

Inflexiones de una escritura femenina en dos textos de Sor Juana

Viviana Díaz Balsera

Una de las grandes discusiones que nos brinda la rica textualidad de Sor Juana es, naturalmente, la pregunta por la poética de lo femenino en su escritura. ¿Cómo son el modo o modos femeninos sorjuanianos de concebir el mundo? ¿Qué rasgos tiene(n)? ¿Cómo inciden los espacios del palacio y del convento que ocupó el cuerpo de Sor Juana en su manera de imaginar la amplitud de la conciencia? ¿Puede determinarse en sus textos una estética femenina específicamente relacional o dialógica ante la escritura del diecisiete en la Nueva España, siempre ya mucho más manida y manejada por plumas masculinas? Mediante un breve comentario sobre dos textos de la monja mexicana propongo ensayar contestaciones a estas preguntas explorando lo que pienso puede ser una de las inflexiones de una poética femenina sorjuaniana. Y digo *una* de las inflexiones porque Sor Juana nunca es fácilmente ‘categorizable’; así, no debe haber una sola forma de discurso femenino a través de todo el cuerpo de su escritura, sino varias.¹

En *Primero Sueño* y *El divino Narciso*, textos muy diversos entre sí, puede verse sin embargo un movimiento textual en que las oposiciones entre distintos términos que producen jerarquías de valores quedan significativamente atenuadas. Esto es lo que llamo una poética de la disolución de la alteridad, o de lo otro como aquello que debe ser excluido o sometido. Aunque en Sor Juana no hay la *jouissance*² extrema, casi mística del dejamiento y abandono al placer de lo oceánico en que las identidades aún no se han formado, sí puede verse una ambigüedad participatoria en que los contrarios, sin suprimirse o negarse, se reflejan y habitan mutuamente.³ Por otro lado, sin ser algo enteramente distinto a la *coincidentia oppositorum* del conceptismo barroco, en Sor Juana el proyecto de la disolución de la alteridad no es sólo ‘una respuesta a un arraigado deseo, a una profunda necesidad de reconciliación’.⁴ Hay algo más liminal en la monja mexicana, más ágil, ligero, menos contagiado (aunque no enteramente libre) de los pesares de la caída y de la separación.

El *Primero Sueño* de Sor Juana recoge tradiciones y tópicos literarios gnósticos, patrísticos, neoescolásticos, neoplatónicos y mitológicos. El más destacado de éstos es la de los sueños de anabasis, o de los viajes del alma durante el sueño, tradición que se remota a los principios de la era cristiana, particularmente a los siglos II y III.

José Pascual-Buxó propone que el texto hermético que más influye en el *Sueño* de Sor Juana es posiblemente el *Poimandres* del *Corpus Hermeticum*, mientras que Octavio Paz piensa que el texto clave es el *Iter extaticus caelestis*, de Athanasio Kircher.⁵ Ambos narran un viaje del

alma en busca de conocimiento, luego de que el cuerpo ha caído en un profundo sopor.⁶ Octavio Paz señala sin embargo que una ruptura significativa con esta tradición de los sueños de anabasis es que en el viaje sorjuaniano del alma no hay mediadores ni entes sobrenaturales que la vengán a guiar por los espacios siderales. Esa alma imaginada que viaja sola en búsqueda de conocimiento ¿no es una proyección de la propia sor Juana, quien se ve obligada a estudiar sola en su celda para saciar sus ansias de saber?

Sor Juana acepta el dictamen de que el alma no tiene sexo ni edad. Así, como han señalado varios estudiosos de este poema, la protagonista del *Sueño* es impersonal.⁷ Y sin embargo, con el bello 'Mundo iluminado, y yo despierta' del último verso se implica una sexuación del sujeto enunciador. Puesto que está claro que no es el alma quien se representa como narrando su propio viaje (no es un texto autobiográfico), el sujeto o yo enunciador dentro del texto es entonces sin duda una conciencia que habita un cuerpo femenino. Es muy interesante esta sexuación del sujeto enunciador por parte de Sor Juana porque si bien a través del poema se propone que el alma no tiene sexo o género, en este último verso se establece que no es así con el yo. El utilizar el femenino para *despierta* implica entonces que para Sor Juana el yo que enuncia y el alma que viaja no coinciden por completo. El yo incluye la conciencia, el alma, los sentidos exteriores y el cuerpo, y el viaje nocturno del alma andrógena se recuerda desde aquí, desde el día patriarcal del yo sexuado. El *Sueño* es entonces el recuento de un viaje por el mundo sublunar de un alma que se ha desprendido de un yo femenino.⁸

Si la conciencia que recuenta, recuerda y enuncia es parte de un yo femenino situado en un tiempo y espacio definidos, ¿modificará esto el recuerdo mismo? ¿Implicará una posición ante el conocimiento (o no conocimiento) obtenido? ¿Puede pensarse, por ejemplo, la falta de mediatización sobrenatural de esa alma que se aparta de la tradición del sueño de anabasis como un efecto o marca del yo discursivo femenino? ¿Es posible el sueño de sor Juana en cualquier sujeto, sólo en sujetos femeninos, o únicamente en el sujeto propio de Sor Juana? Si no fuera posible determinar en el poema que el sueño de la impersonalidad del alma, sus ansias de conocimiento y sus fracasos evocan respuestas diferenciadas por parte de un yo despierto o despierta, ¿qué implicaría esto con respecto a la relación entre el alma y la sexualidad o el género del cuerpo? ¿Qué descubriría con respecto a la relación de subordinación entre los hombres y las mujeres del siglo diecisiete, fundada en la noción de que el natural de la mujer era flaco y 'deleznable más que ningún otro animal, y de su costumbre e ingenio una cosa quebradiza y melindrosa'?⁹

En su magnífico ensayo sobre la destrucción del cuerpo de la monja edificada, Margo Glantz señala que 'tanto monjas como monjes se penitencian por igual, pero las mujeres tratan de trascender su inferior condición de seres húmedos y viscosos mediante los refinamientos más sofisticados para acrisolar sus tormentos'.¹⁰ La sobremortificación del cuerpo

femenino es el deseo de disolver su alteridad, y esto parece haber sido el camino más recomendado a las monjas para llegar a la iluminación o a sus visiones y éxtasis. Ahora bien, ¿cómo figura dentro del *Primero sueño* el cuerpo que se duerme y del cual partirá el alma andrógena en búsqueda de conocimiento? En primer lugar es importante señalar que, como observa Jose Pascual-Buxó, a diferencia de los tratados herméticos que no se detienen en la descripción de la fisiología corporal bajo los efectos del sueño, Sor Juana le dedica muchísimos versos a la representación del cuerpo en descanso:¹¹

el cuerpo siendo, en sosgada calma,
un cadáver con alma
muerto a la vida y a la muerte vivo,
de lo segundo dando tardas señas
el del reloj humano
vital volante que, si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.¹²

Esta universalización del cuerpo femenino en el cual habita el ansia de saber necesaria para el viaje del alma es significativa. Vemos entonces que Sor Juana propone a través del poema no sólo la indiferencia sexual del alma, sino también la del cuerpo. Sólo al final se rompe con esta ilusión de asexualidad y se nos deja saber que el cuerpo dormido que se ha representado con científica minuciosidad a través de todo el poema, es femenino. Lo novedoso o transgresivo de esta reposada representación del cuerpo femenino es precisamente que no vemos la necesidad de destruirlo, mutilarlo o mortificarlo para alcanzar la indiferenciación sexual. No vemos en ella, en palabras de Nancy Miller, 'the anxiety of a genderized and sexualized body', es decir, la culpabilidad que atraviesa sobretodo la construcción de los cuerpos marginados.¹³ Y la osada ausencia de esta necesidad y ansiedad es, en efecto, lo que permite que el cuerpo femenino en este poema desplace su tradicional relación subalterna con lo masculino, ocupando el espacio privilegiado que usualmente se le concede sólo a él. Tal espacio privilegiado masculino del que se apropia aquí el sujeto enunciador del poema es precisamente el de la indiferencia, el de la norma, el de la universalidad. Así, el yo que enuncia y cuyo cuerpo dormido de perfecto y regulado movimiento queda representado en el poema, rechaza la categoría de la subalteridad sexual al presentar lo femenino como sinécdoque de la humanidad. El cuerpo femenino, que figura en tantos otros discursos como *locus* de flaqueza, de deseo desmedido o como bello objeto de contemplación, en el *Sueño* se representa como normativo, ocupados sus miembros en dulce y justísimo sueño, de modo que el alma pueda distanciarse y finalmente partir en su vuelo de conocimiento. Si el alma puede desprenderse tanto de

un cuerpo masculino como de uno femenino, la diferencia entre ellos no se traduce entonces en una relación distinta al alma.¹⁴ Ésta puede partir de uno u otro, para intentar realizar su llamado más elevado y osado, que es el de querer conocer los secretos del universo. La alteridad sexual se ha disuelto en este poema no mediante una denigración del cuerpo femenino ni sobre ni debajo de lo masculino. Sor Juana libera el cuerpo femenino de la ansiedad/culpabilidad de su condición subalterna mediante una discreta universalización en que éste es capaz de representar ambos a sí mismo y al otro. Hay muchas otras oposiciones binarias que se disuelven en este poema más allá de la diferencia sexual. Están, entre otras, la oposición entre luz y oscuridad, sabiduría e ignorancia, positivo y negativo, grandeza y bajeza, que debido a los constreñimientos de tiempo y espacio, no pueden examinarse aquí. En todas ellas, sin nunca borrar las diferencias entre los dos términos, Sor Juana mitiga la jerarquización y exclusión que tales oposiciones binarias facilitan, así como sus concomitantes ansiedades.

En *El divino Narciso* también pueden dilucidarse otros aspectos de esta poética de la disolución de la alteridad que propongo como una de las inflexiones del discurso femenino sorjuaniano. Tal poética implica en este texto, entre otras cosas, la desestabilización de la oposición entre las figuras que representan el bien y el mal. Aunque no puede pensarse en *El divino Narciso* como '*écriture féminine*', los reflejos especulares entre los personajes dificultan una oposición entre ellos que desplazan la retórica más militante y masculinista del auto calderoniano en donde la acción usualmente se concibe como triunfo de una fuerza sobre otra.¹⁵ En *El divino Narciso*, más que una lucha en contra de la alteridad, habrá una progresiva integración erótica que disolverá, o intentará disolver lo otro (o la otra) sin destruirlo o someterlo.

El propio título del auto anticipa un juego de reflejos entre los distintos personajes que remite al mito ovidiano de Narciso, quien se enamora de su propia imagen y se arroja a una fuente para abrazarse. Los tres personajes de Eco, Naturaleza Humana y Narciso serán imágenes y reflejos, a veces invertidos, de los otros.¹⁶ Eco, el personaje satánico, es femenino. Irónicamente, la soberbia de Eco ha sido producto de la belleza, nobleza y perfección de la cual ha sido dotada, pues el verse tan bella le provoca el Amor propio y la osadía de querer ser Esposa de Narciso.¹⁷ No obstante, debido a que siente un deseo inapropiado de igualarse a él sentándose a su lado, éste le arroja de su presencia 'que no me dejó, ¡ay de mí!./ esperanza de que pueda/ volver a gozar los rayos/ de Su Divina Belleza'.¹⁸ Pero he aquí que estos últimos versos revelan que a pesar de su soberbia y maldad, Eco ha entendido y se ha deleitado en la hermosura de Dios. Esto ocurre también en muchos autos calderonianos, pero cuando sucede la figura diabólica nunca es femenina. El mal o la caída de Luzbel en este auto se origina entonces en una pasión amorosa inapropiada (pero irresistible) por la belleza de Dios. Cuando Narciso castiga la osadía del amor propio

de Eco con su ausencia la privación del bien es tan insoportable que transforma su amor en rencor. Mas como el amor de Eco (aunque frustrado, excesivo, e incluso inapropiado) es todavía deseo del máximo bien, ella no podrá resultar enteramente malvada. El principio del mal en *El divino Narciso* se erotiza entonces representándose como una bella mujer enamorada, cuyo despecho por haber sido rechazada por el amado es lo que entre otras cosas motiva sus acciones más perversas.¹⁹ Esto permite ambivalencia con respecto a su maldad y alteridad, ya que el enorme sufrimiento de Eco por su amor no correspondido hacia Narciso le confiere cierta grandeza trágica en el nivel poético narrativo del drama alegórico.

Por su parte, la Naturaleza Humana se representa lamentando su desobediencia. Ella utiliza la metáfora de las aguas turbias para representar la culpa que separa su imagen y lenguaje de los de su amado Narciso. Este, airado por la fealdad de la semejanza producida por la desobediencia de la Naturaleza, ya no quiere verla. No obstante, al contrario de lo que ha ocurrido con Eco, he aquí que este mismo desprecio que siente Narciso por la culpa/alteridad de la Naturaleza es lo que produce en ella el bellissimo deseo de librarse de tan fea mancha, impulsándola a querer hallar la Fuente para limpiarla:

Y pues en edad ninguna
ha faltado quien abogue
por mí, vamos a buscar
la Fuente en que mis borrones
se han de lavar. (p.395)

A diferencia de muchos autos calderonianos, *El divino Narciso* comienza entonces con una Naturaleza Humana caída, pero ya dispuesta a redimirse. La acción de este auto no consistirá entonces en la lucha de dos fuerzas que provocan su tentación, caída y redención, sino en su ininterrumpida trayectoria hacia la fuente de salvación. Por su parte, la mancha de la Naturaleza Humana que la asemeja a Eco causa que Narciso, en metáfora de pastor, salga a buscarla afanadamente:

Yo tengo de buscarte;
y aunque tema perdida,
por buscarte, la vida,
no tengo de dejarte,
que antes quiero perderla por hallarte. (p.407)

La ardiente sed de hallar la oveja perdida que lo abrasa es lo que conducirá al Pastor hasta la fuente para saciarla. La voluble ingratitud de la oveja/Naturaleza Humana, su vanidad e inconstancia incitadas por la envidia de Eco, es lo que ha hecho que Narciso la castigue airado, pero al mismo

tiempo lo que ha despertado en él 'el hambre de gozarla'. Es entonces el deseo de hacer cesar la alteridad entre él y su imagen lo que pone en marcha su difícil pero primorosa búsqueda, confirmándolo así en su galante papel de enamorado.

Tenemos entonces que los tres personajes del auto se reflejan unos o otros, en tanto y en cuanto todos son movidos por amor: el triste amor frustrado de Eco la incita a convertir a la Naturaleza en su doble, suscitándose en ella el ansia de unión con Narciso. Tal ansia, a su vez, resulta irresistible para Narciso, causando así su bellísima fragmentación de amante. En las ya clásicas escenas IX y X del auto llega Narciso a la Fuente y ve reflejada en ella a la Naturaleza Humana, que lo aguardaba escondida junto a la Gracia. Arrebatado de amor exclama:

¡Ven, Esposa a tu Querido;
rompe esa cortina clara:
muéstrame tu hermosa cara,
suena tu voz a mi oído! (p.409)

Aunque el deseo de Narciso continúa siendo suscitado por una imagen que es él y no es él al mismo tiempo; es decir, por un reflejo que no es ni enteramente distinto ni enteramente idéntico a su persona, en esta escena la alteridad de la Naturaleza Humana se está disolviendo por su proximidad a la fuente, a la Gracia y al propio Narciso que la contempla reflejada.

Aparece entonces Eco, quien al contemplar a Narciso enamorado de su propia imagen reflejada en la Naturaleza, queda casi muda de envidia, capaz sólo de decir la última palabra de los parlamentos de su amado Narciso. Así, dice éste y repite Eco:

Narciso: Es insufrible el tormento,
Eco: *Tormento.*
Narciso: De los dolores que paso.
Eco: *Paso*
Narciso: en rigor tan insufrible
Eco: *Insufrible ...*

(Cantan los dos)

Tormento paso insufrible.

El tormento de amor tan terrible que sufre Eco por Narciso queda representado poéticamente cuando ella no puede sino repetir las angustiosas palabras de amor de éste. No se trata entonces sólo de que ella se haya convertido en 'actriz involuntaria del triunfo de la palabra liberadora y redimida'.²⁰ Por ser Eco quien es, también le añade un sentido (o quizá varios) diferente a las voces de Narciso que repite. Uno de estos sentidos es que la figura satánica padece una angustia de amor similar al de la figura crística. La disolución de la alteridad se produce entonces en esta escena

clave del auto no sólo entre la Naturaleza y Narciso, sino también entre Narciso y Eco pues los dolores de amor que padece ésta por Narciso son una imagen especular de los que sufre Narciso por la Naturaleza Humana. Ahora bien: que el dolor de amor de Eco sea una imagen de Narciso por una parte la redime a ella haciéndola participar involuntariamente de la fiesta de salvación como han ensalado algunos críticos, pero tal similitud a lo malvado también lo degrada a él. Esta degradación es precisamente un deseo por la Naturaleza Humana tan intenso e intolerable que finalmente lo consume y lo desdobra:

Mas ya el dolor Me vence. Ya, ya llego
al término fatal por Mi querida:

.....
Ya licencia a la Muerte doy: ya entrego
el Alma, a que del Cuerpo la divida,
aunque en ella y en él quedará asida
Mi Deidad, que las vuelva a reunir luego.
Sed tengo: que el Amor que Me ha abrasado,
aun con todo el dolor que padeciendo
estoy, Mi Corazón aún no ha saciado. (p.416)

El deseo o amor de la imagen de la Naturaleza Humana reflejada en la Fuente que es él y no es él al mismo tiempo finalmente lo ha llevado al término fatal, como lo declaran los versos. Sin poder soportar más la sed de su pasión, cae Narciso en la Fuente en que ve la bella imagen de la Naturaleza reflejada, que a su vez refleja la suya propia.²¹ Ludwig Pfandl, quizá no tan despistadamente como se ha pensado, protesta por esta escena alegando que parece un suicidio indigno de la figura de Cristo.²² Y de hecho, la sed de amor tan inmensa que desdobra a Narciso y lo lleva a arrojar a la fuente no es entonces completamente distinta al tormento de amor que ha enmudecido a Eco y que había hecho convertir a la Naturaleza Humana en su doble.²³ En este sentido, Eco no es meramente el otro o la otra malvada que presenta obstáculos en la acción. El mal no se representa en este auto como una fuerza formidable que hay que combatir o preferiblemente destruir, sino como un amor que debido a la terrible imposibilidad de ser satisfecho origina la trayectoria de otro deseo amoroso que sólo se saciará con la muerte. En esta integración erótica de similitud y diferencia que disuelve las fronteras entre el bien y el mal, la vida y la muerte brilla esa 'luz propia' de Sor Juana de la que habla Octavio Paz al referirse a este auto.²⁴ Quizá lo más bello de la luz de este espacio sorjuaniano en que Eco, Narciso y Naturaleza Humana se reflejan y diferencian simultáneamente alrededor de la Fuente, no es sólo que las jerarquías producidas por las oposiciones binarias quedan minadas y desplazadas, sino que debido a ello la presencia de la culpa no es tan fuerte. Al Narciso lanzarse al agua más por fuerza de su tremendo deseo por la

belleza de la Naturaleza Humana que porque otros lo sacrifiquen (o crucifiquen), el delito de la desobediencia de la Naturaleza Humana deja de ser tan infinitamente grave. Al Eco repetir las terribles palabras de amor de Narciso, su maldad, sin dejar de ser perversa, tampoco puede dejar de ser hermosa.

Y sin embargo, es preciso apuntar que *El divino Narciso* no se sustrae por completo a las exigencias masculinistas del género del auto sacramental de celebrar la Eucaristía como triunfo. Así, *El divino Narciso* incurre al final en las contradicciones e ironías de la retórica dualista más tradicional del auto. Por ejemplo, la bella muerte de Narciso por amor a la Naturaleza Humana tiene el efecto negativo de exacerbar los sufrimientos de Eco, quien después de su mudez temporera regresa con insidia terrible a intentar convertir de nuevo a la Naturaleza en su doble (p.420). Narciso queda entonces convertido en el blanco manjar de al Eucaristía para proteger a la Naturaleza del despecho de Eco, manjar que habrá de ser 'alimento para el justo,/ veneno para el indigno' (p.424). La fineza de amor de Narciso implica entonces la derrota de Eco, pero también la posibilidad segura de que la Naturaleza Humana volverá a caer, como implica el verso sobre el veneno para el indigno. Esto muestra el enorme amor de Narciso por la naturaleza, pero no sin poner en evidencia la ingratitud, culpabilidad y debilidad de ésta.²⁵

En el *Primero Sueño* de Sor Juana y en *El divino Narciso* vemos varios espacios en que se articula una poética de la disolución de la alteridad mediante la cual la monja mexicana en efecto desplaza la lógica masculinista de la oposición binaria y las consecuentes jerarquías que ésta produce. Vimos en el *Primero Sueño* un cuerpo femenino libre de la ansiedad de una alteridad sexuada marginalizante. En el auto vimos en las escena alrededor de la fuente a la agencia diabólica reflejando en su mudez la bella pasión exacerbada de Narciso por la diferencia/similitud de la Naturaleza Humana. Pienso que esta desestabilización sorjuaniana de significados, identidades y otros en general, tal y como se ha señalado desde muchos sectores del feminismo francés y del angloamericano posmoderno, es liberadora y subersiva. Pero además, pienso que en el caso específico de Sor Juana, y dentro del contexto del barroco de Indias en el que se inserta, tal desestabilización produce una escritura femenina en que circula la luz de la libertad de una culpa más liviana, menuda y sutil.

NOTAS

¹ En Sor Juana lo femenino es múltiple y difícilmente reducible o esencializable. La mujer puede ser, entre otros modos, ilustre como Nicostrata, Paula, y la doña Leonor de *Los empeños de una casa*, anti-intelectual e ingenua como las monjas que venían a tañer y a buscar conversación en la celda de Sor Juana cuando ésta estaba ocupada en sus estudios, o manipuladora y un tanto

malvada como la doña Ana, también de *Los empeños*.

- 2 'Jouissance' es un término muy usado por Roland Barthes y el feminismo francés para denominar un gozo orgásmico que se produce al nivel de lo imaginario lacaniano, en el que las diferencias no existen porque las identidades aún no se han constituido. En este espacio de lo imaginario lo femenino tiene un poder significativo porque es ahí donde la madre y el hijo o hija todavía son uno.
- 3 Coincido en esto con el 'proceso dialógico feminista' sorjuaniano que sucintamente describe Electra Arenal: 'Because time and time again Sor Juana is concerned with the inclusion of conflictual and contradictory voices, and with resolution without suppression, we see this is a demonstration of her dexterity with a feminist dialogic process' (E. Arenal, 'Where Woman is Creator of the Wor(l)d: or, Sor Juana's Discourses on Method', en Stephanie Merrim (ed.), *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (Detroit: Wayne University Press, 1991), pp.124-42 (p.126)). Es decir, creo, junto a Arenal, que uno de los modos del discurso feminista y femenino de Sor Juana puede localizarse en esta particular apertura ante la pluralidad, en una resolución sin represión.
- 4 Véase Bruce Wardropper, 'Temas y problemas del barroco español', en Francisco Rico (ed. gen.) *Historia y crítica de la literatura española*, 9 vols (Barcelona: Crítica, 1980-84), vol.3, *Siglos de Oro: Barroco* (1983), pp.5-48 (p.17).
- 5 Véanse José Pascual-Buxó, 'Sor Juana egipcia (Aspectos neoplatónicos de *El Sueño*)', *Mester*, 18 (1989), 1-17, y Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral, 1982).
- 6 Para Pascual-Buxó, sin embargo, existen diferencias muy significativas en los dos viajes representados en estos textos, siendo una de las principales la de que en el viaje del *Iter extaticum* hay un interés astronómico de contemplar la maquinaria del universo, mientras que en el *Poimandres* el interés es en una revelación religiosa.
- 7 Observa Paz: 'Toda referencia particular y toda singularidad individual han sido cuidadosamente excluidas del poema' (*Las trampas de la fe*, p.481). En este caso en particular, Georgina Sabat-Rivers coincide con él cuando escribe que 'se suprime el yo durante todo el sueño, sustituyéndose por el alma humana objetivada en tercera persona; la persona histórica de la poetisa aparece sólo al terminarse la ficción del sueño' (G. Sabat-Rivers, *Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. (Londres: Támesis, 1977), p.129).
- 8 Rosa Perelmuter Pérez ya ha formulado la pregunta ineludible sobre quién habla en este poema, proponiendo que se trata de un hablante casi invisible, que intenta borrar todas sus huellas. De todos modos, mediante un análisis de lo deícticos presentes en el poema, Perelmuter-Pérez muestra que el yo sorjuaniano no está tan completamente ausente como proponen Paz y Sabat-Rivers. Sylvia Pellarolo, elaborando el argumento de Perelmuter-Pérez, arguye que este silencio o desaparición del hablante que enuncia, caracteriza (guste o no) al sujeto del discurso femenino. Tal silencio constituye una marginalización con respecto al discurso canónico patriarcal que es ambos

reflejo del locus dónde éste ha colocado lo femenino, así como resistencia a este constreñimiento. Aunque sin duda brillante, pienso que esta solución que ofrece Pellarolo es problemática porque el silencio que escoge ese sujeto femenino para marginalizarse voluntariamente del discurso hegemónico masculino es casi el mismo que tal discurso masculino le ordena asumir. Pellarolo necesita entonces especificar con más claridad la dialéctica de cómo esta marginalización voluntariamente asumida resiste y subvierte la marginalización impuesta. Véanse Rosa Perelmuter-Pérez, 'La situación enunciativa del *Primero Sueño*', *Revista Canadiense de Estudio Hispánicos*, 11 (1986), 185-91; y Silvia Pellarolo, 'Des-centrando el sujeto escrituario en el "Primero sueño" de Sor Juana', *Mester*, 20 (1991), 41-48.

- ⁹ Fray Luis de León, *La perfecta casada* (Madrid: Taurus, 1987), pp.86-87.
- ¹⁰ Margo Glantz, 'La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana', en *Borrones y borradores* (México: UNAM, 1992), pp.135-156 (p.146).
- ¹¹ Pascual-Buxó, 'Sor Juana egipcia', p.13.
- ¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, editado por Francisco Monterde (México: Porrúa, 1985), p.187.
- ¹³ Véase Nancy K. Miller, 'The Text's Heroine: A Feminist Critic and Her Fictions', en Mary Eagleton (ed.) *Feminist Literary Criticism* (Harlow, Londres: Longman, 1991), pp.61-69 (p.66).
- ¹⁴ En este sentido, es muy interesante la interpretación de Jorge Checa con respecto al *Primero Sueño*. Dice que 'Al no ver nada por querer mirarlo todo (y equiparar insensatamente su deseo al don divino de la contemplación absoluta) el alma de *Primero Sueño* incurre en una desmesura similar a la del apetito sin freno de los concupiscentes, abocándose como ellos, a la frustración' (J. Checa, 'Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso', en Sara Poot-Herrera (ed.), *Y diversa de Mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (México: El Colegio de México, 1993), pp.127-36 (p.136)). El alma del *Sueño* para Checa es soberbia, insensata e incluso concupiscente. ¿Será acaso porque al habitar un yo enunciativo claramente femenino, para este crítico el ansia de conocer se vuelve una tentación en vez del llamado más elevado de su naturaleza?
- ¹⁵ Balbino Marcos Villanueva piensa por ejemplo que el auto calderoniano (el cual no hay que decir que es el modelo con el que dialoga Sor Juana) participa en el 'espíritu jesuita de lucha caballeresca' (B. Marcos Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Teatro religioso español, 16 (Bilbao: Universidad de Deusto, 1973), p.48). Ahora bien, es preciso adelantar que la brillante retórica militante del auto calderoniano no dejará de incidir en contradicciones e ironías que problematizan el triunfo de las fuerzas del bien sobre las del mal. No obstante, estas ironías no logran desplazar o subvertir por completo el deseo de supremacía que a mi entender informa el auto de Calderón.

En cuanto al término *écriture féminine* que utilizo aquí, Mary Eagleton lo define del siguiente modo: 'A term from French feminism, signifying a particular kind of writing (poetic, non-realist) which undermines the logic,

truths, definitions of the dominant order. Feminine writing is available to both male and female writers, though there are social and psychoanalytical reasons why practitioners of feminine writing are more likely to be female' (Eagleton, *Feminist Literary Criticism*, p.226).

¹⁶ Stephanie Merrim ha estudiado con gran acierto varios aspectos de la relación triangular que existe entre estos personajes. Remito a la sección sobre *El divino Narciso* en su 'Mores Geometricae: the "Womanscript" in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz', *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (Detroit: Wayne University Press, 1991), pp.94-123.

¹⁷ En 'Masculino/Femenino en *El Divino Narciso*', escribe Marta Gallo: 'El Amor Propio es también masculino, pero así ¿no es reflejo paródico de un atributo de la divinidad?' (M. Gallo, 'Masculino/ femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso* de Sor Juana', en Poot-Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma* [...], pp.227-236 (p.231)). Es decir, el Amor Propio y la figura crítica de Narciso tienen en común el amor por sí mismos. En este sentido, no hay una diferencia radical entre los atributos del mal y de la divinidad.

¹⁸ *El divino Narciso*, en *Sor Juana Inés de la Cruz: Obras completas*, editado por Francisco Monterde (México: Porrúa, 1985), pp.383-424 (p.396). Desde aquí se darán los números de página de esta obra entre paréntesis en el texto.

¹⁹ Debo esta idea a la colega Carmen Corona, quien con la gran inteligencia que siempre la caracterizó me ayudó a entender con más claridad el drama de Eco. Jorge Checa, 'El divino Narciso y la redención del lenguaje', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp.197-217 (p.216).

²¹ Y según Elena Granger-Carrasco, también a la Virgen María. Véase E. Granger-Carrasco, 'La fuente hermafrodita en *El divino Narciso* de Sor Juana', en Poot-Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma* [...], pp.237-46 (p.238).

²² Alexander Parker, quien defiende con elocuencia la grandeza de este auto, tacha sin embargo esta escena de no ser dramáticamente necesaria ya que Narciso no es aquí una víctima de sacrificio. Es decir, Narciso se lanza a la fuente voluntariamente, no porque Eco o sus secuaces malvados lo hayan empujado o traicionado, sino porque no puede resistir a la fuerza de su pasión. Esto, piensa Parker, hace fracasar la alegoría como Pasión de Cristo. Véase A.A. Parker. 'The Calderonian Sources of *El divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz', *Romantischels Jahrbuch*, 19 (1968), 257-74 (pp.270-71).

²³ Esta idea de la Naturaleza Humana como doble de Eco también la articula Stephanie Merrim en 'Mores Geometricae: the "Womanscript"', p.116.

²⁴ Véase Paz, *Las trampas de la fe*, p.468.

²⁵ Este punto me remite en la *Carta Atenagórica* cuando Sor Juana determina que la mayor fineza de Dios es la de no hacer todo lo que pudiera por el ser humano, ya que al hacerlo le mostraría toda la miseria de su ingratitud: 'Luego, según nuestro modo de concebir, más le cuesta a Dios el no hacernos beneficios que no el hacérnoslos y, por consiguiente, mayor fineza es el suspenderlos que el ejecutarlos, pues deja Dios de ser liberal - que es propia condición suya - porque nosotros no seamos ingratos - que es propio retorno nuestro - y quiere más parecer escaso, porque los hombres no sean peores, que ostentar su largueza con daño de los mismos beneficiados' (*Carta Atenagórica*, en *Sor Juana: Obras completas*, pp.811-27 (p.825)). La enorme fineza de la Eucaristía como fortaleza que deja Narciso a la Naturaleza implica la ingratitud y desobediencia futuras de ésta.