

Lo apolíneo y dionisiaco en dos personajes del Auto Sacramental *El Divino*

Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz

The Apollonian and Dionysian in two characters of the Auto Sacramental El Divino Narciso by Sor Juana Inés de la Cruz

Adriana Hernández Rascón ^a ahernandez@uap.edu.mx
Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-6272-8183>
Universidad de las Américas Puebla, México

Recibido: **Enero / 01/2022** • Aceptado: **Febrero/15/2022** • Publicado: **Abril /30/2022**

RESUMEN

El auto sacramental *El Divino Narciso* es un ejemplo literario del fenómeno cultural que era evidente durante el siglo XVII en la Nueva España, es decir, el diálogo entre cosmovisiones y lenguajes que convergen armoniosamente, propiciando la construcción de una perspectiva de la realidad un tanto modificada por la suma de conocimientos de dos culturas diferentes entre sí: la cultura prehispánica y la cultura occidental.

Palabras clave: Apolíneo, dionisiaco, teatro, hybris, fábula.

ABSTRACT

The auto sacramental *El Divino Narciso* is a literary example of the cultural phenomenon that was evident during the seventeenth century in New Spain, that is, the dialogue between worldviews and languages that converge harmoniously, promoting the construction of a perspective of reality somewhat modified by the sum of knowledge of two different cultures: pre-Hispanic culture and Western culture.

Key words: Apollonian, Dionysian, theater, hybris, fable.



INTRODUCCIÓN

En la Nueva España, el siglo XVII fue un siglo en donde el intercambio mercantil y cultural produjo de manera permanente un entretreído de ideas, lenguajes y pensamientos, dando paso a una nueva perspectiva de la identidad, especialmente entre los criollos, quienes se encontraban en un posicionamiento social carente de sentido de pertenencia frente a la diversidad étnica y racial que se gestaba durante los primeros siglos después de la Conquista.

La literatura es un eco de este diálogo entre cosmovisiones, religiones, ideas y lenguajes, por lo tanto, no es extraño encontrar ejemplos en donde la tradición literaria española se encuentra enriquecida de imágenes y referencias de la mitología prehispánica, en otras palabras, surge una nueva voz literaria que proviene de la necesidad imperante de forjar una identidad generada en el sujeto colonial. La tradición aristotélica sobre el concepto de la tragedia y la mitología insertada en la literatura se hace presente en un texto dramático escrito en 1689, escrito por sor Juana Inés de la Cruz, en donde distintos lenguajes y cosmovisiones dialogan de forma perfecta y equilibrada. De esta forma, el concepto de apolíneo y dionisiaco, no estaba claramente delimitado, pero los grandes autores dramáticos lo habían usado como parte de la fábula, resaltando de esta manera la dualidad que todo héroe trágico posee como parte de su esencia que forma parte de su esencia: lo racional y la templanza, frente a lo caótico y visceral.

Sor Juana conocía muy bien la mitología griega y las tragedias de los grandes autores clásicos, sin embargo, cuando escribe el auto sacramental *El Divino Narciso*, además de emular la obra del gran Pedro Calderón de la Barca, la monja jerónima recrea de forma creativa un mito grecolatino al integrar elementos prehispánicos como parte de un discurso de reconciliación entre el criollo novohispano y el conquistador. Así, en la obra de teatro se encuentran dos personajes que se contraponen en todos los sentidos: Narciso/Jesucristo y Eco/Lucifer.

DESARROLLO

A lo largo de las últimas décadas, se ha abordado *El Divino Narciso* desde una visión reducida, es decir, encasillar a Narciso/Jesucristo como el protagonista y a Eco/Lucifer como el antagonista. Sin embargo, más allá de los arquetipos dramáticos, la presente propuesta busca ir más allá de lo evidente, puesto que sor Juana era una



autora que reflejaba en sus textos su época: el Barroco. Y esto significa que, nada es simple ni gratuito, la complejidad del pensamiento plasmado en la literatura muestra cómo la monja introduce planteamientos filosóficos profundos respecto a la identidad y la relación del *ego* con el *alter* para la construir la autoconciencia del individuo, en este caso: el criollo novohispano del siglo XVII.

Es importante resaltar que, casi tres siglos después del auto sacramental de sor Juana, Friedrich Nietzsche propone un pensamiento similar, la tragedia griega como el centro de un enfrentamiento entre dos tipos de percepciones de la realidad: lo apolíneo y lo dionisiaco. Por ende, tomando como referencia la nueva lectura que ofrece Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco se puede encontrar que esto ya se reconocía como elemental para la creación dramática, y un ejemplo de esto, se encuentra en este texto novohispano del siglo XVII. Ambos autores separados tanto del tiempo como del espacio, coinciden en que dentro la tragedia estas dos esencias son fundamentales para entender cómo se concibe el arte dramático. Lo racional permea la creación artística, pero es también esencial lo dionisiaco para transgredir y dar el siguiente paso a una nueva expresión artística.

En una nueva lectura del *Narciso* de sor Juana, se puede identificar que el personaje innovador es Eco/Lucifer, y no el hermoso pastor, debido a que es él quien origina toda la acción, es decir, el antagonista es el personaje principal porque transgrede el orden, y quien, por su vigor, genera el acontecimiento dramático. Sin los antagonistas, simplemente la fábula de un texto dramático no puede existir. Y eso sucede en todas las grandes obras clásicas, el antagonista es el motor de la acción, es decir, el drama.

Nietzsche era conocedor de las formas dramáticas clásicas, y lo mismo ocurría con la monja jerónima, ambos autores sabían cómo las acciones de los personajes antagonistas son las que hacen posible que exista la experiencia estética y catártica que fundamenta la tragedia.

Muchos es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de los *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo



a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabras “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrado la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (Nietzsche).

Esta simbiosis que se encuentra en el arte clásico, coincido con el fenómeno que ocurre en la Nueva España, la transculturación como esencia de una nueva estética, en donde se puede inferir que lo apolíneo puede ser el arte ibérico y lo dionisiaco el arte prehispánico. *El Divino Narciso*, visto desde la perspectiva de Nietzsche adquiere otra óptica, es decir, se encuentra que Eco es por antonomasia el personaje más polifónico del texto. Bajo la batuta poética de la pluma de sor Juana Inés de la Cruz, demuestra que su esencia es transformadora, multifocal y “polivocal”, y esencialmente dionisiaca.

Este auto sacramental posee uno de los elementos más distintivos del teatro barroco: la metateatralidad o “teatro dentro del teatro” (produciendo polifonía literaria), dispone de elementos primordiales que un texto dramático necesita: el protagonista, el antagonista, la *hybris* del protagonista, el deseo, el conflicto, el pasado remoto o “río secreto” y la promesa. Sor Juana utiliza los dos primeros que, como consecuencia, generan los demás utilizándolos para reinventar el mito: el protagonista es aquél que busca el cambio, es quien padece de orgullo y soberbia, es desmesurado, es transformador; mientras, el antagonista es aquel personaje que no busca cambiar el estado de las cosas, huye de los cambios y no posee un deseo que le arrebathe la vida, al contrario, busca la estabilidad entre divinidades y mortales. En este sentido, el protagonista de la historia no es Narciso, sino Eco. Sor Juana intercambia los roles establecidos y cristianiza el mito fundacional de Narciso, contrasta la esencia apolínea de Narciso en contra la esencia dionisiaca de Eco, mostrando que ante el caos generado



por la ninfa enmascarada el orden y la redención son la única vía para restablecer la amistad entre la Gracias Divina y la Naturaleza Humana.

¿Qué es lo dionisiaco para Nietzsche? ¿Eco es un personaje dionisiaco? Para contestar estos cuestionamientos, lo ideal es definir este concepto desde la perspectiva del autor alemán:

(...) el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí (Nietzsche, 12).

Siguiendo la idea del filósofo alemán, ¿qué es Eco? ¿No representa acaso a una ninfa obsesionada por la embriagante belleza de Narciso? Es precisamente la perfección del pastor lo que la hace olvidarse de sí misma hasta llegar a implorar su amor.

Sor Juana escribe un hermoso diálogo en donde se hace palpable la confrontación de las dos esencias que recrean la obra:

NARCISO:

¡Sí ves que siempre he de amar

ECO:

Amar.

NARCISO:

y que he de estar en un sér;

ECO:

Un sér.

NARCISO:

que aunque juzgas inferior



ECO:

Inferior.

NARCISO:

el objeto de Mi amor
que tu soberbia desdeña,
Mi propia Bondad me enseña

LOS DOS:

Amar a Un sér Inferior!

NARCISO:

Yo tengo de amar; y así,

ECO:

Y así.

NARCISO:

No esperes verme a tus ojos,

ECO:

A tus ojos.

NARCISO:

De quien Mi beldad se esconde.

ECO:

Se esconde.

NARCISO:

Porque nunca corresponde

Tu soberbia a la humildad

Que apetece Mi Beldad;

LOS DOS:

Y así, A tus ojos se esconde (Cruz, 77-78).

Por otro lado, el hermoso pastor Narciso es apolíneo. Según Nietzsche, lo apolíneo refiere a lo luminoso, lo racional, lo equilibrado:

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo, en cuanto dios de todas las



fuerzas figurativas, es a la vez, el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, “el Resplandeciente”, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad -no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor (12).

Narciso es sin duda apolíneo, pero no necesariamente el personaje principal, sino el antagonista. Eco es, en consecuencia, la protagonista del drama. Entonces surge esta pregunta: ¿En qué consiste la función del protagonista? Es primordial entender que es el “primer luchador”, es el primero que acciona³³ física o intelectualmente, es decir, es quien cambia de dirección los acontecimientos. En el caso de los dos personajes del auto sacramental sorjuanino el primero en desviar el desarrollo del acontecimiento es Eco, por lo tanto, el protagonismo es de la ninfa, no porque el personaje protagónico sea el principal, sino porque es trasgresor, caótico, dionisiaco. Eco ejerce una forma de acción interior/exterior, primero sufre la transformación interna (enmascaramiento de Lucifer a ninfa), y luego da paso a la externa (el eco vocal en los diálogos, la intriga contra Naturaleza Humana).

Aristóteles sostiene que “sin acción no puede haber tragedia” (26), por lo tanto, Eco es quien más acciona o desvía el curso de los acontecimientos y en la búsqueda del equilibrio se necesita de un antagonista opuesto, de esencia

³³ “Acción” según el *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología* de Patrice Pavis se produce “(...) tan pronto como los actantes (personajes) toman la iniciativa de un cambio de posición en la configuración actancial, alterando el equilibrio de fuerzas del drama. La acción es, por lo tanto, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra” (Pavis, 6).



apolínea, encontrándose en el personaje de Narciso.³⁴

Es significativo resaltar que la poeta novohispana conocía muy bien la estructura dramática de las obras serias, y establece muy bien quién es protagonista y antagonista. El protagonista es el héroe o figura que posee la *hybris* más fuerte, la más transgresora, y esto sirve para el propósito del auto sacramental: mostrar que la conciliación producida por la trasgresión del pecado obliga a buscar la conciliación con la divinidad, en el caso de la religiosidad de sor Juana, en el catolicismo, la unión con el Padre se busca a partir de la confesión (acto de reconciliación) y el ritual eucarístico que significa el pacto entre Dios y los hombres por medio de la inmolación del Hijo, es decir, un pacto de sangre y carne como símbolo de alianza nueva y eterna. El desorden produce que llegue el orden, Eco es desmesurado, mientras Narciso es lo opuesto.

El desorden de Eco se refleja en su voz interrumpida, repetitiva pero poseedora de sentido, no pierde su veracidad, sólo es desordenada porque su esencia luciferina evoca a la rebeldía, y sor Juana emplea de una forma creativa lo caótico y repetitivo, transformando el tópico-típico dramático en poesía.

Por otro lado, sor Juana reconoce que existen dos esencias dentro de la creación artística, dos estados que complementan la creación artística, y junto con la apropiación que hace de la cultura clásica y la cultura prehispánica, la monja recupera desde una perspectiva transcultural cómo se puede recrear. ¿Cómo una monja criolla recrea un mito clásico usando elementos prehispánicos? Una posible respuesta se encuentra en los dos estados de creación que visualizó tres siglos antes que Nietzsche. *El Divino Narciso*, exalta uno de los principales elementos del teatro áureo: lo onírico, y sor Juana lo hace en forma de metateatralidad. De esta

³⁴ El sociólogo teatral Jean Duvignaud explica en su libro *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. la importancia de los personajes no convencionales como protagonistas como parte de un “desarreglo” de las formas sociales durante el siglo XVII que define como anomia: “¿No es sorprendente que, durante ese periodo, el crimen, o más generalmente el acto irregular, se haya impuesto en la escena de un teatro que buscaba sus propias leyes y se haya convertido en el principio motor de toda tragedia? (...) se encuentra en las *sacramentales* o en los *misterios* a numerosos criminales o asesinos. Pero se trata de “malos”. Encarnan la esencia del mal. Por otra parte, efectúan sus fechorías sobre héroes a los que conducen por ese medio al martirio: verdugos, romanos o moros, bandidos, ladrones, todos son instrumentos en las manos de Dios cuyas profundas intenciones parecen cumplir, bien porque aceleren la subida de un santo al cielo, o porque transmiten un castigo merecido (...) Es muy diferente el personaje del nuevo teatro que afirma su criminalidad o su exageración individual con una especie de complacencia fanática. Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Fondo de Cultura Económica. 1967. p. 141-142.



manera, es interesante como el filósofo alemán también reconoce que este elemento es indispensable dentro del mito y la tragedia griega.

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un “imitador”, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin, -como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalineación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica (13,14).

Lo dicotómico dentro de la poesía de sor Juana siempre se hace evidente, esta lucha entre los dos estados artísticos, en donde la autora muestra cómo el artista lucha entre estos dos polos. *El Divino Narciso* es una versión moralizante del Narciso mitológico vinculado con la figura divina de Jesús, cuyo propósito es cotejar el misterio eucarístico con el *Tecualo* prehispánico, así, Narciso es “Divino” cuando la autora propone una analogía entre los entes míticos aun cuando son contrarios en esencia; lo mismo ocurre entre Eco y Lucifer, ambos se fusionan para dar lugar a una pastora cuya palabra es desarticulada, repetitiva y enmudecida en ocasiones. Por lo tanto, es evidente como la intertextualidad dentro del Narciso de sor Juana enfrenta al lector-espectador con una obra dramática plagada de textos sagrados y paganos, cargado de símbolos en donde lo más trascendente se encontrará en la representación escénica y su principal fin: la contemplación eucarística y el vuelco catártico.

Eco es un personaje dionisiaco, sueña, se desdobra a través de la poesía. Esta esencia onírica la reconoce Nietzsche como la voz del “yo” lírico, que no es otra cosa, que una voz que construye su discurso a través de la poesía.

(...) en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su “subjetividad,



en el sentido de los estéticos moderno, es pura imaginación (20).

Por otro lado, ¿quiénes son el protagonista y el antagonista en *El Divino Narciso*? La palabra protagonista significa “el primer actor” (*proto*: primero, *agonités*: el que acciona), es aquel cuya acción es más compleja. En el caso del auto sacramental la protagonista es Eco, quien resalta por ser la más polifacética, más metafórica y polifónica de todo el texto, además de perseverar por el desorden o el quebrantamiento de las leyes. Mientras que Narciso posee el contrapeso ante un personaje tan variable, él representa el amor incondicional, la fidelidad, la entrega total y la obediencia por la Ley Divina. Así, él llega a ser antagonista. La palabra antagonista proviene de *anti* (contra) y *gonistés* (el que acciona). Sin la presencia de Eco, no existiría la agilización de la acción dentro del texto escénico, porque es precisamente su intención (dirigida por su deseo) lo que produce su actuar.

Si bien es cierto, que el teatro posee su propia convención ficcional, necesita del lenguaje, y en el caso de *El Divino Narciso*, el lenguaje poético reminiscente es lo que permite desembocar en un entretejido textual que exige a la dramaturgia seguir las pautas de la poética aristotélica de la imitación, el mito fundacional y la *hybris* como su esencia penetrante y caótica. Otros aspectos dramáticos que se encuentran en el texto teatral son: el deseo del personaje protagonista, al ser el personaje más transgresor enfoca su anhelo en algo imposible, y es capaz de obtenerlo a costa de su propia vida, Eco no muere, pero pierde ante Narciso.

Nietzsche, como gran conocedor de la tragedia griega, establece que los dos estados del arte que él identifica en el drama, permean la vida del creador, y esto origina que el artista replantee cómo se transforma la estética de una época. Si el artista se coloca entre lo apolíneo y lo dionisiaco, transforma su mundo, su realidad, justamente como lo hizo sor Juana.

(...) lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo (del arte), somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte- pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo (22).



CONCLUSIÓN

En resumen, *El Divino Narciso* además de ser el “Auto sacramental mitológico” más innovador, original y bello, muestra que el concepto literario de sor Juana está muy avanzado para su época. Hasta ahora, no se ha escrito un texto con las mismas cualidades y beldad poética como lo presentado por la monja jerónima, la autora muestra su erudición, sobre todo, en la maestría con la cual recrea el arte poético desde distintas voces. El lenguaje de sor Juana difiere del lenguaje de los autores españoles por el conocimiento que poseía de su entorno, un entorno más rico en colores, aromas, sabores, sonidos y palabras que por su condición de religiosa parecen haber sido benéficas. El claustro no fue impedimento para que su lenguaje se transformara, sino que, gracias al encierro pudo magnificar lo que quizás para otros escritores era superfluo. Sor Juana sabe insertar enunciados ajenos y atribuirles una intención con fines estéticos que requiere más que parafrasear o citar, y lo demuestra al colocar elegante e inteligentemente los intertextos que *El Divino Narciso* necesita en justa medida.

Por otro lado, una innegable separación entre sor Juana y Nietzsche, termina siendo nulificada a través del arte, que los une, los recrea, los vincula y los resignifica en el mundo del arte dramático.

REFERENCIAS

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vol. III.

Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (2018).

Glantz, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México D.F.

Grijalbo-UNAM. 1995.

Houvenaghel, Eugenia y Chiara Donadoni. “El Camino de la reescritura: la metamorfosis en *El divino Narciso* de Sor Juana”. España: *Revistas Científicas Complutenses*. Vol. 38. p 300 (2009)

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos (1967)

Krynen, Jean. “Mito y Teología en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz”. México: Edición digital a partir de *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. p. 503 (1968)



Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Proyecto Espartaco, (2000).

Pascual Buxó, José. *El sentido y la letra*. México: UNAM. (2010).

Palmieri, Enrique Marini. «Notas a la "Loa" del Divino Narciso, Auto Sacramental de sor Juana Inés de la Cruz.» *Revista de Literatura* (2009).

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós (1998)

Pimentel, Miriam Peña. «Los autos sacramentales novohispanos: ¿Literaturas en contacto o imitatio?» *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Pierre Civil. 2007.

