

La imagen es la esencia: dialéctica de lo visual y cultura precolombina en Sor Juana Inés de la Cruz

Andrea Pezzé

CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ABSTRACT

One of most important features of Neobarrocco is its cultural relation with images. This article, basing itself on Michel Foucault's analysis of *Las Meninas* and on the Bolívar Echeverría's *Ethos* barroco, aims to analyze the relation between image, the object of the portrait and observer in the poetry of Sor Juana Inés de la Cruz. Our objective is to understand as text puts that relation into poetry without reducing itself to a simple caption.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz; image; portrait; loas sacramentales; virtuality.

Entre las características fundamentales del Neobarroco, destaca la relación peculiar que la sociedad latinoamericana ha desarrollado con la imagen. Este artículo, haciendo hincapié en el estudio de Michel Foucault sobre *Las Meninas* y en el *Ethos* barroco de Bolívar Echeverría, se propone rastrear la relación entre imagen icónica, objeto representado y sujeto observador en la obra poética de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, para tratar de desentrañar de que forma el texto poetiza dicha relación sin convertirse en simple didascalia del objeto icónico.

Palabras claves: Sor Juana Inés de la Cruz; imagen; retrato; loas sacramentales; virtualidad.

Introducción

En estos años de vehemente interés postmoderno han ido renovándose los estudios académicos sobre algunos patrones del Barroco. El texto de Irlemar Chiampi *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana* (1998)¹ esclarece cuales son las relaciones entre la etapa barroca y la posmodernidad y, al mismo tiempo, nos hace entender por qué razón muchos estudios culturales recientes se hayan dirigido hacia América Latina. De hecho, es posible hallar las matrices de ciertas expresiones de nuestra contemporaneidad tanto en la cultura europea del siglo XVII como en su versión novohispana.

Dentro de las diferentes pautas que han contribuido a reactivar el discurso barroco en estos últimos veinte años, la relación entre sujeto e imagen goza de estudios muy esclarecedores. Las culturas neoclásica, romántica y positivista han establecido una relación entre observador y objeto de la mirada desvinculada de toda problemática. Esta prevé una lejanía entre realidad y virtualidad ya que la imagen queda en el mundo de las representaciones mientras que el observador se ahínca en el mundo de la realidad. Como siempre ocurre, las desviaciones a esta interpretación se catalogaban según dos patrones posibles: o como evasivas – toleradas quizás porque excéntricas – o como ocurrencias monstruosas y salvajes.

Por lo que atañe la relación con la imagen es nuestra intención averiguar si la modalidad barroca conceptista, los problemas epistemológicos y teológicos contrarreformistas y la cultura iconográfica indígena han confluído en la poética de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz – la monja jeronimiana conocida también como Musa Décima – y pueden ayudarnos en el debate actual sobre virtualidad y producción de imágenes.

Entonces, ¿cuál es la manera barroca de interpretación de la imagen que va a respaldar este análisis? Básica y rápidamente se trata de una forma conceptista: el ejemplo más relevante es la tanto esclarecedora como conocida interpretación foucaultiana de *Las meninas* de Velázquez. Como es sabido, en la introducción a *Las palabras y las cosas* (1967), el pensador francés rastrea las continuas inversiones entre ficción y realidad presentes en el cuadro. En *Las meninas* se producen unos pliegues – refiriéndonos a las interpretaciones de Deleuze (1989) sobre Leibniz – entre ficción icónica y experiencia real del observador que confunden estos dos planes. ¿Quién es el objeto de la obra que el mismo Velázquez está pintando? ¿Nosotros, sus observadores, o los Reyes, cuya presencia en el espejo del fondo es más que una alusión subrepticia?

Bolívar Echeverría (1998, p. 48), nos hace notar que el pliegue entre realidad y ficción es una producción del sujeto barroco, dudoso frente a la

¹ Traducido al español como *Barroco y modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México 2000.

estabilidad epistemológica de la cultura clásica. Se trata, por lo tanto, de la forma singular a través de la cual el Barroco dialoga con el canon clásico de la creación y al mismo tiempo se sustrae a su ‘tiranía’. Es decir, el Barroco cuestionaría la estética clásica a través de la puesta en escena de las modalidades de producción: en el acto creativo se incluyen tanto el artificio como la discusión sobre el artificio; el resultado de la creación y el acto creador en sí: “el proceso de reverberación al que [el Barroco] somete las formas [...] tiene su propia interpretación: retro-traer el canon al momento dramático de su gestación; intención que se cumple [...] en la invención de una *mise-en-scène* capaz de re-dramatizarla” (Echeverría, 1998, p. 45).

¿Existe una consonancia entre las experimentaciones manieristas y las dinámicas de interpretación de las imágenes de las sociedades precolombinas? Lois Parkinson Zamora (2011) expresa como las culturas mesoamericanas (e indígenas en general) tenían una relación con las imágenes diferente de la europea clásica. Los estereotipos de representación y aniquilación de esas civilizaciones, que oscilaban entre una versión paternalista y otra despectiva/racista, se extendían también a la herramienta cultural de los íconos y la relación que se establecía con ellos. Ésta última podía definirse de ingenua, así como se le consideraba inocente al buen salvaje, o, al revés, confirmaba supuestas depravaciones y la tendencia a la confusión entre copia y original, prueba ésta de la presencia amenazante del diablo y de su tendencia al plagio (el tan temido *Simia Dei* del que hablan Motolinía y, más aún, Bernardino de Sahagún).

Por supuesto, las dos lecturas enajenantes y coloniales no agotan las tipologías de relación con el *otro* que se establecían en la colonia. Es por lo tanto admisible, como ya afirma mucha crítica, que la cultura precolombina y su excéntrica relación con la imagen haya influido sobre la escritura y el arte del Barroco colonial. Serge Gruzinski, en *La guerra de las imágenes*, reconstruye la mutua influencia entre cultura indígena y manierista europea a través del estudio de la representación de imágenes emblemáticas: “[a]lrededor de los ‘santos’ se despliega, a lo largo de todo el siglo XVII, un imaginario híbrido, cuya inventiva y plasticidad contribuyeron al auge de una nueva identidad indígena” (Gruzinski, 1994, p. 185). En su ya clásico estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Octavio Paz arguye que la relación con las formas de representación indígena entran en la obra de los artistas novohispanos del siglo XVII gracias a una dinámica común y relevante en las prácticas estéticas barrocas: “De una manera natural – la estética misma del Barroco lo exigía – la poesía culta aceptó los elementos nativos. No por nacionalismo sino por la fidelidad a la estética de lo extraño, lo singular y lo exótico” (Paz, 1994, p. 85)².

² Hasta podríamos pensar que de cierta forma la “histriónica” etapa barroca fue la única que incluyó el discurso indígena en un producción artística cortesana e imperial (Moraña, 1998).

Así, fijándonos en el caso que nos pertenece, la inclusión de *tocotines* por parte de Sor Juana no respondería (solo) a una defensa lascasiana de los derechos indígenas, sino a la voluntad barroca de sorprender al oyente y, en términos de remedio al *horror vacui*, incluirlo todo en esa cargazón de elementos significativos que enriquecen, al mismo tiempo que lo complican, el significado.

Este trabajo se va a dividir en dos partes. En la primera, nos relacionamos con la modalidad barroca conceptista, los problemas epistemológicos y teológicos contrarreformistas y, en la segunda, tratamos de rastrear huellas de la cultura iconográfica indígena en la obra de la Musa Décima. Sin tener la presunción de agotar las problemáticas alrededor del asunto, trataremos de enlazar los dos recorridos en el concepto de virtualidad de la imagen, fijando la fuerza de la imagen justamente en la posibilidad de sustituirse a la esencia.

Relación poética con el retrato

Es nuestro interés averiguar ahora de que forma Sor Juana reproduce en su obra ciertas especulaciones conceptuales sobre la imagen. Empecemos por una incursión en el teatro. La presencia del retrato como objeto se nota en la comedia *Los empeños de una casa*. Aquí Sor Juana ofrece una versión poética y narrativa de sí misma. Como afirma Margo Glantz, la pieza “conforma una etopeya, una larga descripción que pasa por autobiográfica, y lo es porque da cuenta simultáneamente del personaje Leonor y de la propia Sor Juana” (Glantz, 2001, p. 118). Además de eso, es una reivindicación, la presentación escénica de una voluntad individual y social, y la afirmación de un narcisismo moral y filosófico, de la relación con “el retrato, [...] donde se opera la metamorfosis del mirar en

Serán la etapa neoclásica y las culturas de las recién nacidas naciones independientes a tratar de borrar dichas huellas culturales del discurso literario oficial hispanoamericano. Así se alejó aún más la “sombra impalpable del *otro lenguaje*” (Paz, 1994, p. 70), y con ella también todo el miedo al legajo de barbaridades que estos aparentaban llevar. Serge Gruzinski (1994, p. 118) escribe que la tercera generación de artistas mexicanos, al liberarse más de los lazos con la península, desarrolla una relación mucho más relevante con la imagen. Un poco más adelante añade: “[l]a “normalización”, que para nosotros adopta el aspecto paradójico de una fantástica valorización del milagro, se mueve en tres registros: la “copia” perfecta, el milagro de la “reproducción”, la “presencia” en tierra mexicana. La imagen terrestre constituye la copia milagrosa, el “trasunto por milagro” del original celeste” (*Ibid.*, p. 129). Carlos Monsiváis escribe: “entiendo por ‘neobarroco’ la puesta en escena de una sensibilidad compuesta de mil sensibilidades, donde se actualizan elementos vinculados con el barroco: [...] la recreación de lo humano como paisaje de la Naturaleza orgánica; el punto de tensión extrema que es el sinónimo del acto creativo [...]” (Echeverría, 1994, p. 301).

saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado” (Paz, 1994, p. 123)³.

En muchas obras de Sor Juana podemos asistir a la descripción de retratos de cuño clásico y al mismo tiempo a la elaboración de una “dialéctica de lo visual”. La mayoría de las pinturas retóricas u objetos de investigaciones poéticas se refieren a la belleza de la Condesa de Paredes y Marquesa de la Laguna (Ana María Luisa, o Lysi como la apoda, con ecos quevedianos, en muchas poesías), amiga íntima y mecenate, junto al marido el Virrey, de Sor Juana.

El ovillejo “Pinta en jocosu numen, igual con el tan celebre de Jacinto Polo, una belleza”⁴ se presenta en términos de re-escritura (y re-interpretación) de un poema del Presbítero Salvador Jacinto Apolo de Medina. Al mismo tiempo, configura una *mise-en-scène* jocosa o irónica del acto estético. Decidimos empezar por el ovillejo ya que explica una de las constantes estéticas, presentes sobre todo en las obras más breves de la mexicana: la transposición de la imagen pictórica al verso poético y su contemporánea problematización. Tomamos como ejemplo unos versos que reproducen una metáfora gongorina muy citada en el XVII: “Pásome a las mejillas [dice describiendo el proceso de producción de un retrato];/ y aunque es su consonante *maravillas*,/ no las quiero yo hacer predicadores [*sic*]/ que digan: *Aprended de mí*, a las flores⁵” (Cruz, 1994a, p. 93). Aquí empieza una reflexión sobre el simbolismo de los colores y la soberbia ínsita en la *imitatio-naturæ* o en la mimesis de las gracia divina. Sor Juana, así como muchos de sus contemporáneos, articula también el cuestionamiento de los procesos clásicos del arte. Al comienzo, con el pintor/narrador poético frente a la lámina, la preocupación es muy presente: “¡Oh siglo desdichado y desvalido/ en que todo lo hallamos ya servido,/ pues que no hay voz, equívoco ni frase/ que por común no pase/ y digan los censores:/ ¿Eso? ¡Ya lo pensaron los mayores!/ ¡Dichosos los antiguos que tuvieron/ paño de que cortar, y así vistieron/ sus conceptos de albores,/ de luces, de reflejos y de flores” (*ivi*, p. 88). Parece decir que si los antiguos tuvieron el privilegio de poder tomar la materia artística de

³ “En Juana Inés de la Cruz el [...] espejo es el agente de la transmutación del narcisismo infantil. Tránsito del autoerotismo a la contemplación de sí misma: por un proceso análogo al de la lectura, que convierte a la realidad en signos, el espejo hace del cuerpo un simulacro de reflejos. Por obra del espejo, el cuerpo se vuleve, simultáneamente, visible e intocable. Triunfo de los ojos sobre el tacto. En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. Del erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un retrato donde se opera la metamorfosis del mirar en saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado” (Paz, 1994, p. 123, y también Glantz en Cruz, 1994a, p. XLVIIn).

⁴ Número 73 en la *Inundación castálida* de 1689, primera colección de la obra completa.

⁵ “*Aprended, flores, de mí*/ lo que va de ayer a hoy;/ que ayer maravilla fui/ y hoy sombra mía aún no soy”. Esta figura gongorina se reprodujo en numerosas poesías del siglo XVII (cfr. Cruz, 1994a, p. 102n)

un vacío, a los barrocos no les queda otra cosa que la re-escritura o la parodia del arte, o sea la producción de obras que discuten el canon clásico de la creación. Es la dificultad que expresa también Lezama Lima en “Mitos y cansancio clásico”: “¿qué es lo difícil? [...] Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso [...]” (Lezama Lima, 2010, p. 5). La eficacia de la que habla Lezama es también la dificultad de encontrar otra originalidad, de cambiar el canon de la creación, de articular nuevas metaforizaciones de la imago.

En el Romance catalogado con el número 61⁶ – con título “Pinta la proporción amorosa de la excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aun le remite desde Méjico a su excelencia” – la poetisa se centra en el valor del retrato: “Lámina sirva el Cielo al retrato,/ Lísida de tu angélica forma:/ cálamos frente al sol de sus luces;/ sílabas las estrellas compongan” (Cruz, 1994a, p. 199). Es un amor sí (otro romance con referencias a Lisi se titula “Puro amor, que ausente sin deseo de indecencias”), pero es también un lugar de expresión del arte, de sus formalismos, tanto pictóricos como literarios (lámina el cielo y sílabas las estrellas). En consonancia con las elucubraciones de moda en la época barroca, los retratos poéticos experimentan el ingenio de la emblemática. En la endecha (o también seguidilla), catalogada con el número 80⁷ y titulada “Pintura de la excelentísima Señora Condesa de Galve, por comparaciones de varios héroes”, las partes retratada de la condesa de Galve se relacionan con personajes ilustres de la antigüedad clásica o de la épica original de la conquista de América. De hecho, si el pelo se compara a Ulises y Alejandro “porque es sutil el uno/ y el otro largo” o la nariz es salvaje (“Es su proporcionada/ nariz hermosa/ Aníbal, porque siempre se opone a Roma⁸”), también encontramos versos en los que las partes del cuerpo se cotejan con grandes (en términos históricos) nombres de la conquista: “A Cortés y Pizarro/ tiene en las cejas,/ porque son sus divinas/ medias Esferas” (Cruz, 1994b, p. 190).

Por esto decimos que el lienzo no es un *élan vital*, no representa una pulsión del pintor o del observador, sino que se configura como lugar del intelecto. Parece confirmar la idea de que el Barroco se articula muy a menudo a través de una “modalidad [...] conceptista, [...] marcadamente intelectual [...] metafórica, pictórica y acentuadamente estética” (Paz, 1994, p. 75). Podemos arguir, por lo tanto, que “el sujeto desaparece en el objeto barroco” (*ivi*, p. 79). Aptitud que la diferencia de, por ejemplo, la romántica. Aquí, es el espíritu (o el

⁶ Número 200 en la *Inundación castálida*.

⁷ Número 327 de la segunda edición (1692) de la obra completa, publicada en Madrid.

⁸ ‘Roma’ en sentido de chata.

ethos, siguiendo con Bolívar Echeverría) del sujeto y su anhelo de libertad y originalidad que pretende liberarse de los vínculos clásicos. Por lo tanto, el romanticismo “es la negación del objeto por la pasión o la ironía” (*ibidem*). Quedándonos en el barroco, podemos decir que el objeto (en este caso pictórico) es el lugar donde se expresan las dudas meta-artísticas juntas a las ansiedades del hombre en su soledad: pero ambas son pasiones analíticas, problemas congelados en una forma estable.

Ese afán analítico del sujeto barroco está presente en muchas obras de la Musa Décima, aunque resulta central y mucho más problematizado en las que dialogan con el objeto “retrato” convirtiéndolo en centro analítico. Georgina Sabat de Rivers (1982), nos ofrece un análisis muy interesante de un romance y una décima. El primero se titula “Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato”⁹. Aquí las elucubraciones se dirigen a una imagen de Lysi. Uno de los elementos más relevantes del discurso de la Sabat de Rivers es el acento sobre la dimensión dialógica del texto lírico. La poetisa, observadora (y posiblemente autora) de la lámina, habla con la Marquesa poniendo en escena sus sentimientos con una carga dramática tal que la Lysi retratada parece ser extensión de la esencia real de la virreina. Del retrato despiertan las pasiones y conviven el “humano instrumento” y el impulso divino. Escribe Sor Juana: “¿Qué pincel tan soberano/ fue a copiarte suficiente?/ ¿Qué numen movió la mente?/ ¿Qué virtud rigió la mano?” (Cruz, 1994a, p. 165). Según Sabat de Rivers, el “copiarte suficiente” se alcanza gracias a una virtud clara de la obra: “como Dios creó al hombre formándolo de barro [...] ella ha creado el retrato por medio del pincel. Sor Juana, pues, no se pronuncia a favor de Arte ni de Naturaleza; parece decirnos que los dos tienen el mismo valor: el espíritu anima al Arte lo mismo que a la Naturaleza; el Arte se hace Natura lo mismo que Natura se hace Arte, como nos lo dice al recordar el caso de Pigmalión”¹⁰ (Sabat de Rivers, 1982, p. 707). Diríamos entonces suficiente para confirmar el “ut pictura poesis” horaciano, o sea que la poesía es pintura verbal y al revés (Quispe Agnoli, 2013, p. 58).

Veamos otro ejemplo. En la obra “Décima que acompañaron a un retrato enviado a una persona”¹¹, Sor Juana invierte su lugar de enunciación. De ser

⁹ Catalogado con el número 103 en la *Inundación castálida* de 1689.

¹⁰ “Mirando perfección tal/ cual la que en ti llego a ver,/ apenas puedo creer/ que puedes tener igual;/ y a no haber Original/ de cuya perfección rara/la que hay en ti se copiara,/ perdida por tu afición,/ segundo Pigmalión,/ la animación te impetrara”. La leyenda de Pigmalión es doble (por un lado se transforma en estatua, por el otro (Ovidio, *Metamorfosis*) la estatua se anima). Sin embargo, en las dos versiones, se hace hincapié en la relación problemática con la imagen. El problema, como en el caso de Narciso, es el engaño de la imagen frente a la cruel verdad de Naturaleza. Puede ser peligroso confundir la imagen con la esencia.

¹¹ Número 295 en la *Inundación Castálida*.

observador(a) de la obra pasa a ser la observada. El yo enunciador es el mismo retrato de Sor Juana que, como si fuera un ser vivo, habla de su función, el ser visto. Son muy llamativos los versos de la primera estrofa donde la narradora/efigie se refiere a la persona de Sor Juana usando la expresión “mi original” (Cruz, 1994b, p. 152). Esto dejaría entender que la poetisa subraya una distancia entre esencia real y representación icónica. Sin embargo, el hipérbaton entre copia y original se da alrededor de un juego de palabras: “que aunque copiada la ves [mi persona],/ no la verás retratada” (*Ibid.*). Usando un arcaísmo, o sea la forma antigua de “retratar” por “retractar”, la poetisa argumenta como el *retrato retrata sin retractar* el original. También si nos fijamos en la conclusión de la poesía, es decir, en los versos 39 y 40, nos damos cuenta de como la jeronimina establezca una relación sin solución de continuidad entre su cuerpo y la obra: “de este cuerpo eres alma/ y eres cuerpo de esta sombra” (*ivi*, p. 153).

Dejando de un lado el análisis de la obra, ya desentrañada por la Sabat de Rivers, nos damos cuenta del procedimiento con el que, en el romance y la décima tomadas como conjunto, se produce una verdadera puesta en escena de la relación entre sujeto e imagen. Hay más, no se dramatizan solo los patrones clásicos de la creación sino que las imágenes se desempeñan en una teatralización de la experiencia (muy apreciada en el siglo XVII). Los retratos dejan de ser meras representaciones y se convierten en personajes de una pieza; son sombras que toman vida. Sería pleonástico traer a colación las inversiones del Don Quijote lector de sí mismo o Hamlet espectador de su drama, pero tenemos que subrayar como nuestra musa no se limita a la sustitución equivalente del Original por la Copia sino que ella también arquitecta, en el conjunto de su obra, trueques que confunden la posición del observador y del observado, el centro de la enunciación, el sujeto/original y retrato/copia. O sea, el pliegue urdido por Sor Juana Inés de la Cruz transforma la obra de arte en elemento real, mudando su cualidad: de objeto *in sé* a elemento problemático de nuestra hermenéutica de la realidad. Volviendo al discurso de Paz, podemos decir que aquí el sujeto/objeto analítico es tanto el ícono como el ser vivo, cada uno complemento del otro.

Por eso la desaparición del sujeto retratado en un objeto analítico cargado de informaciones no puede reducirse a un juego de sustituciones. Hay algo más. “A su retrato”¹² es un soneto que parece querer rebasar el arte a mero “engaño colorido”. Acorde con los afanes metafísicos del sujeto barroco, la mexicana expresa su ansiedad por la esencia mortal del hombre y la búsqueda, constante en la cultura hispánica desde, por ejemplo, las coplas de Jorge Manrique, de un sentido a la efímera vida terranal, a las cenizas quevedianas. Sin embargo, Sor Juana no trae a colación ni el *Ubi Sunt* manriqueano, ni las postreras sombras de

¹² Número 3 en la *Inundación Castálida*.

Quevedo. Como una Oscar Wild *ante-litteram* (y al revés), la Musa Décima se interroga sobre la persistencia de un formalismo. El retrato “que del arte ostentando los primores/ [...]es cauteloso engaño del sentido”, tiene la pretensión de “triunfar de la vejez y el olvido”. Desafortunadamente se revela un “vano artificio del cuidado” (Cruz, 1994a, p. 7). No puede vencer el tiempo sino producir pasiones, formas alteradas de la verdad. Sor Juana nos ofrece, a través de un tortuoso expediente, el pudor metafórico de nombrar a la muerte o reflexionar sobre el perdurar de las cosas. Al mismo tiempo nos percatamos de la voluntad de consolarse constatando que son las pasiones que dan sentido a la vida. La pasión es atributo del alma pero se despierta en los sentidos al mirar una imagen. El papel de la imagen es el de llevar una información capaz de transformar una ilusión en una intensidad que, como diría Borges, llega a ser una forma de eternidad¹³.

La décima “Al retrato de una decente hermosura”, se enfrenta con el mismo problema: “Acción, Lysi, fue acertada/ el permitir retratarte,/ pues ¿quién pudiera mirarte,/ si no es estando pintada?”. Come en “A un retrato” el discurso parece establecer las diferencias entre obra de arte y realidad. “Así, en tu copia, advertí/ que el que llegare a mirarte,/ se atreverá a contemplarte/ viendo que estás tú sin ti” (Cruz, 1994b, p. 164). La imagen es una des-virtuación del original que permite la contemplación: Natura parece bien superior a Arte, ya que no se puede mirar directamente a Natura sino mediada a través de Arte: “Como de Febo el reflejo/ es tu hermoso rosicler,/ que para poderlo ver/ lo miran en un espejo” (*ivi*, 165). Como se ve, no hay una total equivalencia funcional o de prestigio entre las dos formas de la existencia. A pesar de la primera des-virtuación que acabamos de subrayar, aparece claro el discurso sobre la cantidad y la fuerza de la información que una representación icónica lleva consigo y de cómo ésta puede ser un eje fundamental del análisis poético/filosófico de la imagen. Sor Juana escribe:

Pues ¿qué gloria en la conquista/ del mundo pudiera haber,/ si te constara el vencer/ la indecencia de ser vista?/ Porque aunque siempre se venza,/ como es victoria tan baja,/ conseguida con ventaja,/ más es que triunfo, vergüenza;/ [pues la fuerza superior/ que se emplea en un rendido,/] es disculpa del vencido/ y afrenta del vencedor (*ivi*, pp. 164-165).

La Musa Décima admite que la imagen de la belleza de Lysi tiene una potencia de por sí suficiente para vencer al enemigo; su naturaleza tendría en cambio una fuerza tan arrasadora que emplearla sería un exceso y hasta un

¹³ En “Las coplas de Jorge Manrique” Borges concluye el análisis de la obra maestra del poeta y guerrero español con estas palabras: “todo lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad” (Borges, 2002, p. 90)

pecado. Un poco más adelante, admite que “[...] era hacer injusticia/ a tu decoro y grandeza,/ si triunfara tu belleza/ donde basta tu noticia” (*Íbid.*). Sor Juana parece tener bien clara la diferencia entre realidad y noticia (léase imagen). Esta conciencia se borra en el momento en que le atribuye al ícono un valor próximo a la definición moderna de virtualidad. O sea, la información que la imagen proporciona produce una realidad concreta que actúa hasta en los sentidos más íntimos del observador y puede hacerle confundir la imagen con la esencia sin que este acontecimiento resulte inmoral, pecaminoso o bárbaro¹⁴. Así, terminando la décima, la fuerza pragmática de la imagen produce una consecuencia contundente y sustancial: “¡Oh Lysi, de tu belleza/ contempla la Copia dura,/ mucho más que en la hermosura/ parecida en la dureza!/ Vive, sin que el tiempo ingrato/ te desluzca; y goza, igual,/ perfección de Original/ y duración de Retrato” (*ivi*, p. 166).

Así, la relación amorosa que el sujeto tiene con la *información* que la imagen lleva puede invertir el punto de vista sobre la obra de arte. Ésta, pasa de ser un *engaño colorido*, como la había definido Sor Juana hablando del retrato *in se*, a ser dureza, perduración de la memoria sobre Natura y Olvido en la otredad emotiva.

Podemos ver, por lo tanto, como los caracteres de una etapa estética son capaces de reproducirse a través de las épocas. En el virtual posmoderno se vislumbra una idea del Barroco, o sea que la “noticia” llevada por la imagen es una forma de la realidad aunque a veces ilusoria o enajenada, pero funcional para eficientes relaciones económicas, sociales, políticas, íntimas etc.

Imagen y cultura indígena

De tener constantes en términos diacrónicos, ¿habrá pautas barrocas que también coinciden diatópicamente? Normalmente, y a nivel de las definiciones, acostumbramos pensar que el Barroco novohispano no fue otra cosa que la aplicación ingeniosa de un *leit motiv* artístico ibérico. Sin embargo podemos también interpretar el Barroco más allá de la clásica visión que lo quiere aislar en

¹⁴ Normalmente, nuestra cultura considera muy peligroso confundir la imagen con la esencia. El caso de Narciso y su *verdadero* pecado, o sea no el de enamorarse de sí mismo, sino de confundir su imagen con la presencia real de Amor. La imagen sobrecargada de sentido – hasta romper la barrera entre ficción y realidad – es un proceso analizado, pero con resultados diferentes, también por Pierre Lévy en *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace* (1994). Según el filósofo francés, sólo los seres vivos y reales permiten que la inteligencia colectiva se transforme en acto, ya que el mundo virtual no es otra cosa que un respaldo a los procesos cognitivos, sociales y emocionales que intercorren entre personas reales.

una etapa definida y simplemente formal de la historia de la civilización¹⁵. Ya Alejo Carpentier afirmaba la coincidencia entre “espíritu” (así lo define) barroco europeo y las formas indígenas de representación artística: “América, continente de simbiosis, [...] de mestizajes, fue barroca desde siempre [...]. La escultura azteca jamás podrá ser vista como escultura clásica, [...] la estructura azteca [...] es barroca [...] usando igualmente de lo geométrico como de lo curvo, en una especie de temor a la superficie vacía” (Carpentier, 1981, p. 123). De esta forma podemos imaginar un doble movimiento del barroquismo novohispano: el pliegue como estructura del conocimiento expresada a través de la obra de arte y del lenguaje, y sus coincidencias con la cultura icónica indígena.

Para desarrollar el asunto, lejos de querer agotar una cuestión tan compleja, analizaremos los autos sacramentales *El Cetro de José* (1692) y *El Divino Narciso* (1689)¹⁶. En las dos obras actúan personajes conceptuales que reproducen los debates sobre las modalidades de colonización y evangelización de América. En la primera Fe, Ley de Gracia (la moral cristiana), Ley Natural, Naturaleza, Idolatría y Música quieren imponer la Ley de Gracia (que abarca todo, inclusive la Ley Natural) a Idolatría. El problema más apremiante son los sacrificios humanos que practica Idolatría (tema de la antropofagia americana, del que habla Jáuregui, 2005, pp. 288 y ss.). Frente a las reticencias de ésta, cuya teogonía le impone ofrecer los bienes mayores a Dios, Fe le propone el sacrificio de la misa en el que, a través de la transubstanciación, el cuerpo de Cristo está presente en la eucaristía. El Concilio de Trento, en su vigésimo segunda sesión, determina el carácter del misterio de la transubstanciación y la relación entre ícono y observador. La imagen es la esencia (o sea que el cuerpo de Cristo está presente *literalmente* en la eucaristía) pero también su signo: es, al mismo tiempo, realidad y ficción. Esta confusión contrarreformista coincide con un patrón fundamental de la cultura precolombina. Idolatría se conforma con la idea de que Cristo esté presente en la eucaristía¹⁷, o sea de que la esencia (el cuerpo) esté presente en el

¹⁵ Y sin tener en cuenta las opiniones de Paz sobre este asunto: “El arte de Nueva España, como la sociedad misma que la produjo, no quiso ser nueva, quiso ser otra. Esta ambición la ataba aún más a su modelo peninsular: la estética barroca se propone sorprender, maravillar, extrañar, ir más allá. El arte de Nueva España no es un arte de invención, sino de libre utilización (o utilización más libre) de los elementos básicos de los estilos”. Octavio Paz, “Entre orfandad y legitimidad”, citado en Parkinson Zamora (2011, p. 88).

¹⁶ De *El cetro de José* se ignora la fecha de publicación ya que aparece por primera vez en la obra completa de Sor Juana publicada en Madrid.

¹⁷ Por supuesto este esquema interpretativo dio lugar a diferentes comentarios. Además, las coincidencias entre aspectos de los ritos cristianos y las prácticas de las religiones precolombinas son nudos problemáticos, porque la semejanza puede ser vista como desviación de la moral o como presencia demoníaca; para quedar en tema, Ley de Gracia linda en un punto con lo demoníaco, lo salvaje o la idolatría. Para resolver el problema había dos propuestas diferentes: por un lado la “lascasiana” que veía en la idolatría y el sacrificio humano la tendencia hacia Dios

signo: «Pues, ¿a qué aguardas?/ ¡Vamos como yo vea/ que es una Víctima Humana;/ que Dios se aplaca con Ella;/ que La como, y que me causa/ Vida Eterna (como dices),/ la cuestión está acabada/ y yo quedo satisfecha!» (Cruz, 1957, p. 199). Pero, ¿por qué? Por un lado, podríamos pensar, como señala Carlos Jáuregui, que “no es la afirmación de la diferencia sino su apropiación simbólica, y una defensa más bien ortodoxa del dogma de la transubstanciación como, por cierto, corresponde al teatro eucarístico” (Jáuregui, 2005, p. 297). Sin embargo, el mismo autor reconoce en las simpatías sorjuaninas una interpretación lascasiana de la conquista: la Musa Décima defiende el dogma pero sin acceder a la cooptación violenta, o, como en cambio afirma Carmela Zanelli, recupera la cultura indígena en la voluntad de defenderla (2005, pp. 183-200).

Desde nuestro punto de vista, nos parece relevante que la aceptación de Idolatría se dé en una construcción textual aparentemente irónica. Como en un *Simia Dei* al revés (es decir, la imitación del culto precolombino por parte de la religión europea), Idolatría se conforma con reconocer que también Fe confunde imagen con esencia y que desea la esencia (la carne) a través del símbolo (la eucaristía). Esto porque el deseo de Idolatría es el de ofrecer a sus dioses el bien mayor que, de todas formas, también puede ser simbólico. En esta estereotipización del salvajismo (una teogonía que se reduce al sacrificio humano) se da una relación interesante entre, justamente, imagen y esencia. Y es dicha relación a permitir la comunión cultural, o sea a desplazar Idolatría de su creencia para dirigirla hacia la evangelización católica.

En la Loa que introduce el auto sacramental *El Divino Narciso* dialogan por un lado Religión y Celo (o sea la evangelización pacífica junto al poderío de las armas) y por otro Occidente y América (rey y reina indígenas). Aquí también podemos pensar en la voluntad de dirigir la política colonial hacia pautas lascasianas¹⁸ En un momento, Religión afirma: “Que en una idea/ metafórica, vestida/ de *retóricos colores*,/ representable a tu vista,/ te la 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” (Cruz, 1994a, p. 326, énfasis mío). Tal interpretación del papel de la imagen se conforma con la estrategia evangelizadora de los jesuitas, quienes

aunque de una forma equivocada; por otro, la visión de muchos evangelizadores quienes argüían que dichas semejanzas fueran una maldad del diablo.

¹⁸ El auto sacramental *El divino narciso* es una composición destinada a ser representada en ocasión del rito de la pascua y pone en escena, otra vez, la eucaristía y el misterio de la transubstanciación. El tema era muy representado en el XVII y, como podemos ver en *La devoción de la misa* de Calderón de la Barca, era de actualidad muy debatida. En su artículo sobre la loa, Valbuena-Briones (1990, p. 338) nos da noticia de todas las intertextualidades presentes en la obra.

utilizaban íconos y representaciones teatrales como medio de traducción de una idea metafórica a la contingencia real de la evangelización.

Pasando al auto sacramental, si es claro que se trata de una alegorización de la eucaristía y del misterio de la transustanciación a través de la figura de Narciso, resulta relevante la relación cultural que el observador establece con la imagen, enriquecida por el tema del (des)encuentro con las culturas precolombinas. De hecho, el problema de Narciso, subrayado por el personaje de Eco, es que su imagen tiene demasiada fuerza: “[...] Así es bien/ que estemos todos alerta,/ para que nunca Narciso/ a mirar sus ojos vuelva;/ porque es a El (*sic*) tan parecida,/ en efecto, como hecha/ a su imagen [...] / que temo que si mira,/ Su imagen que mira en ella/ obligará a Su deidad/ a que se incline a quererla;/ que la semejanza/ tiene tanta fuerza,/ que no puede haber/ quien no la apetezca” (Cruz, 1994b, p. 344). Si, con razón, Margo Glantz (2001, p. 124) encuentra en el Auto Sacramental otra huella de un sentimiento narcisista (en sentido de hiperrepresentación del espacio femenino), añadimos que aquí el problema estriba otra vez en la relación entre imagen y esencia o en la posibilidad de confundir la imagen con la esencia. El problema relativo a Narciso es representado por Gracia: “Pues pasó de esta manera:/ Érase aquella belleza/ del soberano Narciso,/ gozando felicidades/ en la Gloria de sí mismo,/ pues en Sí mismo tenía/ todos los bienes consigo” (Cruz, 1994a, p. 394). Gracia, alentando un Aleph borgeano, insinúa que todas las “cosas” caben en la imagen de Narciso así que dicho reflejo llega a ser el centro del universo. Estas palabras de Gracia se pronuncian terminando la obra, entre los versos 2044 y 2180 (de 2238 totales). Al comienzo de la obra, Naturaleza Humana afirma que la imagen de Dios está en ella (la Naturaleza) y en sí misma. La posibilidad de que también la imagen de Narciso esté en sí, coincide con la metáfora de Dios como esfera cuyo centro está en todas partes pero ninguna lo limita. Narciso es una alegoría de Dios a nivel simbólico y su imagen es la representación del todo, o sea la Esencia con mayúscula ya que, como hemos dicho, esta es la cualidad de Dios (o de Natura). Es la misma metáfora que Borges explica en “La esfera de Pascal” (*Otras inquisiciones*, 1954) y que se reproduce a lo largo de la cultura occidental, desde la Grecia clásica hasta los barrocos Pascal o Sor Juana. Nos encontramos frente a la metaforización de nuestra necesidad de abstracción fenomenológica, pero, en el caso del auto sacramental, dicha metáfora es una imagen. Siendo tal, en el auto sacramental se dramatiza otra vez el mismo asunto de *El Cetro de José*. La imagen de Narciso es también el lugar de la transustanciación contrarreformista y parece tener un efecto especular. No es solo el ícono como objeto que representa una esencia física, sino la imagen misma capaz de incluir todas las virtudes que, a su vez, están literalmente presente en el objeto hostia.

Conclusión

Resumiendo, ¿en qué coinciden la relación con la imagen del sujeto barroco y la precolombina? Como es sabido, uno de los mitos fundamentales de los aztecas es el mito de la vuelta de Quetzalcóatl. Lo que nos interesa aquí es saber por qué en el pasado mítico de las deidades la hermosa serpiente huyó de su imperio. Resulta que Quetzalcóatl desconocía su cuerpo, su esencia. La conciencia de sí no llega a través del tacto, sino en la visión de su reflejo (su retrato) en el espejo: “¿Qué es mi cuerpo?”, preguntó con asombro Quetzalcóatl. Entonces Tezcatlipoca le ofreció el espejo y Quetzalcóatl, que desconocía la existencia de la apariencia, se miró y sintió gran miedo y gran vergüenza [...]”¹⁹. La realidad de Quetzalcóatl es su imagen. El tema de la veneración de las imágenes encaja con algunos de los debates del Concilio de Trento que dictaminan la legitimidad de las imágenes en el culto pero las desvincula de la esencia (así como en la transubstanciación eucarística la realidad de cuerpo de Cristo es su presencia al mismo tiempo real y metafórica). Esta duplicidad (tema muy barroco, desde la duplicidad de los centros en la órbita de la elipsis hasta la duplicidad de los mundos, uno “nuevo” y otro “viejo”) resulta problemática a la hora de interpretar y transmitir un dogma. Así, tanto los evangelizadores como los evangelizados (o los colonizadores y los colonizados) se encuentran en la posibilidad de oscilar entre norma y excepción. Desde nuestro punto de vista, la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, lejos de representar una opción descolonial, explota esta ambigüedad para enriquecer su obra a través de la excentricidad indígena y las dudas del ser barroco, situado entre el dogma religioso y la observación científica.

Para concluir, podemos decir que la dialéctica de lo visual en la obra de Sor Juana representa un *topos* muy problematizado. Por quedarse quizás en poemas no muy estudiados de la *Musa Décima* y en lugar secundario con respecto al tema amoroso, no se han analizado con el cuidado debido. Es posible reconocer como confluyen en la tratación del tema, problemas muy contundentes en su contemporaneidad y procedentes tanto de las discusiones contrarreformistas como de la colonización de América y el encuentro o la inclusión excéntrica del *Otro*. La imagen, como elemento dotado de una trascendente problemática cultural, se impone en las páginas de Sor Juana con una inesperada actualidad. Esto porque la misma Sor Juana parece tener bien clara la cualidad informática ínsita en la imagen, que no actúa en substitución de la esencia real sino que puede tener la misma fuerza pragmática de la realidad. Dicho de otra forma, para Sor Juana la imagen puede sustituirse virtualmente a la esencia y tener un valor perlocutivo en la realidad. Las culturas precolombinas

¹⁹ Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, en Lois Parkinson Zamora (2011, 7n).

comparten esta visión de la imagen y de su potencialidad que se reafirma con el Concilio de Trento. Una conexión fundamental con la cultura indígena que, en el largo proceso de mestizaje o transculturación que vive el continente americano, se afirma como uno de los rasgos peculiares más importantes y modernos de la cultura hispanoamericana y brasileña.

Bibliografía

- BORGES, Jorge Luis. "Las coplas de Jorge Manrique", en ID., *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. "La esfera de Pascal", en ID., *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 2003.
- CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en víspera del nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 1981.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CRUZ (DE LA), Sor Juana Inés. *Obra completa*, México, FCE, 1957.
- CRUZ (DE LA), Sor Juana Inés. *Obra selecta*, Caracas, Biblioteca Auyacucho, 1994a (I vol.), 1994b (II vol.).
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- ECHVERRÍA, Bolívar (ed.). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, UNAM, 1994.
- ECHVERRÍA, Bolívar (ed.). *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- GLANTZ, Margo. "El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana", en José Pascual Buxó (ed.) *La producción simbólica en la América Colonial: interrelación de la literatura y las artes*, México, CONACYT, 2001, pp. 115-127.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, FCE, 1998
- JÁUREGUI, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 2005.
- LÉVY, Pierre. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- LEZAMA LIMA, José. "Mitos y cansacio clásico" en ID., *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, pp. 5-22.
- MORAÑA, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

- PARKINSON ZAMORA, Lois. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1994.
- QUISPE AGNOLI, Rocío. "Ut pictura Poiesis: retratos poéticos y pictóricos en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz", en Pamela H Long (ed.), *Sor Juana Polímata*, México, Grupo Destiempo, 2013.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. "Sor Juana: diálogo de retratos", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XLVIII, 120-121, 1982, pp. 703-713.
- VALBUENA BRIONES, Angel. "El juego de los espejos en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Rilce*, Universidad de Navarra, VI, 2, 1990, pp. 337-346.
- ZANELLI, Carmela. "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, 2005, pp. 183-200
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-loa-de-el-divino-narciso-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-y-la-doble-recuperacin-de-la-cultura-indgena-mexicana-0/html/4ca19157-62d8-428e-8205-0df0b259c12b_4.html#I_0_
(último acceso 21/11/2014, 16:04).

Andrea Pezzè es investigador de Post-doctorado en el Centro de Estudios Sociais de Coimbra. Doctor en Culturas Ibéricas e Iberoamericanas por la Universidad de Nápoles "L'Orientale", su tesis doctoral fue sobre la literatura policial en el Cono Sur. Entre sus publicaciones, *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana* (Roma, 2009) y *Lo barroco en lo polcial* (Bogotá, 2013).

Contacto: pezze_andrea@yahoo.it

Recibido: 19/12/2015

Aceptado: 22/04/2015