Además, quiero explorar los auxilios, unos implícitos, y otros explícitos, en el texto, como son ecos de otros textos, la musicalidad, los mitos, etcétera, que permiten al receptor colocar la obra, culturalmente contextualizada, dentro de un ámbito vital, relevante y coherente en el siglo XXI.

En el caso de la obra dramática leída en silencio, operan únicamente los dos polos normalmente reservados para la narrativa: el artístico y el estético. Como los describe Wolfgang Iser:

La obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético: el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquélla gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Wolfgang Iser, “El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, p. 122.

Primero que todo, creo que la *Weltanschauung* sorjuanina patente en el Auto y su Loa responde a una necesidad de reconciliar las distintas culturas e ideologías de la globalización novohispana. Para la ideología del siglo XVII, la mezcla idiosincrásica cultural en América de la europea occidental e indígena, más la influencia marcada de la Antigüedad clásica preponderante en el Renacimiento y los Siglos de Oro, requería una mentalidad que podía reconciliar y sintetizar el nuevo mundo globalizado.

El mito era una manera de reconciliar mundos distintos. “El mito anula el tiempo”,<sup>4</sup> en muchos sentidos y en muchos niveles. En realidad, hay poca diferencia entre la asimilación de las esferas ontológicas de los hebreos, los gentiles, los aztecas y los cristianos llevada a cabo por Juana Inés, por medio de mitos y leyendas, y la aproximación a la mitología universal utilizada por la antropología estructural de Levi-Strauss. Como acierta Ángel Rama cuando incorpora a Levi-Strauss en su acercamiento a *la ciudad letrada*:

[L]a *escritura* de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral. Esta es, por esencia, ajena al libro y su rigidez individualizadora, pues se modula dentro de un flujo cultural en permanente plasmación y transformación. Rige para este material la observación de Levi-Strauss de que todas las variantes componen el mismo mito, lo que no sólo reconoce su adaptación a diferentes circunstancias concretas, sino también la introducción dentro de él del factor histórico [...], el cual aporta variantes sobre el flujo tradicional, en cierto modo atemporal adaptándolo a los requerimientos de las circunstancias históricas.<sup>5</sup>

Mi propósito es examinar cómo sor Juana utiliza la intertextualidad para evocar otros mundos literarios. Esta intertextualidad está hilada, orquestada para crear una polifonía que hace referencia a su propio mundo novohispano, pero, a la vez, a otras literaturas y culturas de otros tiempos. Por medio de esta técnica, *El Divino Narciso* conserva su naturaleza apelativa dramática sin ser representado. En otras palabras, la teatralidad se produce por la orquestación de la intertextualidad.

Concepto atribuido a Bajtín, la intertextualidad es la presencia, literal o alusiva, de un texto en otro texto. Sklovski ha dicho sobre el tema que: “el escritor

---

<sup>4</sup> Ignacio Arellano, conferencia magistral que dictó en el marco del Congreso Calderón 2000, celebrado en septiembre del 2000 en la Universidad de Navarra, Pamplona.

<sup>5</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Norte, Hanover, 1984, pp. 87-88.

marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar”.<sup>6</sup> A fin de cuentas es una innovación. Según Greimas son: “formas narrativas o figurativas autónomas y móviles, capaces de pasar de una cultura a otra y de integrarse en conjuntos más vastos perdiendo total o parcialmente sus significaciones antiguas en beneficio de otras nuevas”.<sup>7</sup> La intertextualidad es un aparato literario reconciliador. Crea un efecto sinérgico. Entonces, la referencia a un *tocotín* junto a una del *Cantar de los cantares* es automáticamente una acción reconciliadora y sinérgica. La suma de las partes es mayor que los valores individuales.

Para poder hablar de polifonía es necesario pensar en las repercusiones de la heteroglosia y el dialogismo. Heteroglosia es la garantía de la supremacía del contexto de un enunciado sobre el texto mismo. En otras palabras, los versículos de la Biblia, cuando están insertados en *El Divino Narciso*, se matizan según el auto. Se crea una doble referencia, una que es reminiscencia del universo sagrado hebreo, y otra que es más poderosa que la primera y es el significado en el nuevo contexto. Por lo tanto, la heteroglosia funciona como una especie de caja de resonancia que replica sentidos del texto y del contexto. La heteroglosia es análoga al concepto del *locus* donde las fuerzas centrípetas y centrífugas chocan.<sup>8</sup>

Con la base de heteroglosia, podemos acercarnos al mundo como un gran dialogismo. El dialogismo es el modo epistemológico de un mundo dominado por la heteroglosia. El dialogismo implica que todo se entiende y se hace entender como una parte de un universo más grande en que hay una interacción constante entre significados. La preexistencia del mundo del lenguaje en relación con todos sus habitantes actuales asegura la imposibilidad del monólogo.<sup>9</sup> Todo significado es condicionado por el contexto, no nada más inmediato, sino también histórico.

La intertextualidad literal y por alusión es tremenda en este auto, como era común en la época al citar, o, mejor dicho, intercalar frases de las humanas y divinas letras. Sin embargo, el texto de sor Juana es una orquestación de muchos intertextos. Incluso, la intertextualidad en cuanto a la reiteración del *Cantar de los cantares* es realmente una glosa de grandes fragmentos del original. En cuanto a intertextos, además de Ovidio, autos calderonianos como *La devoción de la*

<sup>6</sup> Citado por Helena Beristáin en *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 264.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> Esta imagen de las fuerzas que chocan la he tomado de Bajtín, *The dialogic imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1996, p. 428.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 426.

*misa, El pastor Fido, A Dios por razón de estado, El divino Orfeo, La viña del Señor, El nuevo hospicio de pobres, la Loa para lo que va del hombre a Dios, y claro, hasta cierto punto, la comedia palaciega de Eco y Narciso, son aludidos y resuenan en varios segmentos del texto. El Antiguo Testamento es convocado en cientos de líneas. Los libros más presentes son: el Cantar de los Cantares, cuya versión de Fray Luis de León se cita en decenas de versos. Otros libros bíblicos con un papel plenamente protagonista son: Génesis, Salmos, Isaías, Ezequiel, Daniel, Lucas, Mateo, Jeremías, Juan, Deuteronomio, entre otros, que tienen menor presencia textual. Explícitamente, alude a cronistas como Torquemada y Mendieta. El tocotín es interpuesto en la Loa para el mismo Auto. Además, como es típico en sor Juana, la poetisa cita otros textos suyos. Por supuesto, no nada más filosóficamente, se representa a Santo Tomás de Aquino, pero termina la obra con una traducción casi literal del himno *Pange lingua* compuesto por Santo Tomás para la fiesta de *Corpus Christi*.*

El concepto más importante en la teatralidad de *El Divino Narciso* es la orquestación dialógica usada por la monja. Sin la polifonía, el auto sorjuanino quizá no evocaría la dramaticidad. Sin embargo, una lectura silenciosa del texto crea, en algunos momentos, el efecto del *locus* heteroglósico donde colisionan las fuerzas centrípetas (que es el texto en sí) y centrífugas (que es el texto referenciado, o sea, el intertexto). El choque de estas fuerzas, epistemológicamente, es una caja de resonancia que provoca la acción recreativa dramática en el lector. Resulta que Juana Inés es tanto compositora como escritora.

El término más importante que Bajtín pide prestado del mundo musical es el de la polifonía. Él proscribía la posibilidad de una novela polifónica. Es claro que la orquestación es la manera para lograr la polifonía. La música, para Bajtín, es la metáfora que convierte la facultad visiva a la auditiva. Bajtín considera esto como un cambio crítico. En las artes orales y auriculares, las insinuaciones del acto comunicativo son las que las convierten en actos individualizados. En un texto o en una partidura, un único mensaje o melodía horizontal puede ser armonizado verticalmente de muchas maneras. Cada tono fijo de las partiduras se puede alterar cuando el tono es replicado por los distintos instrumentos. Las posibilidades de orquestación convierten cualquier segmento textual en un escrito infinitamente variable.<sup>10</sup>

Entonces, el panorama que tenemos presente en *El Divino Narciso* es de un texto que presenta bastantes instancias de intertextualidad. Ésta es una especie

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 431.

de heteroglosia literaria que forzosamente recuerda que el mundo verbal es dialógico. Ahora, en el caso del auto, la musicalidad se ve aumentada por la orquestación de los intertextos. Conjuntamente, el drama se convierte en una entidad polifónica. La polifonía del auto es la que hace a la obra actual, presente, y, hasta cierto punto, contemporánea.

Una enumeración exhaustiva de los intertextos en el auto sería muy extensa, pero quiero mencionar unas de las orquestaciones llevadas por sor Juana para crear el *locus* de la colisión de las fuerzas centrípetas y centrífugas, o sea, el *locus* de la colisión del texto y el contexto. Uno de los primeros ejemplos patentes en la Loa es el uso de la expresión: “¡celebrad al gran Dios de las semillas!”. El lector establece muchas correspondencias entre la frase recitada tanto por aztecas como por españoles, y los rituales en que se usaría la expresión. Por el lado azteca, produce reminiscencias del *teocualo*, de Huitzilopochtli, de sacrificios humanos, amaranto, sangre y la salvación corporal. En cuanto al universo cristiano, la frase evoca al *Corpus Christi*, la Trinidad, la Eucaristía y la liturgia cristiana en general.

A pesar del interés hermenéutico que puede provocar la Loa a *El Divino Narciso*, el Auto es la parte polifónica del conjunto literario. Primero que todo, resaltan los aspectos netamente profanos del escrito. Por ejemplo, el Narciso de la obra es, al inicio de la obra, el Narciso ovidiano. Incluso, hay referencias al inicio de la obra del acto de crear una combinación literaria de las humanas y sagradas letras. Se exhibe desde el inicio una conciencia de que la obra se compondrá en capas de significado y de referencias textuales:

Cuán misteriosas se esconden  
 Aquellas ciertas verdades  
 Debajo de estas ficciones.  
 (vv. 83-85)<sup>11</sup>

Estos versos son en cuanto al significado alegórico del escrito. El tipo de estructuración intertextual que hará está en los siguientes versos:

(A la Sinagoga)  
 tomar de la una el sentido,

---

<sup>11</sup> Todas las citas de *El divino Narciso* son de mi edición del Auto y Loa. La numeración sigue más o menos la de Méndez Plancarte hasta el v. 910 en donde la edición de Méndez Plancarte presenta un error de numeración de versos.

(*A la Gentilidad*)  
 tomar de la otra las voces,  
 y en metafóricas frases,  
 (*A la Gentilidad*)  
 tomando tus locuciones  
 y en la figura de Narciso,  
 [...]

a ver si dibujan  
 estos oscuros borrones  
 la claridad de Sus luces;  
 pues muchas veces conformes  
 divinas y humanas letras,  
 dan entender que Dios pone  
 aun en las plumas gentiles  
 unos visos en que asomen  
 los altos misterios suyos;  
 y así quiero que, concordés,  
 (*A la Sinagoga*)  
 tú des el cuerpo a la idea,  
 (*A la Gentilidad*)  
 y tú el vestido le cortes.

(vv. 116-133)

Anuncia la Naturaleza Humana en los versos anteriores su intención de intercalar texto y sentido. Está preparando el terreno para la intertextualidad que orquestrará en su obra polifónica.

Las referencias textuales menos impactantes son a Ovidio y Calderón de la Barca, en cuanto a intertexto. La mayoría de los temas ovidianos están representados en la caracterización del joven: su gran belleza, el amor de Eco, la soberbia de Narciso, su enamoramiento de sí mismo en la fuente. La diferencia más notoria entre la versión ovidiana y la de sor Juana es la muerte del personaje. Mientras en Ovidio el amor consume a Narciso poco a poco, en el auto, se ahoga en la fuente, indicado en la acotación como: “cae Narciso dentro del vestuario” (vv. 1617-1618). Con respecto a Calderón y la pieza palaciega de *Eco y Narciso*, hay poca influencia textual entre las dos obras. Juana Inés estaba pensando en otro concepto. Como demuestra Alexander Parker, el efecto calderoniano se evidencia en la manera de convertir las humanas letras en sagradas. Si hay evidencia de intertextualidad entre este auto y algún texto de Calderón de la Barca, es entre sus autos sacramentales y no la comedia palaciega de *Eco y Narciso*.

Antes de iniciar con el rastreo y orquestación intertextual en la pieza, quiero hacer una observación. Mientras la Naturaleza Humana alega que va a sintonizar las humanas y sagradas letras dando ideología al texto con las sagradas y voz con las primeras, en la práctica, esto no es el caso. El auto resalta una polifonía bíblica. Claro, hay ecos de otros textos, pero la voz predominante es la bíblica. Hay paráfrasis de partes enteras del Antiguo Testamento. Por lo tanto, si la Biblia es la recopilación de las imágenes, figuras, retórica, etcétera, universales, entonces, el auto, que está incrustado con la Biblia es una reverberación de la misma.

La música como atuendo virtual de la obra teatral, y la música como tema literario se complementan sinérgicamente. La música como concepto era una filosofía en sí. En una larga analogía universal, la integración del auto por referencia y ecos a otros textos es en pocas palabras una armonización del auto con textos claves preexistentes. Por esto, la música se menciona frecuentemente en esta obra sorjuanina y en otras:

vamos a buscar  
 la fuente en que mis borriones  
 se han de lavar, sin dejar  
 las dulces operaciones  
 de la música, diciendo  
 entre lágrimas y voces:  
 Coro 1  
 (Alabad al Señor todos los hombres!  
 (vv. 269-274)

Las “dulces operaciones / de la música” son muy específicas. Son reflejos de la armonía del universo. Concepto platónico, esta armonía se describe como:

Dios había creado también el alma universal, principio semoviente, realizada en partes y mezcla proporcionales, resultando siete espacios circulares, cada uno de un color distinto y con un cuerpo celeste en cada círculo. Los cuerpos celestes arrastrados en la rotación de la esfera animada alrededor del centro de la tierra producen, según la velocidad de cada uno, tonos altos o bajos. Es lo que se llama la música de las esferas que viene a ser un concepto científico-matemático-musical.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> J. E. Duarte, “Introducción”, en Calderón de la Barca, *El divino Oreó*, ed. de J. E. Duarte, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1999, p. 49.

La sombra musical que infiltra el texto entero, se evidencia por menciones de la música, ésta como acotación virtual y la técnica de eco que usa la monja como una caja de resonancia.

Creo que la polifonía es creada intertextualmente por las paráfrasis enteras de unos de los libros más líricos del Antiguo Testamento. Curiosamente, no son los personajes “buenos” que recitan los segmentos bíblicos, sino los “malos”, en particular, Eco, que representa al demonio, a Lucifer. Entonces, estas circunstancias también dan otro matiz a los versículos.

Los primeros cuadros vivos narrativos y también acotados son cuando Eco está relatando los primeros tiempos del Antiguo Testamento. No usando exactamente un discurso bíblico, conjura la visión de los monstruos de la fe: Abel, Enoc, Abraham, Moisés, entre otros. La parte más destacable es la narración que acompaña a estas escenas. Eco introduce la escena con Abel apelativamente diciendo:

[...] mirad a Abel,  
que las espigas agrega  
y los carbones aplica  
para hacer a Dios ofrenda.  
(vv. 535-538)

Pero más importante es el teatro dentro del teatro. Primero la acotación indica: “Ábrase el carro segundo; y va dando vuelta, en elevación, Abel, encendiendo la lumbre; y encúbrese, en cantando.” La acotación se vuelve narración o ambientación para el lector. La escena se desarrolla con una pequeña pieza escena dramática dentro del drama. Se presenta el personaje Abel y recita sus cuatro versos:

¡Poderoso Dios  
de piedad inmensa,  
esta ofrenda humilde  
de mi mano acepta!  
(vv. 539-542)

Las presentaciones de los otros personajes bíblicos se desenvuelven de la misma manera con una combinación de presentación por parte de Eco, acotación apelativa, y unos cuantos versos pronunciados por la figura bíblica. Todo este fresco lingüístico es seguido por el canto de un coro intercalado con estrofas descriptivas aludiendo a los patriarcas de la iglesia. Eco se convierte en esta larga sección en el narrador y moderador. Entonces, nos recuerda que el demo-

nio ha tenido tanta presencia en los acontecimientos bíblicos como los profetas. El demonio/Eco es tan presente en el auto como en los textos sagrados. A fin de cuentas, la metodología didáctica es por estrategia aristotélica tanto en la Biblia como en el auto el demonio sufre infinitamente las repercusiones de su *hamartia*, su defecto trágico. Por lo tanto, es lógico su papel tan protagónico en *El Divino Narciso*.

Una clara muestra del dialogismo en la obra, es el largo episodio en que la Naturaleza Humana busca a Narciso. Lo que resulta es una larga paráfrasis de fragmentos del *Cantar de los Cantares*. Esta sección es un claro ejemplo del sistema bajtiniano. Primero, se manifiesta la intertextualidad bíblica. Pero, por la heteroglosia el mundo lingüístico es primordialmente dialógico. Entonces, la intertextualidad toma matices distintos de una sencilla intercalación de textos bíblicos. El discurso bíblico incrustado en el auto adquiere una doble potencia de significar. Por un lado, claro, hace referencia al Antiguo Testamento, pero por el otro lado, se inserta en el mundo de letras sagradas y humanas del auto. La primacía del contexto sobre texto es patente. Entonces, la polifonía es manifiesta:

Si queréis que os dé señas de mi amado,  
 rubicundo esplendor le colorea sobre jazmín nevado;  
 por su cuello, rizado ofir pasea;  
 los ojos, de paloma que enamora  
 y en los raudales transparentes mora.  
 Mirra olorosa de su aliento exhala;  
 las manos en torno, y están llenas  
 de jacintos, por gala,  
 o por indicio de sus graves penas:  
 [...]  
 Dos columnas de mármol, sobre basas  
 de oro, sustentan su edificio bello;  
 y en delicias no escasas  
 suavísimo es, y ebúrneo, el blanco cuello;  
 y todo apetecible y deseado.  
 (vv. 855-871)

La descripción del todavía no divinizado Narciso demuestra las mismas imágenes del cuarto poema del *Cantar de los cantares*, precisamente, cuanto la novia está buscando a su novio:

Mi amado es fúlgido y rubio,  
 distinguido entre diez mil.  
 Su cabeza es oro, oro puro;  
 sus guedejas, racimos de palmera,  
 negras como el cuervo  
 sus ojos como palomas  
 junto a arroyos de agua,  
 bañándose en leche,  
 posadas junto a un estanque.  
 Su mejillas, eras de balsameras,  
 macizos de perfumes.  
 Sus labios son lirios  
 que distilan mirra fluida.  
 Sus manos, aros de oro,  
 engastados de piedras de Tarsis,  
 su vientre, de pulido marfil,  
 recubierto de zafiros.  
 Sus piernas, columnas de alabastro,  
 asentadas en basas de oro puro.<sup>13</sup>

El novio prototípico bíblico ahora es el modelo por el Narciso de las humanas letras. La orquestación de estos textos es la que crea la polifonía. La orquestación incluye la entonación de pasajes bíblicos, primordialmente, pero también de otros textos. Como parte de la armonización de los elementos intertextuales, sor Juana emplea aspectos musicales que se aprecian fonética y conceptualmente.

El reflejo representado en el espejo, prohibido a Narciso, y la manipulación filosófica y retórica del *logos* que permitirá la metamorfosis de Narciso en figura cristológica, son ecos visuales. Analógicamente, el eco es un reflejo acústico. El eco como técnica poética se usa en más de 50 ocasiones en el Auto, pero el procedimiento ecoico no se inicia hasta que Narciso se ha visto en el espejo de la fuente. Este evento da pauta al uso poético del eco acústico. Su composición consiste en un mínimo de dos versos, uno de los cuales funciona como base y los subsecuentes, ecos del mismo. El sistema ecoico se presenta como una acumulación de texto y significado que podemos visualizar, ideológicamente, como una pirámide invertida: Eco repite primero, una palabra. Cuando ha acumulado un suficiente número de palabras para formar un verso, recita el verso. Tercero,

<sup>13</sup> *Cantar de los cantares*, 5, 10-15.

cuando ha reunido bastantes palabras, compone una estrofa. En algunos fragmentos del texto, tarda hasta 60 líneas para poder llegar a la constitución de una estrofa. Por fin, la respuesta completa está formulada y Eco contesta a las preguntas. Es una caja de resonancia: primero, repite la última palabra recitada una por una. Segundo, formula una sola idea con los ecos, y, tercero, repite cada palabra y cada resumen para ordenar una estrofa, toda basada en ecos. Es interesante notar que se usa el eco también para falsear o tergiversar lo que ha sido recitado, repitiendo, fuera del contexto original, las palabras, pero por el nuevo contexto, cambia, a veces, sustancialmente el significado de los enunciados originales.<sup>14</sup>

El primer coloquio que utiliza la técnica de eco es uno que tiene lugar entre Eco y los personajes alegóricos Soberbia y Amor Propio. El castigo de Eco en las humanas letras es el de poder repetir únicamente las últimas sílabas de lo que dicen los demás. El conjunto de personajes que representa a Eco/Demonio y sus atributos, Soberbia y Amor Propio forman un coro en que Eco es capaz de expresarse sólo utilizando palabras de los otros actores. Su eco es pura imitación vacía. No tiene el poder creador de afirmar su propio ser. Eco/Demonio es un constructo intelectual y verbal de los otros personajes.

Su mimesis reproduce su estado de desesperación. Estas secuencias crean una caja de resonancia en el texto. Se desarrollan de la siguiente manera:

Soberbia: Tente pues que yo te tengo.

Eco: Tengo.

Amor Propio: Refiere tu ansiosa pena.

Eco: Pena.

Soberbia: Di la causa de tu rabia.

Eco: Rabia.

Amor Propio: Pues eres tan sabia,  
¿dínos qué accidentes  
tienes, o qué sientes?

Eco: Tengo pena, rabia.

(vv. 1390-1399).

En el segundo paso, Eco acumula palabras hasta poder decir, según las limitaciones de su castigo, todo una idea, por medio de una estrofa:

---

<sup>14</sup> Lee A. Daniel, "The Use of the Echo in the Plays of Sor Juana", en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa* 83, Tulane University, New Orleans, 1983.

Tengo pena, rabia,  
 de ver que Narciso  
 a un ser quebradizo  
 quiere, a mí me agravia.  
 (vv. 1438-1441)

Sigue la línea de Eco una acotación: "Dentro, repite la Música, con tono triste los ecos". El eco es un cuarteto de sonidos. Primero, Eco repite la última palabra que recita el interlocutor directamente anterior a su enunciado. Segundo, Eco forma un verso juntando las últimas palabras de los enunciados que ha escuchado. Tercero, Eco configura una estrofa. Cuarto, la Música redobla todo lo que ha repetido Eco.

La obra presenta muchas oportunidades de comentar su naturaleza intertextual, pero creo que es más importante comentar el efecto de estas relaciones. Los intertextos son orquestados para evocar el estado polifónico del auto. Entonces, a pesar de leer esta obra en lugar de observarla representada el dialogismo provoca un encuentro dramático con la obra. Alude a acción, movimiento y sonidos por la misma construcción poética. El lector toma conciencia por medio de la manipulación lingüística que él mismo está en el *locus* en donde colisionan las fuerzas centrípeta y centrífuga ontológicas. La primacía de contexto sobre texto hace de cada lector un hermeneuta que descubre la teatralidad en el texto escrito.

La intertextualidad y polifonía del texto son los elementos que permiten al lector del Auto Sacramental construir una obra dramática interior. La intertextualidad y su orquestación polifónica, el eco que tarda docenas de versos en llegar, temporal y espacialmente al mensaje, son los dispositivos implícitos en *El Divino Narciso* que corroboran en nuestra estrategia inconsciente de ser hermeneutas y espectadores, a la vez, del Auto. Creo que sería conveniente tomar en cuenta dos conceptos aplicados a otras circunstancias literarias, pero que pudieron ser introducidos en el análisis de la recepción de obras dramáticas leídas y no representadas. Éstas son: primero, el concepto del cronotopo bajtiniano y su posible aplicación al proceso de la recomposición silenciosa exitosa que lleva a cabo el lector del Auto Sacramental. Segundo, el concepto quizá descrito y estudiado por Joseph Frank en sus textos revolucionarios de 1960 a 1990 sobre sus teorías de la forma espacial en la literatura<sup>15</sup>, aplicados también a esta recomposición

<sup>15</sup> Me refiero a sus textos: *The widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1963. Además de otros textos elaborado por él, me refiero aquí, también, a su texto publicado en 1991: *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, New Brunswick.

silenciosa exitosa del auto. Claro, habría que descontextualizar estas teorías y aplicarlas a nuevas situaciones, pero creo que nos aportaría información sobre el triunfo literario y crítico del Auto Sacramental sorjuanino en el siglo XXI y la suerte que ha tenido la recepción de sus obras por vías no teatrales.

En fin, a pesar de leer el Auto, en lugar de observarlo representado, el dialogismo provoca un encuentro dramático entre el lector y la obra. Alude a acción, movimiento, y sonidos por la misma construcción poética. Las acotaciones, en lugar de ser paratextos, son convertidos en texto. Lo que actualiza y vitaliza la lectura de los Autos Sacramentales sorjuaninos, hoy en día, es la *aisthesis*. La *aisthesis* es el *locus* sinérgico de la hermenéutica.

La *aisthesis* hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética ese horizonte de experiencia, que es el mundo visto de otra manera. [...] Mitos como el de Popea, cuya belleza es irresistible por su velo, o como el de Orfeo, Narciso, Edipo, Psyche, Medusa, etcétera, dan fe de esa energía de la mirada fascinada, que aumenta la seducción por lo oculto en el presente, por la cercanía palpable y que, sin embargo, se aleja hasta perderse en su enmascaramiento. La percepción estética renueva esta energía de la mirada, sublima la exigencia de ver y de ser visto, y la convierte en una "poética de la mirada", manteniendo así el proceso, que ha hecho a la *aisthesis* artística ir de descubrimiento en descubrimiento.<sup>16</sup>

La *aisthesis* deshace el aura de esta obra novohispana y la incorpora en una reescritura discursiva contemporánea. El Antiguo Testamento y Ovidio como textos históricos no han cambiado, pero nuestra contextualización de ellos los matizan con nuestra realidad focalizadora. Entonces, la experiencia dramática literaria es un drama individual que armoniza las notas de nuestra heredada conciencia colectiva. Esta capacidad de leer un auto sacramental como *El Divino Narciso* y poder incorporarlo en nuestra realidad, es una señal que los temas universales de la cultura antigua occidental siguen siendo críticos para nuestra descodificación hermenéutica del mundo.

---

<sup>16</sup> Hans Robert Jaus, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. Jaime Silas y Ela M. Fernández-Palacios, Taurus, Madrid, 1992, p. 121.