

Yo despierta

Sor Juana Inés de la Cruz

Investigación de personaje y guion

Francisco Quirarte



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benéfica de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTES, ARQUITECTURA Y DISEÑO





Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Dra. Isabel López Pérez
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

D.R. © 2024, Universidad de
Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-483-4

Este libro se terminó de editar
en diciembre de 2024.
Hecho en México.

Yo despierta, Sor Juana Inés de la Cruz. Investigación de personaje y guion

Primera edición, 2024

Textos

Francisco Quirarte

Prólogo

Sara Poot Herrera

Diseño editorial

Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

Corrección de estilo

Fanny Enrigue



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

A Martha Vidrio

Índice

9	Agradecimientos
11	Introducción
23	Prólogo
	<i>Sara Poot Herrera</i>
36	Sor Juana Inés de la Cruz
38	Su entorno
59	Antonio Núñez de Miranda
64	Manuel Fernández de Santa Cruz o Sor Filotea de la Cruz
66	Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas
70	La polémica de la Nueva España
80	Contexto religioso, social y artístico de sor Juana
80	El Santo Oficio
88	Las castas
92	Sor Juana y el arte barroco
96	<i>Las ideas que nutren al Barroco</i>
116	¿Qué es la Tabla de Elementos Artísticos (TEA)?
118	Conceptos del Barroco
119	<i>Lo semejante al otro, la presencia real</i>
122	<i>La metaimagen</i>
123	<i>El tiempo—el presente</i>

126	<i>La metáfora</i>
133	<i>El concepto poético</i>
134	<i>La agudeza, el ingenio (el otro)</i>
139	<i>El gusto es reconocer al genio</i>
141	<i>La gracia de Tesouro</i>
142	<i>Los sentidos</i>
146	<i>El placer</i>
149	<i>La simpatía</i>
149	<i>Lo antiguo renovado</i>

154 Análisis fílmico de *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg

155	Antecedentes del film
157	Del libro a la película
163	La adaptación
164	Sobre la persona-personaje en <i>Yo, la peor de todas</i>
184	La imagen de <i>Yo, la peor de todas</i>

192 Evaluación de *Yo despierta*, de acuerdo a las teorías de guion cinematográfico

196	La estructura del guion
197	Creación y proyección del guion
200	Personajes
203	Características de personaje
210	Relaciones entre personajes
216	Aliados y antagonistas
218	Conflicto
222	Diálogos
223	Voz en off

226	Ritmo
228	<i>Flashback</i>
230	El final
232	Acerca del mito
235	Sor Juana: el poder de soñar con el infinito

237 El guion como arte literario

239	El guion de cine en el presente
-----	---------------------------------

245 Referencias

251 Bibliografía

254 Filmografía

258 Anexos

258	1. Entrevista a Lita Stantic, productora de <i>Yo, la peor de todas</i>
266	2. Tabla de comparación de los conceptos TEA-Barroco

267 Premisa del guion cinematográfico *Yo despierta*

270 Guion literario *Yo despierta*

Agradecimientos

Este libro ha tenido un largo camino desde sus inicios, cuando me encontraba en la Maestría de Estudios cinematográficos en el Departamento de Imagen y Sonido. En este lugar conocí a muchas personas que me alentaron a materializar este proyecto; sobre todo expreso mi gratitud a Martha Vidrio Checa y Marco Aurelio Larios López, quienes fueron mis directores de tesis. Su perseverancia y comprensión fue indispensable para encaminar esta propuesta hacia un fin satisfactorio.

También agradezco a Irma Cadena Palomino, por motivarme a continuar en la creación de este escrito. Extiendo mi agradecimiento a los compañeros del piso 6 que me apoyaron a darle prioridad a mis estudios de cine: Rubén Hernández, Adriana González, Alicia Sandoval Dorado, Cristina Félix Machado, Santiago Salcido, Ricardo Ibarra y Ruth Ortiz. También doy las gracias a quienes formaron parte de mi generación de posgrado: Lorena Ortiz, Delfín Romero, Roberto Rebolledo, Claudia Vázquez, Rodolfo Cruz e Iván Omar González, con una mención especial a Salvador Plancarte, dada su ayuda entusiasta en este trabajo.

Es un placer agradecer a Sara Poot Herrera por su generosa dedicación a la realización del prólogo del libro, enriquecido con sus palabras que muestran su pasión por el estudio de una mujer que es una de las grandes artistas de México. Mi agradecimiento a Lita Stantic por compartirme su valioso tiempo al

permitirme realizarle la entrevista que aparece en este escrito, así como a Pilar Gonzalbo Aizpuru, quien también me permitió conversar con ella. Doy gracias a Martha Lilia Tenorio por su relevante aportación del libro *La estética del Barroco*, de Jon R. Snyder, quien resultó un autor primario en la investigación. Además quiero mencionar la buena disposición de Jorge Gutiérrez Reyna para con este proyecto.

Agradezco a Claudia Ximena Perales Gómez por elaborar las ilustraciones utilizadas en la portada del libro y en las páginas 35, 79 y 153, así como a María Aurora Navarro Arrona, quien hizo las imágenes de las páginas 190-191, 256-257 y 268-269. Gracias a Valeria Peña Galaviz por su entregada labor en el desarrollo y el proceso de publicación de esta investigación, además de participar en diferentes correcciones del guion *Yo despierta*.

Deseo agradecer a los sorjuanistas que año con año publican escritos sobre la Décima Musa. Su dedicación es inspiradora para realizar creaciones como *Yo despierta* y mantener el asombro por una de las grandes poetas en la historia de la literatura.

La presente publicación se realiza gracias al apoyo PROS-NII 2024 y a las autoridades de la Universidad de Guadalajara: Francisco J. González Madariaga, rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Isabel López Pérez, secretario académico y Dolores Ortiz Minique, directora de la División de Artes y Humanidades, quienes posibilitaron la edición de esta investigación.

Introducción

Sor Juana Inés de la Cruz, conocida como la Décima Musa, se representa en un guion literario, en su faceta como artista e intelectual del siglo XVII. Para construir al personaje se considerará cómo la afectaron los acontecimientos de la época como son: la peste, las inundaciones y la falta de alimentos para la población. Estos, relacionados con los sucesos propiciados por el clero y el gobierno, los poderes de la Nueva España, generaron en el ánimo de la jerónima la doble crisis existencial más representativa de este territorio, que es la de la artista y la de la pensadora. Esto inicia cuando ella escribe un discurso teológico conocido como *Carta atenagórica* y finaliza con su muerte, el 17 de abril de 1695.

Este escrito se conforma con lo que he investigado para sustentar la elaboración de un guion de largometraje con el nombre *Yo despierta*, y a sus personajes cinematográficos, mediante una aproximación a la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz. También incluyo mis indagaciones sobre la sociedad novohispana: su contexto social y religioso, el papel que desempeñó el culto católico en la Colonia y en la vida de la poeta, quien no solo era intelectual sino también monja, pero una excepcional, que además era artista.

Para este trabajo han sido fundamentales las aportaciones de Georgina Sabat de Rivers, con quien inicié las lecturas para entender al personaje protagonista; después me encontré con la monumental biografía escrita por Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Quizá algunos de sus puntos de vista ya quedaron históricamente rebasados, pero sigue siendo la referencia recomendable para el estudio de la religiosa. Esto es así porque el libro es una identificación desde las entrañas de poeta a poeta, siendo ambas personalidades que juegan de cerca con los roles políticos. El autor de *Piedra de sol* se va a la profundidad de la psique de sor Juana para poder explicarla por medio de la intensidad que proporciona el arte, así trata de aprehenderla, para mostrarla humana, mujer, esposa de Cristo pero, sobre todo, como una mujer artista, la más importante de México.

El personaje que nos atañe es ampliamente investigado en excelentes trabajos desde diferentes posturas, de muchos sorjuanistas destacados: Alfonso Méndez Plancarte, Antonio Alatorre, Margo Glantz, Martha Liliana Tenorio, Sara Poot Herrera, Anita Arroyo, José Antonio Rodríguez Garrido; es una extensa bibliografía. Ellos son una muestra de que la artista es un personaje vigente, que aún en la actualidad causa polémica. Desde este panorama procuro un acercamiento teórico para poder desarrollar a uno de los personajes más interesantes y ambiguos de México, siendo este aspecto el de mayor peso en la poeta y lo tenía que ser, ya que sor Juana Inés de la Cruz es ante todo una artista.

Al conocer su contexto, se representará cómo la monja, perteneciente a la orden jerónima, tenía que ceñirse a los lineamientos de la institución religiosa y seguir los preceptos de dicha vida conventual. Con la investigación profunda sobre el personaje histórico y su época, se perfilará al personaje cinematográfico, pues esto le dará verosimilitud y permitirá trasladar la información a la imagen. Enfatizo en el concepto de verosimilitud, pues este trabajo va a ser un guion de ficción, no un documental histórico.

Uno de los personajes cercanos a sor Juana es el padre jesuita Antonio Núñez de Miranda, calificador del Santo Oficio. Esta figura, con influencia sobre amplios grupos sociales, incluso sobre el virrey, fungió como confesor de la monja *casi* toda su vida y fue su principal censor. La Inquisición y la moral religiosa regularon a la sociedad del siglo XVII, pero también lo hacían la filosofía hermética, neoplatónica y tomista, que perfilaban el pensamiento novohispano; mismas que Núñez de Miranda conocía, al igual que Juana Inés.

En la década de 1690 se vivía en una sociedad en transición; crecía la inconformidad con los dirigentes del rey de España. Lo anterior obliga a considerar la estructura del poder político, tanto del clero como de los virreyes, quienes en algunos casos eran arzobispos-virreyes. Clero y Corona gobernaban los vastos dominios de la Nueva España. Con un acercamiento consistente al siglo XVII, el lector tendrá mayor comprensión de la época a tratar y, por lo tanto, de las bases sobre las que se toman las decisiones del guion. Para este propósito resultaron

de gran valía las aportaciones de la doctora Pilar Gonzalbo Aizpuru, especialista en temas de la Colonia.

Los aspectos técnicos a considerar para desarrollar el guion cinematográfico histórico son: el espacio, el tiempo y el punto de vista, sin descuidar la importancia de los personajes de soporte, entre ellos: la virreina María Luisa Manrique; el científico y poeta, Carlos de Sigüenza y Góngora; el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas; el sacerdote Francisco Xavier Palavicino Villarrasa; el amigo y editor de *Fama y obras póstumas*, Castorena y Ursúa; y demás figuras que harán de la historia una propuesta tejida por la amistad y el poder.

En el cine existen como antecedentes artísticos del tema dos películas mexicanas acerca de la vida de sor Juana. Una es *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935), dirigida por Ramón Peón, con Andrea Palma en el papel de la protagonista. La otra es *Constelaciones* (1980) de Alfredo Joskowicz. Cabe mencionar que existe una miniserie de siete capítulos, *Juana Inés* (2016), con la actriz Arcelia Ramírez, dirigida por Emilio Maillé, Patricia Arriaga-Jordán y Julián de Tavira. En Argentina se filmó *Yo, la peor de todas* (1990) de la directora María Luisa Bemberg, película que es más efectiva que las otras, aunque sea inverosímil en algunas cuestiones. Sobre esta haré un breve análisis para evidenciar la diferencia con los aspectos que se toman en cuenta en mi guion cinematográfico.

El guion *Yo despierta* es la propuesta estética que ofrezco a partir de mi interés de explorar y mostrar la vida de una de las grandes artistas de México. Es evidente que incluí una actitud

crítica al sistema opresor que vivió la Décima Musa. Este trabajo intenta enfatizar que la vida de sor Juana va más allá de los enfoques existentes que la ubican en dos polos: la santa y la indomable. Pero hay uno más, donde la crítica no se detiene lo suficiente, tal vez al considerarlo como una obviedad en la que está inscrita, que es *el existir como una artista*.

Este aspecto va mucho más allá de fungir solo como su profesión y para comprenderlo es necesario tener conocimiento sobre el pensamiento en torno al arte, que incluye el entendimiento sobre los conceptos desde los que se concebía y realizaba el arte en la época barroca. Por ello incluyo un apartado en el que hablo sobre el arte del Barroco y explico los elementos con los que se conformaba, a la vez que los equiparo con los que son utilizados en el arte actual. Estos últimos los sintetizo en la Tabla de Elementos Artísticos (TEA), método para el estudio y la creación de arte que propongo en *Los juegos de la imagen* (2023). Esa comparación de conceptos la presento de forma visual con una tabla de apoyo incluida en los anexos. Analizar a la monja desde una mirada que la entiende como artista es tomarla en cuenta como un sujeto que tiene una intensidad elevada de su existir, que le permite visualizar su presente y su multiplicidad; por ende, posee una capacidad excepcional, al ser consciente de su presencia, que es lo que hacen los artistas¹ trascendentes de todos los tiempos.

¹ Bajo la consigna de elaborar un texto con la mayor claridad y puntualidad posible, en las generalidades emplearé la forma masculina, aunque es evidente que hay muchas mujeres artistas, escritoras o filósofas.

En México existen muchos personajes históricos sobresalientes que comparten el periodo de la monja jerónima, como Carlos de Sigüenza y Góngora, profesor de matemáticas en la Universidad de México, astrónomo, poeta y personaje cómplice de la protagonista; este trabajo los dimensionará en su contexto: el siglo XVII. Tanto sor Juana como Carlos de Sigüenza y Góngora son los intelectuales más famosos del periodo de la Colonia, debido a sus escritos. Por otro lado, es relevante que una mujer fuera una concentradora de poder intelectual en la Nueva España, época en la que por los usos y costumbres sociales eso parecería imposible, a lo que se añade que su núcleo de discusión del pensamiento se encontraba en el locutorio de un convento de monjas contemplativas. El destino de una mujer en el siglo XVII era casarse o ser religiosa. Sor Juana, al no tener otras alternativas, opta por lo segundo. El personaje que queremos resaltar es el de una mujer intelectual, dueña de sí misma, que tenía la franqueza para decir lo que pensaba, dentro y fuera de lo permitido. Lo que le posibilita actuar así es su buena relación con los poderosos, en lo moral y político.

Este guion esbozará al personaje de un modo que sobrepasa su anécdota de haberse vestido de hombre para asistir a la universidad. Es una mujer autodidacta que se formó con libros, una monja que respetaba el conocimiento, una intelectual que sentía miedo, angustia, a la que vale la pena comprender en todas sus aristas. Mucho de lo recién mencionado lo manifiesta ella misma en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, donde narra cuánto le costó tener el conocimiento que poseía

y las disciplinas que manejaba, pues también se afanaba en que no la encasillaran como un caso excepcional que poseía sus habilidades por algún tipo de fenómeno milagroso. Para ello necesitaba recalcar que sus destrezas y conocimiento los había adquirido con arduo trabajo y múltiples esfuerzos. Se describía como una mujer de carne y hueso, con inquietudes como cualquier humano.

Por otra parte, me interesa enfatizar la importancia que tiene la monja jerónima en el desarrollo de la consciencia nacional mexicana, por el modo en que su obra contiene elementos que conforman lo que es considerado propiamente *lo mexicano*. Escribe en náhuatl, se reúne con los participantes del movimiento criollo y desarrolla muchas de sus ideas en sus obras, mismas que siguen insertas en lo profundo de la cultura mexicana de la actualidad. En la sociedad novohispana del siglo XVII había un sentimiento marcadamente criollo entre los habitantes de la Nueva España, por lo que se formó un grupo de intelectuales empeñados en identificar los elementos de peso cultural que pudieran marcar una diferencia con lo europeo. Esta colectividad que defendía esas ideas es excepcional para enmarcar a la poeta, lo cual es notorio en su obra teológica, la *Carta atenagórica*, en la que esta religiosa debate las ideas de un reconocido teólogo europeo, Antonio Vieira, quien además era admirado por el entonces arzobispo Aguiar y Seijas, conocido por su aversión a las mujeres.

Como mujer y monja, en la época de la Inquisición sor Juana tuvo la osadía de escribir ese texto, discurso donde especula

sobre las finezas de Cristo, cuestiones que se tratarán en el primer capítulo. Ella siempre tuvo el deseo de aprender con la misma permisión que se le facilitaba a los varones, para tener la libertad de elegir lo que quisiera hacer con su vida (libre albedrío), aunque muchas veces no se le permitía decidir (era monja, obedecía a superiores). Una mujer con un compromiso con el conocimiento intelectual que la Iglesia no logró disolver para convertirla en santa como la época lo exigía, según el ejemplo de santa Teresa de Ávila en España, quien tuvo arrobos y escribía literatura mística.

En América ya había una santa, Rosa de Lima, en el virreinato del Perú, quien fue canonizada en 1671; sor Juana estaba inmersa en su tiempo, pero era más una artista que una santa, aunque la presión para guiarla a la santidad permaneció en su día a día. Finalmente es orillada a realizar un examen de conciencia y a refrendar sus votos con fuerza, lo cual implicó renunciar a sus libros y a su búsqueda plena del conocimiento. Se planteará que su ímpetu a la vida libre queda cercenado, y quizá sus sentimientos de incertidumbre y angustia la orillan a una resolución: ella decide morir.

En lo personal es significativo para mí hacer un relato de la vida de sor Juana, debido a que quienes integramos como parte esencial de nuestra vida la obsesión por la curiosidad y el conocimiento encontramos en sor Juana a un personaje con el cual nos identificamos, a un lector asiduo nunca le parecerá indiferente. El ser consciente de lo extraordinario de este personaje es lo que me motiva para realizar este guion. Además,

ella hace todo lo que está a su alcance para tener cada vez más autoconsciencia, ayudar a otros, es compasiva y aprovecha cualquier lugar para desarrollarse tanto artística como intelectualmente.

Al escribir un guion como este hay una expectativa social de por medio, porque se está realizando una ficción de un personaje histórico que es idolatrado por ser la mejor artista del siglo XVII en México. Ese peso nacionalista, que además implica temas religiosos y políticos hace que, por un lado, se escandalicen los creyentes y, por otro, los intelectuales. Un personaje cinematográfico histórico no cumple gustos, se construye desde una visión personal del escritor, con lo que se logra articular desde la información disponible. Ha costado años de exploración en fuentes bibliográficas, reflexiones y discusiones para poder decidir con claridad a qué preguntas dar respuesta. Me decanto por hablar de la *Carta atenagórica*, porque considero que es la mayor evidencia de la esencia del pensamiento de esta escritora. Aunque sea problemático su tratamiento, creo que es positivo que se conozca el valor de una mujer que tuvo la osadía de desafiar al *statu quo* y expresó ideas que defendían a quienes no contaban ni con el derecho básico de considerarse seres humanos.

De sor Juana se han hecho varios documentales para televisión y solamente se han realizado tres largometrajes. Pero ninguno de ellos se ha llevado a cabo desde una investigación interesada en contener la esencia intelectual y, a la vez, de pasión artística de la monja, pues se ha priorizado representar

otras facetas suyas. Se pensaría que por ser sor Juana un personaje tan importante para el legado cultural de México, en el país habría un interés por tener un acercamiento sólido a su vida y sus aportaciones a través del cine, medio al que podría tener acceso un público más allá del académico especializado. Pero eso no ha sucedido, a pesar de que Alfredo Joskowicz, en 1977, ya tenía presupuesto y contaba con setenta actores, Margarita López Portillo suprimió la producción arguyendo que sor Juana era una figura mística y no podía vulgarizarse llevándola a la pantalla (Columba, 2006). El resultado, para no tirar ocho meses de trabajo, derivó en *Constelaciones* (1980).

Me parece muy necesario retomar la figura de sor Juana en el cine, siendo que la poeta es un personaje vigente, cuya historia y pensamiento siguen resonando y teniendo una identificación con sucesos de actualidad, ya que por encima de su condición de monja ella es una artista, una mujer desobediente, ética y con un sentido de la presencia sin igual en México. Haré entonces un guion para largometraje, tomando como referencia los últimos cinco años de la vida de sor Juana Inés de la Cruz, desde que escribe el discurso teológico en 1690, llamado *Carta atenagórica*, donde refuta las ideas del padre jesuita portugués Antonio Vieira, hasta su muerte, el 17 de febrero de 1695, causada por un contagio de la peste, mientras decide cuidar a sus hermanas enfermas.

Desde esta perspectiva, sor Juana Inés de la Cruz será un personaje que causa polémica con sus escritos, por su forma de ver el mundo, de pensar; que como todo artista íntegro re-

basa el tiempo en el que vive. Un artista no está adelantado a su tiempo, sino que vive en presente y en su época, lo escucha y sabe dónde hay que fijar la mirada y transformar lo que existe. Ese siglo XVII, represor de la libertad de pensamiento y de la inteligencia que tienen las mujeres, es lo que sor Juana, de una manera barroca y ambigua, expresa en sus escritos, cambiando en ellos el contexto de la situación por uno en el que la mujer se expresa y tiene acceso al conocimiento, vive una humanidad plena.

Dentro de la esfera intelectual de la Nueva España había gente de gran valía, pero los ojos del Nuevo Mundo estaban puestos en la figura que lo eclipsaba, la Fénix de América. También destacaba Carlos de Sigüenza y Góngora, personalidad de suma relevancia para este trabajo, representante de la intelectualidad de la Nueva España y una de las principales figuras de la ciencia de la época, como menciona Paulo César Pardo Durán (2006, p. 43), o como ha sido estudiado por Irving A. Leonard. La amistad que une a estos dos personajes, la monja y el maestro, no está muy documentada, pero es innegable el encuentro de dos espíritus que están en la misma búsqueda y que se identifican mutuamente en esa avidez de saber. Existe la colaboración de sor Juana en un libro de Sigüenza para el conde de Galve, también se menciona un discurso fúnebre –que sigue perdido– del maestro, a la muerte de sor Juana.

Otro de los aspectos a considerar para la creación del guion *Yo despierta* es la ambientación en la que se recreará la historia, se ahondará en los espacios y la vida cotidiana del México vi-

reinal. Esto se hará con el apoyo del trabajo de la investigadora Josefina Muriel y Antonio Rubial García, entre otros. Para el capítulo de la teoría de guion tomaré en cuenta a varios teóricos como Francis Vanoye, Syd Field, y Jean-Claude Carrière, además de Linda Seger. Sus ideas o aportaciones constituirán la base de mis reflexiones en torno al espacio cinematográfico, los personajes, las acciones, el manejo del tiempo, el punto de vista y la forma en que se concibe un personaje histórico.

Las reflexiones de estos teóricos me ayudarán a respaldar el tratamiento que daré en el guion *Yo despierta* a las transiciones, los implantes y los *flashbacks*, que tejerán un ritmo adecuado con la personalidad de sor Juana, un ritmo solvente cuyo resultado sea una obra coherente hasta que finalice el relato. También realizaré un análisis de la película de María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas* (1994), para ahondar en los recursos que se utilizan en este antecedente artístico del tema que abordo. Tomaré para este trabajo el método utilizado por Francesco Casetti en su libro *Cómo analizar un film*, que contiene varios puntos de mi interés, ya que el guion *Yo despierta* se estructura desde el personaje. En su escrito Casetti enfatiza las partes que conforman al personaje como: su entorno social, el personaje como rol, el personaje como actante, la acción como comportamiento, las acciones y sucesos, la acción como función, factores que considera de suma importancia, aun antes de realizar propiamente el análisis del personaje. Con estas bases teóricas creé *Yo despierta*, además de sustentar y evaluar dicho guion.

Prólogo

Sara Poot Herrera

La sólida y a su vez interpretativa y creativa lectura de Francisco Quirarte tiene como fin la elaboración de un guion fílmico dedicado al personaje de Sor Juana Inés de la Cruz. El concepto en que se sustenta esta propuesta consiste en la construcción de Juana Inés, concebida por el autor —parte orgánica de sus intereses y pesquisas— como una intelectual, una artista. Desde este primer momento nos encontramos con una novedosa sugerencia: Sor Juana en un plano estético, al que van unidos sus principios axiológicos, la ética de su vida y sus relaciones con el saber, el logos de su tiempo. Esta concepción es punto de partida de la investigación que ahora se nos ofrece.

En su elaboración, Francisco Quirarte ha requerido adentrarse (hasta donde es posible) —acercarse es la palabra— en el complejo contexto del siglo XVII virreinal, en las relaciones políticas de los dos cabildos, los acontecimientos culturales de la época, la situación de las mujeres en una larga etapa de minorías y pensamiento masculino y, sobre todo, crear un hilo que bosqueje el perfil de Sor Juana desde una triple mirada, desde

lo que se ha llamado subjetividad bajtiniana: la visión que ella tuvo de la sociedad de su época (en sus constantes como siglo y en sus variantes respecto a los espacios en que se movió); cómo esta sociedad visualizó a la excepcional monja (su familia, la corte, el convento, la Iglesia, el gobierno, la intelectualidad) y cómo se concibió a sí misma (que se deja entrever en varios de sus escritos). Esta visión, digamos autorreflexiva, aparece en la *Respuesta de la poetisa a la Muy Ilustre Filotea de la Cruz* (fines de 1690), un documento hecho público en Madrid en 1700. La triple mirada se da en los tiempos y espacios del siglo XVII, de lo que resulta (siguiendo el mismo enfoque) una relatividad entre los sucesos, en este caso, los relativos al contexto de la cultura propia del virreinato de la Nueva España.

En su abarcadora y al mismo tiempo promisoría introducción que toca puntos clave de la investigación, a partir del contexto abigarrado del siglo XVII novohispano, Quirarte se detiene en tres personajes de la Iglesia, digamos imprescindibles en torno a Sor Juana: quien fue su confesor al inicio de la vida conventual de la gran figura del convento de San Jerónimo y volvió a serlo hasta (casi) el final de la vida del jesuita, el padre Antonio Núñez de Miranda (hay copia de una carta de Sor Juana en la que se despide de su confesor); el Obispo de Puebla, figura controversial que publicó y «bautizó» la *Carta Athenagorica* de Sor Juana después publicada como «Crisis sobre un sermón» (Sevilla, 1692); el Arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seixas, de quien hasta hoy no tenemos ningún documento explícito digamos de «agresividad» en relación con ella. Muy al prin-

cipio de su profesión como monja, Sor Juana estuvo cercana al Arzobispo (fue también virrey) Fray Payo Enríquez de Rivera. Durante mucho tiempo, se interpretaban —lo que es importante— «los silencios», las relaciones de poder, lo que ocurría subrepticamente entre los pliegues políticos y sobre todo eclesiásticos de los años que abarcó la producción intelectual de Sor Juana Inés de la Cruz. Actualmente (primer cuarto del siglo XXI) un requerimiento se impone: fundamentar con documentos («papelito en mano», frase de la sorjuanista María Dolores Bravo Arriaga) para la solidez de las interpretaciones y posibilitar la «trabazón» y repetición de lo ahora superado precisamente con la documentación.

A las relaciones oficiales eclesiásticas y civiles —éstas fueron más cercanas con las virreinas—, se unen las que Sor Juana tuvo con sus contemporáneos intelectuales, sobre todo con el científico Carlos de Sigüenza y Góngora. Fue un «mano a mano» entre Sor Juana y Sigüenza: los dos arcos triunfales, de sendas autorías, con los que el cabildo civil y el eclesiástico saludaron de manera espectacular a los virreyes de La Laguna.

Las relaciones (y en este contexto pensamos en las intelectuales y artísticas) son importantes respecto a los poderes de aquel momento, la producción literaria y de otras artes en una sociedad nada homogénea pero sí represiva, en un contexto reconocido culturalmente como barroco, contradictorio y fascinante. De allí, en gran medida, la importancia del virreinato de la Nueva España, concentrado sobre todo en la muy noble, leal e imperial Ciudad de México.

Teniendo en consideración dicho contexto, la particularidad de este libro ahora con nosotros deriva en un guion fílmico desplegado desde una perspectiva que pone en el centro la figura de Sor Juana como intelectual y artista, abordando de modo sincrético ese barroco mexicano que tuvo en Juana Inés su mayor florecimiento. Y la monja jerónima lo fue.

Su fama, dentro y fuera de México, proyectada desde el convento de San Jerónimo, tuvo un momento difícil (el más difícil entre los demás que habrá tenido) al publicarse en Puebla la *Carta Athenagorica*. Ahora sabemos que no fue la Iglesia como institución que la atacó en ese preciso momento, sino sobre todo quien es reconocido (sin conocerlo) con el seudónimo de «el Soldado». ¿Seudónimos que a la vez encubrían a otros «atacantes intelectuales»? Bastantes sospechas ha habido para continuar con las nuestras. Teniendo por supuesto en cuenta que Sor Juana aun famosa caminaba por la cuerda floja entre lo «sacro» y lo profano de su época y de sus propios escritos. Claro que se le reconocía el genio, se le admiraba y aplaudía (no en vano la propia Iglesia le solicitó sus primeros escritos), lo cual no significa que las «llevara todas» con ella misma, menos aún en una sociedad inquisitorialmente represiva en la que nuestra monja era una estrella. Su genio en cualquier circunstancia hubiera sido extraordinario. Su persona fue histórica, y las varias circunstancias que vivió también pudieron modificar su conducta, sobre todo en sus dos últimos años de vida.

Mucho se ha escrito, documentado, ficcionalizado de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz, y este trabajo da muestras de haber indagado en los nuevos acercamientos. De lo que aquí se trata, considerando la complejidad de la época y del propio personaje, es de verla como artista, arista mayor de su intelectualidad; ésta, tejido de su persona, hilos que permean sus creaciones, en lo visible y lo menos visible. Todo ello, en el contexto barroco novohispano, es objeto de la mirada de Francisco Quirarte, quien nos da un breve repaso de este movimiento artístico y no sólo de lo mucho que sobre él se ha escrito o de los estudios renovados, sino también mediante una comparación de lo barroco con lo que él propone como Tabla de Elementos Artísticos (TEA), una sugerencia teórica del propio Quirarte, autor de *Los juegos de la imagen* (2013). La palabra imagen y sus derivados, como la «metaimagen», es recurrente en la nueva investigación, lo que permite igualmente un juego con la palabra y su concepto. En concreto, se trata de (y lo dice su autor):

[a]nalizar a la monja desde una mirada que la entiende como artista es tomarla en cuenta como un sujeto que tiene una intensidad elevada de su existir, que le permite visualizar su presente y su multiplicidad; por ende, posee una capacidad excepcional, al ser consciente de su presencia, que es lo que hacen los artistas [nota a pie 1] trascendentes de todos los tiempos.

El resultado, que se verá elaborado en el guion fílmico de la propuesta, es un «cruce radial» del —así lo veo— yo con el otro (los otros), de ese otro con el yo, y éste con su interioridad. Semejanzas y diferencias que se concentran en un nudo especulativo, la metaimagen. Al mismo tiempo, ese cruce (vuelvo a la propuesta bajtiniana de «otredad») se da en un cruce temporal: un tiempo presente, a donde acude el pasado (tradición) y se transforma (pues ya es futuro y a su vez éste es pasado). Esos vaivenes requieren no solamente de un lenguaje denotativo, sino que a ellos acude la necesidad de la (re)presentación, de la metáfora.

Lo anterior conduce a la poesía y al concepto que de ella se tiene, con lo que se escribe también obras de teatro; a los otros géneros de época (por ejemplo, el sermón, los villancicos), la música barroca virreinal, a los juegos del intelecto, a la arquitectura sensorial, al ingenio (¡qué decir de la genialidad sorjuanina!). Corresponde asimismo, estamos hablando sobre todo de la cultura «oficial» (con manifestaciones culturales múltiples y diversas en la Nueva España variopinta) a la conjunción de talentos de un grupo de intelectuales que conforman y cierran un círculo, en el que la jerónima desliza un punto de fuga en la espiral de su obra poética. Es un momento de coincidencia intelectual —Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Diego de Rivera, Alonso Ramírez de Vargas, Francisco de Quevedo...—, de materialidades manifiestas en el teatro efímero, los certámenes, la conceptualización de arcos de bienvenida de arzobispos y virreyes, y de conversaciones en las reuniones —¿algunas de

ellas en el locutorio de San Jerónimo?—. Es Ciudad de México una «ciudad letrada» (Rama) por donde se desparrama la cultura, de la que en relación con la literatura dan razón de su cotidianidad los catálogos de impresos y los diarios de época.

La Nueva España y sobre todo su capital es versátil, y mucho podría decirse también de Puebla de los Ángeles. Entre las dos ciudades hay documentación, por ejemplo, de las compañías de teatro que iban de uno a otro lugar, de actrices teatrales —llamadas cómicas, como quien presentó en 1680 el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana (de la que todavía no tenemos con exactitud su nombre). Llegan libros en las flotas, entran por Veracruz, pasan por dictámenes de censuras; las librerías abren sus puertas, las imprentas publican libros, ediciones sueltas. ¡Se mueve la ciudad! En su centro, la monja intelectual de San Jerónimo, corista, contadora, política, lectora, escritora. Su producción en un mundo que, a la vez que represivo, es productor de sentidos, de placeres de los sentidos, con una tradición propia y receptora de la cultura que ha atravesado el Atlántico y al llegar «tierra adentro» se modifica. En gran medida, esa transformación parte de la genialidad de Sor Juana Inés de la Cruz.

Francisco Quirarte ha recorrido estudios dedicados a la vida y obra de Sor Juana. En relación con su proyecto nos dice: «Pero escasas veces se la ha estudiado como una artista, aunque esa característica integra su esencia barroca, por sus cualidades que la hacen *ambivalente y juguetona*, conceptos-*enlaces* importantes en su construcción» (p. 92). Lo que es verdad. Los

interesados en esta perspectiva encontrarán en estos materiales la respuesta, una propuesta artística y que se interesa por una Sor Juana artista.

El nuevo ofrecimiento es concebir a Sor Juana como «semejante a sí misma» y «semejante al otro»: pasar y repasar el paño sobre el lienzo y descubrir lo que él llama su metaimagen. Esa llamémosla ubicación «tempoespacial» en que coinciden todos los tiempos —en esta investigación el centro siempre es Juana Inés— da lugar de modo inminente a la metáfora, no sólo como juego de contrastes sino como resultado de abstracciones que se concretizan, de la suma —y multiplicación también— de inteligencias creadoras manifestadas, así lo sugiere el texto, en los placeres de los sentidos (y sus carencias), en simpatías mutuas (que presuponen también antipatías). Permanece lo fugitivo quevediano y se renueva. La llamada «agencia femenina» tiene en Sor Juana Inés de la Cruz su gran exponente: transforma lo que toca en los metales de su patria, nación de naciones, con sus culturas y sus lenguas.

Desde mi punto de vista, el capítulo dedicado a Sor Juana y el arte barroco, de «Las ideas que nutren al Barroco» a «Lo antiguo renovado» es uno de los centros clave de esta propuesta artística. Es donde siento que nos aproximamos al punto donde apunta la flecha que como cupido nos atrapa. Si bien para construir al personaje ha sido necesario un bosquejo de época y acudir a estudios a ella dedicados, de los que este proyecto muestra su gratitud, ahora vamos entrando en materia, donde

«lo antiguo se renueva» y donde vemos también que lo nuevo es renovado por lo que concebimos como «antiguo».

Antes (ahora sí de «entrar en materia»), Francisco Quirarte analiza meticulosamente la hasta ahora película emblemática *Yo, la peor de todas*, de la directora argentina María Luisaemberg, basada sobre todo en el libro, emblemático también, de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Es un análisis fino, de una lectura que considera la época en que fue filmada, sus obstáculos y logros. De no ser frase de Sor Juana, lo de «la peor de todas» se convierte en una frase marcada y atribuida a quien sí dijo «Yo, la más mínima criatura», frase formulaica, cultura monjil de época.

Para su propia propuesta, digamos «orgánica», Quirarte va enfocando a su protagonista y perfilando su imagen a la luz de tres reflectores: cómo los veo, cómo me ven, cómo me veo, la base del guion *Yo despierta*. Éste se ajusta y a la vez modifica teorías acerca del género (lo es) del guion cinematográfico, considerado como literatura y también lo es: un «nuevo género literario», guía a la vez de direcciones de películas que por él se interesen.

El de Quirarte (y es la sorpresa, la propuesta de esta investigación) es un guion fílmico y literario que, tomando en cuenta el más que complejo contexto virreinal del siglo XVII (ya lo dijimos), construye a su personaje en tres dimensiones. La presencia femenina es inminente y Quirarte cita el excelente escrito de Georgina Sabat de Rivers, «Mujeres nobles del en-

torno de Sor Juana», cuya autora es más que justamente bien elegida y citada en este texto quirartiano. El proyecto, largamente pensado, investigado, documentado, es una «puesta en abismo», *mise en abyme*, una propuesta de capas y tejidos que construye al personaje de modo verosímil incluso cuando (y de eso se trata) transita el pasaje de persona a personaje.

La invitación es acercarnos a una artista en «el trapecio», que con sus lectores la admira en su andar firme en la cuerda de la intelectualidad y la concibe en el siglo XXI como la extraordinaria figura de todos los tiempos mexicanos. El despertar de la voz poética del poema del conocimiento sin precedentes —*Primero Sueño*— es un compromiso: «Yo, despierta». Y no sólo metafórico, sino literal y promisorio.

Tres anexos acompañan a esta propuesta. Pareciera que su autor quisiera convencernos, como si no lo estuviéramos ya, de que necesitara concluir de modo si no contundente sí sólido y precavido: volver a la película de *Yo, la peor de todas*, desde la experiencia de su productora; hacer explícita la relación con su TEA y el barroco mexicano; concluir con una premisa de su guion. Es la suya, estemos o no de acuerdo. En las artes, como en las ciencias, solamente así se avanza.

La investigación propone a su personaje como artista, y Sor Juana lo fue; como personaje visto en *off*, y ésta es pasado y es futuro también, la voz de un personaje no presente, del que se ha captado su ritmo. Es una propuesta de *flashback*, que reúne tres tiempos. Es su personaje que es también nuestro; es (y así se propone) «el poder de soñar con el infinito». Es querer ser

testigo del «yo despierta», cuando amanece y «el mundo iluminado», y la voz que lo pronuncia es el yo de Juana Inés de la Cruz. El guion se apropia de la frase, y con ella se compromete en construir una figura desde un punto de vista arriesgado; hablar desde el «yo», y no de uno sino desde varios puntos de vista. Así, el personaje tendrá varias dimensiones y resultará verosímil, una Sor Juana Inés de la Cruz, artista. Su obra, un ejemplo de ética y estética.



Sor Juana Inés de la Cruz

Juana Ramírez nació el 12 de noviembre de 1651 (aunque no hay un acuerdo de si fue en 1648), en una pequeña hacienda de Nepantla, situada al pie de los volcanes, muy cerca del Popocatepetl. Su inquietud por las letras estuvo presente desde su infancia temprana, cuando manifestó su deseo por aprender a leer y a escribir. Su primer contacto con los personajes poderosos de la época fue la virreina Leonor Carreto, quien la introdujo en la vida cortesana. Juana Ramírez sorprendió a la sociedad de la Nueva España debido a su triunfo sobre todos los cuestionamientos de cuarenta doctores que la examinaron, suceso que es muy mencionado en los libros sobre sor Juana, pues es donde inicia el mito del personaje.

La monja conocía varias artes y ciencias, entre ellas: la dramaturgia, la poesía, la música, las matemáticas, la medicina, el derecho, la contaduría, la astronomía e, incluso, algunos creen que la pintura. También era experta en una disciplina de orden intelectual reservada a los hombres: la teología, la cual osó ejercer aunque fuera la causa de su ruina. Hablaba latín, náhuatl, español, leía en portugués, en italiano y en sus últimos años aprendió griego. Es decir, se desenvolvía con soltura en el conocimiento escolástico del siglo XVII. Su referente intelectual decisivo fue el científico europeo Athanasius Kircher, cuyas ideas fueron influyentes en la construcción de su obra maestra *Primero sueño*.

Sor Juana se diferencia de todas las monjas de su tiempo, no porque otras no escribieran, sino porque se consideraba artista en toda la extensión de la palabra, aspecto en el que destacó. Fue ella quien se preocupó, en el siglo XVII, por requerir lo que actualmente se conoce como equidad de género. Mujer de influencia en los círculos de poder: amiga de virreinas, virreyes, marqueses, condes, nobles, comerciantes, científicos, maestros y doctores. Incluso en una ocasión pidió la absolución de un reo, apodado *El tapado*. También adquirió renombre e ingresos económicos cuando se le asignó la creación de uno de los arcos que decoraba la catedral durante la llegada de los virreyes a la Nueva España.

Tenía como confesor al jesuita calificador del Santo Oficio, Antonio Núñez de Miranda. En una etapa de su vida rompe relaciones con él, pero en el año de 1693 retoma ese vínculo. Esto último es parte de las consecuencias del asedio paulatino, velado y enmascarado de los prejuicios de la época hacia una mujer con esas capacidades, encarnados por el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. Este castiga a sor Juana por haber escrito el discurso teológico llamado *Carta atenagórica*, despojándola de la mayor parte de su biblioteca. Así la poeta retoma los votos de pobreza, humildad, castidad y obediencia por las presiones de esa figura de autoridad, motivada también por los acontecimientos sociales y naturales como eclipses, inundaciones, pobreza, hambruna y peste. Muere el 17 de abril de 1695 a las cuatro de la madrugada, mientras cuida a sus hermanas contagiadas de tifo. Tenía cuarenta y tres años y cinco meses. Muchos de sus trabajos fueron publicados en España

y tuvieron desde su época fama mundial, mismos que hasta la fecha continúan reeditándose.

Su entorno

El México virreinal donde se desarrolla la vida de sor Juana era una sociedad llena de contrastes, calamidades y cambios. Algunos buscaban impulsar el criollismo, otros sus intereses personales o, al contrario, querían dar la vida para la salvación de los súbditos cristianos. ¿Cómo una monja erudita se desarrolla en estos espacios, en los que existen significativos contrastes entre los hombres y las mujeres? Para estas últimas, casi la única opción para tener algún acceso a las letras eran los votos religiosos de clausura, con los que «vivían perpetuamente encerradas, mientras que los sacerdotes podían salir a la calle, pues administraban la religión a la población blanca, mestiza e indígena de la ciudad» (Rubial García, 2005, p. 171). En estos tiempos, donde predominaba lo que ahora se conoce como misoginia, con la sociedad dominada por el clero, con virreyes arzobispos y otras fusiones entre religión y política, sor Juana se empeña en desarrollar su intelecto.

Hay varios tipos de monjas contemplativas: las de regla severa (carmelitas) y las de regla laxa (jerónimas), pero todas estaban limitadas en muchas libertades. La mujer que toma los votos perpetuos se mantiene enclaustrada hasta el final de su vida, a menos que funde un convento. En cambio, una de las ventajas del clero masculino era la libertad de la palabra; en los sermones, los sacerdotes montaban actos donde aprove-

chaban los recursos teatrales para encaminar a los fieles a sus fines, como era el caso del confesor de sor Juana:

Había oradores, como el jesuita Antonio Núñez de Miranda, que arrebatában los ánimos con su elocuencia y hacían brotar el llanto y los suspiros; otros en cambio eran tan aburridos y tediosos que solo provocaban bostezos. Algunos resultaban mesurados en sus actitudes y lenguaje, otros en cambio, hacían un uso exagerado de gestos y figuras retóricas, modulaban diversos tonos de voz, gemían y lloraban e incluso subían al púlpito con una calavera, un látigo, una soga o una cruz para impresionar a sus oyentes. La iglesia era vista como un 'teatro' y muchos oradores utilizaban técnicas dramáticas para atraer la atención del público, las cuales aprendían en los libros de retórica (Rubial García, 2005, p. 177).

Sor Juana habitaba ese mundo barroco; después de estar en la corte virreinal, ingresa a la Orden de las Carmelitas Descalzas, pero en unos meses la rigurosidad de sus reglas causa su partida, luego de lo cual se integra a las monjas jerónimas. En el convento de clausura las mujeres debían mantenerse en silencio; se determinaba cómo se podía dormir: «Con el hábito puesto y una lámpara encendida; con quién se podía charlar y qué se debía leer. La principal virtud de una monja era el recato correspondiente a ver, hablar, reír y andar» (Rubial García, 2005, p. 225). Estos espacios que manejaban los cuerpos de forma tan rígida eran los que esta monja jerónima tenía que habitar.

Pero las virtudes que debía sostener contrastaban con sus acciones: escribía poesía y obras de teatro profanas, o discursos teológicos como la *Carta atenagórica*, causante de la crisis que precipitó su muerte, tras el acoso recibido por parte del clero. Otro de sus aspectos inusuales es que intercambiaba cartas dentro y fuera de la Nueva España, no solo con eclesiásticos o religiosas, sino con poetas, intelectuales y nobles.

Esta mujer destacada ingresa al convento para seguir estudiando, así el matrimonio no obstaculizó sus gustos más amados: la escritura y la lectura. La suya fue una vida dedicada al conocimiento. ¿Cómo fue posible la existencia de una monja con sus condiciones excepcionales, cuando sus compañeras permanecían completamente al servicio de Dios, en todas sus acciones? Es intrigante pensar cómo sor Juana lidiaba con actividades como la flagelación, que simbólicamente realizaban las religiosas en su papel de *esposas de Jesús*, el cual a la vez era su *hijo*, representado como un niño de porcelana que cuidaban. Estas eran:

Piezas escultóricas que representaban al niño Jesús y la Virgen niña, en los que satisfacían su instinto maternal, además de una inmensa devoción; la tridimensionalidad de las imágenes permitía que las monjas interactuaran con ellas: les confeccionaban vestiditos y les colocaban joyas, la arrullaban y las cuidaban (Salazar Simarro, 2005, p. 227).

Sor Juana era una creyente, formaba parte de esa sociedad y la religión no le era indiferente. Como madre también cuidaba

a su *niño Dios*, que fue encontrado adornado con joyas en su celda cuando ella murió. Pero como era una artista, esas prácticas religiosas no le bastaban. Su creatividad excedía esos límites e iba más allá en la sublimación de la maternidad, la cual metaforizaba en su creación poética, haciendo una puesta en abismo de la *gracia*; es decir, que contenía el macrocosmos en el microcosmos en sus obras. Para esto me parece adecuado señalar el poema 195 de sus *Obras completas*, que dice:

El HIJO que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lysi divina, *estos borrones*
*que hijos del alma son, partos del pecho,*¹
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos del alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia, su criada

Juana Inés de la Cruz (de la Cruz, 2004a, pp. 303–304).

¹ Las cursivas son mías.

Se podría aventurar a pensar que sor Juana sentía a la par una maternidad religiosa y también una intelectual, surgida del alma y del pecho, donde se simboliza la residencia de los sentimientos más profundos. En su famosa *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691), expresa que el convento era la opción más conveniente de las que tenía, haciéndose religiosa:

Aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, *para la total negación que tenía al matrimonio*, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que era querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros² (de la Cruz, 2001, p. 446).

Esta carta es un manifiesto de las ideas de sor Juana, al mismo tiempo que una defensa a favor de la libertad; en ella declara con firmeza su postura hacia aquellos que pensaban que no era el papel de una monja escribir teología. Es un ejemplo claro de la inclinación de la jerónima a ostentar el poder intelectual. Aquí podemos vislumbrar a una mujer que deseaba salirse de los parámetros sociales que le dictaba la época. En el poema 48 leemos:

² Las cursivas son mías.

...Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
Y también sé que, en latín,
solo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo Virgen
(de la Cruz, 2004a, p. 138).

Con habilidad evitó las cargas impuestas a su género con el matrimonio y la reproducción, sabía que tomar el hábito le posibilitaba desarrollar su capacidad literaria. Así extendió su fama fuera de las fronteras de la Nueva España, a países como Portugal, España y el resto de los virreinos. Esta mujer inteligente y bella concibe la vida de una forma que difiere con el pensamiento de su tiempo barroco; era considerada un Fénix, un monstruo, la Décima Musa. Margo Glantz (2006) menciona que los españoles hicieron un bestiario de los seres que, según ellos, proliferaban en América, como cíclopes, sirenas extrañas o gigantes:

Amén de sodomitas, antropófagos, sacrificadores de hombres y las Amazonas, paradigma de la mujer varonil. Debe advertirse además que lo que es normal en un hombre puede ser monstruoso en una mujer y viceversa. La monstruosidad es artículo de museo, de feria, de catalogación; se inserta en un espacio determinado de antemano, y en la

época colonial se incluye en él, de manera muy especial, a las mujeres (p. 231).

Sor Juana vivía en un mundo marcado por la misoginia, donde la mujer destacaba solo por su santidad, su riqueza o su belleza. La época colonial se caracterizó de alguna manera por seguir la tradición española, cuya herencia religiosa era de monjas iluminadas o santas que a veces terminaban en la hoguera si no tenían padrinos políticos o dinero que las catapultara como líderes fundadoras de conventos. Por ejemplo, la pionera de las Carmelitas Descalzas, Teresa de Ávila, tenía un entendimiento en lo religioso y perspicacia política, además de un bagaje cultural que la hacían idónea para la tradición de fundaciones conventuales en España.

En cambio, la inquietud permanente de la Décima Musa por el conocimiento la desviaba de lo establecido por ese camino de santidad, pues no tenía interés en ser una monja modelo, sino una escritora ejemplar. Cumplía con sus obligaciones religiosas de buena manera, pero dedicaba todo el tiempo disponible para sus escritos. Esa pasión es más que evidente, la prueba son los cuatro tomos de sus *Obras completas*. Sor Juana, además de conocer la poesía, teatro, teología o leyes, también conocía la medicina, otra área del conocimiento que le permitía valorar sus ideas, de un modo que no restara credibilidad a su papel de monja erudita y sabia. En este sentido denota su obra poética *Primero sueño*, que llega a la *gracia* a través de la ciencia, y no por el camino de la santidad. En este se inscribe otra tradición de la

época novohispana, la de las *personas iluminadas*, los ermitaños que eran relacionados con manifestaciones de trance:

Entre algunos de dichos estados de conciencia que una persona puede llegar a presentar se encuentran los estados de raptó, los meditativos, los que surgen en algunas de las expresiones de la histeria y los de la conciencia expandida, los cuales, unidos a los provocados por ingestión de tóxicos, llegan a integrarse en el campo de lo religioso, relacionándose, muchas veces, con la conocida como experiencia mística (Lagarriga Attias, 2000, p. 263).

En tiempos coloniales se hacía una investigación *rigurosa* a quienes tenían estas experiencias, que causaban cierto bullicio en la sociedad. Sor Juana evitaba esas situaciones, debido que por su fama y popularidad debía ser cuidadosa en sus movimientos. Se protegía en su actividad religiosa para continuar con su vida consagrada al conocimiento: «Ella se había propuesto demostrar que el saber todo lo que sabía, no tenía nada de raro ni de excepcional; y para demostrarlo, no le quedaba otro camino que ser rara y excepcional» (Alatorre, 1994, pp. 331-332). La monja representaba lo *monstruoso*, lo que sobrepasaba lo aceptado; pero cumplía con cautela sus reglas y preceptos monásticos. Para Peñaloza:

Sor Juana no fue una santa. Carecía del misticismo que caracterizó los actos de Santa Teresa de Jesús o de San Juan de la Cruz, por ejemplo; pero nadie ha puesto en duda que su

religiosidad le alcanzó para cumplir sobradamente la regla de la orden [...] por tanto, dedicar muchas horas al estudio de materias no religiosas y [...] escribir versos (1995, p. 327).

Aunque carecía de esa vocación de santidad esperada por la Iglesia, tenía dotes para ser un personaje de influencia política. Transgredió los espacios dedicados a los hombres, como resaltó con su *Carta atenagórica*, la muestra más clara de su incursión en los espacios de poder destinados al género masculino. Otro caso es su *Neptuno alegórico*, dedicado a los virreyes, obra en la que hace requerimientos para la ciudad que tanto le importaba, como para los intelectuales de la Nueva España. Este poema era recitado en público mientras se erigía un gran arco, en un ritual político de la época; sin embargo

Con el *Neptuno alegórico*, sor Juana entró en tierra prohibida [...] Como representante de la sociedad novohispana, escritora y consejera política, transgredió los espacios concedidos y los papeles reconocidos para la mujer y para la monja. Por ser mujer, el terreno público, y aún más el terreno político, le fueron de difícil acceso. Por su condición de monja y por sus votos de claustro, además, se esperaba de ella un silencio público. Y a la mujer no le fue permitido representar a toda una sociedad (Bouvier, 2005, p. 45).

El poder de una mujer inteligente era coartado de una manera o de otra, pero se manifestaba en grietas visibles cuando ella usaba el conocimiento para adular a los poderosos de su tiem-

po, quienes la protegían. Cuando tuvo a su favor a los virreyes, nadie podía hacerle daño. «Sor Juana se atrevió abiertamente a darle consejos al nuevo virrey sobre los atributos deseados en un gobernante, y le dio recomendaciones concretas sobre proyectos cívicos populares –el desagüe del Valle de México y la culminación de la Catedral de México» (Bouvier, 2005, p. 45). Su posición social como poeta era reconocida, aunque se sabe que existieron otras artistas como María Estrada Medinilla, quien es un antecedente de una mujer noble que escribía poesía cortesana.

Esta poeta creaba obras dedicadas a lo cotidiano, como a las corridas de toros, tema recurrente en sus escritos. Además, participó en concursos de poesía que organizaba la Universidad de México, como la justa poética de la Inmaculada Concepción de María, realizada en 1654 por la Real y Pontificia Universidad de México, donde un juez fue don Pedro Velázquez de la Cadena (Muriel, 2000), personaje que fue padrino de sor Juana. Aquí se observa una conexión entre ambas poetas, la noble y la religiosa, las mujeres que se relacionaban en los círculos de poder eran casi las únicas con posibilidades de escribir y publicar para dar a conocer su obra.

Por eso no es casualidad que quien fuera jurado del certamen poético, se convirtiera después en protector de sor Juana. ¿Qué ganaba la monja con ese encargo del cabildo que era el *Neptuno alegórico*? «El arco así servía como un espejo en el cual se reflejaba, se percibía, y se legitimaba el poder de sor Juana misma como mujer, sabia, maestra, escritora, y como consejera política» (Bouvier, 2005, p. 47). Ella era consciente de sus

acciones, que mediante el arte estaban orientadas a protegerse con el poder. El artista siempre ha sido un sujeto dotado de un *aura* que da estatus a quien lo tiene a su lado, además para lograr crear arte, tanto en la época de la jerónima como en la actual, se requiere tiempo y, por lo tanto, dinero.

El padrino de profesión de la monja jerónima fue uno de los nobles y pudientes de la Nueva España, «encargado de la principal oficina de gobierno del palacio durante las gestiones de ocho virreyes y de tres arzobispos virreyes, el primogénito de la Cadena era detentador de un poder y de unas relaciones excepcionales en todo el ámbito novohispano» (Rubial García, 2003, p. 199). Esta es una de las figuras claves para sor Juana: de la Cadena poseía fortuna y al haber comprado el cargo de secretario de Gobernación, sabía usar y retribuir el poder en esferas políticas y económicas, algo que la benefició debido a su amistad. Lo anterior da una idea de la influencia de quienes rodeaban a Juana Inés. Quizá conoció al secretario en palacio, cuando era dama de compañía de la virreina, tiempo donde se relacionó con Núñez de Miranda, gestor de su entrada al Convento de las Carmelitas Descalzas. Aunque ella pasó pocos meses en esa orden, mantuvo el nombre de la fundadora del convento de las carmelitas: Inés de la Cruz, una de las más sabias monjas de la época colonial.

Una característica de las personas creativas es que transforman y actualizan la disciplina artística que observan en sus referentes. A su paso toman lo que denota como lo más desarrollado, ya que el artista es una concentración de presentes. Este atributo sobresale en sor Juana por medio de los pequeños

detalles de su vida con los que se construye a sí misma como un tapiz conformado de figuras identificables, que la relacionan con el ímpetu del conocimiento y sabiduría, ya sea profana o religiosa. El conocimiento que la mujer acumula se transforma en poder. Ella, en su ambigüedad acelerada, conjuga lo político con lo religioso, lo neoplatónico y lo escolástico, el hermetismo y lo moderno, para producir *presencia*, unión de los tiempos múltiples de la persona en una sincronía con el mundo. Sabe darle cauce por medio de la escritura a todas esos presentes en sus diferentes manifestaciones.

Su primer momento decisivo, su primera transformación psicológica profunda fue al adoptar su segundo nombre y un nuevo estilo de vida, al identificarse con la renombrada sabia cronista de las carmelitas (Muriel, 2000). Pero es en el convento jerónimo donde desplegará todo el talento poético, teatral y teológico, que escandalizaría o maravillaría a varias regiones de América y Europa. Dice Calleja que los impresores de su tiempo tenían a honra regalarle a la monja un ejemplar de los libros que publicaban, que guardaba en su celda, donde además de su biblioteca también conservaba instrumentos selectos, músicos y matemáticos, de fabricación única (Muriel, 2000). No solo resguardó libros y aparatos científicos, también le gustaba acaudalar amigos, relaciones de provecho para extender su influencia dentro de esa sociedad que no la dejaba hacer lo que siempre quiso, con soltura y libertad. Esa protección era una garantía para ampliar su tiempo y sus límites, ya que cuando se vive bajo la opresión, cuesta el doble o el triple de los esfuer-

zos desempeñar cada acción y un artista necesita un respaldo económico y social que le dé más tiempo para crear.

Sor Juana tenía la habilidad artística de darle una intencionalidad a sus obras, de crearlas para que fueran presentadas en lugares específicos en un tiempo concreto, como en el caso de *Los empeños de una casa*. La poeta supera las ocurrencias para lograr escritos que permiten lecturas ambiguas, que pueden interpretarse según el contexto del lector. De este modo, utiliza temas históricos para hacer sobresalir a su mundo en España, enaltece a América y México con escritos presentados ante los reyes, su Corte y la plebe madrileña (Muriel, 2000). Este sentido político que hay en sus trabajos hace que sus lectores actuales la reconozcan como parte de un grupo que apoyaba al criollismo del siglo XVII.

El arte de todos los tiempos es una cuestión de convivencia, de cooperación, de política; la poeta novohispana era consciente de ello, de ahí su despliegue de ingenio en la *Respuesta...*, artefacto escrito tras el escándalo suscitado con la *Carta atenagórica*. Por su intuición política-artística-económica conocía los alcances de esa publicación donde discute sobre las finezas de Cristo, fundamentada con los tres padres mayores de la Iglesia católica: san Juan Crisóstomo, san Agustín y santo Tomás. Resalta el hecho de que ella debate un sermón de Vieira, cuyas ideas eran respaldadas con fuerza por el arzobispo de México, por lo que discutir al primero era como ir en contra de Aguiar y Seijas, así como de sus influyentes amistades.

¿Por qué sor Juana se atreve a escribir la *Carta atenagórica*, si sabía los problemas que le traería, colocándola en el centro

de las discusiones intelectuales de finales del siglo XVII? Para empezar, hay que señalar que ella era protegida por Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, que en ese tiempo rivalizaba con el poder del arzobispo (Paz, 2003), personaje que la ataca de forma velada desde que toma el mando de la Iglesia novohispana. Este jerarca religioso odiaba las obras de teatro, las corridas de toros, las peleas de gallos y todo lo que fuera diversión del público; además, compraba a los libreros las publicaciones que le desagradaban, para evitar su difusión.

¿Sería en realidad la figura del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas la que orilló a sor Juana a una transformación en sus años finales, hasta que *dejó de escribir*? ¿Cómo una persona con el poder de sor Juana termina por ceder, de modo que abandona lo que más ama? ¿Por qué situaciones necesita pasar un espíritu pleno en su lucidez intelectual para derrumbarse? En el caso de Juana Inés, ¿pudieron ser sus votos de religiosa lo que logró su silenciamiento? La jerónima se esmeró toda su vida por alcanzar el conocimiento, desde que en su infancia temprana va con su hermana a escondidas con la *amiga* –maestra que enseña a leer y escribir, bordar y tejer–, hasta cuando llega a la Ciudad de México con sus parientes; entonces parece incongruente que siguiera un destino de renuncia a las letras. Las cartas encontradas en la Biblioteca Palafoxiana muestran que en su última etapa siguió aprendiendo el griego, pero desde antes se encontraron escritos en su celda, además de libros.

Las discusiones sobre cada aspecto de la vida este personaje hacen relucir sus matices, las ambivalencias que se encuentran en su desarrollo permiten que la ambigüedad se instale en la

estructura de esta figura. Entre estas controversias e interpretaciones, Octavio Paz (2003) sustenta la verosimilitud de su punto de vista con argumentos de una de las primeras sorjuanistas, Dorothy Schons, además de otros autores. Sobre esta línea de ideas, se considera que la monja debe protegerse a sí misma y a su obra ante el reclamo de que como religiosa debería dedicarse más a las labores para Dios que a las letras profanas.

Para resguardarse de esas amenazas, en la *Respuesta...* expresa que todo lo que ella escribía era por encargo de otros y que el único trabajo que escribió por *gusto propio* fue *Primero sueño*, poema escrito «alrededor de los 40 años, ya en plena madurez. Confesión de su aventura intelectual, metáfora brillante. Cada episodio es una experiencia intelectual. Poesía del intelecto ante el misterio de la existencia» (Hierro Pérez, 2005, p. 163). Este se estima como el trabajo clave de sor Juana, obra magnífica que sigue estudiándose desde diferentes perspectivas y que despliega su conocimiento sobre toda la tradición poética del Siglo de Oro, misma que, se considera, es llevada en este poema a su máximo desarrollo.

En cada lectura que se hace de sor Juana se intuye que su existencia era para el intelecto, solo que no se le puede desligar de su profesión como religiosa, faceta de su vida sobre la que se ha hecho énfasis, lo que deja relegado su papel de artista. A esto se contrapone Octavio Paz (2003), quien hace una puesta en abismo de poeta a poeta; su escrito *Las trampas de la fe* se sustenta en la faceta de la Décima Musa como artista, lo que le da una potencia perdurable. Por otra parte, no puede dejarse de lado que las capacidades literarias de sor Juana se

desarrollaban gracias a que ella las aprovechaba con habilidad económica, como se sabe por sus inversiones en el banco de plata de la Rea a principios de 1700 (Rubial García, 2003). Tuvo una vida desahogada; fue vista como un monstruo, una fénix, pero poseía dinero y lujos, ya que los libros en ese tiempo tenían un costo elevado y eran difíciles de adquirir.

Vivía en una celda amplia, le asistía una sobrina, por un tiempo tuvo una esclava que le había regalado su madre y que después le vende a su hermana. La pericia de sor Juana con el dinero también llamaba la atención de los altos mandos de la Iglesia. Incluso historiadores como Rubial García (1996), mencionan litigios que tuvieron lugar después de la muerte de Juana Inés, pues las monjas del convento de San Jerónimo pelean por algunos bienes de la poeta que el arzobispo les había requisado, mismos que les son retribuidos.

Lo anterior concuerda con las conjeturas de Octavio Paz sobre el acoso eclesiástico a las monjas; aunque, por otra parte, el obispo Fernández de Santa Cruz mantenía un buen trato con sor Juana. Esto es sabido por la correspondencia *amistosa* entre ambos que se encontró en la Biblioteca Palafoxiana: *Carta de Puebla y Carta de San Miguel* (Soriano Vallés, 2020, pp. 342–350). En cambio, hasta ahora no se han encontrado documentos que comprueben una actitud de simpatía del arzobispo Aguiar y Seijas con sor Juana. Esto evidenciaría que existía armonía en las congregaciones del clero novohispano, lo cual hasta ahora es inverificable.

Sor Juana tuvo un periodo de estabilidad con la llegada de la virreina María Luisa, quien junto con su marido la protegió

de 1680 a 1686, pero tuvieron que volver a España. Después la monja escribe la *Carta atenagórica* y su aliado, el obispo de Puebla, la difunde a pesar del peligro que esa publicación supondría para ella. Pero ¿esto habrá sido un plan de sor Juana para sus propios intereses, que terminó de un modo inesperado? Y si Fernández de Santa Cruz o Aguiar y Seijas eran sus amigos, ¿por qué no la ayudaron en sus últimos años y se apropiaron de sus bienes materiales e intelectuales? En la política, toda persona con poder es utilizada, ¿de qué manera se aprovecharon uno del otro, el arzobispo, el obispo y la monja? En su adolescencia ella vivió con sus tíos comerciantes, después fue dama de la virreina, estaba acostumbrada a interactuar con los poderosos y sus dinámicas, a responder con habilidad, sin amedrentarse. La *Carta atenagórica* es el desafío más atrevido de la Fénix de América, pero hay más ocasiones donde desafía prohibiciones hechas a la mujer. En 1682 le escribe la *Carta de Monterrey* a Núñez de Miranda, al tener su ruptura con él cuando:

Las relaciones entre los dos habían llegado al límite. La ruptura subsecuente no fue más que la conclusión de esos doce años de tensión entre ambos; que si algo muestra es la tenacidad moralizadora de Núñez de Miranda, y la esquivéz de una sor Juana que se siente más acorralada y que opta por la ruptura ante el obsesivo celo confesional del sacerdote. Ni el biógrafo y panegirista de Núñez, el jesuita Juan Antonio de Oviedo, pudo ocultar la fuerte presión moral que aquél ejerció sobre la monja y que logró ‘exasperarla’ como ella misma dice, ya que el padre había llegado incluso

a externar públicamente su desaprobación a las actividades de Sor Juana, calificándolas de escandalosas (Trabulse, 1993, p. 211).

Publicaciones como esa o, por otro lado, los *Villancicos a santa Catarina*, no implican que haya un odio totalitario en la Iglesia, esta se constituye de diversos grupos con distintos puntos de vista. El arzobispado tenía otros intereses que quizá pudieron haber afectado a Juana Inés, en tanto que era una mujer que ejercía como artista, monja, teóloga y que, además, era mujer con poder. La ficción creada por un artista siempre contiene parte de su vida, esto en sor Juana se suma con ser una artista mirada por el mundo, considerada sobrenatural por la complejidad de sus creaciones, así surgen obras maestras de eficacia intelectual, social y política como su escrito teológico, la *Carta atenagórica*, con la que Fernández de Santa Cruz:

Vuelve a desatar la polémica. La respuesta de sor Juana y los villancicos de Santa Catarina fueron la contestación de la monja: la primera para rebatir al obispo y los segundos para refutar una obra publicada dos décadas antes y que refleja claramente el ideario antifeminista de su antiguo confesor. Si antes de ese año no se había preocupado por impugnar *La Rosa de Alejandría* era porque posiblemente consideró inoportuno e innecesario reabrir un debate que volvería a acarrearle desavenencias y disgustos. Pero en 1691 el clima de paz se había perturbado y era imperativo defenderse, y de ser necesario atacar. *La respuesta a Sor Filotea* fue un

acto de defensa; los Villancicos fueron la ofensiva (Trabulse, 1993, p. 211).

Sor Juana no tenía miedo a contestar en público, aprendió a tener el valor y la congruencia para hacerlo con el ejemplo de uno de sus primeros protectores, el arzobispo–virrey fray Payo, quien movería los hilos políticos para que le otorgaran la creación del arco triunfal a sor Juana. Este fue un escritor rodeado de polémicas, como cualquier letrado que se atreve a fijar su posición, sor Juana lo sabía bien, es probable que conociera a la perfección su obra y «el debate que surgió a raíz de la publicación de esta entre fray Payo y un detractor. Esto fue una influencia más que le dejó el prelado: no callar si alguien impugnaba algún texto de su autoría» (Ramírez Santacruz, 2019, p. 93). Esto marcó su modo de proceder con la polémica con la *Carta*, al revirla con su *Respuesta* y después con sus villancicos, donde fue apoyada por el obispo de Puebla, ya que estos se imprimen en ese sitio y se presentan en Oaxaca.

Los Villancicos de Santa Catarina fueron redactados en dos niveles: el obvio y el secreto. En el primero sor Juana emprendió el panegírico de la Santa y la defensa de los derechos intelectuales de la mujer. En el segundo dibujó con enorme sutileza un jeroglífico hermético que reafirmaba, en un nivel superior, las cualidades espirituales femeninas. De esta manera convirtió la confutación de *La Rosa de Alejandría* en un acto de desagravio y en una exaltación extraordinaria de la feminidad (Trabulse, 1993, p. 212).

Sor Juana estaba en la élite de los que conformaban el poder intelectual de la época, pero también manejaba uno de los conventos más poderosos de la ciudad, con su incidencia intelectual, social y su labor de contadora. Como mujer madura le espantaba el *ruido* en el Santo Oficio, pero también sabía desplegar sus influencias, muestra a una mujer de carne y hueso, a una pensadora de importancia que defiende su punto de vista hasta con sus poemas. Dentro de la red que la protegía a mantenerse en su postura, hay que agregar a fray Diego Velázquez de la Cadena, hermano de la familia de su padrino, que también la apoyaba.

Pero tanto él como sor Juana son perjudicados cuando Pedro de la Cadena debe renunciar a su puesto en la Secretaría en 1694, lo que Rubial García (2003) considera entre los incentivos para que sor Juana ceda ante el arzobispo y deje las letras. La autoridad de don Pedro era, sin lugar a duda, el ancla de la monja con el poder político, ya que su influencia con los virreyes era muy cercana. Su retirada es un paso decisivo para que los alcances de la artista dejaran de surtir efecto, incitando su debacle anímico. Pero también ella de seguro tenía la esperanza de que sus creaciones prevalecieran en el tiempo para sus lectores, era consciente de su superioridad creativa. Al poderse ver de forma consciente como artista de toda una región como la Nueva España y de toda una época, el Siglo de Oro, el resultado debía ser una genialidad, agudeza del ingenio desplegado. Entonces, ¿al renunciar a su biblioteca la monja perdió o ganó? Su acto es una ambigüedad con posibilidades de libertad:

En uno de esos momentos frecuentes de irracionalidad que sufre el mundo, ella demostró que estando condenada, pudo salvarse apelando a su fuerza vital, a su razón y a su corazón. Rodeada de espectros simuladores, presionada, reprimida brutalmente, hizo de su destino algo hermoso, fecundo y sobresaliente al trocar sus limitaciones en libertades. Todos vivieron y murieron como perros rabiosos y ella, que pareció la vencida, resultó la vencedora. Fue, como escribió José Emilio Pacheco, 'la llama trémula en la noche de piedra del virreinato'. La llama ardió más luminosa a la hora de su muerte que se unió a la claridad creciente de la mañana (Benítez, 2003, p. 277).

La vida de sor Juana no fue una guerra declarada, los eventos transcurrían mientras que las acciones veladas se dispersaban, causando estragos sin manifestarse y ella tenía que hacer el mejor uso de esas formas encubiertas de proceder. Ese era el ambiente del clímax del Barroco novohispano. Se trata de la represión oculta, la invalidación de la creatividad de los sujetos en el amparo de una correcta conducta dentro de los límites institucionales. Sor Juana emplea esa misma ambigüedad, con el tacto oculto en que fue enseñada dentro de su sociedad y orden religiosa, el cual reutiliza en sus escritos. El creador tiene que retomar lo que tiene a su alcance, cambiándolo de contexto para producir más ideas, mejorar el pensamiento, para vivir en armonía como sociedad y como individuos, y las obras de la Décima Musa demuestran una consciencia sobre esa capacidad del artista.

Antonio Núñez de Miranda

Este sacerdote era uno de los personajes con más poder religioso en la sociedad novohispana, una de sus figuras más influyentes, confesor de virreyes y arzobispos, de quienes era guía moral y espiritual, como lo era de muchas monjas, con cargos como «rector de San Pedro y San Pablo, provincial de la Compañía de Jesús, prefecto de la Congregación de la Purísima Concepción de la Virgen María» (Águeda Méndez, 2000, p. 90). Esta fue una persona con gran presencia en sor Juana, que movió los hilos para hacer que ingresara primero al convento de las carmelitas y después al de San Jerónimo. Ambos eran diametralmente opuestos: él, con mentalidad de santo; ella, inclinada a lo profano: consciente de que es monja, pero también mujer pensante y artista. Su relación está llena de contrastes, puesto que Núñez, a la vez que era muy cercano a sor Juana, era el antagonista de la literatura en el claustro:

Que sin duda tuvo más influencia sobre sor Juana. ¿Cómo explicar de otra forma el hecho de que ella haya vuelto a llamarlo al final de su vida? Los especialistas trataron de dar varias explicaciones a lo que parece para algunos una verdadera reconversión y para otros un fracaso, una derrota en total contradicción con la fuerza de carácter y las convicciones de la monja. Pienso que llamó al padre Núñez porque nunca se había liberado totalmente de su influencia. Seguía comunicándose con él a través de sus cartas, en sus poemas (recuerden: ‘En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?’). La

Carta Atenagórica representa la expresión más fuerte de ese diálogo, porque se trata de un texto religioso, de un tipo de tratado teológico, en lo que Núñez, predicador y profesor de teología, era especialista. Y al final de su vida hizo más: no solo volvió a llamar a su antiguo confesor, sino que quiso imitar al padre escribiendo sus últimos textos de devoción y penitencia, quiso ‘superar a Núñez’ como lo comenta Antonio Alatorre en su estudio de la *Carta de Monterrey* (Wissmer, 1995, pp. 527-528).

Sor Juana nunca vivió en un mundo alejado del poder de su confesor, a quien las monjas tenían que obedecer según los consejos que dictara. ¿Qué sentiría Núñez por Juana? ¿miedo? ¿inseguridad? ¿impotencia de no poderla dirigir hacia donde a él más le interesaba? En su escrito *La espiritualidad dirigida*, el jesuita se dirige a la mujer como a un ser inferior, lo que para Bravo Arriaga (2001) explica que tuviera recelo e incluso envidia ante el deslumbrante ingenio de sor Juana, que sobresalía inevitablemente en ese entorno que negaba a la mujer la capacidad para crear, a menos que recibiera dones divinos excepcionales como santa Teresa.

Entonces, siendo que este sacerdote era experto en materia religiosa, ¿cómo serían sus conversaciones con la monja sobre estos temas? Por un lado, tenía a una persona a su nivel intelectual, pero a causa de cómo la trataba, ella lo sustituye como su confesor por el padre filipense Pedro de Arellano y Sousa, quien según Bravo Arriaga (2001) su modestia y fervor místico contrastaba con la determinación y austeridad del pa-

dre Núñez. Esto fue para sor Juana una doble jugada; aunque se desata de la dirección de Núñez, cambia a un erudito por un místico y, al no buscar la santidad sino el conocimiento, de preferencia bajo una actitud independiente, ¿en qué le beneficia este nuevo confesor? Además, el jesuita manipulaba y mantenía el poder por diversos medios, como dificultarle a Arellano que se confesara con él. La astucia que con los años adquirió Núñez de Miranda para lograr sus intereses no es sencilla de esquivar y menos para una monja que por años estuvo bajo su autoridad espiritual.

Creo que Juana Inés jugaba con esa ironía que le caracterizaba hasta en sus escritos, una mujer que podía darse el lujo de retar y provocar al más versado de los eclesiásticos y llevarlo al extremo de sus límites, desenmascarándolo en sus actitudes hostiles y egoístas. Esto muchas veces se oculta, pues los mismos religiosos entre ellos pueden omitir sus actitudes y decisiones negativas, como en el caso de las hagiografías donde se ensalza al personaje, que dejan los defectos casi imperceptibles. La envidia se puede ocultar tras aparentes sermones para enmendar a la monja hacia la virtud o un celo tan fuerte por su conversión, que parecer quererla forzar a ser santa (Martínez López, 2005). Al final de la vida de sor Juana parece que este propósito casi se logra, pues tiempo antes de su muerte decide pedir perdón y firmar con sangre su renovación de votos. Pero como dice Octavio Paz (2003), después se encontraron escritos y dinero en su celda. ¿Cómo concuerda esto con la pobreza y la humildad? ¿Será que tuvo convicción espiritual al estampar su sangre? ¿O tal vez obedecía a ciertos protocolos de la épo-

ca, cercada por los líderes de la Iglesia, en especial por su guía espiritual y por el arzobispo de México?

La poeta tenía cercanía con Núñez de Miranda, aunque también existían otros dos prelados de gran incidencia en su vida: Francisco de Aguiar y Seijas, y Manuel Fernández de Santa Cruz. Paz (2003) cita una rivalidad por el puesto de arzobispo entre estos últimos, ¿no sería también rivalidad entre el jesuita y la jerónima? Una lucha de egos y una autoridad estéril por parte Núñez hacen cuestionarse sobre las bases de su confrontación con Juana Inés. Para Águeda Méndez (2001) el dominio de él contra el genio independiente de ella lo convierten en <<'el tirano, la imagen venerada y el fantasma aborrecido', o 'la figura más compleja y oscura de las que constituyeron el entorno de la Décima musa'>> (p. 211). Las emociones tensas en esa rivalidad y fracaso de Núñez de disciplinar a sor Juana se revelan cuando la monja termina con su vínculo como su confesor, con una carta de:

'Amarga despedida llena de reproches, la cual manifiesta la persistente censura y la acre hostilidad con que Núñez acosó durante catorce años a la monja'—, Sor Juana con cruel ironía le había insinuado que el soldado de Cristo, a pesar de estar 'cargado de letras' [...] no había alcanzado 'auténtico renombre literario' y el padre, a su vez, le había tildado 'públicamente' de 'monja mundana' (Águeda Méndez, 2001, p. 214).

Resulta que este adjetivo lastimaba a sor Juana, tomando en cuenta la época y que las declaraciones venían de su confesor, exponerse a habladurías era inconveniente para una de las religiosas más renombradas de la Nueva España del siglo XVII. Pero la llamada Fénix de América sabía sacar réditos a los insultos; aprendió la cortesanía de las altas esferas del clero y de la Corte. Con el padre Núñez el duelo era a nivel religioso, pero no en el ámbito de ser y pensar como artista, lo cual no estaba en el panorama del confesor. Lo que es cierto es que «el padre Núñez ‘consiguió ayudar debido a su capacidad de convencimiento, prestigio, reputación e influencia en esta descrita, pero conocida, faceta de su larga vida’» (Águeda Méndez, 2001, p. 210). La relación se sustentaba en el poder de él con las monjas en la Ciudad de México y en la Compañía, además de su *maestría en el hablar*. Estos factores en conjunto le dan gran peso a una sola persona, y para sor Juana se aunaba que era su confesor.

Núñez de Miranda fue uno de los mayores promotores de la construcción de conventos. Incidía en la dote de monjas, como en el caso de sor Juana, a quien se la otorgó Pedro Velázquez de la Cadena. El jesuita era un ferviente amante de la Virgen de la Purísima, hasta el punto de llevarse la cabeza y las manos de las efigies veneradas y dejar una *prótesis falsa* en su lugar. Además, por su remarcada misoginia, al entrar a un convento prefería que un compañero ingresara antes que él para no toparse con mujeres, aunque las monjas cuando entraban personas al convento se alejaban a sus aposentos, por eso usaban las campanillas.

La relación entre la Juana Inés y el confesor fue la de dos intelectuales *religiosos* de la época, uno inclinado a las obsesiones del poder y la santidad; la otra también proclive al poder, pero desde el saber, desde lo religioso hasta lo profano. Entonces mantenían un juego de poder entre ambos: mientras que Núñez abarcaba el área eclesiástica y civil, sor Juana le aventajaba en el ámbito de la Corte, entre su fama en España y su cercanía con los virreyes (Águeda Mendez, 2001). De este modo, ella lo rechaza y luego que vuelve a él la debe de perdonar, muestra de que la influencia de la Fénix también era amplia cuando lo requería.

¿Ese perdón era por el arrepentimiento espiritual de la monja? La presión encubierta del arzobispado y la coincidencia de desastres naturales con su estado emocional, provocaron que ella recurriera a su antiguo confesor. Lo cierto es que fue una relación conflictiva, ni uno ni otro cedía; dos espíritus con derecho a su libre albedrío. Después de que volvió con su confesor, de ver sus libros publicados y reconocidos en España, además de atreverse a escribir teología, sor Juana decide morir, dedicada al cuidado de a sus hermanas enfermas de tifo. ¿Por qué opta por esta actividad, cuando podía prescindir de ella, al ser de la más ricas en San Jerónimo? ¿Qué tipo de crisis existencial padeció en los últimos meses de su vida?

Manuel Fernández de Santa Cruz o Sor Filotea de la Cruz

En época de sor Juana, Fernández de Santa Cruz era obispo de Puebla y, según Octavio Paz (2003), rivalizaba con el arzobispo

de México, Aguiar y Seijas, debido al puesto que este ocupaba. El literato explica que este sacerdote, con el alias de sor Filotea de la Cruz, publica la *Carta atenagórica*, con lo que ampara a sor Juana, al ser responsable de exhibir el escrito.

La *Carta Atenagórica* es un texto polémico en que la crítica a Vieyra esconde una crítica a Aguiar. Esa crítica la hace una mujer, nueva humillación para Aguiar que odiaba y despreciaba a las mujeres. La *Carta* es publicada por el obispo de Puebla que así cubre a sor Juana con su autoridad. El obispo escribe un prólogo escondido bajo un pseudónimo femenino, burla y vejamen de Aguiar y Seijas (Paz, 2003, p. 526).

Es una broma a costa del arzobispo, en tanto que el obispo se *traviste* bajo el pseudónimo de una mujer para sermonear a sor Juana. Pero si era conocido que el poder de Aguiar y Seijas era más grande que el de Manuel Fernández de Santa Cruz, ¿por qué deciden hacer esto?, ¿sería algo programado de antemano por los dos para molestar al arzobispo?, ¿era verdad que Fernández de Santa Cruz protegía a sor Juana?, ¿la jerónima compartía intereses con Fernández de Santa Cruz?

Octavio Paz refuerza este triángulo de personajes y le da peso a su ensayo. Su forma de narrar y hacer estas conexiones con una vasta documentación, además de erudición, hacen de *Las trampas de la fe* el mejor libro escrito sobre sor Juana. La idea de grupos dentro de un grupo mayor en la Iglesia suena interesante a nivel ficción, aunque haya discreción sobre el tema, ya que dentro de los círculos de poder estas acciones se ejecutan

en silencio. Pero esta propuesta se refuerza con los hallazgos de la *Carta de Puebla* y la *Carta de San Miguel*, que afirman la estrechez de la jerónima con el obispo de Puebla.

Recordemos que a Manuel Fernández de Santa Cruz lo protegía fray Payo Enríquez de Rivera, arzobispo-virrey en la juventud de la monja, a quien ella trataba con confianza. Por otro lado, dicho personaje respaldaba también al que quería santificar a la jerónima: Antonio Núñez de Miranda, quien era muy cercano a Aguiar y Seijas. ¿Pudo más el poder de este, en conjunto con el padre Núñez, para silenciarla y de paso aplacar al obispo de Puebla? Como en todas las relaciones humanas, las del clero son complejas; hay inclinaciones hacia una manera de pensar más que a otra, como en la evidente simpatía mutua de Juana Inés con Fernández de Santa Cruz. Por eso él, además de la *Carta atenagórica*, publica los *Villancicos a santa Catarina* (1691), presentados en la ciudad de Antequera, Oaxaca. Con esto le da voz a sor Juana para que establezca su postura y no solo eso, permite que el arte intensifique la presencia de una autora como ella lo era. Sin el apoyo del obispo, de sus recursos y prensas, no conoceríamos la *Respuesta...*, el texto autobiográfico de la Fénix de América.

Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas

El antagonista de sor Juana es, sin duda, el arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, amigo del jesuita Antonio Vieira, a quien sor Juana debate en la *Carta atenagórica*. Los personajes que están alrededor de ella son de personalidad notable,

con varias dimensiones, son de carne y hueso, tienen sentimientos, odian algunas cosas y las hacen saber; aman otras. El prelado tenía una gran pasión por la penitencia, al morir su cuerpo tenía:

Hematomas y llagas purulentas provocadas por los cordeles nudosos, por las erizadas cerdas y por las aceradas puntas que lo habían torturado durante años. Los embalsamadores sufrieron para colocar en los pies las sandalias de raso pues las crecidas uñas, convertidas en un instrumento más de tormento, se habían enterrado en las carnes produciendo deformes uñeros. Unos días atrás, los médicos habían tenido que cortar con tenazas un alambre de púas que estaba incrustado alrededor de su cintura. El monstruo de ascetismo que acababa de morir era Francisco de Aguiar y Seijas (Rubial García, 1966, p. 61).

Una vida determinada por las creencias y obsesiones de una figura que busca la perfección en la penitencia del cuerpo. Este singular creyente fue en apariencia lo opuesto a sor Juana, pero también la entendía en el sentido de que los dos avivan lo que más anhelan conquistar, hasta llegar a lo más intenso en sus deseos, incluso a pesar de su salud física. Ambos usaban el cuerpo para manifestar sus creencias y acercarse a lo que consideraban más sagrado.

Aguiar y Seijas cuidaba a los pobres con grandes limosnas, que se procuraba con la presión y el convencimiento que ejerció en ricos y viudas sobre el poder de Dios y de la gloria infinita,

inacabable; sobre eso atestiguan los litigios sucedidos después de su muerte. Él apacigua los ánimos en la trifulca de tortilleras en 1692, las masas le estaban agradecidas. Así tuvo el poder político y religioso, la gloria política y de Dios eran para una sola persona, el mismísimo Francisco de Aguiar y Seijas. De esta manera tenía la confianza del débil virrey, el conde de Galve, de ahí que la jerónima ya no tuviera espacio de maniobra en la Corte.

A Sor Juana la protegieron varios arzobispos, pero con este prelado fue todo lo contrario, dado que con su poder ejecutó precavidas medidas contra el comportamiento disoluto de las masas, con lo que prohibió espectáculos como el teatro, disciplina en la que se desenvolvía la monja: «Su antipatía hacia el teatro alcanzó no solamente a las representaciones, sino a su lectura y trató de disuadir, aunque parece que en vano, a los libreros locales de tener en existencia recopilaciones populares de comedias» (Leonard, 2004, p. 168). Lo más combatido es lo que se conoce con más intensidad y lo que el arzobispo más odiaba es lo que sor Juana realizaba: creación poética, amor al teatro, pasión por el conocimiento profano, además de ser mujer y ser estudiosa de la teología. Las personas intempestivas ubican rápidamente a su oponente, a causa de que no tienen tiempo para detenerse en la tolerancia de estorbos. Uno con la religión, otra con las letras, pero ambos viven caminos sin puntos medios, convirtiéndose en personajes interesantes.

Según los reconocidos sorjuanistas Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio (2014) Aguiar y Seijas era invitado de honor al estreno de *Los empeños de una casa*, pero no asiste. Dicho personaje era inmovible en su compromiso con su fe y sus

ideales, era un hombre combatiente y seguro de sí, ¿otro parecido con sor Juana? El carácter del arzobispo queda demostrado en una anécdota en la que el doctor Pedroza, ciudadano reconocido, al encontrar una pulquería llamada igual que el templo donde daría un sermón, reclama al arzobispo que combatiera el consumo de pulque (Benítez, 2003). El prelado no dudó y resolvió el problema de fondo al demoler la pulquería. Nunca fue de carácter dócil y menos con las mujeres:

Este católico puritano torcido tenía una aversión patológica hacia las mujeres, a las que imputaba todos los males contra los que su Iglesia combatía. Si debido algún contratiempo, alguna mujer atravesaba su umbral, prontamente ordenaba cambiar las baldosas por otras, a las que no hubieran hollado pies sacrílegos (Leonard, 2004, p. 234).

De esta forma podemos saber cuánta aversión le tenía a sor Juana, mujer que, para culminar, escribía refutando lo que su amigo Antonio Vieira decía, intrusa en sus dominios, es decir, en la teología. Por ese motivo, Aguiar y Seijas hace maniobras para silenciar a la jerónima, contribuyendo al silencio inducido a la monja por la sincronización de eventos políticos, religiosos y hasta naturales: las inundaciones, la hambruna, la revuelta de la ciudad, la falta de protección política de los virreyes, el retorno del confesor con ansias de santidad, además de la tentación de las limosnas que podría generar Juana Inés, ya que el Convento de San Jerónimo era pudiente, acometieron contra a la monja escritora hasta agotarla. Controlado el go-

bierno eclesiástico y el civil por un arzobispo de esa naturaleza, el contexto de siglo XVII y las ideas del hermetismo dirigen a sor Juana a seguir los designios del tiempo y morir.

La polémica de la Nueva España

El referente principal para la realización del guion de largometraje *Yo despierta*, es la *Carta atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. Su autor, José Antonio Rodríguez Garrido (2004), muestra con claridad la importancia de sor Juana en el siglo XVII. En 1690 nuestro personaje era conocido en el Nuevo Mundo y en el Viejo, respetada como una de las mejores plumas de la Nueva España, y al escribir la *Carta* afianzó su poder intelectual: «Quizá ningún otro texto de las letras coloniales hispanoamericanas despertó una polémica semejante [...] la *Carta atenagórica* continuó despertando comentarios e impugnaciones incluso después de la muerte de su autora y lejos de la Nueva España» (p. 40). La ardua investigación del autor sobre este suceso inicia en la Biblioteca Nacional de Lima, al encontrar manuscritos que circularon a partir de la *Carta atenagórica*, como el *Discurso apologético*, que registra la existencia de otros escritos de esa época sobre dicha polémica. Rodríguez Garrido (2004) hace un recuento cronológico³, resumido en la Tabla 1:

³ Para una visión completa, consultar Rodríguez Garrido (2004, pp. 41–43).

Tabla 1. Sucesos relevantes en la polémica de la *Carta atenagórica*

Agosto 1690	Sor Juana conoce el <i>Sermón del Mandato</i> , de Antonio Vieira.
Noviembre 1690	El obispo de Puebla manda a imprimir la <i>Carta atenagórica</i> y dirige <i>La Carta de Sor Filotea</i> a Sor Juana.
Diciembre 1690	La <i>Carta atenagórica</i> está lista para su difusión.
Enero 1691	El escribano Pedro Muñoz de Castro y sor Juana como contadora, revisan en el convento la disputa por una dote de Catarina de Cristo. Él realiza la <i>Defensa del Sermón del Mandato del Padre Antonio Vieira</i> . Por otra parte, se escribe el <i>Epítome platónico</i> , firmado por la seudo María de Ataíde y la <i>Fe de erratas</i> , firmada bajo el seudónimo de <i>un Soldado</i> . También el clérigo Francisco Xavier Palavicino predica en el convento de San Jerónimo <i>La Fineza Mayor</i> . En él expone su propia idea sobre este tema, pero también elogia y defiende a sor Juana de los ataques del Soldado.
Febrero 1691	Serafina de Cristo firma su <i>Carta</i> que replica al Soldado, lo que también hace un documento de Carabina. Se dirige «Mari Dominga o Mari(n)gas» contra sor Juana, pero también se difunden las quintillas de un capellán y el romance de un cura, seguramente a su favor. Se firma el <i>Discurso apologético en respuesta a la fe de erratas que sacó el Soldado sobre la Carta atenagórica</i> .
Marzo 1691	Sor Juana firma su <i>Respuesta a sor Filotea de la Cruz</i> .

Con tan diversas reacciones, resalta el escándalo internacional desatado por la monja intelectual del siglo XVII, tiempo en el que hubo una respuesta desde otros reinos, ya que estos documentos de la época son de Perú. Debido a la difusión del discurso teológico de la jerónima, unos la defendían y otros la atacaban, todos con seudónimos o máscaras, desde personas del clero con renombre hasta sus discípulos y aprendices, incluso sus compañeros de tertulia y amigos, como el obispo

de Puebla con su alias de sor Filotea. También otros adoptaron nombres de mujeres célebres o conocidas del padre Vieira, como María de Ataíde. Un caso paradigmático por la pasión expresada sobre esta situación es el de:

La *Carta de Serafina de Cristo*, cuyo meollo es la exaltación de ‘la valerosa Camila’ (sor Juana) y la burla del jactancioso Orfito (el ‘Soldado Castellano’) que presumió de poder vencerla, es precisamente esa *defensa*, compuesta por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, y que por fin, gracias a Trabulse, hemos podido leer en 1996 después de estar ‘desaparecida’ durante poco más de tres siglos (Alatorre y Tenorio, 2014, p. 185).

La desobediencia de la artista es apoyada por un grupo que comparte los mismos intereses, por lo que se ayudan mutuamente. El siglo XVII es un tiempo barroco donde se desplegaba la múltiple lectura, frases como «acátese pero no se cumpla» eran comunes en la época, la metáfora se extendía en lo aparente de la realidad. Sor Juana era experta del conocimiento de su tiempo, por lo que decía, lo pensaba de diversas maneras, aunque institucionalmente no tenía licencia para decirlo. En ese entonces un recurso habitual era usar la vía de la fantasía y de los seudónimos para responder lo que de otro modo no se podría nombrar. La polémica que inicia al imprimir la *Carta atenagórica* desató varios percances dentro de la vida de algunos escritores como el padre Francisco Xavier Palavicino. Los

pasajes de su sermón fueron observados por el calificador del Santo Oficio fray Agustín Dorantes, sobre todo este:

¿No sé si alguno de mis oyentes avrá hecho reparo en la herida, que el cuerpo de mi Señor recibió en Costado? Dize el Sagrado Texto, que un Soldado le abrió el Costado con una lanza: *Unus militum lancea latus eius aperuit*. No hago el reparo en que fuesse un soldado, tan atrevido, tan cruel, tan inhumano, y poco político, quien le clavasse la lanza (o su pluma) contra un cuerpo muerto puesto en una Cruz, y enclavado con quatro clavos (según muy probable opinión) que estaba hecho un cordero, mas no advirtió que esse cordero como muerto: *Agnus stantem tanquam occissum*, sabe quando conviene, ser León, que vence. *Vicit Leo briba juda*, y sabe abrir libros Misteriosos [*sic*] (Rodríguez Garrido, 2004, pp. 80-81).

Las opiniones que se exponían, aún más en torno a temas tan delicados como lo relacionado a Cristo, debían formularse de maneras muy inteligentes y prudentes, pues de lo contrario se corría el constante peligro de vivir un proceso con el Santo Oficio. Sor Juana, al ser mujer, siempre lo tenía presente, por ello experimentó muchas angustias cuando se publicó su escrito de la *Carta*. Incluso a un hombre con una posición religiosa como Palavicino le afectó en gran medida el tener una opinión desviada de lo predispuesto por la institución religiosa. Los calificadores de la Inquisición examinaron su sermón (Ramírez Santacruz, 2019) y aunque no tuvo ningún problema en ese

momento, cuando años después solicitó un puesto vacante en la misma institución, le recordaron el suceso, negándole dicho puesto. Él era un clérigo valenciano que defendió a sor Juana cuando, según Paz (2003), fue invitado por el convento para que pronunciara un discurso diferente al de ella, pero termina por elogiarla y la monja, con resignación, escucha a alguien que, a pesar de tener menor agudeza intelectual, la apoya.

Palavicino fue uno de los que siguieron de cerca el debate provocado por la *Carta* sobre las finezas de Cristo. Juana Inés retoma a los tres padres de la Iglesia planteados por Vieira en su sermón, de un modo en que compara las ideas de san Juan Crisóstomo, san Agustín, santo Tomás y las suyas propias, respecto a estas finezas. Pero la monja aclara que escribe *su sentir*, no quiere ruido con el Santo Oficio, su miedo era latente. Otro participante de este polémico debate que incendió los ánimos de los intelectuales del Siglo de Oro, de un modo que hasta se extendía a los insultos, es el autor del *Discurso apologético*:

El *Discurso*, parece, pues, el único texto a favor de Sor Juana que opta por un minucioso recorrido de las opiniones del Soldado para refutarlas. La selección refleja a alguien más interesado por el debate de ideas que por el puro intercambio de pullas e ironías, alguien próximo a ese universo intelectual. El joven Juan Antonio de Oviedo corresponde bien a ese perfil (Rodríguez Garrido, 2004, p. 115).

Pero, ¿quién es Juan Antonio de Oviedo? El gran admirador de sor Juana. Este llega a la Ciudad de México en el punto más

álvido de la fama de Juana Inés, en 1692, cuando la polémica de la *Carta...* ya estaba desarrollada y recién se publicaba el segundo tomo de las obras de la monja, que «Incluía el texto de la *Carta Atenagórica*, publicada con su título original: *Crisis de un sermón de un predicador mayor entre los mayores*» (Rodríguez Garrido, 2004, p. 105). Pero además de sus admiradores, sor Juana también tenía detractores, y los principales eran prelados que ocupaban los puestos más altos dentro de la jerarquía eclesiástica, como el calificador del Santo Oficio y su confesor, Antonio Núñez de Miranda. ¿Qué habría planeado para lograr santificarla, en vez de convertirla en una teóloga destacada? México no tenía una santa Rosa de Lima como el Perú, tenía una monja que escribía teología.

Núñez de Miranda veía en sor Juana una prospecta para ser *santa*, tenía todos los atributos para lograrlo, solo le faltaba que su vocación de religiosa superara en potencia a la de las letras profanas. Pero para ella fue más fuerte aún el llamado a ser escritora, artista, una intelectual. El jesuita debía hacerla entender que era una monja de clausura, encaminar su talento a los menesteres religiosos, pero nunca pudo. Incluso comentó con sus contertulios el caso de Juana Inés y es probable que participara en la polémica sobre la *Carta atenagórica*.

Rodríguez Garrido (2004) sugiere que el escritor de *Fe de erratas* que se hace llamar «Soldado» tal vez era un discípulo del padre Núñez, en quien el sacerdote influía, pero que tenía una imprudencia propia para expresar ironías indiscretas sobre la autoridad eclesiástica. Con esto, el estudioso de sor Juana concluye que en la polémica de la *Carta...* los documentos

eran producidos con las ideas de diversas personas e intereses. Cartas hechas por varias manos de intelectuales, gracias al descaro de una mujer que los reunía por la libre expresión de su pensamiento. Esto hace de sor Juana una monja excepcional, una escritora desobediente con consciencia de artista, situada en el acontecimiento psíquico del *presente*, por ello ha permanecido como objeto de estudio y de interés durante años, hasta el día de hoy.

¿La mujer tenía permitido generar conocimiento en el siglo XVII? No, solo tenía que ser santa o halagar al marido, nunca con un perfil intelectual, aún menos si no pertenecía a la nobleza. Sin embargo, esto es algo que la monja jerónima se propuso realizar antes de morir, incluso contra los decretos de su época. Por eso escribe su *papelillo* llamado *Sueño*, su huella espiritual, su testamento literario. Además, fusiona a la perfección su vocación por las letras con su condición religiosa, en su escrito teológico de la *Carta atenagórica*. Se vinculaba con la religión desde una perspectiva del presente, como una búsqueda artística. Con sus escritos da a entender que no cabe en una sola disciplina, como artista tiene que estar en varias.

En este sentido de artista íntegra, en el presente político, religioso y social, habrá que tomar en cuenta el movimiento criollo que en ese contexto novohispano inquietaba a los letrados, uno de cuyos principales exponentes era, por ejemplo, el intelectual Carlos de Sigüenza y Góngora. ¿Se podría pensar que sor Juana formaba parte de un grupo de esta corriente? Sobre esto hay ciertos indicios en sus trabajos, incluso alusiones a los virreyes jóvenes e inexpertos, como lo sugiere Alessandra

Luiselli (2013) en *El peligro de tirar el guante: La ironía de Sor Juana hacia los virreyes de Galve* (pp. 125–200). Pero, por otra parte, no se encuentran discursos que vinculen a la jerónima con Sigüenza de modo directo, aunque queda la interrogante de si él pudo haber usado un pseudónimo en la discusión sobre las finezas, o si respaldó a algún otro, como a Serafina, para apoyarla.

Después de cinco años en intercambios de polémica sobre la *Carta*, sor Juana se hace más famosa que nunca en el ambiente intelectual. El reconocimiento internacional de una mujer religiosa, gracias a su escrito teológico, contrarrestaba las mayores prohibiciones del arzobispo. Esta fama, a la vez, causa intriga sobre cómo Núñez de Miranda, rechazado por sor Juana, podría experimentar el triunfo de la monja. La única forma de que sus detractores lograran frenar su influencia era orillándola a que reforzara sus votos, reafirmando su pobreza, obediencia, humildad y castidad. No hay pruebas contundentes que expliquen su conversión, pero la *Carta de Monterrey* y la de Serafina causan fuertes dudas sobre que hubiera buenas intenciones de Núñez al buscar la salvación de sor Juana (Martínez López, 2005). Estos terrenos pueden estar vedados para la historia, pero no para la ficción. Aun así, muchos historiadores parecen hacer ficción más que historia, llenando el ambiente sorjuanista de polémicas y contradicciones que lo mantienen vigente.

¿Podemos creer que sor Juana se haya hecho dócil ante el poder del arzobispo en complicidad con su confesor? No, sor Juana era una mujer de espíritu libre que, al pasar el eclipse de sol, con la pérdida de sus mecenas, relegada de su papel

intelectual, decide morir. El artista sabe de sincronicidad con el entorno y eso es lo que ella hizo, sabe que su motivación es clara, percibe el arquetipo de los tiempos intensamente. No fue miedo, fue extenuación causada por los sucesos en un momento concreto, que consume la paciencia y las energías personales, dejando como la opción preferible el silencio.



Contexto religioso, social y artístico de sor Juana

El Santo Oficio

En la época del Barroco, la Iglesia católica ya no podía sostener con sus dogmas sus actos deshonestos, tales como compra de indulgencias y puestos en el clero. En ese tiempo, el Santo Oficio aseguraba sus intereses, al cual «acertadamente se le llamó Inquisición, palabra que significa inquirir, indagar, averiguar o examinar. En 1571 llegó a la Nueva España, y desde esa fecha hasta 1820, fue el castigo más terrible para la población» (Reyna, 2000, p. 405). Recordemos que esto sucede tras la Reforma de Lutero, cuando el Vaticano sentía sus reinos disgregándose. En ese entonces era muy delicado y complicado realizar nuevas propuestas de ideas. Hay casos concretos de intelectuales de la época, como el de Miguel Servet, uno de los mejores estudiosos de esas generaciones a quien Calvino, un líder protestante, mandó ajusticiar por sus opiniones acerca de la Trinidad, y de la circulación pulmonar o sanguínea.

Otro de los casos más difíciles donde el Vaticano intervino sobre un pensador fue el de Giordano Bruno, quien decía que el Universo era infinito, con la idea de que: «Si la infinitud del cosmos no solo amenaza limitar al yo sino anularlo totalmente,

por otro lado en cambio este encuentra en aquella la fuente de su propia y segura elevación, pues el espíritu es igual al mundo que él concibe» (Cassirer, 1951, p. 54). Al ser imagen y semejanza de Dios, todo es trastocado en la esfera del cuerpo y de su imagen. Pero Giordano es quemado en la hoguera por su pensamiento profundo, que desobedece los límites impuestos en una época.

La Inquisición, que comienza en España, pronto proliferó por tierras de América, para impedir que *ideas heréticas* entraran y contaminaran el territorio descubierto. La Iglesia tiene un papel ideológico, como institución propicia a controlar mediante el miedo, la culpa y la angustia; su mejor aliado fue el dominio de la Corona sobre la población. «La Inquisición tenía injerencia en toda la producción escrita, ya impresa, ya manuscrita, que circulaba por la Nueva España» (Águeda Méndez, 2001, p. 92). El control también lo aplicaban desde la confesión, mismo sacramento que formaba parte de las obligaciones de la monja bajo el cuidado de la institución: la obediencia. Por el contrario, una característica del artista desde el Renacimiento es que debido al mismo concepto de *(in)genio* tendía a la desobediencia.

Por este motivo se cuidaban y revisaban los escritos o cualquier otro tipo de expresión que pretendiera ingresar al reino de la Nueva España. «En los reglamentos de Indias se indicaba que se debía colocar oficiales de la Real Hacienda y del Santo Oficio de la Inquisición en los puertos para registrar los navíos y recoger los libros que fueran prohibidos y evitar su distribución en tierras americanas» (Serrano Espinoza y Tavera González, 2000, p. 398). Pero no se lograba detener del todo la lectura y el

flujo de información de las obras prohibidas, que suelen ser de las más llamativas para las personas, con su misterio inherente.

Las acciones de los reformadores protestantes provocaban que se pusiera mucha atención a la distribución de libros; en esa época estaba en confrontación con el Vaticano una de las potencias más férreas: Inglaterra. Enrique VIII se separa de Roma, al igual que Lutero y otros muchos que también querían control político, y la forma más fácil y rápida de transmitir las ideologías emergentes era por medio del papel y la letra. Debido a este reajuste que había dejado la política religiosa de la Contrarreforma, era estricta la entrada a América de toda información publicada; a su llegada de Europa, los libros eran inspeccionados por la Inquisición, lo que orillaba a los comerciantes y los libreros a ingeniar todo tipo de estrategias para escabullir los libros a la Nueva España. Para introducir libros prohibidos:

Alteraban los textos, les cambiaban los nombres de los autores, el título, el lugar y el año de la impresión o los párrafos sospechosos. También se valían de las deficiencias del Santo Oficio, de la irresponsabilidad y falta de interés de algunos funcionarios menores y mayores, los cuales no desplegaban el celo necesario y no cooperaban entre sí para cumplir los estatutos establecidos por el Santo Oficio (Serrano Espinoza y Talavera González, 2000, p. 399).

Pero esto lo realizaban hasta los mismos calificadores; en todas las épocas las reglas han sido quebrantadas. Si la autori-

dad no facilitaba el paso desapercibido de obras, las infiltraban de otras maneras: «Transportaban libros en barriles de vino y toneles de fruta seca que, al ser registrados, daban la apariencia de ser avellanas y otras cosas, pero que dentro se encontraban los libros bien escondidos» (Serrano Espinoza y Talavera González, 2000, p. 395). Esta era la causa de que la Inquisición tuviera que hacer auditorías de las librerías, de los envíos de escritos, hasta de las casas de los libreros. En ocasiones los mismos ciudadanos delataban el contrabando de libros, soplones han existido siempre: «el Santo Oficio hacía uso de los feligreses, con los que había creado una especie de red de espionaje para lograr sus fines de represión enconada» (Águeda Méndez, 2001, p. 100). Cualquier abuso de poder está sostenido en las organizaciones de base, pero lo más deplorable era que por miedo se denunciaba a la gente que tenía libros prohibidos, libros que no se sabían interpretar.

La institución religiosa decidía hacer escándalo o no, de acuerdo a su interés, la quema de brujas y herejes era, al mismo tiempo, un negocio y un trueque político; como lo es ahora la extradición, que depende de las influencias o las relaciones diplomáticas. Del mismo modo, la Inquisición «era un artífice supremo en lograr que los procesos que le convenía se supieran fueran divulgados y conocidos por doquier, cuando sus intereses así lo requerían tejía una apretada red de sigilo alrededor de ellos y los enterraba prácticamente para siempre» (Águeda Méndez, 2001, p. 182). En esta organización había *omisión* en ciertos casos, como con el confesor de sor Juana, cuyo pequeño libro llamado *La epístola* molestó la consciencia de otros

clérigos. Esto fue silenciado después de que el padre Núñez aceptara su autoría.

El secreto que el Santo Oficio guardaba sobre sus procedimientos funcionaba para encubrir a los privilegiados bajo sus objetivos, aunque eso tergiversara sus principios. Por ejemplo, desde «la Edad Media y hasta el siglo XVII, la locura se relacionaba con la herejía y la posesión demoníaca» (Lagarriga Attias, 2000, p. 265), pero aunque el clero o los poderosos padecieran estas cuestiones, no se les procesaba. El poder ha desarrollado este tipo de estrategias políticas de manera más efectiva con el paso del tiempo. Es severo solo con el desvalido, pues quien tiene mayores potestades suele evadir las reglas con una facilidad que alguien sin sus recursos no puede permitirse. Esta realidad era la que afectaba a sor Juana, quien no era de noble cuna y cuyos protectores se habían debilitado. De este modo, en una:

‘Causa episcopal secreta’ que condujo el provisor eclesiástico del arzobispado, don Antonio de Aunzibay y Anaya, de abril de 1693 a febrero de 1694, la monja jerónima se vio obligada ‘a abjurar de sus errores, a confesar sus culpas a desagraviar a la Purísima Concepción y a ceder su biblioteca y sus bienes al arzobispado (Águeda Méndez, 2001, p. 182).

Su fama internacional la convertía en un asunto delicado para la Iglesia, su tono desafiante ante la autoridad para defender su libertad podía propiciar otro tipo de desórdenes a escalas sociales más amplias. La institución religiosa debía ser previsiva y aplacar a la monja. Aún así, todo parece indicar que

en sus años más complicados se mantuvo como una religiosa con poder, que incluso seguía estudiando, al menos griego. Lo que llama la atención es cómo su polémica pudo convertirse en una *causa episcopal secreta*, ¿cómo controlar la fama de la Fénix de América? ¿La cumbre intelectual y social era su meta, y después la muerte? ¿Fue autosacrificio para equilibrar una vida de logros y de alcance de lo más elevado?

La dinámica sacrificial mueve a Sor Juana entre posibilidades de sacrificar —de ser activa, de hacer ofrendas y así controlar su destino— o de ser sacrificada, hecha objeto pasivo del poder ajeno. Ser sacrificada implica un desequilibrio temible; sacrificar vuelve al universo hacia un balance deseable: como ha observado Wissmer, ‘el beneficio recibido supone un precio que pagar, una cuenta’ lo que David Carrasco ve entre los aztecas como ‘debt payments’. Tan insistente es el afán de Sor Juana para aquilatar valores que el enorme peso de su lenguaje sacrificial es equilibrado por otro lenguaje de igual peso semántico —el de la contabilidad—, lengua que la monja maneja en su obra aun antes de desempeñar el cargo de contadora de su convento. Si la escritura de la jerónima es marcada por una visión catastrófica, también lo es, obsesivamente, por el concepto de los libros saldados: la deuda liquidada, el equilibrio guardado, el balance hecho (Egan, 2005, p. 106).

Habría que recordar que el peso del sacrificio en cualquier artista es alto, a causa de que para crear una obra de arte debe

ingresar al arquetipo, salir y hacer con esa información y experiencia un objeto estético. Cuando se trata de un artista que constantemente tuvo que salir adelante con todo en su contra, como es el caso de la monja jerónima, el precio es mucho más elevado. En numerosas ocasiones es conocido el gran sacrificio del artista, como en *The Méliès Mystery* (Lange, 2021) que cuenta que Georges Méliès quedó endeudado y para pagar vendió todo lo que tenía, pero como no tenía lugar para guardar sus películas, en un acto de ira, las quemó. En el minuto 23:42 del documental, Costa Gravas señala que esto le pareció «una especie de suicidio, como una forma de suicidarse a través de su trabajo y su forma también de protestar. Hay grandes artistas que han quemado su obra [...] es inexplicable» (Lange, 2021). El artista adquiere una indiferencia total cuando se le impide realizar sus creaciones, lo que para él es lo más valioso, pues deposita su vida en estas; no puede dar importancia a otra actividad, porque se entregó de lleno a su quehacer artístico.

A lo anterior se suma el contexto de sor Juana, en el que existía una Inquisición, las mujeres no podían ser universitarias, intelectuales; además era monja y debía perpetuar hasta por escrito los protocolos sociales, firmando su renovación de votos de obediencia. Este conglomerado de circunstancias desemboca en uno de emociones, que son las que van a estar en juego cuando se le pida donar su biblioteca e instrumentos. Sor Juana era una mujer dotada de *presencia*, consciente de sí misma y de su tiempo, pero en cuestión de miedos y temores no hay diferencia entre humanos, pues estas son herramientas para la propia supervivencia. Al contrario, en un artista estos

sentires son más intensos, porque la psique del sujeto creativo a eso se dedica, a expandir las emociones. Para aquellos que quebrantaban la ley, el sacrificio en ese entonces venía con castigos latentes, como la abjuración, la reclusión, la reprimenda, el servicio, los azotes y hasta la muerte en la hoguera, algo que de seguro sor Juana tenía muy en cuenta, ya que conocía las noticias del Viejo y del Nuevo Mundo. Rubial García en *La vida cotidiana en la época de Sor Juana* comenta:

En ocasiones un jesuita levantaba la cabeza recién cortada del condenado y hablaba con ella, dando un teatral sermón edificante. Los cofrades de la Santa Veracruz y los hermanos juaninos se hacían cargo de los cuerpos, que paseaban por toda la ciudad para pedir limosnas y pagar con ellas mortaja, misas y ataúd (2005, p. 65).

¿Cómo es que la mejor escritora de México, la mujer más hábil en *política intelectual* y además monja jerónima, habría percibido semejantes manifestaciones? Octavio Paz ahonda en las experiencias de Juana Inés en *Las trampas de la fe* que, dicho sea de paso, el cúmulo de emociones que tenía Juana Inés no era muy ajeno a las experiencias de Paz, de ahí la sincronización de biografías y la fuerte inclinación del autor a escribir ese libro. Octavio Paz consolida a la escritora como la más desobediente de las artistas, proyectándose en la personalidad de sor Juana, a quien ve controlada por el clero. Si bien su estudio contiene un sesgo histórico, pues después de su publicación se han realizado descubrimientos como *La carta de Puebla* y *La carta de San*

Miguel, sigue totalmente vigente la potencia de su prosa, que plantea a sor Juana como una poeta mayor, no solo de América sino del mundo.

Este capítulo intenta ser un esbozo de cómo operaba la Santa Inquisición o el Santo Oficio en la Nueva España, con relación a los temas que más afectaban a sor Juana, la cual era hija de una sociedad regida celosamente por su aspecto religioso. Además, su confesor era uno de los calificadores de la Inquisición con más reputación en la sociedad novohispana, con más de veinticinco años en ese puesto. El padre siempre se mantuvo cerca de la monja jerónima; mientras pudo, sostuvo el temperamento de uno de los genios de América, de ahí que ella lo invitara de nuevo a ser su confesor después de cortar relaciones por un tiempo. Pero las estrategias de la monja implicaban sus ideas hasta el final. Su conversión es protocolo del cuerpo situado de forma consciente en las circunstancias que debe situarse, es decir, las establecidas por los requerimientos sociales, aunque esta acción es solo una parte de los movimientos de su psique. Es solo un fragmento de la vida.

Las castas

En la época colonial existía un sistema de castas, surgido de la mezcla de razas. Las dos más reconocidas eran la de los españoles y la de los indígenas, aunque a causa del comercio y la esclavitud había muchas personas de África y Asia, con sus respectivos descendientes. De esta manera, en la Nueva España se congregaban diversos puntos de vista de varias culturas,

que confluían en un solo país, un solo reino. Sor Juana fue influenciada y estaba consciente de este contexto, es por ello que cuando escribe los villancicos les agrega diálogos en náhuatl. Así, la intelectual ayuda a la religión a ser aceptada en los pueblos donde aún existía la creencia en los dioses prehispánicos. Como explica Muriel (2000), en esta creación:

Hace hablar a los negros y mezclas en su dialecto, a los indios en la lengua náhuatl y recoge los decires populares para alabar al Señor. El pueblo que llenaba las catedrales la oía, la entendía y sentía que se identificaba con esa que era su voz. No entendía el latín de los maitines, pero sí comprendía el castellano, el náhuatl, la jerigonza de las mezclas, y la sencillez de lo que se decía, aprendiendo por ello su gran lección de teología (p. 159).

En esta sociedad limitada por la religión, como antes se comentaba, los preceptos de la santa madre Iglesia se tenían que acatar. Entonces la gente seguía esos caminos de la religiosidad católica y los villancicos eran aceptados en todos los sectores de la comunidad novohispana. La jerónima era solícita a servir a la sociedad con su talento, a la vez que incluía a las diversas voces, no solo a las más privilegiadas, a diferencia, por ejemplo, de la poetisa de alta alcurnia María Estrada Medinilla. Sor Juana no respondía estrictamente al poder en turno, sino que generaba estrategias para voltear la mirada hacia los otros, sin limitarse a los aspectos de adulación a los virreyes o a arzobispos, como fray Payo. Ella era variada en sus lenguas y,

por lo tanto, en el acercamiento con diferentes clases sociales. Según Rubial García (2005):

Junto al mayoritario de hablantes de náhuatl, había mixtecos, zapotecos, huastecos, otomíes, mazahuas, etc. Entre 1672 y 1678 se quiso congrega a todos estos grupos en una parroquia especial para ellos con sede en la Iglesia de Santo Domingo, bajo el nombre de 'doctrina de mixtecos', pero estos indios de fuera siguieron viviendo dispersos por toda la ciudad (p. 45).

La ciudad estaba en constante movimiento político, social y económico; en ella prevalecía el control sobre los indios como si fueran objetos de sometimiento, diferenciándolos en espacios aparte con discursos como la «doctrina de mixtecos». El clero, la nobleza y la burguesía que reinaban en la Nueva España necesitaban abastecerse de servidumbre y esclavos, estos últimos se importaban de modo anual desde varios lugares, aunque muchos al llegar alcanzaban su libertad, y aportaban a la cultura con sus saberes y costumbres.

Pero como en el esquema escolástico medieval, en el virreinato había jerarquías inamovibles, consideradas parte de un plan divino (Rubial García, 2005). Las clases dominantes eran las encargadas de dictaminar qué hacer por el bien común, en el que ellas eran las beneficiadas, mientras se relegaba a los indígenas a una sección específica de la ciudad donde no les incomodaran. En esa sociedad mandaban los ricos y los terratenientes que, como se sabe, compraban puestos guberna-

mentales (como el padrino de sor Juana), mientras sus bellas damas nobles se dedicaban a gastar su dinero en los mercados y el Parián. Estos lugares rebosaban de la variedad de expresiones culturales que constituyeron a México:

Las damas españolas andan casi siempre en lujosos palanquines cargados por esclavos o en carruajes [...] Las mestizas y mulatas, no sujetas a la moda española, lucen faldas de alegres colores y grandes vuelos, con las mantillas por arriba de la cintura para lucir las caderas, aunque a veces también llevan la cabeza y medio cuerpo cubierto con paños negros. Las indígenas con sus huipiles y refajos, cargan a sus niños con rebozos sobre la espalda [...] la moda francesa de las pelucas y las casacas de colores se había popularizado entre algunos aristócratas, como lo muestra el cortejo del virrey conde de Galve [...] Esta moda era a menudo ridiculizada por los mestizos, quienes en la rebelión de 1692 –según el testimonio de Sigüenza– gritaban a los caballeros: ‘españoles de porquería ya vino la flota, andad mariquitas a los cajones a comprar cintas y cabelleras’ (Rubial García, 2005, pp. 56–58).

Con esta cita se describe de forma visual cómo lucían y se percibían los diferentes estratos de la sociedad de la Nueva España, de la cual destaca lo interesante de la vestimenta, que remarcaba la raza o condición social. Otros aspectos donde confluían las diferentes razas y estratos sociales eran los vistosos bailes y mascaradas novohispanos, como la danza

de moros y cristianos, o «los bailes de negros y mulatos con tambores y vivos colores; [...] y, sobre todo, los ‘mitotes’ y ‘tocotines’ de origen indígena con sonajas, flautas, teponaztles y trajes de perlas, hilos de oro y plumas ricas» (Rubial García, 2005, p. 84). Este contexto visual y cultural es el que sustenta el guion cinematográfico *Yo despierta*, junto con su contraparte, el Santo Oficio y sus actos públicos de sentencia como espectáculo de sometimiento.

Sor Juana y el arte barroco

Hay dos vertientes de estudio de esta mujer histórica: la laica y la religiosa. La primera afirma la represión institucional que ella sufrió, expuesta por escritores como Octavio Paz, Antonio Alatorre, Margo Glantz y Dorothy Schons, o las feministas como Georgina Sabat de Rivers. La otra postura defiende la posición del clero, respaldada por los autores Alejandro Soriano Vallés, Alfonso Méndez Plancarte, entre otros. Este debate ha mantenido a sor Juana como un personaje vivo de las letras, en continuo análisis. Pero escasas veces se la ha estudiado como una artista, aunque esa característica integra su esencia barroca, por sus cualidades que la hacen *ambivalente* y *juguetona*, conceptos-*enlaces* importantes en su construcción.

El *juego* se conjunta con otras ideas, por mencionar algunas: el *amor*, los *sentidos*, la *metaimagen*, el *ingenio* y la *ambigüedad*, que hacen posible el reconocimiento inmediato del ser artista; pero ninguna de las apreciaciones institucionales recurre a esta valoración, resultando limitadas para la Fénix de América.

Este será un recorrido por la formación de una artista barroca, donde el camino a seguir es el amor carnal que lleva al absoluto, constituido como una ingeniosa y aguda desobediencia a la institución, pero como obediencia a sí misma y, por ende, a Dios; el microcosmos representa el macrocosmos.

Sor Juana vive el final del Siglo de Oro literario, en el tiempo del Barroco. Este último es conocido por referirse a un gusto excesivo por la ornamentación, aunque puede parecer complicado en géneros como la literatura debido a su conceptismo. Un artista está marcado por la noción desde la que se realizan las artes en su tiempo, por ello sor Juana hace una *metaimagen* con el periodo del arte que vivió. Es decir, el despliegue barroco de la imagen se redobra en un reflejo de imágenes en ella. Esto fundamenta la historia del guion, generando una imagen fílmica de un modo particular desde la temporalidad en la que trata la historia.

La Contrarreforma es un elemento influyente en la representación del personaje en cuestión. Este proceso religioso utilizó la imagen como un mecanismo de control de los sentidos, para implantar su poderío en el mundo y en la consciencia de los creyentes. La imagen cautivó de tal modo que se quedó prendida en la concepción del arte; esto es lo que hace que sor Juana sea una escritora *sui generis*, pues su fundamento es el *amor a la imagen*, a la imagen del otro, que es el microcosmos de un macrocosmos, la imagen misma de Dios. El *amor* hace posible ver al otro como a sí mismo y así percibir la imagen del absoluto. Además, sor Juana nació casi al mismo tiempo en que se publicaba la obra maestra de Athanasius Kircher¹, *Œdipus*

¹ Alemania, 1602-1680.

Ægyptiacus, en 1652. Este autor, clave en el imaginario de la monja jerónima, era bien conocido por los que se relacionaban con ella, incluso algunos intelectuales novohispanos se carteaban con este pensador, quien:

Se esforzó toda su vida en integrar sus estudios particulares dentro de un sistema metafísico de raíz platónica, o, por mejor decir, neoplatónica, cuyos últimos representantes serían autores como Ficino, Pico de la Mirandola, Giordano Bruno, Juan de Herrera, John Dee, Robert Fludd y, antes que todos ellos, un cardenal de la Iglesia tan eminente como el alemán Nicolás de Cusa (Gómez de Liaño, 2001, p. 14).

Las referencias para comenzar a construir el imaginario de Juana Inés deben provenir de estos autores, cuya influencia es notoria en su obra. De este modo, el guion *Yo despierta* introduce al lector entre templos egipcios o en el Faro de Alejandría con su espejo, tal como si se observara una ilustración de un libro de Kircher. También se percibe la influencia de Ficino, pues se fusiona en él lo hermético y lo artístico que prevalece en la obra de sor Juana. El pensamiento de la monja bebe de diversas fuentes, entonces para aproximarse a su imaginario deben apreciarse diversos ángulos con detalle, como si se observara un grabado del siglo XVII. Su poema *Primero sueño* es como una estampa al estilo de Matthäus Merian, donde se plasma la obsesión del amor al conocimiento, como la de los científicos de su tiempo.

El personaje cinematográfico de sor Juana se caracterizará por estar cargado de *ambigüedad*, explicada desde la teoría de la imagen (Tabla de Elementos Artísticos, Quirarte, 2023). Así como Burroughs (2021) pregunta «¿Qué es un sueño exactamente? Cierta yuxtaposición de palabras e imágenes» (p. 471), el interés es que la creación del personaje se amplíe con el juego que se da en el sueño. El Barroco es precedido por Nicolás de Cusa, por el cual se puede entender la visión que hereda Juana Inés en torno al arte y su pensar religioso, debido a que el Cusano sitúa a la teología mística como el camino para acercarse a Dios. Dice Cassirer (1951) que:

En la teología mística del siglo XV existen dos tendencias fundamentales que se oponen tenazmente; una de ellas considera el intelecto como la fuerza primera del alma, como instrumento de su comunión con Dios; la otra tendencia cree que esa fuerza reside en la voluntad. Nicolás de Cusa se sitúa decididamente en la primera de estas posiciones (p. 28).

La Fénix de América tenía conocimiento de esto, sabía perfectamente sobre los matices contenidos en la teología y el peso de ser una intelectual aún dentro de su religión. Su *Respuesta a sor Filotea* cuando menciona que no escribe por su voluntad, corresponde a esa consciencia intelectual sobre las limitaciones de la libertad impuestas por la religión. La mayor parte de su tiempo se consumía en encargos para servicio de otros, ella solo decide por completo la creación de su *Primero sueño*. En

este la monja jerónima se acerca a Dios desde lo intelectual, la mística se revela desde otras perspectivas.

Para entender a esta artista deberá comprenderse la incidencia del Barroco en la concepción del arte y del sujeto. Este estudio busca evidenciar que sor Juana sigue vigente como un personaje desobediente, que removió los cimientos establecidos en su sociedad, cualidad cuya apropiación es esencial en la actualidad. Muchas necesidades internas e ideas que antes se saciaban con la espiritualidad religiosa ahora se han desplazado al arte, pero hay sectores que no lo reconocen. Todavía defienden ideas que mantienen la distancia entre los cuerpos, así conservan jerarquías e impiden la empatía con el otro. La *desobediencia* de sor Juana o de cualquier artista debe ser superada al utilizarse como *influencia* para la creación de nuevas obras, de un modo que facilite y genere cercanía con la *comprensión* del otro, idea que ha fundamentado el arte desde Ficino y muchos otros en el Renacimiento.

Las ideas que nutren al Barroco

El Renacimiento impulsa el pensamiento desde los estudios humanistas y científicos, lo que es decisivo para el desarrollo del arte en el Barroco. Nicolás de Cusa es clave en los orígenes del pensamiento humanista, plantea la vía para una filosofía basada en el sujeto unido a Dios por medio del conocimiento intelectual, el cual en el siglo XV no era un acto de pura vanidad:

Para el Cusano [...] constituye un acto unitario por el cual el hombre se pone en relación inmediata con Dios, relación que, sin embargo, no se gana por simple éxtasis, por simple arrobamiento, pues la *visio intellectualis* supone un automovimiento del espíritu, una fuerza originaria en él latente que se despliega en la incesante actividad intelectual [...] un nuevo tipo de lógica matemática que no excluya la coincidencia de los contrarios sino que emplee precisamente esa coincidencia misma, esa coincidencia de lo máximo absoluto y de lo mínimo absoluto como principio permanente y como vehículo necesario del progreso del conocimiento (Cassirer, 1951, pp. 29-30).

El macrocosmos y el microcosmos se unen en el pensamiento del sujeto de conocimiento; también Da Vinci da importancia a esa cosmovisión que proviene de Platón, siendo que el Renacimiento se considera neoplatónico, corriente filosófica nacida en el siglo XV en Italia, por ello los artistas están impregnados de esta tradición filosófica. «Leonardo relacionaba con la *Cosmografía* de Ptolomeo, un microcosmos o ‘mundo en pequeño’. Y el hombre, a su manera microcósmica, debía diseñar sus obras según los mismos principios armónicos que el Todopoderoso había empleado en su creación del macrocosmos universal» (Kemp, 2011, p. 105). Es a partir de estas concepciones que se empieza a considerar al humano como centro, el cual adquiere importancia como individuo, pero no de un modo aislado, sino que:

Cada ser espiritual es en sí un centro, pero precisamente en esa circunstancia, en esa su individualidad que no puede anularse, estriba su participación en lo divino. No constituye la individualidad un mero límite sino que por el contrario representa un valor particular que no puede igualarse a los otros ni extinguirse puesto que sólo a través de ella podemos concebir lo uno, lo que está más allá del ser (Cassirer, 1951, p. 47).

En esta propuesta, el Cusano hace una aglomeración de las diversas religiones, propone que la multiplicidad no se opone a la unidad. En su tratado *De pace fidei* reafirma que la diversidad, de modos particulares en los que puede presentarse la religión, es lo que permite su universalidad. Es claro que, como consecuencia de lo anterior, Juana Inés escriba su obra *El divino Narciso*, el mito como divinidad cristiana, el centro que posee cada ser humano, que participa de esa divinidad desde su centro.

La originalidad de sor Juana consiste en haber transformado el mito pagano: Cristo no se enamora de su imagen, como Narciso, sino de la Naturaleza Humana, que es él y no es él. En Ovidio, el divino Tiresias profetiza que Narciso morirá ‘cuando se conozca a sí mismo’: el conocimiento equivale a la muerte. En el auto de sor Juana el conocimiento no mata: resucita (Paz, 2003, p. 463).

Si la religión tiende hacia el sujeto y su amor, entonces para el Cusano puede manifestarse de diferentes maneras, ya que

representan a Dios, pues son su imagen y semejanza. Por eso Octavio Paz (2003) al hablar sobre los retratos de la Décima Musa realizados por Miranda y Cabrera dice que ambos con la imagen visual hacen un reflejo de los poemas de la monja, de manera que al representarla:

Pintaron la imagen ambigua de la seducción y el desengaño. Es el contraste al Barroco, no en el modo dramático sino en el melancólico, entre el ser y el parecer, resuelto en el desaparecer. La actitud y la mirada evocan el indefinible gesto de Narciso mientras ve cómo la corriente cambia su rostro y acaba por borrarlo» (p. 358).

Esa mirada es la que desde diferentes perspectivas y desde distintos centros provoca una identificación con Juana Inés, no solo como un personaje sino como esa intelectual que, al mirar al otro, lo ama desde su intelectualidad, desde sus obras. Es una puesta en abismo de amor-conocimiento desde muchas aristas y una de ellas es Narciso. Sor Juana en su cualidad de *monstruo*, de ser desobediente de su sociedad, se mira a sí misma y «no rompe el espejo: contempla con melancolía su imagen y acaba por mofarse de ella. La introspección enfila hacia la ironía y la ironía es una manera de quedarse sola. La vida interior fue su verdadera vida» (Paz, 2003, p. 359). Una vida intelectual desde donde se dedica al otro, a escribir sainetes, villancicos, poemas para los demás, para sus lectores. En apariencia, la soledad y la misantropía caracterizan al sabio, pero es todo lo contrario, el intelectual está siempre con el otro,

en sus ideas, en su sentir, solo así puede crear obras de arte y lo que lo motiva a realizar semejante proeza es el amor al otro, aunque muchas veces pareciera que se aísla.

Tal es el caso de Nicolás de Cusa en su tratado *De visione Dei*, donde menciona «un autorretrato de Rogelio van der Weyden [...] que poseía la particularidad de que, cualquiera fuera la posición del espectador, la mirada del retrato parecía siempre directamente dirigida hacia él» (Cassirer, 1951, p. 50). Ese mismo efecto tiene lugar con la *Mona Lisa*, pero no solo con la mirada, sino con toda la expresión del rostro; como si Leonardo supiera que el cuerpo completo va dirigido a otro, lo que proviene precisamente de conocer y estar consciente de que Dios está en lo macro y en lo micro.

De este modo el Cusano nos muestra mediante un símil físico de la naturaleza de esa relación capital que existe entre Dios, el ser que todo lo abarca, y el ser de lo finito, de lo particular último. Cada ser particular e individual está en una relación inmediata con Dios, está con respecto a Él, por decirlo así, con la mirada en la mirada (Cassirer, 1951, p. 50).

Esto denota para el lector que la *metaimagen* de sí mismo es la imagen de Dios: lo finito está contenido en lo infinito, la puesta en abismo de estas imágenes individuales y universales hace que la sincronización exista y se dirija al absoluto que es Dios. Este es el fundamento del arte del Renacimiento que, por ende, se potencializa en el arte barroco. Cassirer (1951) vincula a Nicolás de Cusa con Da Vinci, al mencionar las investigaciones

de Duhem sobre cómo: «Leonardo recibió un gran número de problemas directamente de manos del Cusano y cómo los recogió en el punto preciso en que éste los había abandonado» (p. 72). El cuerpo como receptor del macrocosmos tenía que ser estudiado, de ahí el vivo interés de este gran artista tanto por el humano como por el animal.

Es en esta época en donde el cuerpo toma su representación como la parte mínima de la sincronización de lo absoluto: «Cuanto más profundamente comprenda el hombre su propia naturaleza, cuanto más se compenetre de la pura espiritualidad de su origen, tanto mayor será el valor que asigne al mundo» (Cassirer, 1951, p. 92). El arte basado en esta idea está intrínsecamente relacionado con la importancia que se le da al cuerpo y a Dios. En la actualidad se deposita en el arte lo más fundamental de las personas, es lo que muchas veces da sentido al interior de la psique. La creación de arte es un orden que sincroniza los pensamientos más profundos; tradición designada por el cerebro, en concordancia con la cultura, es un modo de evolucionar como especie que se da desde el cultivo de la imaginación; parte desde el cuerpo para imaginar el absoluto.

La creación, en su sentido habitual, no puede entenderse sino como algo que comunica a lo creado no sólo un ser determinado y limitado, sino que le señala al mismo tiempo una esfera, también limitada y determinada, como un campo propio de la voluntad y de la acción. Sin embargo, el hombre no respeta una limitación de tal índole, su acción no le es dictada por su realidad absoluta, porque el hom-

bre encierra siempre nuevas posibilidades que, de acuerdo con su esencia, van más allá de toda barrera finita. Tal es el secreto de su naturaleza, y a causa de ella es envidiado por el mundo inferior y también hasta por el mundo de las inteligencias. En efecto, la regla de la creación, que rige para todo lo creado, hace sólo una excepción en su típico rigor: el hombre (Cassirer, 1951, p. 114).

Esto es lo que desde las ideas del Barroco se comprende como la naturaleza del ser humano, que es imagen y semejanza de Dios. Él hace que exista esa réplica en su creación al no dotar de naturaleza determinada a la persona, de ahí que esta pueda crear y multiplicar sus formas de estar en el mundo desde el arte. Por eso sor Juana estaba en busca de la *perfección* intelectual, la cual era la forma más certera de acercarse a Dios; su camino, el intelecto: «Si sigue la sensualidad, será una bestia; si cultiva en sí mismo el poder de la razón, se convertirá en un ser celestial; si sigue a la inteligencia, será hijo de Dios y ángel» (Cassirer, 1951, p. 115). Ahora podemos entender que la artista escribe *Primero sueño* en su afán de estar cerca de lo divino, el Dios de los filósofos como Nicolás de Cusa y el de los artistas como Leonardo da Vinci, al que se le tienen que rendir alabanzas desde la inteligencia y la creación, nunca desde la moralidad exagerada y la represión.

Esta manera de concebir la vida se relaciona con los cuidados de sí, por ende, con los cuidados del otro. Es una manera de construirse desde la disciplina del cuerpo y de la mente, desde la creación y la formación ética. Para Nicolás de Cusa la liber-

tad implica que el ser humano, cuyo ser no está determinado por la naturaleza, «puede y debe creárselo él mismo, formarlo por *virtus* y *ars*. El valor de su propio ser depende de la mayor o menor fuerza que se tenga para formarse» (Cassirer, 1951, p. 121). Esto deja entrever la huella de la filosofía de los estoicos, tradición que Pierre Hadot² siguió con sus investigaciones contemporáneas, como lo deja claro en *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*:

‘No debes apartarte de tus principios cuando duermes, ni al despertar, ni cuando comes, bebes o conversas con otros hombres’. Esta misma vigilancia de espíritu permite aplicar la regla fundamental a las situaciones concretas de la existencia, obrándose siempre así ‘con corrección’ en todo lo que se emprenda. También puede definirse esta vigilancia como una forma de concentración centrada en el momento presente (2006, pp. 27–28).

En el tiempo renacentista eran estudiados los autores griegos como Aristóteles y Platón, al igual que los que hoy son conocidos como *esotéricos*, a quienes antes no se les consideraba como tales. La filosofía hermética propició una mezcla de conocimientos, cuya combinación es la que permitió que

2 Pierre Hadot (París, 1922–Orsay, 2010) fue helenista y filósofo, con obras como la citada, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua* (España, Ediciones Siruela, 2006) así como: *La ciudadela interior* (Barcelona, Alpha Decay, 1992); *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales* (España, Ediciones Siruela, 2010) y *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza* (Barcelona, Alpha Decay, 2015). Estos libros esenciales son escritos con erudición y cuidado; textos que permiten al lector percibir la cercanía entre la filosofía y la vida.

la creatividad alcanzara otros niveles de entendimiento. Por medio del retorno a la filosofía antigua es que se construye el imaginario de reglas y ejercicios que el cristianismo utiliza; lo que proviene de la filosofía antigua es actualizado a su contexto. A causa de lo anterior, los escritos de la vida de los santos ermitaños parecen referirse a filósofos, eco que se extiende a la lectura de la vida de sor Juana, la cual si se realiza desde las reflexiones previas permite concluir que se está entonces frente a una filósofa estoica.

Ella tenía como principio el conocimiento de sí misma, era un sujeto de su tiempo, al ser artista conocía a cabalidad el tiempo *presente*; su vida se desarrolla en el tiempo de la escolástica, vive en un tiempo liminar del saber. La monja toma en cuenta los conocimientos que emergieron en su época, lo que convierte su ánimo de saber en un valor, para ella, el máspreciado, de ahí la realización de *Primero sueño*. Pero esto no la hace una hija de la Ilustración, la hace una artista transgresora de los límites de cualquier época y las formas ortodoxas que dividen los periodos históricos de forma tajante, como señala Cassirer (1951): «Lo antiguo y lo nuevo no marchan separados durante mucho tiempo, sino que se confunden constantemente» (p. 135). Esta fusión continua es la que impulsa a estudiar al personaje de la Fénix de América, lo que servirá para ver sus motivaciones y preocupaciones dentro de su contexto intelectual a un nivel diferente, que depende del estilo barroco y sus antecedentes. En el Renacimiento cobra sentido que el sujeto sea consciente de su propio estar en el mundo, lo que se lleva al cuerpo y a sus funciones, a los descubrimientos de la circulación de la sangre,

también esto motiva la traducción de la Biblia al español. La ciencia requería nuevos enfoques, por ello ese periodo es clave para entender al sujeto moderno y sobre todo al artista:

El modo de concebir la libertad determina el concepto del conocimiento, como, a la inversa, el modo de concebir el conocimiento determina el concepto de libertad. En efecto, la espontaneidad y la productividad del conocimiento constituyen, en última instancia, un sello de la fe en la libertad y en la facultad creadora del hombre (Cassirer, 1951, pp. 157-158).

La monja jerónima pone en práctica su ser creador por medio del conocimiento, cuya cumbre quería alcanzar, la cual en esa época era denominada como teología. Esta parte de una experiencia sensorial para llegar a lo más alto, del microcosmos –el cuerpo– al macrocosmos. Durante el Renacimiento es donde el amor se posiciona como elemento principal de la vida. Con este, el espíritu puede «descender al mundo sensible y corporal, y también por el amor puede elevarse nuevamente hacia su propia esfera; en ninguno de los dos movimientos, empero, interviene impulso extraño alguno, ninguna coerción fatal, pues el espíritu sigue su propia y libre decisión» (Cassirer, 1951, p. 171). En la etapa final del Barroco estas ideas están sedimentadas en los intelectuales de América y no es una novedad, se pueden revisar los múltiples poemas que sor Juana escribe a la virreina y dar cuenta que penden de esta tradición del amor. Cassirer (1951) compara al acto del conocimiento y el del amor, dice que:

Tienen el mismo objeto, pues ambos tienden a suprimir la separación entre los elementos del ser y a remontarse al punto de su unidad originaria. El saber no es más que determinada etapa en ese camino del retorno. Es asimismo una forma del tender, pues es esencial a todo conocimiento la *intencionalidad* con respecto a su propio objeto (*intensio cognoscentis in cognoscibile*). El intelecto más elevado no ha llegado a ser lo que es, es decir conciencia pensante, sino porque, impulsado por el amor, se ha dividido en sí mismo, porque se ha opuesto a un mundo de objetos de conocimiento, de objetos de contemplación. Pero el acto del conocer que supone esa división, que implica abandonar la unidad originaria por la multiplicidad, por otro lado supera la división misma. En efecto, conocer un objeto significa negar la distancia que existe entre él y la conciencia y llegar, en cierto sentido, a identificarse con él: *cognitio nihil est aliud, quam Coitio quadem cum suo cognobili*. Con todo, la influencia que la doctrina del amor, tal como fue renovada por Ficino, ejerció en la concepción renacentista de la esencia y sentido del arte fue aún más poderosa y profunda que la influencia de la teoría del conocimiento (pp. 172-173).

Crear a un personaje inolvidable como el de sor Juana implica aclarar esta etapa en el conocimiento de la humanidad; no se trata de hacerla humanista a ultranza, sino de comprender a profundidad que se concebía como una artista de su tiempo. Eso implicaba que los conceptos, tanto filosóficos como artís-

ticos, dependían de un solo camino que era la teología, la cual era vista de muchas formas, también desde el arte.

La enigmática naturaleza doble de los artistas –su abandono al mundo de las apariencias sensibles y su permanente afán de sobrepujarlo y superarlo– sólo entonces pareció comprenderse, y sólo por esa comprensión justificarse verdaderamente. La teodicea del mundo que Ficino había establecido en su doctrina del amor se convirtió al mismo tiempo en la verdadera teodicea propia del arte. En efecto, es propio del artista, como también de Eros, el ligar y unir íntimamente lo que está separado y lo que es contrario, buscar en lo visible lo invisible, en lo sensible lo inteligible. Su visión y su imagen están determinadas por la contemplación de la forma pura, pero sin embargo el artista sólo posee verdaderamente esa forma cuando logra realizarla en la materia (Cassirer, 1951, p. 173).

La visión de la Fénix de América estaba permeada de este conocimiento; la influencia de su mayor mecenas, la condesa de Paredes de Nava, es congruente con las creencias que hay en torno a la protección de los artistas. Esta tradición es rastreable gracias a su árbol genealógico, cuyas costumbres de favorecer a los artistas de la Corte, establecidas desde la Edad Media, muy probable fueron seguidas por la noble, descendiente de la reconocida familia Gonzaga de Mantua, retratada incluso por los grandes maestros Tiziano y Mantegna (Calvo y Colombi, 2015). Cabe mencionar que María Luisa no solo se

interesa por una cuestión de política y discusiones en torno al poder del Estado, su conexión con sor Juana sucede porque la época orillaba a pensar en la experiencia divina que se vivía en el *juego* con la creación artística.

Inclusive Petrarca era conocido por el antepasado de la condesa de Paredes, Ludovico Gonzaga, y se sabe que este autor era leído entre los poetas de la Nueva España, aunque sus libros estuvieran prohibidos (Peña Muñoz, 2005). Cuando María Luisa llega a América, como era conocedora de la tradición poética, encuentra en sor Juana el pretexto perfecto para mover los cimientos del arte de la Nueva España desde su lugar de letrada y mecenas. Esta mujer culta, con dotes políticos y estratégicos, lograría con su poder desplegar los de la monja jerónima, para llevarla a ser conocida por el mundo.

El otro aliado de peso de sor Juana, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, comprendía su necesidad de tener un benefactor que le facilitara exponer sus ideas teológicas; pero carecía de los alcances de una noble cercana a la Corona como María Luisa, quien fue educada para detectar cómo ser protectora, bienhechora. Por esa formación de esta mujer y por su espíritu altamente sofisticado en lo público y lo político, supo aprovechar las facultades extraordinarias de sor Juana, su tiempo y circunstancias le permitieron que fuera mecenas de una intelectual sin comparación en el Viejo y en el Nuevo Mundo.

La relación entre Ficino y el amor, explicada por Cassirer, es un componente heredado a sor Juana, que manifiesta en su arte, tanto a María Luisa como al mundo. Esto es más que

filosofía de su tiempo, ese conocimiento era una mezcla de saberes herméticos, el derecho y, sobre todo, teología. Cuando una artista utiliza esa información para realizar obras, no solo construye objetos, sino que posiciona su presencia de forma esencial desde la consciencia. En el Renacimiento está el origen de ese modo de pensar y crear, en el que:

El artista siente más hondamente que nadie esa tensión, esa polar oposición de los elementos del ser, mas a la vez se siente y se sabe su mediador. En esto reside la esencia de toda la armonía estética [...] El platonismo de la escuela de Florencia también concibe las ideas como fuerzas, como potencias objetivas y cósmicas; pero junto a esto revela en su doctrina del amor un nuevo concepto de la autoconciencia (Cassirer, 1951, p. 173).

Cuando se discute sobre los componentes en el arte como el *amor*, la *metaimagen*, los *sentidos*, la *metáfora*, el *(in)genio del artista*, los *géneros*, etc., solo se realiza un énfasis en la historia del arte, esos cimientos fueron establecidos por los artistas del Renacimiento y consolidados en el Barroco, un camino que abre Nicolás de Cusa y sigue con Ficino. En el siglo XXI se tiene un amplio sentido de la imagen, por ende, de los recursos que implican la creación artística. Esta mirada no solo está implícita en lo humano, sino en la naturaleza como paisaje. Petrarca inicia con esta visión, en su contemplación desde el monte Ventaux:

En una posición tal con respecto a la naturaleza, a la vida mundanal y sobre todo con respecto a la fama –que para él constituye lo esencial de la vida temporal– que aunque se sienta atraído apasionada e irresistiblemente no se abandona a ellas sin restricciones, con tranquila conciencia. De esto no nace por cierto de una relación ingenua con la naturaleza, sino de carácter enteramente sentimental; no hay que entender la naturaleza por sí misma sino como un fondo más sombrío o más brillante del yo, y así sentirla y gozarla (Cassirer, 1951, p. 184).

Es decir, que para conocerse a uno mismo hay que volver a ver al otro, a ese otro que es una cuestión del amor; bajo esas ideas, el amor, el otro y la naturaleza quizá marcan el camino que hay para conocer a Dios. Los conceptos recién mencionados conforman la obra de arte, tanto de ese tiempo como de la actualidad. Esto es así porque son los que contribuyen a la constitución de la experiencia sensible, entre los sentidos, las emociones y las ideas, experimentados con el cuerpo en la creación u observación de la pieza, dado que:

Toda aprehensión racional de un objeto supone un contacto sensible con él, pues sólo tenemos conciencia de un objeto cuando éste obra sobre nosotros. Eso que llamamos *espíritu* no es sino una sustancia animada cuya condición de movimiento está determinada y modificada por influencias exteriores, de suerte que cada una de las percepciones sensibles representa un modo propio de esa modificación

[...] Pero a la postre toda esa transmisión indirecta debe terminar en un contacto directo, y de ahí que para Telesio el tacto sea el sentido de los sentidos. Aun todas las funciones espirituales llamadas superiores pueden reducirse en última instancia al tacto; aun todos nuestros pensamientos e inferencias no constituyen sino un tocar a distancia [...] De modo que así puede repetir sus anteriores impresiones y con ello conseguir relacionar en cierto modo sus estados presentes y pasados, circunstancia que lo faculta ulteriormente para concebir de antemano el futuro y anticipar impresiones venideras (Cassirer, 1951, p. 186).

Telesio era un naturalista del siglo XVI, con él inicia la *visión directa* de las cosas y pensaba que el modo de investigarla tenía que ver con los mismos principios de la naturaleza. Con la relación de los sentidos y el entorno, la naturaleza, que es también el cuerpo mismo, puede hacerse un enlace de tiempos que conduzca a lo más profundo del ser humano, su espíritu. De esta manera, la consciencia de sujeto otro, establecida por el concepto del yo, se estipula desde la época del Renacimiento, el cual es determinado por el concepto de necesidad:

La verdadera, la objetiva necesidad se descubre en la intuición misma, no por encima ni por debajo de ella. La necesidad adquiere así un nuevo sentido y un nuevo tono. Si hasta ese momento era concebida como un *regnum naturans*, como una oposición al reino de la libertad y del espíritu, con Leonardo se convierte en sello del espíritu mismo. '¡Oh

admirable necesidad! —escribe Leonardo—. Con suprema razón obligas a todos los efectos a participar de sus causas; toda acción natural obedece a tu suprema o irrevocable ley... ¿Quién podrá explicar esa maravilla que eleva el entendimiento humano hasta la contemplación divina? ¡Oh poderoso instrumento de la artificiosa naturaleza, a ti corresponde obedecer la ley que establecieron Dios y el tiempo de la naturaleza creadora!'. Y este dominio de la necesidad y este profundo contenido fueron verdaderamente descubiertos sólo por la contemplación artística (Cassirer, 1951, p. 200).

El entendimiento humano también desde la unión de la lógica de las matemáticas y la teoría del arte produce una concentración en la forma, que lleva a autores como Leonardo da Vinci, Masaccio o Miguel Ángel a enfocarse en la figura humana, ya sea con la creación de obra de tamaño natural y con perspectiva como *La Trinidad con la Virgen, San Juan y los donantes* de Masaccio, o los cuerpos humanos representados por Leonardo da Vinci y Miguel Ángel en cualquiera de sus trabajos. La preocupación por el cuerpo es innegable en la actualidad, pero ese énfasis se adquiere de etapas anteriores; esto se aprecia en ejemplos de las técnicas para pintar de Antonio Pollaiuolo y Cennino Cennini; el interés por el cuerpo ha estado vigente desde el Renacimiento hasta ahora.

Martin Kemp (2011) menciona que entre los estudios anatómicos de la época, era «el más importante de ellos la realización de moldes de partes o figuras vivas enteras» (p. 35). Hacer

un vaciado de la realidad puede parecer simple si se realizan moldes de plantas, insectos, etc., como una copia de la realidad. Pero esta replica el tiempo como un poder concentrador del ser humano, que se relaciona con «la reflexión sobre la libertad del hombre y sobre su fuerza creadora originaria exige el concepto de la *necesidad* inmanente de los objetos naturales como complemento y confirmación de aquellas» (Cassirer, 1951, p. 193). Es decir, el ser humano necesita ese contacto con la naturaleza, con lo material para, en su modificación o reproducción, hacer plena su capacidad de crear, de transformar el mundo y, por lo tanto, a sí mismo, que está unido a aquel. Es un modo de darse cuenta que se existe y se está con vida, sea la materia prima la piedra, la pintura o el papel lleno de palabras, que al ser alterados por la creatividad del artista le permiten compartirse al otro desde lo tangible.

Esta necesidad transformadora del artista se ve en el empeño de este por aprehender el entorno, que ya existe desde antes, pero el creador lo interpreta con su trazo único, bajo su propia mirada en el momento que lo presencia. El tiempo y el cuerpo se entrelazan en el suceso creador, lo que denota cuando «Leonardo da Vinci anotó la fecha, ‘día de Santa María de las Nieves el 5 de agosto de 1473’, en un extraordinario dibujo a la pluma de un paisaje toscano. Es simplemente el primer estudio paisajístico fechado en la historia del arte occidental» (Kemp, 2011, p. 47). Esto sitúa en perspectiva para profundizar en la subjetividad humana. El valor del otro, entonces, es verse a uno mismo como parte de esa necesidad de los objetos que circundan a la persona como un todo.

En el caso de los escritores, la lírica es el mediador por el que Dante, Petrarca y Ficino toman la forma, que se convierte en un lugar privilegiado del arte. Estos autores se cimentan en el amor, con el otro como mentor, en el caso de Dante, con la influencia de Virgilio, o como naturaleza con Petrarca y el paisaje, para llegar a la forma, y así logran el vínculo máximo entre el cuerpo y la palabra. Ello es evidente en sor Juana: el cruce entre el amor, el libre albedrío, el ser artista, monja, hace que sea una mujer consciente de su presente temporal, de su experiencia física como presente, en un amor genuino por conocer al otro y a sí misma, en el que «el amor hacía iguales a los amantes porque se fundaba en la nobleza de las almas. Doble subversión; la poesía y el amor negaron al matrimonio, a las jerarquías y a los linajes. Además, exaltaron a la mujer y así le devolvieron su albedrío» (Paz, 2003, p. 281). Es una desobediencia a las barreras que separan del otro, al ser un sujeto temporal consciente, ella está solamente siendo un reflejo del macrocosmos; es amor de forma real desde la noción de la simpatía universal que comenta Paz:

El verdadero nombre de esa afinidad es amor o sea, en el caso de los seres animados, atracción hacia lo bueno. Lo bueno, que va de lo útil a lo perfecto, se resuelve en el bien y el bien sumo es Dios [...] El amor describe un círculo: va de Dios a la criatura y de la criatura, a través del amor al cuerpo hermoso y al alma noble, regresa a Dios. De ahí que la forma más alta de amor humano –en verdad la única que cuenta– sea el amor recíproco (2003, pp. 279–280).

Es decir, que la preocupación de los poetas es un halago a Dios hasta en su forma profana, algo que siendo intelectual para el tiempo de la monja jerónima era bastante habitual. De esta tradición con la forma y la relevancia del arte «se ha dicho que la más íntima raíz del Humanismo y el gran vínculo común que une a todos los humanistas no es el individualismo, ni la política, ni la filosofía, ni las ideas religiosas comunes sino únicamente el sentir artístico» (Cassirer, 1951, p. 203). La influencia que el Renacimiento deja es clara, es un anuncio del amor entre iguales y ese el mensaje del arte.

Estas relaciones también son seguidas por la Décima Musa, aunque las poesías en sus obras dan mucho de qué hablar e incluso se consideró necesario adjuntarles acotaciones para que no se malinterpretara lo escrito en ellas, mostrándolas como algo fuera de lo común. Esto se percibe de otro modo cuando se toma en cuenta la apreciación temporal de cómo se concebían entonces los objetos; en el caso de los libros, estos eran revisados y requerían un procedimiento de autorización eclesiástica para que fuera permitida su publicación y lectura. El libro en muchas sociedades ha sido una herramienta ideológica de peso. Pero es la institución la que juzga y evalúa, no el artista, quien es el Prometeo, el ser humano como segundo creador. Este personaje mítico es para Cassirer (1951) el símbolo del Renacimiento, al que regresa una y otra vez, pues representa su esencia, su movimiento espiritual.

El cruce con la cuestión *temporal*, procedente de Agustín de Hipona, se afianza al arte desde la tradición clásica, se fusiona con la filosofía hermética, neoplatónica, etc., para descubrir

que en esa relación existe el otro como fundamento del amor, ya que como dice Cassirer, la naturaleza «está caracterizada ahora por esa regularidad universal del movimiento a la cual no puede substraerse ningún ser individual, cualquiera sea el modo de su constitución, porque solo por ella y gracias a ella ese ser individual se acomoda al orden universal del acontecer» (1951, p. 228). Por eso la plenitud y el juego; el placer que le da sentido a la vida en el arte del Renacimiento, esto es estar sincronizado con el cosmos; lo que Jung conoce como sincronización, lo genera el artista al hacer arte. Esa creación que se desdobra del creador a lo creado, vuelve a su ciclo y es armónica. El amor es hacer arte. Hacer arte es amar al otro.

¿Qué es la Tabla de Elementos Artísticos?

La Tabla de Elementos Artísticos (TEA, Quirarte, 2023) es un método para la creación de proyectos de arte, una guía que orienta en el trabajo creativo, para saber hacia dónde se dirige el interés del realizador en su proceso de formación de una obra artística. Inicié la construcción de este método al mismo tiempo que estructuraba el guion *Yo despierta*, cuando reflexioné que todas las obras que observaba –como películas, esculturas, pinturas, etc.–, tenían un punto en común: el presente, la importancia de la vida del espectador o del lector.

Cuando me preparaba para realizar un texto acerca de los sentidos en el arte, contemplé la película *Deseando amar* (Kar-Wai, 2000). En esta noté la evidente necesidad del ser humano de percibirse con el cuerpo, de sentir a los demás y, por lo tanto,

a sí mismo. En esto el amor es el factor sustancial, dado que intensifica los sentidos, de modo que en lo carnal se experimenta, o se cree experimentar, el amor como verdadero, al estar emparejado con el cuerpo. La transformación del cuerpo también sucede en el amor maternal: con el desarrollo del infante los sentidos de la madre se intensifican, pues de su alerta depende la sobrevivencia de ambas vidas. Esa magnitud de los sentidos también la busca el arte, tanto ahora como desde sus inicios. De esos pensamientos surgen los elementos de la Tabla de Elementos Artísticos, como *amor*, *metaimagen*, *punto ciego* o *metáfora*, que ayudan a que el espectador, es decir, el otro, sea percibido de un modo concreto y que forme parte integral de la obra. A su vez, los conceptos de la TEA pueden identificarse en esta investigación de sor Juana, al remontarse a la historia de la monja y sus bases artísticas barrocas.

Una pregunta recurrente en la pedagogía del arte es ¿por qué no se puede vivir sin arte? Considero que mediante el arte se aprende a amar al otro como si fuera la representación de un absoluto, es decir, que en el otro me reconozco como parte integral del universo, hay cierta plenitud en el pensar y hacer arte. En este tiempo el arte se considera institucional, superfluo, entre otros adjetivos negativos; pero al revisar los conceptos que ahora se poseen sobre la creación de arte se advierte que provienen de un legado de la tradición humanista, desde donde se sustenta la capacidad de trascendencia del arte.

Conceptos del Barroco

El Barroco es un tiempo metafórico, en la literatura: «el genio español del siglo XVII es el ‘florecer... discurriendo todos a lo libre, así en lo sacro como en lo profano’» (Snyder, 2014, p. 104). Cuando se unen ambas vertientes, en apariencia opuestas, escandalizan, entran en escena conceptos como el *no sé qué*, que sigue utilizándose con respecto al arte y a todo aquello que parezca creado con *ingenio*. El Barroco sigue presente en las palabras cotidianas, se emplea ese término para referirse a alguien o algo complicado, sobrecargado, enredoso, pero en realidad es un periodo que dejó huella al enfatizar la transición que se aleja del espíritu para situarse en la mente y el cuerpo inteligentes, con *agudeza*. El cuerpo integrado como agente que dialoga y expresa al intelecto y la reflexión sobre la subjetividad, al estar prendido del absoluto.

El arte del Barroco es didáctico, aunque el artista que es eficiente trastoca los límites, hace que lo didáctico no se note de manera obvia, pues eso se consideraba vulgar. Esta postura se observa en la actualidad hacia lo panfletario-comercial, que plantea de forma evidente un mensaje político determinado, sin dejar espacio al espectador para pensar y aportar sus propias ideas. Así sucede con las series y novelas que muestran de forma conveniente los manifiestos de los partidos en turno, pero están lejos de ser obras de arte.

El Barroco tiene sus propios conceptos, explicados por Jon R. Snyder en *La estética del Barroco*, los cuales, desglosados y completados con las ideas de otros autores, se pueden com-

parar con los de la TEA. De este modo, denota que los conceptos utilizados en la creación actual de una obra de arte antes eran nombrados diferente, pero en sus fundamentos siguen pareciéndose. Con un mejor entendimiento de las bases artísticas del Barroco puede comprenderse con mayor profundidad el personaje de la artista Juana Inés. A pesar de los datos incompletos sobre la vida de la monja, el guion es una ficción, la cual, apoyada en los conceptos TEA-Barrocos puede completar la narración sobre la monja, en la creación de ese personaje ambiguo.

Lo semejante al otro, la presencia real

En el tiempo del Barroco, el cuerpo busca ser representado como en la época clásica, pero con más intensidad en sus características visuales que denotan la viveza, para que el sujeto viva, no solo que exista como un objeto. Por ello en el arte se habla de Pigmalión y Galatea, de hacer vivo al objeto, de que lo cotidiano tenga vida propia: «La escultura comparte la tridimensionalidad con los seres vivos y el escultor ‘tiene por oficio hacer semejantes las figuras de una vivísima impresión, pero escueta, sin apoyo alguno de mendicantes colores’» (Snyder, 2014, p. 20). El material tiene que explorarse de múltiples maneras, debido a ello los juegos en la poesía, aunque para lograrlo debe denotar el ingenio del artista al crear algo vivo. De ahí la importancia de la variedad que experimenta *lo real*, *lo vivo*.

El amor que hay en los poemas de sor Juana es más que la búsqueda de superar las formas poéticas de la tradición y los

debates del siglo; es un involucramiento íntimo con el otro. El artista es el opuesto al que impone el poder, en vista de que el creador visualiza el amor en el cuerpo del otro. Lo contrario es aislarse en el poder para sí mismo, utilizando a los otros cuerpos como lo hace el dictador, sin un contacto auténtico con el otro; como dice el escritor Gabriel García Márquez:

Cuanto más poder tienes, más difícil es saber quién te está mintiendo y quién no. Cuando alcanzas el poder absoluto, pierdes el contacto con la realidad, y no puede haber soledad peor que ésta. Una persona muy poderosa, un dictador, está rodeado de intereses y personas cuyo objetivo es aislarlo de la realidad; todo se confabula para aislarlo (Stone, 2021, p. 1172).

En cambio, el arte es artificio, es lo irreal, es lo verosímil en lugar de la verdad, que se convierte en lo más verdadero, en lo vital para acercarse al otro. Para el artista el amor de los demás le permite aterrizar en la realidad corporal de sí mismo y del otro. Como dice Marguerite Yourcenar, entrevistada por Shusha Guppy: «Los libros son también una forma de aprender a sentir con más intensidad. Escribir es una forma de profundizar en la existencia» (2021, p. 1591). Esa intensidad hace que el sujeto se sienta anclado en la realidad del mundo, porque escribir, tanto como leer, es un acto de entregarse al otro. Con la poesía, entonces, se habla de una concentración inusitada de presente que impacta al lector y al amado; sincroniza en poco espacio el orden del cosmos, debido a que hacer poesía

es intentar incansablemente ordenar el caos. William Faulkner opina que el artista es aquel que detiene el tiempo, esto concuerda con la premisa de que el arte contiene y trabaja con el presente y su multiplicidad produce presencia, eso mismo lo explica este escritor:

El objetivo de todo artista es detener el movimiento por medios artificiales –que es otra forma de decir ‘detener la vida’– y fijarlo de tal forma que cien años después, cuando un extraño mire su obra, esta se ponga otra vez en movimiento, puesto que es una porción de vida. Dado que el hombre es mortal, la única inmortalidad posible para él es dejar tras de sí algo que sea inmortal por el hecho de que siempre podrá ponerse en movimiento. Ésa es la forma que elige el artista de escribir ‘Fulanito estuvo aquí’ en la pared del último e irrevocable olvido en el que todos caeremos algún día (Stein, 2021, p. 107).

Sor Juana era consciente de que el *Primero sueño* era esa marca para no olvidarla, pero sobre todo que era un legado para que el otro se sintiera vivo desde los sentidos y que tuviera curiosidad por el conocimiento. El cariño que se siente por la vida de los otros hace parecer que se detiene el tiempo en una satisfacción plena, da la sensación de que el tiempo del lector es el mismo en que el autor escribió el poema. Así, se hace la conexión no solo con el recuerdo del creador sino con el presente, este recurso genera que el cuerpo del autor–tiempo presente se

conecte con el presente-cuerpo del lector, entonces se está frente a la presencia, frente al fenómeno artístico.

La metaimagen

El arte a lo largo de su historia —llámese *performance*, *happening*, arte expandido, instalación, *site specific*— se preocupa por la inclusión del otro, es la principal inquietud del artista, integrar al espectador de forma óptima. Eso se mencionó con la teología de Nicolás de Cusa, al poner de ejemplo el autorretrato que nos mira, siendo este caso el nacimiento de una reflexión que en su momento Leonardo da Vinci tomará y llevará a la perfección con la *Mona Lisa*, pero su uso continuará hasta la actualidad. La importancia de incluir al sujeto en la época Barroca es de vital importancia y Velázquez la retoma en *Las Meninas*. Tratándose de la literatura, comenta Snyder (2014) que el escritor barroco:

Trata de influir en el lector, de transportarlo —mediante los sorprendentes efectos de la escritura— en un torbellino de imágenes y metáforas seductoras: lo suyo es, por decirlo en pocas palabras, una performance textual, una especie de metaliteratura que replica y amplía las cualidades de las obras que pretende analizar (p. 30).

La cuestión del juego que existe en la metaimagen, en la metaliteratura, es lo que le permite al espectador el juego para

que participe en y con la obra, para que se integre el fenómeno del arte, esto es producir presencia, activar un espacio de cooperación con el otro, es sentirse aún más vivo. Caravaggio también refleja la imagen del rostro del espectador al pintar la *Medusa*; convierte al espectador en mito, hace que, por medio del reflejo, lo representado se convierta en el espectador; así transformado, el espectador en representación deviene en mito y, por lo tanto, en arquetipo. En ello reside el poder de los artistas, que transforman lo cotidiano en algo con carga psíquica; el mito de la Medusa o el arquetipo del rey.

Cuando una pintura o cualquier objeto artístico eleva al espectador al arquetipo, el autor sincroniza el presente de este para que sea más intenso y, por ende, se produzca presencia. En el cine se aprende a que cada historia está anclada a un mito, que este es una cuestión arquetípica y que la psique funciona de forma narrativa, de ahí la fascinación por los cuentos infantiles. La relación cine-infantil-arquetipo debe estar implícita en las historias o creaciones que se realizan. El arte barroco juega con este aspecto, porque dentro de su estructura están las variaciones del tema de la obra.

El tiempo-el presente

Sor Juana sabe que el tiempo en el que vive es presente, una fijación por la variedad de las formas, lo ingenioso al usar la metáfora, de ahí que se utilicen los mismos mitos, pero diferentes metáforas. Para Walter Benjamin, el Barroco estaba cargado de «‘una incontenible voluntad artística’, por la cual la

producción de obras maestras absolutas importa menos que la pasión por las formas del arte [...] ‘Búsqueda de un estilo apto para hacerle aparecer a la altura del tumulto de los acontecimientos del mundo’» (Snyder, 2014, p. 319). La ingeniosidad en la creación poética tenía que ser mayúscula, pues en la época mucha gente escribía poesía, así como ahora toman fotos, aunque en el periodo mencionado era necesario al menos conocer los poemas de los autores más representativos. La gente se compartía los poemas en papeles sueltos, consideraban cuál era *el poeta* a superar, en el caso de sor Juana, Góngora y Argote.

Sor Juana conoce que ese es el principal poeta del Siglo de Oro, como mujer y monja decide escribir el poema *Primero sueño*, en el que demuestra la máxima habilidad en el mismo campo que ese autor. En esta obra explora lo creado por medio del sueño; un ejercicio de respiración explicado desde el inconsciente, un vivir doble y con esa misma intensidad, acto dedicado al conocimiento, para ver el mundo, cerciorarse de poder viajar a los lugares del saber, de cualquier manera y en cualquier situación. Sor Juana invita al lector a acompañarla en el intento imposible de contemplar el absoluto, aunque al final despierta; es una invitación al estilo de Ícaro, de Prometeo, de Faetón:

No se trata ni de persuadir al lector ni de entretenerle, sostiene Mazzini, sino más bien de generar imágenes vívidas y concretas que llegan a ser casi visibles para quien lee: sólo así la fantasía del poeta, que es el único objeto de la imitación poética, se hace creíble a los ojos del lector (Snyder, 2014, pp. 36-37).

Sor Juana tiene a la vista las influencias mitológicas decisivas que harán que el espectador se posicione en el poema desde un cuerpo reposado y activo de mujer intelectual, una obra que hace que sientas que vives el presente y que aprecias la vida más que cualquier otra cosa. La intensidad para descubrir a sor Juana debe ser la misma de un huracán, un carácter intempestivo, una furia inusitada en la mente del lector; presencia pura.

Pero en Sor Juana es la escolástica del cuerpo la que pasa íntegra a su poema. Cuando habla del ‘húmedo radical’, término de la medicina escolástica, parece como si aludiese a nuestros propios bosques animados con la profundidad maternal de la noche [...] Su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al invitarlo lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad (Lezama Lima, 1993, pp. 95–96).

El poema de sor Juana es un reconocimiento de los seres creados y ella tiene la impronta de tratar de conocerlo todo, pero al final de su poema, termina su sueño, no sin antes tratar de entender las diferentes categorías de la naturaleza. Siempre va a hablar desde y de su cuerpo, ya que es el que sueña y la lleva a conocer otros cuerpos, otros espacios, aunque se encuentre ante su propia finitud, la imposibilidad de conocerlo todo.

En este instante se revela la mayor transgresión a las convenciones culturales y literarias de todas las realizadas en

el poema: Sor Juana declara, explícitamente, que el alma, que ha intentado el viaje de anábasis, es en realidad la suya ('quedose el mundo iluminado, y yo *despierta*'). Sor Juana no sólo rompe la tradición literaria al colocar a una mujer como personaje de un viaje de anábasis, sino que asume como propias las contradicciones filosóficas ocultas en el poema (Pérez-Amador, 2015, pp. 41-42).

La ambigüedad se percibe en la totalidad del poema, cuyo recorrido inicia sosteniendo al silencio, que con su peso da la sensación de una superficie táctil, desplazada más y más hasta alcanzar cumbres inexplicables. Introducirse en el sueño de esta monja es más deslumbrante y ambiguo que mucho de lo que se escribe en este tiempo. No solo hace presente su vida, su conocimiento, sino que tiene tal habilidad para involucrar sus sentidos corporales que es inevitable sentirla viva al final del poema, como ella misma dice «entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz más cierta / el Mundo iluminado, y yo despierta» (de la Cruz, 2004a, p. 359). Nos sentimos como si acompañáramos a sor Juana acostada, viva y consciente para presenciar un nuevo amanecer.

La metáfora

Uno de los aspectos fascinantes de la imagen, ya sea por medio de palabras, símbolos o íconos, es que contiene metáforas. Se utiliza en la vida cotidiana para hacer más comprensible lo que se quiere decir, cuando la descripción llana de la realidad no es

suficiente para hacer llegar el mensaje al otro de forma clara. En el Barroco se consideraba con ingenio a quien construyera metáforas ingeniosas a partir de temas ya trillados:

La naturaleza heterogénea y compleja de lo maravilloso está siempre en evidencia, permitiendo al poeta producir imágenes nuevas y vivas que aumentan el placer y la admiración del lector. La poesía maravillosa requiere un tipo de escritura figurada muy particular, sostiene Tasso, para emparejar elementos opuestos; tiene que ser ‘clara’, pero, al mismo tiempo, casi una ‘lengua extraña’ compuesta de palabras ‘que son como forasteras entre los ciudadanos’ (Snyder, 2014, p. 37).

La metáfora es la que aporta la ambigüedad que existe entre lo cotidiano y lo fantástico, es una puesta en abismo de lo completo, lo unitario. Lo que quiere lograr la escritura que utiliza metáforas es la unidad, hacer una metaimagen de la unidad. Como dice Pallavicino:

Tanto por lo que se refiere a su viveza como a la relación establecida entre sus entes separados: ‘en solo un acto, el lector aquí recibe en una cognición y en un punto diferentes placeres de diferentes verdades conocidas, todo ello ante su propio asombro... puesto que se han captado en una cierta unidad cosas que antes no parecían en absoluto conformes entre sí’. En pocas palabras, la metáfora trata fundamentalmente de buscar similitudes entre elementos

aparentemente dispersos entre sí, para crear ‘cierta unidad’ o ‘uniformidad’ inesperada entre ellos. De esa relación nace la imagen, cuya fuerza visual se mide por el elevado número de propiedades del objeto que esa relación consigue representar. Al mismo tiempo, la metáfora debe ser breve, concisa y aguda, de manera que la unidad en la multiplicidad sea más maravillosa y sorprendente para el lector: las metáforas contienen ‘ese maravilloso conjunto y ese tanto de repentino a partir del cual se forma la breve y aguda punta para con dulzura herir al intelecto de quien escucha y merecer así el título de concepto’ (Snyder, 2014, p. 69).

Esto lo comparten poetas del siglo XX como Seamus Heaney, que señala cómo permanece una esperanza sobre los diálogos que la humanidad puede alcanzar. Esto sucede al cambiar el rumbo de un debate por medio de nuevas perspectivas, conexiones entre diversos enfoques. Ese es, en cierta manera, el mecanismo de la metáfora, la cual llega a modificar el rumbo de los acontecimientos, como en la acción de Jesucristo al escribir en la arena:

Jesús hace algo que desvía la atención de la obsesión del momento, es un poco como una danza mágica [...] De pronto todos dirigen su atención hacia otra cosa durante unos instantes. Y mientras lo hagan, esa atención reflejará la totalidad de su conocimiento y/o ignorancia. Es uno de los poderes de la poesía: puede ponerte momentáneamente en trance y elevarte por encima de la suma de tu conciencia y de tus posibilidades (Cole, 2021, pp. 2211-2212).

La lectura de poesía puede modificar el punto de vista de los prejuicios. Además de estar contenidas en lo literario, las metáforas también se reconocen en la imagen, ambas tienen la misma potencia. Por medio del arte, la metáfora propicia que la vida se torne más justa o más real, más placentera o más interesante, lo cual beneficia al espectador, de ahí la importancia que ha tenido en la vida cotidiana desde el inicio del arte. En la poesía como en la vida, se sabe que alguien es ingenioso cuando utiliza metáforas y logra así agrupar muchos elementos en un conjunto breve y conciso. Tanto en la monotonía cotidiana como en el arte se valora la capacidad de construir una nueva realidad, como señala Tesauro:

El arte del ingenio nunca es abstracto sino siempre enraizado en la fisicalidad material del signo y en la corporalidad de la imagen. Y es precisamente la metáfora la que posibilita y hace visible a nuestros ojos las ingeniosidades de todo tipo. En otras palabras: la metáfora es –por completar la inversión de la relación con la ingeniosidad– ni más ni menos que ‘la gran Madre de todas las Ingeniosidades... de las Poesías, de los Símbolos y de las Empresas’ (Snyder, 2014, p. 127).

En el arte es conocido que a través del fragmento se pueden hacer estructuras, como los módulos en las esculturas, o los mosaicos de imágenes de Warburg, donde las partes dicen mucho más juntas, hacen que la unión sea múltiple en su significado. Cada unidad que integra la metáfora hace más complejo su sentido, sobre todo si estas son más distantes entre sí, pues

así requerirá más ingenio lograr una unidad entre los fragmentos que al conectarse conforman la metáfora, de modo que hay un riesgo de que esta sea inverosímil. En palabras de Tesouro:

El ingenio es una virtud metafórica. Sin embargo, la unión de objetos ‘ocultos’ en diferentes categorías y ‘lejanos’ uno del otro en el espacio no es el único rasgo que iguala el ingenio con la metáfora: si el ingenio está unido a la facultad mental que produce imágenes, la metáfora –si bien siendo una figura retórica y poética– es a su vez fundamentalmente visual, tal y como pretende el antitético título del tratado. La metáfora ingeniosa, insiste el autor, ‘nos hace ver en una sola palabra más de un objeto’ (Snyder, 2014, p. 130).

El arte no es cuestión de magia, se suele decir que los artistas son adelantados a su tiempo, pero simplemente están atentos a su entorno, observan para jugar con la vida y divertirse con lo que significa ser humanos, lo que de manera inevitable se convierte en creatividad, expandirse en las creaciones del sujeto. La metáfora se incluye en todo lo que implica descentrar, ampliar o hacer extraño un contexto, eso cautiva al cerebro, que presta atención a las obras de autores que saben crear metáforas con las banalidades de la vida rutinaria.

En primer lugar, encontrar la metáfora ingeniosa es como mirar a escondidas, casi a modo de *voyeur*, a través del pequeño agujero de un aparato para la perspectiva, desde el que se ven los objetos sin ser vistos: el que mira tiene la

sensación de haber descubierto la vida secreta de las cosas y sus relaciones escondidas. En segundo lugar, el efecto de extrañamiento de los objetos de su contexto cotidiano renueva nuestra entorpecida visión del mundo, ayudándola con el medio artificial del ‘agujero’ a liberarse de la distracción perceptiva. Vistos desde esta óptica particular, incluso los objetos más banales vuelven a adquirir una misteriosa dimensión, casi mágica, porque cualquier cosa puede transformarse de pronto en cualquier otra mediante la agudeza del ingenio (Snyder, 2014, p. 131).

Hacer poesía en la época barroca era una impronta de los personajes cultos, que muchas veces no se dedicaban a ella como una profesión, ya que por lo regular el poeta tiene las actividades de cualquier sujeto, pero utiliza el conocimiento que obtiene de ellas para descentrar lo cotidiano. Sor Juana como monja sabía que estaba limitada por sus actividades en el claustro, pero la libertad de sus sentidos la hacían volar a través de los libros. El *Primero sueño* es una metáfora en espiral:

La esencia de la metáfora consiste en hacerte conocer un Objeto con facilidad’, el encuentro con una metáfora ingeniosa facilita sobre todo –a través de la representación, es decir, de la espectacularización del objeto por medio del otro– la posibilidad de conocer mejor el universo (Snyder, 2014, p. 131).

Este es el cometido dentro ese poema, que se desarrolla de una manera que reconoce la imposibilidad de obtener el conoci-

miento de la totalidad. Aún siglos después del Barroco, al artista se le continúa llamando genio, esto denota que la tradición da importancia a la metáfora en la representación y el ingenio que implica. «El principio estético de la teoría del ingenio es la metáfora» (Snyder, 2014, p. 134). Entonces, cuando se escribe poesía se concentra la metáfora y es por ella que se reconoce al genio. En el grado de la complejidad artística es donde se visualiza si hay una preocupación por el receptor para quien están dirigidas las creaciones poéticas.

Para él [Tesauro], la figura metafórica, si genera novedad y, por tanto, maravilla, se impone sobre la conciencia receptiva y, al mismo tiempo, se ofrece como conducto al secreto mundo mental de quien está ingeniosamente comunicado (el Individuo que en el siglo XVIII acabará llamándose «genio»). La maravilla tiene la función precisa de empujar al público más allá de un papel meramente pasivo y/o placentero, porque del arte de la agudeza todo puede reconstruirse si se conocen todos sus secretos (Snyder, 2014, p. 141).

En la metáfora se oculta el rostro del otro, a la vez que se evidencia al autor como un sujeto cooperativo y se comparte con el lector una manera personal, íntima, de reconocer lo otro, lo que nadie ve, lo que es una invitación a acercarse e integrarse con el mundo en que se habita.

El concepto poético

El *concepto poético* es explicado por Snyder (2014), sobre el cual el autor menciona que, desde el punto de vista de Pellegrino, este es lo que se constituye con el intelecto, la fantasía y el ingenio del poeta, aunque no puede encasillarse en una definición: «no existen reglas ('arte') ni para el concepto poético ni para el ingenio del que es origen. Se trata de un pensamiento intuitivo del objeto que capta con precisión sus cualidades más relevantes, superando así las imprecisiones de nuestro pensamiento cotidiano» (p. 39). El concepto poético sería entonces la esencia que abstrae la metáfora del objeto, lo que da pie a pensar que con este se medía en el Barroco el nivel ingenioso del autor:

Concepto: es la idea profunda que acoge y destila los frutos de la agudeza y del ingenio, o sea, los productos de su incesante trabajo de replanteamiento de las relaciones entre las cosas [...] El concepto constituye, por tanto, una aproximación de un término a otro, el cual hace las veces de 'objeto' o de punto de referencia para toda la operación [...] De alguna manera el concepto corrige los defectos de la naturaleza, porque a través del mecanismo de la correspondencia/consonancia invierte la dispersión de las cosas en el espacio y en el tiempo, reuniéndolas en un nuevo conjunto ingenioso de relaciones inesperadas o insospechadas (Snyder, 2014, pp. 82-83).

Sor Juana crea el *Primero sueño* con una consciencia de la vasta tradición de que proviene: muchos habían escrito sobre los sueños, ya estaba probado todo lo que se podía hacer con la tradición del Siglo de Oro, ella misma lo dice en alguno de sus poemas. Pero conoce su gran talento, llevándolo al límite hasta agotar la tradición; sabe manejar la metáfora igual o mejor que muchos de su época y tiene a su disposición una mecenas que sabe, pues nota la profundidad del pensar de la poeta: «La literatura es la fuente predominante de conceptos ingeniosos complejos y, por tanto, ‘el sumo modelo del pensar en profundidad, del decir con solemnidad’, es precisamente la poesía» (Snyder, 2014, p. 91). Sus villancicos, sus obras de teatro, su descripción del arco triunfal, son escritos por encargo. Lo verdaderamente importante para ella y en lo que desvive todo su ingenio es el *Primero sueño*.

La agudeza, el ingenio (el otro)

El ingenio de sor Juana va a concordar con lo dicho por Octavio Paz (2003) desde una visión del siglo XXI: «En tres figuras se vio Juana Inés: en la pitonisa de Delfos, en la diosa Isis y en el joven Faetón. Las tres imágenes están enlazadas con las letras y el conocimiento: la doncella de Delfos es inspiración, Isis es sabiduría y Faetón es el ansia libre de saber» (p. 505). El ingenio de alguien lúcido y amoroso es característico de este tipo de personaje. En la actualidad alguien así no es una persona común y, en el caso del arte, se le reconoce que posee el atributo barroco del *genio*; solo con contemplar alguna de sus

obras se comprende que es un gran autor, por eso las antologías son interesantes, pues permiten que se evidencie lo *genial* del autor ya con uno o dos poemas, lo que fomenta el interés del lector por indagar sobre el mismo y conocer más de su obra. Los poetas modernos como Robert Frost (2021) son conscientes de este concepto barroco; para este escritor, el poema es una hazaña desde las entrañas del ingenio y de este depende la chispa de la literatura. Lo que atrae de una obra es la lucidez de su interior, es lo que llama al espectador a formar parte del fenómeno del arte, aquello que inquieta desde el núcleo de la poesía, pues es lo conocido que se presenta de otra forma, de un modo agudo, ingenioso:

La admiración es fuente de placer tanto para la mente ingeniosa como para el lector o el oyente; esta emoción está siempre ligada también a la experiencia de la belleza, porque, ‘en la agudeza, esa rareza o novedad que se admira es rareza y novedad de perfección’ en cuanto elegante disposición, es decir, en cuanto belleza [...] Nuestra admiración por una agudeza depende de su belleza, que no forma parte de la experiencia cotidiana del mundo pero que está siempre escondida en ella [...] De manera que la estética de la agudeza tiene como fundamento una fuerte experiencia afectiva, que conmueve nuestros sentidos y nos hace captar repentinamente la conexión fundamental entre la libertad y la belleza ingeniosa (Snyder, 2014, pp. 54-55).

El ingenio es invención que causa asombro, abre un nuevo universo de posibilidades y significados. Para Paz (2003) el Barroco es ingenio y concepto: «aspira a dominar al objeto pero no por el equilibrio sino por la exasperación de las contradicciones. Así, es a un tiempo romántico y clásico, como el vanguardismo» (p. 80). El manejo eficaz de los contrastes, lo contradictorio, es lo que demuestra la solidez, agudeza y lucidez de un autor:

Lo que gusta en la agudeza no es la novedad o la armonía en sí; es más bien la virtud del ingenio de quien habla o escribe. En otras palabras, admiramos no tanto las cosas de las que habla en la agudeza, como el artificio mismo y su artífice. El gran placer que sentimos al leer una agudeza está precisamente atraído por la creatividad libre del ingenio de otro (Snyder, 2014, p. 55).

La psique se siente atraída por lo que está realizado con complejidad, sea cual sea el tipo de conocimiento que maneje y la disciplina por la que se manifieste. El genio se reconoce por su manejo de los sentidos, los cuales transforma en metáfora y convierte en autoconocimiento de sí mismo y de los otros. El lector o el espectador se sentirá identificado con el placer de la facultad creativa humana, desde la pura invención del mundo.

La capacidad creadora del ser humano se descubre con el ingenio, es lo que Snyder (2014) menciona como la «sutileza de transformar las cosas», en una ruptura en la que el *homo*

faber barroco crea algo original a partir de lo que existe y de su habilidad para dominar el lenguaje. Este es el resultado de las contradicciones sociales de la época: por un lado, las medidas excesivas del catolicismo de la Contrarreforma y, en el otro, el amor y la disipación de estar en una potencia económica que conducía al derroche:

Además, esa cualidad innata del arte del ingenio implica una tendencia al exceso radical. Si la naturaleza es hermosa por el 'demasiado variar', el arte del ingenio excede todavía más en el variar, porque este arte genera innumerables diferencias subjetivas, posee una variedad y una complejidad incalculable, y es incomparable con nuestra experiencia de la naturaleza (que ya nos parece inmensa por sí misma). Se trata de una belleza puramente artificial o 'artificioso', se trata, en definitiva, de la esencia del arte barroco (Snyder, 2014, p. 98).

La metáfora como *cambio de contexto* genera un poder, que es llevado por el juego a integrarse en la vida de las personas. Genera un *entre dos mundos*, que intensifica el presente de la vida; para que exista la variedad, lo múltiple. En el Barroco, el exceso de presente produce que uno se vea a sí mismo desde su forma, es decir desde su cuerpo, con los múltiples sentidos, es una puesta en abismo de la variabilidad que pueden tener. En esto radica que el artista sea ingenioso, creativo, que se perciba el *no sé qué* en su creación poética o pictórica.

La agudeza ingeniosa, que fue una vez parte de un (con) texto, genera nuevas correspondencias y conexiones entre los «diversos aspectos» del texto que de otra manera se encontrarían dispersos e inconexos. Estos «aspectos», concretándose de manera inesperada alrededor de la agudeza, acaban así insertos en «una única idea artificiosa» como componentes «compositivas» [sic], reforzando y ampliando la vertiginosa multiplicidad y variedad de perspectivas (Snyder, 2014, p. 99).

Sor Juana utiliza en su poema a los mitos y al silencio, de tal modo que se amplía el contexto de estos, de los niveles profundos del sueño, pero también de las distancias del cosmos. El poema está lleno de ingenio, de creatividad, de innovación; estas cualidades de la poeta sobresalen, además, en sus poemas amorosos y en sus obras escénicas como *Los empeños de una casa* o *El divino Narciso*. Es sabido que la ingeniosidad de sor Juana no se limitaba a la escritura, la música o la oralidad, eran expresiones en las que se desempeñaba de forma brillante, de esto son evidencia los numerosos encargos de villancicos o los testimonios de quienes la frecuentaban en el locutorio.

Desde niña la artista era identificada por su talento y dedicación, admirada por el ya repetido episodio de su discurrir con doctores; cuando fue monja de claustro y poeta profana su ingenio se elevó, al escribir el *Primero sueño* alcanzó la cima. Esa a la que se hace referencia cuando se habla de la agudeza y el ingenio, que según Snyder «‘si el uno con el otro conspira’

mezclando ingenio y ejercicio a partes iguales, el resultado —es decir, un ingenio artificio— es semidivino: ‘hace que el Artífice no parezca Hombre terrenal; sino en su Arte celestial Numen’» (2014, p. 142). De este modo, cuando se publica *Inundación castálida*, la artista se miró a sí misma. Quizá conoció mejor a Dios.

El gusto es reconocer al genio

En el *gusto* se esconde la intencionalidad del artista, que con su perspicacia es consciente de la multiplicidad de lo que escribe, de la amplia variación o la polisemia del mensaje que transmite. «Los cortesanos en la Nueva España manejaban un lenguaje de símbolos e interpretaciones múltiples, sofisticados juegos de la inteligencia cuyas reglas más difíciles se volvían mientras más ascendiera la calidad y el renombre de sus jugadores» (Luiselli, 2013, p. 196). Alrededor de quienes realizaban esos juegos ingeniosos se estaban construyendo los fundamentos del criollismo mexicano, como lo hace notar Paz (2003) cuando habla de las amistades y de los familiares de sor Juana:

Muchos de ellos habían comenzado a figurar en la vida pública en la época de fray Payo. Unos eran criollos y otros acriollados, es decir, con largos años de residencia en Nueva España. Es probable que la cabeza de este círculo fuese el obispo de Puebla. El nombramiento de Aguiar y Seijas como arzobispo de México, su españolismo y sus intem-

perancias deben haber irritado al obispo de Puebla y a sus amigos (p. 521).

Dado el contexto y la política en dicha época, era necesario escribir con cautela, para lo que funcionaban los artificios de la metáfora, el retruécano, el quiasmo, etc., que eran exagerados gracias a la educación sutil que se precisaba para los pocos o muchos que entenderían, debido al gusto. En *Primero sueño* sor Juana se confiesa, aunque en el desarrollo del poema su personaje está dormido, así se convierte en arquetipo camuflado, a la vez que se evidencia como una intelectual, que aviva al lector y le incita a tener su propia sed de saber, el gusto por el conocimiento:

El elemento unificador de todas las cualidades mencionadas es el 'gusto' [...] Pero así definido el gusto (hedonistamente orientado hacia el placer en lugar de al tedio) parecería constituirse como un criterio retórico en lugar de estético, una reacción en lugar de una acción. Desde luego no se parece en nada ni al *goût* del debate clasicista francés ni al *taste* del inglés: para ingleses y franceses, si el genio es la misteriosa capacidad de producir las obras de arte, el gusto es la misteriosa capacidad autónoma de comprender, reconocer y apreciar el trabajo del genio (Snyder, 2014, p. 102).

La Fénix de América quiere compartir la pasión intempestiva y ser ejemplo a emular, quiere volar como Faetón, dispuesta a

las consecuencias de la persecución por la fama, extendiéndose hacia lo imposible de conocer lo absoluto, es un intento de establecerse como arquetipo de lo racional. Calcula la dosis necesaria para que el gusto exista, para abrir al espectador-lector los sentidos del placer intelectual y que ilumine la lucidez que este posee.

La gracia de Tesauro

Los conceptos del Barroco eran utilizados de un modo que aparentaba que con ellos los artistas querían abarcar el absoluto, lo cual es un detalle de peso. La *agudeza* implica un reconocimiento profundo y afectivo del otro, un estar en el mundo acompañado de gente, a la vez racional e intuitiva, que ayuda a la comprensión del mundo. Son conceptos con amplias intenciones, que abarcan mucho más de lo que explican externamente. Gracián se concentra en la *agudeza*, Tesauro en la *gracia*, nociones que arriban lo complejo y, a la vez, lo interesante de la comprensión del mundo desde un entendimiento del sujeto creador.

‘Se trata de la *gracia*, gran Madre de ingeniosos Conceptos: clarísima luz de la Oratoria, y Poética Elocución: Espíritu vital de las muertas páginas: sazón gustosa de la conversación civil: esfuerzo último del entendimiento: vestigio de la Divinidad en los ánimos humanos.’ La noción básica del tratado es la gracia (*argutezza*), que inmediatamente diferenciará de la agudeza (*acutezza*). Esta última es la punta

finísima y sutil del pensamiento, cuyos conceptos agudos expresa. El dominio de la gracia, en cambio, es inmenso, extendiéndose a los más remotos confines del universo, con consecuencias igualmente vastas para la estética barroca (Snyder, 2014, p. 117).

Es como si la agudeza del ingenio estuviera anclada a lo divino y el creador, que es el ser humano, pendiera de ella, porque la aprehende en su lenguaje oral y escrito, en su vida cotidiana y al contemplarla en su forma armónica, encuentra la gracia. Snyder (2014) menciona que el ingenio se manifiesta tanto en las artes como en otras acciones donde se presentan figuras, imágenes o pensamientos ingeniosos, en un «proyecto que trata de reducir o incluso eliminar la diferencia entre las artes humanas y ‘todo lo que, leyendo, me parecía digno del Nombre de gracia’» (p. 118). En la actualidad esto sucede con la obra artística, que no sirve a un fin sino que es múltiple, porque está anclada al arquetipo y demás elementos que ayudan a que el objeto se sincronice con la concepción del sujeto que la contempla. La gracia hace referencia a la presencia que surge del fenómeno del arte y la agudeza es el camino para que un sujeto con ingenio la detone en el espectador, y este es el artista.

Los sentidos

El sentido de la vista en el Barroco era un desafío de peso, como enfatizan Snyder, Paz y Olivares Zorrilla. A los *bárbaros* se los adoctrinaba y conquistaba con la imagen divina y toda la pa-

rafernalía que implicaba lo católico en el siglo XVII. A la vista se le cautivaba o atrapaba con las trampas de la técnica, cuyos efectos ópticos muchas veces eran originados por la luz, por la cual Olivares Zorrilla, citada por Pérez-Amador (2015), nos dice que ya existía esa fascinación desde antes de Kircher:

De eso precisamente es de lo que se trata el *Primero sueño*: de la perspectiva, de su relatividad, de sus posibilidades y limitaciones, en breve, del compromiso barroco con las ideas de ilusión y de participación, y con el espacio infinito, donde el hombre ha sido puesto a su libre albedrío (p. 422).

En mi propuesta de personaje para *Yo despierta*, es la prioridad rescatar, mediante escenas, la importancia que había en la vida cotidiana por la imagen, arribando el sueño en el film, imitando a la linterna mágica del Barroco y con la música como una multiplicidad diversa de los ecos que refuerzan lo visto, al hacerse variables de la imagen. El Barroco es una intensidad de los sentidos, es una infinita variedad del tacto, todo se quería tocar, la sinestesia se accionaba por medio de la vista, dirigida por los descubrimientos ópticos. La ciencia siempre está implicada en la percepción de los sentidos: «Nosotros los humanos nunca veremos el pensamiento de otro sin la mediación de un pensamiento figurado, añade aliviado el autor [Tesauro], ‘sin que nos esté permitido enviarlo de espíritu a espíritu, sin ayuda de los sentidos’» (Snyder, 2014, p. 118). De esta manera se percibe y comparte el mundo. El Barroco, entonces, usará las nuevas técnicas para ver: cámara oscura, telescopio, quevedos,

etc., y trasladará sus funciones a la poesía y las demás artes. Las letras e imágenes son los juegos de espejos más complejos, se intensifica de nuevo lo pasado en lo presente.

Sor Juana usaba la representación de los emblemas, como todos los de su tiempo. Según Olivares Zorrilla, combinan imágenes y mitos; animales como el león, el ciervo y el águila: «que sobresalen por su calidad regia se mencionan como símbolos del sentido del olfato, del oído y de la vista» (Pérez-Amador, 2015, p. 210). La poeta utilizaba esta iconografía de la tradición del Siglo de Oro para incluir al espectador en el fenómeno artístico mediante los sentidos, que son los que en el Barroco lo integran con la obra.

Al final del *Primero sueño* hay una inmersión con la totalidad de los sentidos, que despiertan, activos y conscientes de sí mismos, así la artista crea una puesta en abismo, una multiplicidad de sentidos. «De manera que toda ingeniosidad que no sea arquetipo depende de los sentidos y del cuerpo que la percibe; el arte del ingenio une el intelecto al cuerpo, sin el cual permanecería condenado al solipsismo» (Snyder, 2014, p. 118). El libre albedrío que la artista adquiere a través de la consciencia de su cuerpo con los sentidos, le permite ser racional e intuitiva, juntar las contradicciones que contiene el Barroco en un simple acto, pasar del soñar al mundo real; contempla el sol, siente su presencia, se siente viva. En esta época el poema es un monumento a la vida racional. La poesía en la época barroca era una cuestión de retórica, pero el énfasis también se depositaba en el acto de mirar, como señala Snyder (2014) cuando habla de objetos como el telescopio, la linterna mágica y demás. El

Renacimiento desatado, la exageración en las creaciones del ser humano y sus descubrimientos estaban en el centro de la reflexión de la época:

No solamente tenemos aquí un violento acoplamiento oximorónico de lo viejo con lo nuevo, de las antiguas artes de la poesía y de la pintura con las tecnologías contemporáneas más avanzadas, en una relación metafórico-alegórica típica del gusto del siglo XVII. Existe una interpretación de elementos que busca producir esa perfección figurativa: las imágenes (las manchas) se convierten en palabras y las palabras se convierten en imágenes en la medida en que 1) se refleja en el espejo, 2) se representan en el cuadro, y 3) se incluyen –desde el interior del marco– en la portada misma (que transforma a los lectores del tratado en espectadores). Este proceso de interpretación entre elementos verbales y elementos visuales es esencial para la teoría de la agudeza del *Anteojó aristotélico* (pp. 114-115).

El sonido de la palabra se entremezcla con la mirada, para adentrarse en el interior del espectador y que este haga lo mismo con el mundo. En este suceso se genera una unidad, un vínculo de relaciones entre sujeto-sentidos-ingenio-universo: «La realidad de la imagen no reside, como quisiéramos creer, en las asociaciones que suscita, antes bien en algo más auténtico, más real e infinitamente más aprehensible y verificable que la asociación» (Freedberg, 2011, p. 486). Como el Barroco es una multiplicidad de asociaciones y una multiplici-

dad de variaciones, de exageración en los sentidos, entonces se puede comprender como uno de los periodos de la historia del arte donde la presencia se establecía por medio de lo racional y por medio del ingenio.

El placer

El Barroco es el tiempo de la invención, de lo que es original en cada pincelada o verso, aunque para todos los artistas del momento parta de bases iguales. Estas se nutren de lo establecido por la tradición, sea desde la mitología, lo religioso o lo profano; lo que se toma en cuenta es que «‘la Novedad... genera maravilla: la maravilla, placer: y el placer, aplauso’ [...] ‘aprender cosas nuevas con facilidad es agradable al genio humano. Por lo que, cuantas más cosas, y más nuevas, y más rápidamente se aprenden, tanto mayor es el placer’» (Snyder, 2014, p. 124). Esto permite pensar a sor Juana como una transgresora consciente, porque ella sabía que pagaría un precio por el placer del conocimiento, como el de Faetón o Ícaro, en una época en que sobre todo a una mujer, y más de su clase social, le estaba prohibido.

Los pensadores de la época comprendieron que en el arte estaba la posibilidad de encontrar la unión entre el cuerpo, la mente y el espíritu. De este modo, el artista se convirtió en un influyente factor para persuadir a las personas a actuar conforme a ciertos fines políticos y sociales, tener un impacto en sus cuerpos para influir su pensar, su sentir y su modo de existir. El

deleite era uno de los elementos de la retórica utilizados para lograrlo:

La retórica de los siglos XVI y XVII asumió los tres grados necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover. Estos principios se aplicaban al discurso visual o narrativo: debían *enseñar*, porque este era el camino intelectual de la persuasión; al *deleitar* se captaba la simpatía del público hacia el discurso; y al *conmover* se pretendía crear una conmoción psíquica, afectar los sentidos, literalmente excitar el *pathos*. Además, la pintura se clasificaba dentro del género demostrativo, y se recomendaban los tradicionales ‘lugares comunes’ para lograr un mayor efecto persuasivo por los sentidos [...] Por este medio se trató de crear un discurso del uso ideal de los sentidos, pues éstos se convirtieron en un elemento esencial del Barroco (Borja, 2010, p. 61).

Los artistas desobedientes de ese tiempo utilizaron el placer inherente a cada persona, creando imágenes que el espectador pudiera detectar fácilmente en su vida cotidiana, para introducir ideas que conmovieran la forma de pensar de la época. *Primero sueño* es un claro ejemplo de ello, pues conforme avanza el poema, el viaje nocturno y plácido escala hacia sentidos cada vez más excitantes, que intensifican la experiencia intelectual del lector hasta un punto de placer de niveles macrocósmicos. El poema abarca la inmensa capacidad de sentir del cuerpo, más allá del límite de los órganos humanos, que son mencio-

nados antes de la mitad de la obra; es lo que deja sin palabras incluso a la poeta en el retorno de su viaje, que con su propio silencio expresa todo. Es el cuerpo que quiere sujetar las múltiples posibilidades de su existencia, en su relación con todo lo abarcable, que sobrepasa el entendimiento; de tal manera que la artista admite la imposibilidad de conocer el absoluto. Pero ella ya ha probado las delicias del conocimiento, al cual considera tan placentero que el simple hecho de intentar alcanzarlo vale la existencia misma.

Sor Juana cambia el contexto de los sentidos del lector, dándole la apertura a nuevas formas de experimentar su cuerpo y, por lo tanto, de concebirse a sí mismo y al otro, a lo que le rodea. Esto es una retórica más potente de lo que puede llegar a ser un discurso político, era la manera que tenían los artistas barrocos de defender sus posturas e intereses. Integraban al espectador como parte indispensable para completar el fenómeno del arte, al convocar su placer a través de sus sentidos, de modo que podían cautivarlo y detonar su deseo y, por tanto, su atención: «Actuaba el espectador componiendo la escena, sufriendola o disfrutándola. Al identificarse con los personajes, dejaba de ser espectador, para convertirse en actor de la escena, ejerciendo la ‘conformación afectiva’, de manera que, por medio del apropiamiento, alcanzaba la contemplación de Dios» (Chinchilla, 2001, p. 118). Al disfrutar, al sufrir, es decir, al vivir en la obra, el espectador podía percibirse a sí mismo como un ser capaz de experimentar el placer o el dolor, el paraíso o el infierno de ser carne y espíritu; unificarse como un ser consciente de su multiplicidad, en presencia de lo divino.

La simpatía

Snyder, al hablar de los últimos monumentos del Barroco, menciona a Leibniz:

La armonía, una vez descubierta y establecida, da lugar al orden; el orden da lugar a la belleza; y la belleza despierta el amor (la simpatía) en nosotros. La fuente del placer de la obra de arte reside, en definitiva, en nuestra percepción en ella de la perfección de la unidad en la variedad (2014, p. 178).

La simpatía continúa como un canon en las obras de arte, es la que ordena el caos, tanto en el interior del sujeto en el siglo XXI, como en cualquier punto de la historia del arte, facilitando la cooperación entre los seres humanos: «El fin del arte es el de elevar al espectador o al lector, gracias a la fuerza de la belleza de determinadas percepciones, de determinadas sensaciones, a un grado superior de excelencia o de perfección moral» (Snyder, 2014, p. 178). Esto sigue siendo importante en la actualidad, porque el arte tiene que ser para otro sujeto, a quien se le debe dar la misma oportunidad de vivir en el placer del mismo cosmos. En la obra se produce un vínculo con el otro, con el que se experimenta una cercanía emocional desde los sentidos y en esa relación empática se produce el fenómeno del arte.

Lo antiguo renovado

Lo decisivo que hay en el Renacimiento para el arte se expandió hasta el Barroco: el ser humano con consciencia de su cuer-

po como el centro del universo, representado incluso como el mismo Jesucristo, el sujeto con libre albedrío, la pintura que ya hace mucho tiempo había imitado el manto de la Verónica. En el Barroco se yuxtapone el placer de lo profano y lo carnal, en un mismo espacio temporal: el arte. Según Snyder (2014) Tesauro procura:

Unir lo antiguo con lo moderno o, mejor dicho, celebrar la modernidad de la cultura barroca sin abandonar nunca el pasado que garantiza su legitimidad: el autor [...] Y aquí reside, en la ingeniosa unión del pasado con el presente, el secreto de la arrasadora y milagrosa fuerza vital del arte barroco del ingenio, que posee poderes casi divinos: 'las cosas Mudas hablan; viven las insensatas, resurgen las muertas: las Tumbas, los Mármoles, las Estatuas; de esta encantadora de las almas, recibiendo voz, espíritu y movimiento; con los Hombres de ingenio, ingeniosamente razonan. En fin, que no puede decirse muerto de algo que el Ingenio no haya tratado de avivar'. Este arte no es solo rival de la Naturaleza misma; derrotando los ruinosos efectos del tiempo y de la muerte, se convierte en su superación (p. 122).

En el Barroco hay una fuerte consciencia de la relación de la muerte con la vida, sin pasado no hay futuro, sin resurrección no hay salvación. Esto es notorio en el manejo de los géneros, como los bodegones, naturalezas muertas, *vanitas*, que eran recientes en esa época. Desde el seguimiento de los códigos de la iconografía religiosa hasta la presencia en cada pieza de

aportaciones de artistas renombrados de la época, la consciencia de la influencia de la tradición en la obra propia era crucial para cada artista. Desde ahí adquiriría su sentido, a la vez que lo retaba con sus innovaciones, era su punto de partida para reconocer su ingenio.



Análisis fílmico de *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg

Yo, la peor de todas (I, the worst of all)

Argentina (1990)

Directora: María Luisa Bemberg

Guion: María Luisa Bemberg, Antonio Larreta

Producción: Lita Stantic

Sor Juana Inés de la Cruz vive enclaustrada en el convento de San Jerónimo, la historia comienza con la llegada de los virreyes y el arzobispo a la Ciudad de México. La monja jerónima se verá acosada por el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, quien la presiona para que obedezca a sus intereses. Juana será protegida por los virreyes, por su gran amiga María Luisa, que tiene poder dentro del reino de la Nueva España. El misógino de Aguiar y Seijas continuará con su actitud agresiva hacia la monja. Los virreyes terminan su gobierno y ella queda desamparada. Llega la peste y las catástrofes naturales; sor Juana muere apartada de la escritura y sin libros, después de perder la batalla con el arzobispo.

Antecedentes del film

Cuando el público se entera de una nueva obra que está inspirada en un libro o una adaptación de una novela reconocida, inmediatamente adquiere la actitud incrédula de comparar cómo está hecha dicha película respecto a la literatura que la originó. *Yo, la peor de todas*, se basa en el libro del Nobel mexicano Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Por su parte, para conformar su ensayo, Paz se fundamenta en las investigaciones de la feminista Dorothy Schons, de Ludwig Pfandl, Francisco de la Maza, Georgina Sabat de Rivers, Méndez Plancarte, Ezequiel A. Chávez y el único biógrafo que conoció a Juana Inés por medio de cartas: el padre jesuita español Calleja; además recurre a su erudición en disciplinas diversas como literatura, historia, poesía y política.

El libro de Paz abarca toda una época de la historia de México, que da a conocer de forma intelectual y emocional a la mejor poeta del siglo XVII. El poeta mexicano trata de esclarecer la relación de la monja con la virreina, a quien ella le dedicó un número considerable de poemas. Deja claro el papel del clero en esa época. Le da énfasis a la relación creador-sociedad, la cual es uno de los pilares que sostienen el libro de Paz, ya que permite visualizar en un solo escrito la complejidad del personaje que es sor Juana. En las siguientes páginas, con el apoyo de la obra de Octavio Paz se analizará el film *Yo, la peor de todas*, tomando en cuenta el método de *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico Di Chio. Este análisis tendrá su en-

foque en los personajes y su función, por medio del modelo de Casetti como: *persona, rol y actante*. En dicha forma de análisis:

Un modelo es, pues, un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. En otras palabras, se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias inmanentes; en nuestro caso, se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento (Casetti, 2003, p. 52).

Es necesario determinar a cada personaje en dicho filme, cómo se desarrolla dentro de su estructura, cuál es su personalidad, si es coherente o no con lo histórico: «No nos encontramos frente a un personaje como individuo único, irreductible, sino frente a un personaje como elemento codificado: se convierte en una ‘parte’, o mejor, en un rol que puntúa y sostiene la narración» (Casetti, 2003, p. 52). El elemento de más importancia para sustentar *Yo despierta* son los personajes, mismos que ya fueron tratados por la directora Bemberg. El peso de la historia caerá en un protagonista, dos antagonistas y las relaciones que de ellos se deriven; además de significantes como imágenes, música, ruidos, diálogos y textos, y signos como índices, iconos y símbolos. Pero la obra se centrará sobre todo en los personajes.

Del libro a la película

Yo, la peor de todas fue quizá igual de polémica que el libro de Paz. Primero, la figura de este autor: un magnate de las letras, Nobel de literatura, avasallador de las editoriales y de su época, pero también conocido por ser esposo de la gran escritora Elena Garro.¹ *Las trampas de la fe* causó revuelo en los medios de comunicación, ya que describe de manera realista al arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas y al confesor de sor Juana, Antonio Núñez de Miranda. Los presenta como dos *viejos* – uno avaro misógino y el otro, frío calculador –, que pasaban la vida azotándose en penitencias disparatadas, pero acordes a las creencias y costumbres de la época, y aferrándose a ideas agresivas que no respetaban la voluntad de otros, solo a sus intereses. Esta visión contrasta con la otra vertiente de la crítica sorjuanista, cuyas opiniones son opuestas. La película de la feminista argentina María Luisa Bemberg, que se respalda en las ideas de ese libro, tiene una *cálida* recepción en México. A continuación presento algunas críticas sobre este film, como la opinión de Tarsicio Herrera Zapién (1995):

De tal libro, tal película... Y hasta pareciera que, con sentido autocrítico, los productores argentinos la llamaron *Yo, la peor de todas*. Porque es difícil imaginar una peor dramatización de la vida de Sor Juana que esta realización de la productora y guionista María Luisa Bemberg, con la asis-

¹ Célebre escritora reconocida por sus aportaciones a la literatura, como su novela *Los recuerdos del porvenir* y sus cuentos, genio de las letras mexicanas.

tencia de Antonio Larreta. Tal es la conclusión de todos los sorjuanistas que la hemos visto (p. 159).

Por su parte, la sorjuanista Georgina Sabat de Rivers, que es a mi juicio una de las mejores investigadoras de sor Juana, se muestra mesurada. Esta intelectual logra transmitir con sus escritos un excelente entendimiento de la vida y obra de la Fénix de América; comenta:

Aparte de algunas escenas bien interesantes y bien logradas, creo, entre otras cosas, que la relación que se nos presenta entre las dos mujeres no puede calificarse sino de personalísima por parte de la directora [...] Hay cosas que son difíciles de aceptar dentro del mundo conceptual y el ambiente de la época [...] algunos de los comentarios que los virreyes hacen en contra de la iglesia del tiempo, cosa que, si no era fácil que pasara por la mente en personas de su condición y esferas, no eran probables que llegaran a vocalizarse; y la personalidad de la marquesa que se nos presenta más 'liberada' que la mayoría de las mujeres de hoy [...] Y lo que más me llama la atención, que podría parecer, un desconocimiento total, una falta de respeto por parte de la directora, que Sor Juana misma, se nos muestra como una persona de carácter más bien tímido y apocado lo cual no me parece avenirse a la personalidad que nos ha llegado en su vida y en su obra (Sabat, 1993, p. 94).

Estas son solo dos opiniones de las múltiples que suscitó la película, pero esta se basa en el libro de Paz, que es inigualable en la complejidad con la que compone a sor Juana. Algunos comentarios sobre el escrito han desaprobado el encasillamiento de la monja jerónima en una inclinación al *amor narcisista* que Paz (2003) le atribuye, cuando afirma que ella, en la admiración de sí misma, se explora, ya que: «No fue sólo un temperamento eminentemente racional sino que puso sus dones intelectuales al servicio del análisis de sí misma. Esta actitud autorreflexiva la distingue radicalmente de los demás poetas de su siglo» (p. 94). El escritor ve a sor Juana como una persona extraordinaria, a la vez que como a un ser humano normal, en el profundo sentido de la palabra, vulnerable, de carne y hueso, porque como él lo dice: ¿quién puede ser normal? o ¿quién no lo es? En este pasaje se la percibe por los ojos del poeta:

La Juana Inés adulta, entregada a sus elucubraciones intelectuales, nos hace entrever otra, niña, abstraída en sus juegos infantiles, a un tiempo seria y apasionada, amante de saltar y cantar pero también de oír los cuentos de las criadas y las leyendas de los viejos [...] Curiosa del mundo y curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad pronto se transformó en pasión intelectual (Paz, 2003, p. 108).

Esta mujer posee una curiosidad insaciable, que va más allá del simple saber, por lo cual llega a formar parte de la mitología a

través de sus escritos, según Paz (2003): «Uno de los arquetipos de la madre Juana, autora de poemas y piezas de teatro, fue Isis, la diosa egipcia que no solo es la madre universal de las semillas, las plantas y los animales, sino, como inventora de la escritura, señora de los signos» (p. 112). Es aquella mujer que traspasa los límites de la imaginación y de la misma realidad que le tocó vivir, en la que logró, sin duda, conformar una vida dedicada totalmente a las palabras y a la escritura.

La verdadera realidad, dicen los libros, son las ideas y las palabras que las significan: la realidad es el lenguaje. Juana Inés habita la casa del lenguaje. Esa casa no está poblada por hombres o mujeres sino por unas criaturas más reales, duraderas y consistentes que todas las realidades y que todos los seres de carne y hueso: las ideas (Paz, 2003, p. 117).

El mundo de sor Juana era pequeño, limitado. Los libros le ayudaban a ampliarlo, en un entorno de misóginos y cleros obstinados con sus ideas. Para Paz la escritora no estaba en un contexto donde pudiera ser realmente escuchada, su lugar era en realidad con los autores europeos de ideas avanzadas que se encontraban más cerca de la era moderna, a estos tenía acceso mediante los libros. Por eso, «la avidez de sor Juana por la comunicación escrita revela cierto oportunismo, un ansia inmoderada por conocer y ser conocida. Vanidad, sí, pero asimismo soledad. Ahogo, asfixia: le quedaba chico no sólo el convento sino el país. Y más: su mundo» (Paz, 2003, p. 181). Una mujer encerrada en un mundo que no podía cambiar, que

tuvo que elegir sin tener muchas opciones: ¿casarse? no había dote, tendría que unirse a un mal partido y dedicarse a la maternidad. ¿Vivir sola? ¡Imposible! según la moral de la época eso le destinaría aún más desventajas. La única opción decente donde tendría alguna oportunidad de dedicarse a las letras era el convento. Después, la fama y la caída.

Nada en la vida anterior de Juana Inés revela una particular predisposición religiosa. Durante los años en que fue dama de la virreina se distinguió no por su devoción sino por su belleza, su ingenio y su saber. Tampoco, hay que decirlo, mostró excesivo celo durante los veintiséis años que pasó en San Jerónimo [...] El tema de las desdichadas relaciones de la monja jerónima con la jerarquía eclesiástica no es una invención del ‘anticlericalismo’ moderno, como han dicho Méndez Plancarte y otros: es un tema que viene de la época misma de sor Juana. La ruptura entre la monja y su director de conciencia fue cruel y más cruel aún fue la reconciliación, que ella logró sólo con la sumisión (Paz, 2003, pp. 150-155).

Juana Inés fue una mujer consciente de su condición y de la situación que se había forjado durante años; la postura de Paz es contundente, los elementos que inserta en la historia de la monja para darle verosimilitud son creíbles, también nos menciona que era:

‘Humana, demasiado humana’, no en el sentido trágico de Nietzsche, sino en su decisión de no querer ser ni santa ni

diabla. Nunca renunció a la razón aunque, al final de su vida, la hayan obligado a renunciar a las letras. Si no la sedujo la santidad, tampoco sintió el vértigo de la perdición. Mejor dicho, como todos los seres superiores, sufrió las dos tentaciones, la de la elevación y la del abajamiento, pero resistió. No quiso ser más de lo que era: una conciencia lúcida (Paz, 2003, p. 173).

Consciencia que estaba sujeta a los miedos y temores que existían en su tiempo, de los cuales el principal era a los castigos del Santo Oficio. Aun así, sor Juana además tenía sentido del humor, según nos lo relata Paz (2003): «Una mujer que se movió con soltura, a veces con elegancia, por un terreno peligroso y minado. Hay que añadir que casi nunca, mientras caminaba entre abismos y desfiladeros, la abandonó la sonrisa» (p. 178). Que no por eso dejaba la sinceridad y la precisión en sus comentarios, como nos lo muestra ella misma en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Estas y otras características del personaje son parte del análisis, del que Casetti (2003) comenta que la ventaja es:

Organizar los datos ofrecidos por el texto fílmico es la de comprobar hacia qué tipo de universo nos conduce: de hecho, esos datos, además del perfil del film en el que están colocados, nos pueden ayudar a reconstruir incluso el tipo de cultura a la que se refiere ese film; o nos pueden ayudar a reconstruir la obra del autor de la que el film es sólo una pieza; o, finalmente, nos pueden ayudar a reconstruir el 'sentimiento' del cine al que ese film contribuye (p. 130).

En este caso, María Luisa Bemberg quiso realizar su film de una forma muy propia, con la interpretación de los datos ofrecidos hasta la fecha de su creación, los cuales se han ido robusteciendo, de modo que si hubiera hecho la película con la información actual, le hubiera aportado otra visión a su historia. El mismo Casetti (2003) esboza el esquema de *Yo, la peor de todas*. «Los temas de la felicidad alcanzada a un alto precio y de la culpa inevitablemente castigada [...] constituyen un esquema recurrente de todo el cine hollywoodiense y de toda la cultura que nos propone» (p. 130). Esta estructura es la que sigue el film de la directora argentina y la obra que escribe el propio Paz.

La adaptación

María Luisa Bemberg y Antonio Larreta, los dos guionistas de *Yo, la peor de todas*, sustentan su guion en el libro de Paz, revisado en el previo apartado, y la película no gustó a sorjuanistas e historiadores. Pero hay que tomar en cuenta que en el cine hay un número de directoras exhibidas mucho menor al de hombres, esto refleja la desventaja de la mujer en ese contexto laboral, por ello es un mérito que una realizadora argentina recupere a sor Juana como personaje cinematográfico, desde un punto de vista bastante personal.

Como sucede con todas las creaciones de los artistas, estas parecen surgir de una colectividad, pues siempre tienen que realizarse con un equipo de trabajo, pero en realidad se realizan con un solo espíritu, el del guionista-creador-artista-realizador. En principio los films que no son de la gran industria no se

hacen para que gusten a un público determinado, la obra necesita de una construcción que vaya más allá de complacer a un sector social, pues si ese fuera su fin entonces carecería de un contenido potente y de valor por sí misma. Las obras cumplen con varios aspectos: sociales, arquetípicos, etc., que hacen que la obra sea ambigua y genere un *punto ciego*, que no está determinado. De este modo, da cabida a que muchos estratos de la sociedad lo puedan entender según su pensamiento y conformar la obra desde su propia ideología. El arte se conforma en dirección al mundo de las ideas, del placer, de los sentidos, de los sentimientos. Considero que María Luisa Bemberg hizo un buen trabajo al esforzarse en restituir a sor Juana en el siglo XX por medio del cine. Esta no es tarea sencilla, pues se han hecho varios intentos en México de llevar la vida de Juana Ramírez a la pantalla, pero que no se realizan con una agudeza certera, de modo que son insuficientes para representar la complejidad de la monja. Por ello habrá que revisar los puntos más relevantes dentro de la historia de *Yo, la peor de todas*, en comparación con el libro de Paz.

Sobre la persona-personaje en *Yo, la peor de todas*

Una primera observación sobre la construcción de personajes de este film, es la total inverosimilitud de presentar a un Antonio Núñez de Miranda de una edad similar a la de sor Juana, cuando en la vida real era treinta años mayor que ella. La diferencia de edad en este caso es relevante, pues refleja la larga carrera política y de erudición de este sacerdote, de fuertes

influencias, lo cual lo sustenta como el guía de sor Juana, que es, a la par, su opresión y su sostén. En el caso de una monja con fama, erudita, con tintes más profanos que religiosos, su director espiritual tenía que ser alguien de su nivel intelectual y político, debido a lo simbólico de las relaciones de poder manejadas en el siglo XVII.

En la película hay una cierta complicidad entre Antonio y Juana. Cuando se hace la presentación del personaje en el confesionario con la monja, se remarca que él la indujo a escoger la vida conventual, pero al presentarla de esa manera se coarta toda su independencia que tenía con su pensamiento intelectual. Al contrario, al hacer una historia sobre sor Juana considero crucial plantear que ella decide, hasta sus últimos movimientos, a pesar del miedo que sufrió; siempre habla del libre albedrío, elevándolo por encima de muchos otros temas.

En la película de María Luisa Bemberg, la relación con el confesor es poco clara, nos da a entender el amor que él le tiene a sor Juana, pero no se sabe de cuál se trata, por lo ambiguo de su rol en la historia. En la época de la Colonia el confesor era la autoridad de las monjas, pero Juana Inés no era una *simple* monja, tenía que tener un padre espiritual que la guiara más allá de ello, como una esposa erudita de Cristo.

En todo el libro de Octavio Paz se dice claramente que sor Juana escogió el convento porque era la opción menos inconveniente de lo que existía para su condición de literata. Por el contrario, en la película se presenta a una sor Juana que hasta podría verse como suplicante, algo que para el imaginario de quien haya estudiado a sor Juana y sobre todo después de al-

gunas lecturas de la obra de Paz, parece improbable. En esta obra se puede leer el muy mencionado ejemplo de la crítica sorjuanista: cuando una monja se quejó con el arzobispo-virey, fray Payo; acusó a Juana Inés de haberle replicado «Calle, madre, que es tonta», a una observación suya, en estos términos descomedidos. El arzobispo escribió al margen de la queja: «pruebe lo contrario y se le hará justicia...», con lo que resalta el nivel de la relación que sor Juana tenía con estas figuras de autoridad que le permitían esos comportamientos.

Paz trata de devolver a la sociedad esa figura orgullosa de sor Juana, que opone resistencia a la imagen que de ella se ha querido promover, aprovechando la idea que se tiene de cómo es una monja, apacible y obediente a sus superiores. Además, la Fénix era una mujer que venía de una tradición de mujeres fuertes, como su madre, que se hizo cargo de la hacienda que tenía su abuelo, que a su muerte legó a la hermana de la monja, quien toma las riendas de dicha hacienda. Juana Inés es una mujer que ayudó a subsistir a sus parientes, manejaba a la perfección la estabilidad económica de un importante convento, por eso es muy extraño observarla suplicando en la película de Bemberg, incluso ante una decisión como la de postularse a la candidatura de abadesa del convento. Esto parecería más bien el comportamiento de una persona común, no el de una gran intelectual con todas las características que se han mencionado, que como expresa Paz (2003), era una:

Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta de su mundo y fue su negación. Representó el ideal de

su época: un monstruo, un caso único, un ejemplar singular. Por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada, concepto viviente, beldad con tocas, silogismo con faldas, criatura doblemente temible: su voz encanta, sus razones matan. Pero todo esto es la apariencia, la representación. La verdadera sor Juana está sola, recomida por sus pensamientos. Recomida y consolada; si el pensar desazona, también fortifica:

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.
Sírname el entendimiento
alguna vez de descanso...
(Paz, 2003, p. 359).

Así es sor Juana Inés de la Cruz, mujer de dos polos que contiene una vasta diversidad de matices, en los que también es representante de lo que es ser una mujer con una presencia inabarcable, la cual es resaltada en los cuadros de los dos célebres pintores coloniales como Miranda y Cabrera. El retrato de sor Juana no produce una evocación religiosa, lo hace de «la elegancia [...] telón que se descorre para que contemplemos

una alegoría [...] En un primer momento, la pasión por gustar; en seguida, la decepción del gusto. La sensualidad se torna melancolía y la melancolía se resuelve en soledad» (Paz, 2003, p. 358). Este modo de seducción evita lo explícito hacia el cuerpo, dirigiéndose a atrapar al espectador desde lo más entrañable de su emoción y su intelecto.

De esta manera, debe considerarse que los poemas *eróticos* de sor Juana corresponden a la concepción neoplatónica; ella de ningún modo podría relacionarse con otra persona como si conociera las concepciones lésbicas actuales. Aun así, Bemberg retoma esas actitudes en el tratamiento del personaje, en cómo sor Juana se comporta con la condesa de Paredes. Sin embargo, la productora Lita Stantic (comunicación personal, 2008) dice que la intención de la directora era evidenciar un vínculo más profundo entre ambas mujeres, por lo que le incomodaba que la encasillaran en el cine homoerótico.

En cada época se tienen diferentes concepciones de un concepto tan influyente de la vida de las personas como es el amor. Para comprender con mayor profundidad sus manifestaciones y los diversos tonos o intencionalidades con que se puede dirigir, es necesario conocer cómo se vivía esa experiencia en el tiempo al que se está haciendo referencia. En ocasiones esto puede ser confuso, pues sin una amplia investigación al respecto hay una ceguera experiencial ante cómo se entendía el amor, que en una vertiente suele incluir al erotismo, en un momento dado. Es común caer en la tentación de entender las acciones pasadas o de otros a partir de las lógicas del tiempo presente o las propias. En el caso de sor Juana esto ha sido un

hábito que ha dificultado una comprensión real de su situación, pues en muchas ocasiones no se toman en cuenta los conceptos que estaban latentes en su tiempo y los que a ella le interesó aprender, los cuales finalmente formarían su manera de relacionarse con el mundo y de percibir a los demás y a sí misma:

Todos esos conceptos, tal como fueron reelaborados por el neoplatonismo renacentista y por la poesía y el teatro hispánico de los siglos XVI y XVII, reaparecen en los escritos de sor Juana. Por ejemplo, la idea del amor como una pasión espiritual que trasciende los sexos se encuentra ya en las epístolas de Marsilio Ficino a sus amigos. Desde esta perspectiva parecerán menos extraños para los lectores modernos los apasionados poemas de sor Juana Inés a María Luisa de Gonzaga, condesa de Paredes [...] Los poemas eróticos de sor Juana son ilustraciones de una metafísica, una estética y una retórica que vienen de la poesía provenzal y de Dante, son recogidas por Petrarca e inspiran a los poetas del renacimiento y de la Edad Barroca (Paz, 2003, pp. 137-149).

Si se ignoran las corrientes de pensamiento que seguía el personaje histórico, se desconoce lo que podría ser más cercano a ella. En ese caso se le imponen ideas contemporáneas, las cuales simplemente por una cuestión temporal y contextual le son ajenas al personaje; si bien es cierto que puede haber afinidades, puesto que hay prejuicios sociales que hasta la fecha continúan. Pero no debe pasarse por alto que, como mu-

jer del siglo XVII, la monja perpetuaba también conductas que hoy en día no se aceptarían, como la de tener una esclava, lo cual en ese tiempo era muy común; no era una santa ni para su confesor ni para lo ahora políticamente correcto. Su lucha era por ser tomada en cuenta como un ser humano, siendo que la mujer no era considerada dentro de ese concepto, solo el hombre lo definía.

Además, habría que considerar otras circunstancias que llevan a la jerónima a expresarse con la virreina de la forma en que lo hacía, como las tradiciones provenientes de la Edad Media de cómo se dirigía el artista a su mecenas, en un caso inusual pues ni los artistas ni los mecenas solían ser mujeres. Pero lo que más me interesa remarcar es lo que inspira la creación de este escrito: el defender al personaje de sor Juana como artista. Cuando se estudian sobre todo ciertos sucesos o partes de la vida de este personaje, solo porque son afines con ciertas ideologías, sean estas de cualquier índole, termina por olvidarse que lo que a ella más le importaba, por lo que daba la mente, el cuerpo, la vida, era por su pasión por el conocimiento y las letras. Para cualquiera que haya estudiado con más precisión a la monja y que tenga la intención de conocerla y mostrarla al mundo como el gran personaje que fue, en vez de ajustarla para usarla convenientemente para su causa, debe ser claro que hay que analizar sus acciones desde su ser pensadora, su ser creadora, que es lo que ella ponía por encima de todo, y a partir de lo cual tomaba sus decisiones y actuaba.

Al situarse desde este punto, es necesario tener en cuenta que el medio de cualquier artista es el cuerpo, por el que se

manifiesta para dar sus aportaciones a los demás; los sentidos, lo sensual, que atrae la atención del espectador, quien es sobrecogido por la obra. La consciencia corporal del artista es clave, la cual estalla en época de sor Juana; es una de las bases del Renacimiento: el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo puede ser uno de sus ejemplos más famosos y evidentes. El acercamiento al cuerpo está siempre relacionado con el amor, puesto que no se puede tener una intimidad o una verdadera mirada a lo que se está desapareciendo o anulando, el cuerpo del otro.

Es desde ese entendimiento de la relación artista-cuerpo-amor del Renacimiento que se puede comprender la expresión de sor Juana, desde su complejidad y multiplicidad barroca, sin quedarse en suposiciones superficiales sobre conceptos como el amor y el deseo. En cambio, en el filme de Bemberg resalta lo arbitrario de la actitud de la que se carga a sor Juana desde que conoce a la virreina, cuando asisten a la representación de *Los empeños de una casa*, hasta que se va con el virrey. Más de la mitad de las escenas siguen de cerca el romance de dos mujeres que se consume con un beso que le exige María Luisa, una virreina desfasada en actuación y voz, desde que inicia hasta que termina su participación en el film.

Dice Casetti (2003) que «analizar al personaje en cuanto a persona significa asumirlo como individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.» (p. 178). Esto se refiere para considerar una sola «unidad psicológica» lo más parecido a la forma real: su carácter, sus actitudes y su perfil físico, del que para este autor hay tres tipos: personaje plano

y personaje redondo, personaje lineal y personaje contrastado, y personaje estático y personaje dinámico. Al observar esto, se puede concluir que la personalidad de sor Juana dotada por la guionista y directora María Luisa Bemberg no tiene una coherencia psicológica. Mientras que en unas escenas la muestra con apenas un hilo de voz, en otra agarra de las ropas al arzobispo con agresión, acción totalmente inverosímil con el lenguaje corporal de una monja de esa época ante la mayor autoridad eclesiástica del virreinato. Estos detalles se deben de cuidar para la transformación de un personaje histórico al guion, si se quiere que este posea credibilidad. También se puede analizar a los personajes desde su participación en un rol:

En este caso, más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. Como resultado, ya no nos encontramos frente a un personaje como elemento codificado: se convierte en una 'parte', o mejor, en un rol que puntúa y sostiene la narración (Casetti, 2003, p. 179).

A estos personajes Casetti los clasifica en activo y pasivo, último que es objeto de las decisiones de otros y no se presenta como el motor de las acciones, características en las que recae sor Juana en la película *Yo, la peor de todas*. En este film la monja protagonista es débil y las acciones que se presentan la hacen reaccionar desde su posición de religiosa erudita, sabia y con poca influencia. En contraste, son activas las acciones de

la virreina y del clero, como el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. Casetti (2003) menciona también a los personajes *influenciador* y *autónomo*, al *modificador* y al *conservador*, al *protagonista* y al *antagonista*: «Donde el primero sostiene la orientación del relato, mientras el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa» (p. 180). Aunque se pensaría que sor Juana debería ser el influenciador, en esta película no lo es, pues es pasiva; tiene más injerencia como personaje modificador, pero no es definitiva. En cambio, destaca la virreina en los roles más interesantes en la primera y segunda parte del guion, a lo que se añan los del clero, ya que sor Juana se supedita a los mandatos de uno y de otro.

El guion histórico es complejo en su construcción, pues su estructura e intencionalidad no son las mismas que las de un texto histórico. Aunque el guion surja de sucesos reales, este es ficción, la información se completa con lo que la directora considere más probable o verosímil, que apoye a la narrativa fílmica. Además, en el film, el personaje no se concibe ya como la persona, sino como un elemento parte de la obra que refuerza lo que esta quiere expresar. Por eso la ficción debe trabajarse con habilidad, de modo que se logre una unidad en los tres aspectos del personaje. Pensar al personaje como actante.

Aquí a diferencia de lo que sucedía en las perspectivas anteriores, no se examina el personaje ni en términos fenomenológicos (el carácter y el comportamiento tal como se expresan), ni en términos formales (la clase de actitudes y acciones expresadas), sino que se sacan a luz los nexos

estructurales y lógicos que los relacionan con otras unidades. Así el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un actante, es decir, un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. El actante, pues, es por un lado una 'posición' en el diseño global del producto, y por otro un 'operador' que lleva a cabo ciertas dinámicas (Casetti, 2003, p. 183).

En el film de Bemberg sor Juana sí cumple con ser actante, de acuerdo a como Casetti lo describe, debido a que ella es la que realiza la *Carta atenagórica*, por encargo del obispo de Puebla. Se observa a una monja que convierte su objeto deseado en su escrito, de ese modo plasma el conocimiento que tanto anhela. Estas definiciones de sujeto y objeto son explicadas por Casetti (2003):

La primera distinción que se debe efectuar en el interior del abigarrado universo de los personajes es la que se establece entre *Sujeto* y *Objeto*. El Sujeto se representa como aquel que se mueve hacia el Objeto para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el Objeto, actúa sobre él y sobre el mundo que le rodea (dimensión de la manipulación). Esta doble actitud lo lleva a vivir cuatro momentos recurrentes: activa un *performance* (es decir, se mueve concretamente hacia el Objeto o actúa concretamente sobre él y cuanto se interpone en el cam-

bio hacia su meta [...] está dotado de una ‘competencia’ (es decir, está en condiciones de tender hacia el Objeto y de intervenir sobre él [...]) actúa sobre la base de un ‘mandato’ (si tiende hacia el Objeto es porque alguien lo ha invitado a moverse); y como consecuencia de su actuación obtiene una ‘sanción’ (una retribución–recompensa o, más raramente, una detracción–punicción, que establece la calidad de los resultados conseguidos) (p. 184).

Un tratamiento de personajes eficaz es el que dirige con asertividad la coreografía del sujeto y el objeto, es decir sabe manejar los movimientos de cada uno para dar un ritmo al relato en el que participan, lo cual enriquece el film y puede determinar los demás elementos que en él aparecen. El contraste entre sujeto y objeto debe ser notorio, para dar mayor contundencia a las motivaciones y acciones de los personajes. De otro modo se corre el riesgo de que se pierda el ancla que impulsa el desarrollo de la narración. Se debe prestar la misma atención al objeto que al sujeto, pues es el que da sentido a sus actos:

El Objeto es, por el contrario, el punto de influencia de la acción del Sujeto: representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión del deseo) y aquello sobre lo que hay que operar (dimensión de la manipulación); en resumen, una meta y un terreno de ejercicios. Puede asumir distintas calificaciones: por ejemplo, puede mostrarse como Objeto instrumental o como Objeto final (según el Sujeto tienda hacia él u opere en él con vistas a otra cosa, o como meta

última de su recorrido); o como Objeto neutro u Objeto de valor (Casetti, 2003, p. 184).

El objeto del deseo de sor Juana es la escritura, la misma *Carta atenagórica*. El del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas es Juana Inés misma, hacer que no vuelva a escribir, en acciones esto se verá reflejado en quitarle sus libros, que representaban para ella signos de ese conocimiento. La virreina siente identificación con su objeto de deseo, la jerónima, por eso la apoya, hace pública su obra y se *enamora* hasta convertirla en la Fénix de América. Sor Juana es el sujeto que sabe hacer y lleva a cabo su conocimiento en acciones: escribe y sigue escribiendo hasta la *Carta atenagórica*. El objeto sería el desprecio que le tiene el arzobispo y, a la vez, el amor de María Luisa, la virreina, con la amistad que le proporciona. Por un lado, el odio; por el otro, el amor, el objeto entonces es la escritura de la monja.

Hay que tomar en cuenta que María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, era una europea ilustrada. Estaba emparentada con María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, duquesa de Aveiro, «conocedora de varias lenguas: griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués» (Sabat, 1993, p. 15), quien fue una de las mujeres a la cual sor Juana le dedicó un poema, además de que tenía fuerte influencia en la virreina. Este personaje femenino podría haber sido representado como poderoso en el film. Por otro lado, en los dos personajes femeninos de Bemberg, también se encuentra la asociación por analogía y la asociación por contraste que menciona Francesco Casetti. Ambas son mujeres inteligentes,

bellas, elegantes, ricas; esto es resaltado en las primeras escenas, cuando mencionan que sor Juana es la contadora y después se le ve en su gran celda con sus libros, fragancias y joyas con los que la aderezan antes de salir a la tertulia.

La virreina, mujer que recibió una educación excepcional a lo largo de su vida, en la película de Bemberg aparece como un ser políticamente pasivo y sin asomo de inteligencia. La motivación de lo que hace es una fijación a sor Juana, como cuando se lleva los escritos para ser publicados en España. Por el contrario, en su obra, Paz (2003) enfatiza las implicaciones políticas por publicar esas obras desde su contexto y autoría:

Son poemas de amor que asimismo son poemas de soledad: nostalgia, deseo, desolación, amargura, arrepentimiento. Diálogos con sombras y reflejos [...] Versos en los que dice que no puede contar sus penas porque: le son, una con otra atropellada, dogal a la garganta, al pecho espada (pp. 374-378).

Al respecto de este tipo de códigos de asociación, Casetti habla de los códigos sintácticos como el fenómeno de puesta en serie y multiplicidad de asociación entre las imágenes. En imagen se ve a sor Juana y la virreina que cumplen el requisito del tipo de asociación por identidad; las dos inteligentes, las dos especiales, las dos atrapadas: una por medio de los barrotes, la otra por medio del palacio y las formalidades que este determina. Un dato importante es la manera en que se representa la maternidad de ambas mujeres: una por medio de libros, aparatos

científicos y musicales, y la otra en forma física. Otro personaje que aparece desvirtuado en el film, de acuerdo al libro en el cual fue basado, es Aguiar y Seijas, arzobispo de México. De acuerdo al análisis y a las clasificaciones de Casetti (2003):

Tenemos el *Adyuvante* contra el *Oponente* (a menudo en posición de *Antisujeto*). El primero ayuda al Sujeto en las pruebas que éste debe superar para conseguir el Objeto deseado [...] el segundo por el contrario, se dedica a impedir el éxito [...] El eje diferenciado por estos dos actantes se define así, más que en relación al Objeto que se debe comunicar, en relación al sujeto empeñado en su *performance*; como consecuencia, debe relacionarse a su vez con el eje Sujeto/Objeto en calidad de estructura de apoyo, de ‘acelerador’ o ‘decelerator’ de los movimientos allí desarrollados (p. 186).

Dado que este personaje es el que hace claudicar a sor Juana en dicho film, es el que se considera como el oponente de la protagonista. Se observa desde la primera escena, cuando se presenta a la monja ocupada con la puesta en escena de su obra de teatro *Los empeños de una casa*. Ahí es donde en boca del personaje del arzobispo se escucha la frase: «¡Esto no es un convento, es un lupanar!». De forma opuesta, Octavio Paz (2003) explica que no hubiera sido posible la presencia del funcionario eclesiástico en el teatro:

Los empeños de una casa [...] se presentó por primera vez el 4 de octubre de 1683, en un agasajo ofrecido a los marqueses

de la Laguna por un alto funcionario virreinal, don Fernando Deza, contador de tributos y corregidor de la ciudad. Este festejo coincidió con la entrada en México del nuevo arzobispo, Francisco de Aguiar y Seijas, hecho al que se alude al final de la loa con estos versos poco proféticos: *¡Fue la dicha de su entrada,/ la entrada de nuestra dicha!* Es difícil que este elogio haya impresionado al desabrido prelado y más difícil aún que haya asistido siquiera al festejo: odiaba al teatro (p. 434).

En ocasiones, el film de Bemberg no concuerda con los acontecimientos que pudieron haber sucedido según la personalidad de Aguiar y Seijas. Por ejemplo, en la película sor Juana toma del cuello al arzobispo y le da a oler su mano entre exclamaciones enfurecidas, presentándose como un punto climático del film. En la Ciudad de México el arzobispo era la máxima autoridad eclesiástica y la jerónima, la intelectual más reconocida de toda América, quien:

Había logrado desde el principio el favor y la protección del palacio: también la querían y amparaban varios príncipes de la Iglesia, desde fray Payo de Rivera, el virrey-arzobispo, hasta Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, y el futuro obispo de Yucatán, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa. La visitaban y obsequiaban damas de la nobleza, altos funcionarios —el oidor Aréchiga, el secretario De las Eras, el jurista Vega y Vique—, clérigos, potentados, militares, predicadores y viajeros ilustres como el padre Kino. Tenía

amigos y valedores en la corte de Madrid, cerca del trono
(Paz, 2003, p. 356).

Por lo tanto, sería exagerado que sor Juana realizara esta acción agresiva al arzobispo, pues a causa de las jerarquías existentes sería impensable. Pero basando el análisis de acuerdo a Casetti, Aguiar y Seijas es el oponente de la monja y a nivel narrativo, para seguir con la intensidad narrativa, suena lógico que se inventara esa escena. Otro personaje que se desconoce en la pantalla de María Luisa Bemberg es al catedrático de Matemáticas, Carlos de Sigüenza y Góngora. Aparece en nueve escenas: (1) En el palacio con los virreyes, socializando; (2) En el locutorio con la monja jerónima, cuando hablan de los tercetos de Faetón. Llega la virreina y le hace la reverencia de su más humilde súbdito; (3) Se encuentra en la prueba de los cuarenta sabios en palacio, cuando Juana era joven y dama de compañía de la virreina; (4) Con Núñez de Miranda, calificando libros, él quiere robar uno prohibido, pero el confesor Núñez lo interpela y se lo quita; (5) En intrigas contra del arzobispo Aguiar y Seijas, con el virrey conde de Galve; (6) En una pelea con Aguiar y Seijas, cuando este le da el bastonazo; (7) Reclamándole a Fernández de Santa Cruz la publicación de la *Carta atenagórica*; (8) En España con la exvirreina María Luisa, quien lo toma como mensajero; (9) Con Juana Inés, que se encuentra derrotada.

Sor Juana era protegida por gobernantes, Carlos de Sigüenza y Góngora era protegido por el arzobispo Aguiar y Seijas. Jamás podría haber intrigado en contra de alguien que era la máxima autoridad de su excongregación, a la que siempre quiso volver,

con los jesuitas. Paz no tiene muy clara la relación que la monja mantenía con Sigüenza, por lo que la deja abierta a posibilidades. En el film, este personaje aparece como un ayudante de la protagonista, pero carece de interés sustancioso para el espectador, representado como un personaje menor.

Cabe resaltar que al mejor científico de América se le otorga una carga de ingenuidad en una escena inicial, aunque era incluso mejor y más versado en ciencias que sor Juana. Bemberg lo deja ver como un cómico (con unas gafas que le dan un aspecto caricaturesco), compasivo; tal parece que no aprecia la relevancia de dicho personaje para la época y la sociedad novohispana. En suma, en la última escena Juana se despide de Carlos y lo llama *mi gran amigo*, cuando en el desarrollo del film no sucedió una arraigada amistad entre dichos personajes, nunca se alcanzó a percibir en ninguna de sus escenas.

Respecto al teólogo Manuel Fernández de Santa Cruz (sor Filotea), está mejor caracterizado que los demás. Era uno de los hombres más comprometidos con la profesión del sacerdocio, pero la directora se interesa en representarlo solo en su habilidad en relaciones políticas; otra vertiente del clérigo que también es cierta, aunque se omite, es su capacidad intelectual. En este caso el obispo de Puebla es adyuvante y oponente en relación a sor Juana, porque, por un lado, la ayuda a demostrar el gran conocimiento que tiene y, por el otro, también la reprende en su discurso, cuando se traviste de sor Filotea de la Cruz.

Hay diferentes tipos de acciones que conforman la narrativa de un film, por ejemplo: la privación, el alejamiento, el viaje, la

prohibición, la obligación, el engaño, la prueba, la reparación de la falta, el retorno y la celebración (Casetti, 2003, pp. 190–192). Todos estos elementos se encuentran en la obra de María Luisa Bemberg: está presente la privación de la monja por sus votos religiosos, la experiencia del conocimiento, la prohibición de escribir y de saber, el engaño de Manuel Fernández de Santa Cruz o sor Filotea, el retorno a su vida monástica, la claudicación, el arrepentimiento y la reconciliación con su confesor Antonio Núñez de Miranda. Es necesario añadir que el sujeto sancionador «puede ser el propio sujeto agente (que se autoabsuelve o se autocondena) o un sujeto distinto, que encarna la orientación sobre cuya base se emite el veredicto» (Casetti, 2003, p. 196), que en este caso recae en el papel del confesor, representado con edad errada, Antonio Núñez de Miranda. En cuestión de análisis estructural del tiempo del film, Casetti (2003) menciona primero el circular: «En el que el punto de llegada coincide con el del origen, un tiempo cíclico, en el que el punto de llegada es análogo, pero no coincidente, al de partida, y un tiempo lineal, en el que el punto de llegada es distinto del de origen» (p. 154). Por lo tanto, el film de Bemberg es lineal.

Hay una frase de Paz, que dice: «La poesía tiene el don de volver sensible lo impalpable y visible lo incorpóreo» (Paz, 2003, p. 296). Puede decirse del trabajo de María Luisa Bemberg, en relación con el libro en que se basó, resulta en personajes incorpóreos. No tienen un peso de verosimilitud ni de notoriedad, el cual debería de ser avasallador, al tratarse de la historia de un personaje tan rico y relevante como sor Juana. Como el film es sobre una poeta, la mínima expectativa que

se tendría es la de presenciar una poética de la imagen poderosa, quizá eso es lo que le faltó a esta película. Pero, ¿qué es la imagen poética? Para Pasolini tiene que ver con el lenguaje indirecto creado en la libertad cinematográfica; yo lo entiendo como Aumont (2004), quien expresa que:

La poesía, sin embargo, es eso, que no se teoriza, salvo en sus formas más externas y en las épocas de mayor clasicismo. Desde el Romanticismo, la poesía es en Occidente sinónimo de lo inefable, lo que precisamente no puede decirse de otro modo que en poesía, lo inaccesible del lenguaje racional. La teoría de la poesía cinematográfica es, por tanto, rara, difícil, excepcional, singular (p. 98).

Considero que esto es lo que debe lograr el realizador y es lo que se espera cuando se ve la vida de sor Juana en la pantalla. Un personaje que con su obra genera experiencias tan impactantes a nivel corporal, emocional y, en todo sentido, en el espectador, debe propiciar un film que contenga su misma potencia, que logre el gran reto de transmitir la *presencia* extraordinaria contenida en la obra de sor Juana. A pesar de que el filme de Bemberg está limitado en este sentido, el intento de resolver algo tan complejo y producirlo hasta el final como lo hizo esta directora debería tener un aplauso unánime de todos los que seguimos la vida de sor Juana. Hay obras que para un público especializado no logran lo esperado, pero que se convierten en clásicos o de culto. No sé si *Yo, la peor de todas* tenga esos atributos, pero es la única referencia en el cine sobre la poeta

mexicana que se sostiene a nivel fílmico. María Luisa Bemberg fue la primera mujer latinoamericana que se atrevió a afrontar el reto hasta su conclusión. Dirige la mirada contemporánea a sor Juana, lleva el intenso debate que la monja siempre genera más allá de las murallas de los sorjuanistas para revivir su interés, con la posibilidad de que los grupos actuales la conozcan desde sus propias necesidades.

La imagen de *Yo, la peor de todas*

La forma de fotografiar elegida por Bemberg con la dirección de fotografía de Félix Monti, fue con el uso de una sola fuente de luz principal para los personajes y una luz de relleno muy tenue. Este tipo de iluminación solo permite visualizar a los personajes desde un único lado, anula la parte *buena o mala* de cada personaje, para así acentuar caracteres. Francesco Casetti (2003) dice sobre cómo la luz genera códigos, que la iluminación neutra está:

Atenta simplemente a hacer reconocibles los objetos encuadrados, y dirigida a obtener resultados genéricamente realistas: una iluminación que hoy triunfa, por ejemplo, en los films para la televisión. El segundo caso es, por el contrario, el de una iluminación subrayada, que puede llegar a alterar los contornos de los objetos encuadrados (p. 89).

Quiero aclarar que esta película la revisé en pantalla *widescreen*, por lo tanto, no es lo mismo apreciarla en su formato original.

La imagen observada se caracteriza por: la cámara centrada, composiciones sencillas, solo se ilumina a un personaje o a dos principales, de forma que si llega a haber un tercero en escena, no aparece iluminado de manera adecuada. Además, la iluminación fragmentada no es apropiada para poder ver el fondo u otros sujetos, que cuando se intentan iluminar no se visibilizan de manera idónea. Ejemplo de ello es una de las primeras escenas, cuando en el convento se representa la obra de teatro, se da luz al público de forma fragmentada (y bella), pero cuando la cámara se dirige a los virreyes, la única que se percibe de forma definida es María Luisa, pues la iluminación descuida al virrey.

Otra inverosimilitud en esa escena es que sitúan al obispo Fernández de Santa Cruz en medio de los virreyes. Aunado a esto hay un desatino en las acciones de un personaje, porque el marqués habla y se dirige al confesor, que está a su derecha y al obispo. A pesar de que en la Nueva España se le daba un valor exagerado a las relaciones simbólicas de poder, este personaje nunca se dirige al arzobispo, que era igual de importante que el virrey y que, en muchas ocasiones, ocupaba la silla virreinal.

La iluminación hubiera estado empleada de un modo más hábil como recurso narrativo para exaltar el desempeño de sor Juana como dramaturga, si Bemberg hubiera explotado al máximo la cualidad teatral de la luz, evocada en el film. Así la conceptualización de la luz hubiera aportado consistencia y no desfasado a los personajes. Si bien, no hay que olvidar que esta observación se realiza a partir de haber visto el film en formato DVD y en una pantalla que no fue la original de lo filmado. El encuadre es otro de los elementos de la imagen que

también se debe conceptualizar, a causa de los sentidos de los que carga a la obra:

El encuadre: los modos de la filmación. El segundo dato sobre el que intervienen los códigos del encuadre se refiere a los modos de la filmación: filmar un objeto significa también decidir desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, desde cerca, desde lejos, etc.); y estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado (Casetti, 2003, p. 87).

Estos significados pueden ser más débiles o incluso imperceptibles a la hora de buscarlos en una pantalla que los cercena. Cuando se presenta a sor Juana es una toma general, esto podría dirigirse a mostrarla imponente, pero en cambio se muestra a una mujer pasiva. Al inicio del film se presenta a sor Juana como una directora, dramaturga, en una puesta en abismo de la misma Bemberg, por lo tanto, debería de ser un personaje activo, pero, elementos como los encuadres dan otro mensaje. Pareciera que María Luisa Bemberg tiene, desde lo personal, una influencia del teatro, ya que esa forma en que está auto-referenciada la directora en la película puede ser también el camino del que haya tomado las herramientas para resolver la iluminación u otros elementos de la obra creativa.

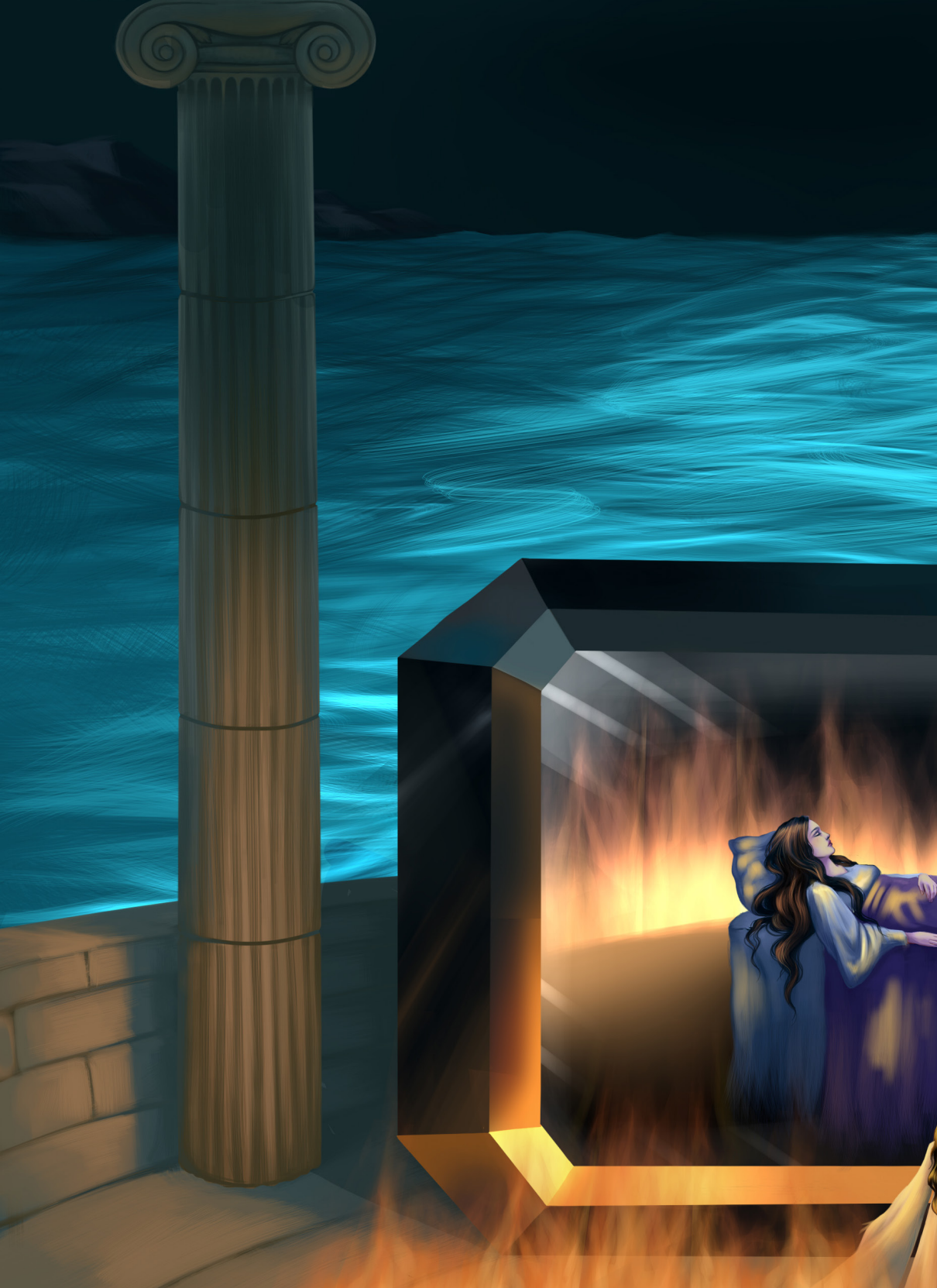
Lo que sí es evidente es que Bemberg decide iluminar a la gran poeta igual que a los demás personajes: con una sola fuente de luz principal. Esto genera una relación conceptual

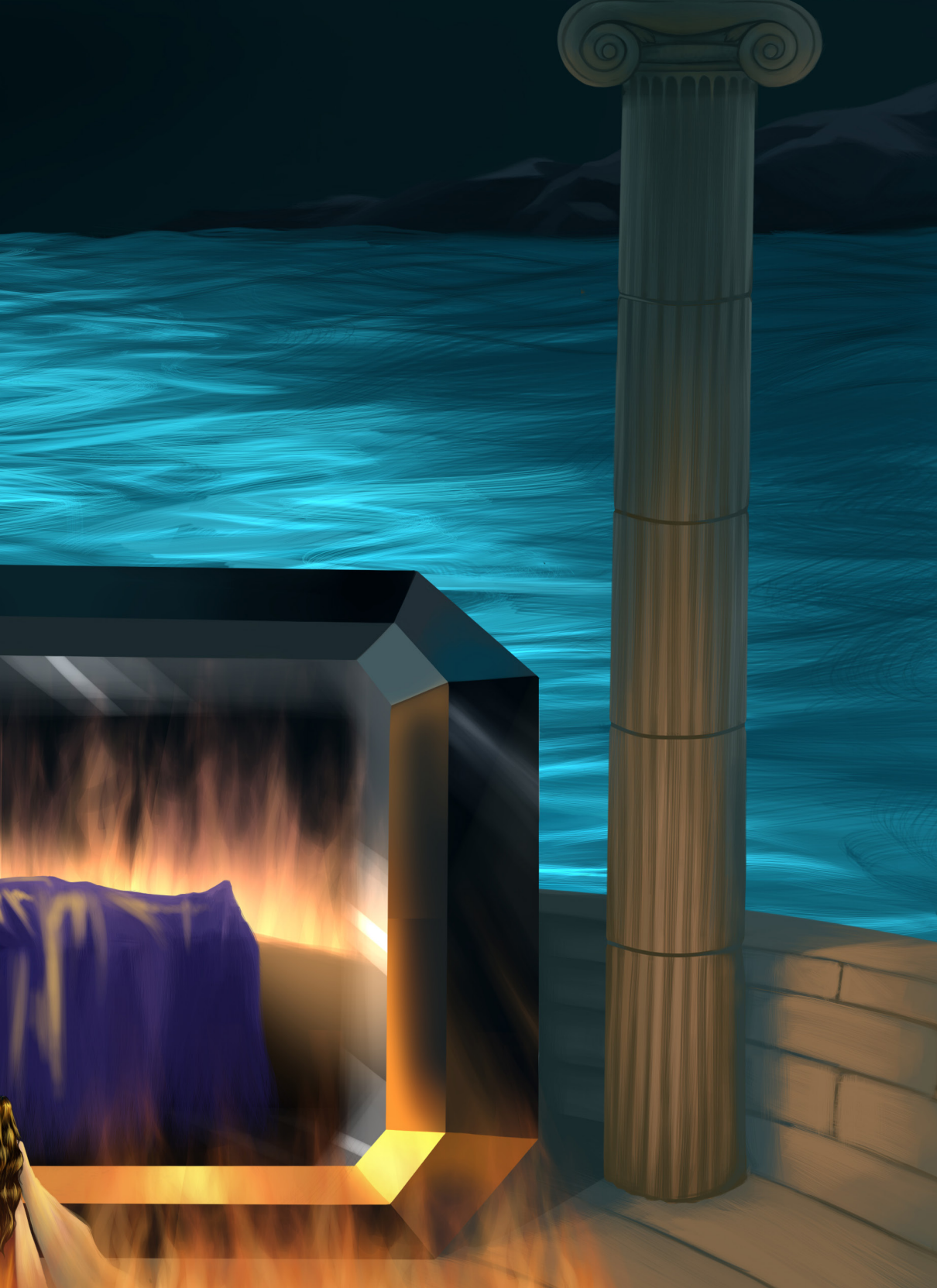
con los dos personajes de primordial importancia social, que son el arzobispo y el virrey, los cuales aparecen en la escena primera tomándose una copa. Aunque sean sutiles, en el film existen los juegos con la iluminación, pero estos son monótonos, pues se continúa con la misma dinámica toda la película. La intriga que tengo es: ¿por qué utilizar las luces e iluminar cuando comienza la acción, como se hace en el teatro? Como en el caso de dos de las escenas más importantes: la de ella con su madre en Chimalhuacán y la de la prueba con los cuarenta doctores. ¿Se quiere plantear a una Juana Inés, cuya vida fue teatral, o una en que tanto su persona como los eventos cruciales en su vida fueron puestas en escena, un mito?

Por otra parte, dentro de la fotografía de *Yo, la peor de todas*, se ven algunas escenas y tomas que, aunque sean incoherentes con la historia sorjuanista, son interesantes e incluso bellas. Por ejemplo, cuando hacen movimiento de cámara en la escena de la representación que va desde sor Juana al fondo del pasillo hasta donde están sentados los virreyes. También cuando festejan a la abadesa ganadora, las monjas del convento la cargan coronada y Juana Inés aparece al fondo, mientras la monja triunfante pasa frente a la cámara. Curiosamente ese momento de imaginario novohispano no podía faltar, aunque la monja jerónima no fue representada coronada sino con libros, al margen.

Después de la escena anterior, sor Juana aparece de perfil en su escritorio, iluminada por una vela, todo lo demás no se percibe. Lo mismo sucede cuando ella está acostada en el árbol y la cámara lo rodea con un movimiento ascendente (movimiento

parecido al de *Constelaciones* de Alfredo Joskowicz). Otro ejemplo es cuando las monjas rezan caminando por el convento cargando velas o el plano donde sor Juana hojea un libro en su biblioteca, antes de salir a ver quién toca su instrumento. De cualquier modo, aunque la imagen creada por Bemberg, una cineasta autodidacta, se dirige de un modo que limita la visión, al concentrarse en el personaje alcanza a demostrar su interés por una mujer inteligente, culta y con una gran pasión.





Evaluación de *Yo despierta*, de acuerdo a las teorías de guion cinematográfico

Hoy en día, el cine y la literatura no sólo se alimentan de forma mutua, sino que se completan. Ya no pueden compararse.

Cronenberg

¿Cómo se realiza un guion? ¿Cuál es la prioridad en la realización de un guion? ¿Cómo retomar una historia que ya está contada por medio de los hechos históricos? Syd Field (2005) también se hace esa pregunta, a la que responde: «Sea fiel a los hechos y a los acontecimientos históricos, pero las motivaciones que impulsan a los personajes pueden crearse y ser totalmente ficticias» (p. 125). Para este autor, la lectura de un guion es un *acto de descubrimiento*; eso significa que la sucesión de los hechos reales no debe preestablecer los acontecimientos de la película.

Por eso no se puede ser complaciente con la versión de cuál es la verdad de los hechos de cierto público, mucho menos si la protagonista es religiosa, ya que este sector querrá que tanto

el personaje como el sentido del film se vuelquen solamente hacia su ideología, eliminando otros matices. Tampoco otros enfoques como el de los oficialistas, que pretenden hacer del personaje un emblema de lo nacionalista, deben abarcar y opacar su complejidad. El cine que propongo es ficción y como tal hay que valorarlo en su verosimilitud, es un cine que no pretende ser complaciente con ningún grupo.

En este apartado se llevará a cabo la evaluación de un guion que lleva por personaje protagónico a sor Juana Inés de la Cruz, considerada como una intelectual destacada en las ciencias y las artes; víctima de la opresión de la misoginia del clero y el abandono por parte del Estado, que dejó de protegerla; pero, sobre todo, fue un personaje que se consideraba artista, una mujer consciente de las manifestaciones de amor a los otros. El guion histórico tiene la cualidad de poder recuperar ciertos elementos de los sucesos reales que al habérseles restado importancia, han permanecido con un sesgo histórico, pero con la ficción pueden representarse de un modo esclarecedor y potente. En este tipo de guion lo más relevante es la creación de personajes tomados de la vida real, importancia que se ha sostenido a lo largo de este trabajo, puesto que un personaje histórico es el eje articulador del guion *Yo despierta*. Jean-Clau-
de Carrière explica las reglas para que una obra de teatro *resulte perfecta*, algo que se puede adaptar a un guion, porque tanto este como el teatral conforman historias o relatos con una técnica literaria, que puede o no derivar en la creación de sucesiones de imágenes, ya sea escénicas o cinematográficas:

Hay reglas en el teatro de la India del siglo III a. C. que ofrecen tres leyes para que una obra de teatro resulte perfecta: 1) debe ofrecer respuestas a alguien en el público: aquel que se pregunta sobre su vida personal o profesional; 2) proponer respuestas a otro personaje que se interroga sobre el cosmos, la existencia de Dios y la vida de su alma; 3) la misma obra debe ofrecer un consuelo al borracho que entró por casualidad en la sala (Carrière, 2001, p. 59).

Este modo de ofrecer respuestas no es de manera directa sino al remover las inquietudes del espectador sobre estas, es algo que quisiera lograr con el guion *Yo despierta*. De antemano soy consciente de lo complejo de mi objetivo. Hacer un guion efectivo es crear una obra en su totalidad, aunque el mismo Jean-Claude Carrière (2001) dice que: «El guion es la forma escrita que tiene una vida activa muy limitada: ha sido hecho para ser leído y no para ser mirado. Mientras está en papel, es solo material para el rodaje» (p. 67). En esto estoy en desacuerdo, porque la forma literaria del guion es algo que también puede ser disfrutado, incluso en los últimos años ha crecido el interés por la lectura de guiones, suceso notorio porque se imprimen tanto los de películas nacionales como extranjeras. Lo anterior indica que el guion como producto artístico ha abierto un nuevo mercado. Es cierto que este es la guía del film, pero también es bello como creación literaria, cuya lectura es disfrutable. Cabe mencionar que muchos gozamos leyendo guiones de películas ya realizadas. Aún así, para Francis Vanoye

(1996), no es una obra que se baste a sí misma, más bien es un boceto mínimo del que depende la historia:

El guion es, en cierto modo, el modelo de la película que está por hacer. Es la base, el referente, el intermediario entre el proyecto (¿el fantasma?) y su realización. Representa abstractamente la película y la determina concretamente: es una maqueta; reproduce, como tal, ciertas propiedades del filme, pero en otro lenguaje y según otra escala, como un modelo reducido. El guion es a la vez representación y esquema rector del filme (p. 20).

Esta ha sido una discusión constante en el mundo del cine. En México se tiene el caso concreto de Guillermo Arriaga, quien ve el guion como una *obra* en sí misma a la vez que como guía para el cine, distinciones que no están peleadas una con la otra. El guion es una obra literaria y también sirve como *maqueta* del film. Por otro lado, «el guionista europeo toma una idea y la dramatiza. El guionista americano toma una idea y la integra dentro de una historia para dramatizarla» (Field, 2005, p. 60). ¿Esto solo lo engloban dos espacios geográficos? ¿Por qué no se especifica una forma particular de los latinoamericanos para realizar guiones, y cuál sería? Esta es una reflexión de peso en una época de dificultad para trazar un campo de acción para los guiones de México, que retoman lo *nuevo*, una forma actualizada de realizar historias en una fase posterior a la ya añeja, nostálgica y deslumbrante Época de Oro.

La estructura del guion

Cuando hablamos de estructura, autores como Sellari (2001) se refieren a la estrategia de la secuencia con la que se despliegan las eventualidades de la narración de la historia, que tienen una composición escogida para «expresar y solicitar emociones específicas y para comunicar una determinada visión del mundo (idea) [...] La estructura, pues, articulará un evento dinámico, una serie de complicaciones, una crisis, un clímax y una resolución» (pp. 34–35). Esta idea es muy parecida a la propuesta tradicional de tres actos, donde en el primero se da el planteamiento, el segundo acto es el de la confrontación y en el tercero el de la resolución.

En esta propuesta de Field (2005), cada página de un guion representa un minuto producido en pantalla; por ejemplo, el primer acto es de entre veinte y treinta páginas, o sea veinte o treinta minutos de film, mientras que el segundo acto es de aproximadamente sesenta páginas de extensión. En este la necesidad dramática se define como lo que el protagonista quiere ganar, obtener, conseguir o alcanzar en el transcurso del guion. El autor parte de una propuesta estética–pragmática donde se distingue un punto medio, lo ubica en la página sesenta, donde la función del punto medio es: «Un eslabón en la cadena de acción en la cadena dramática que enlaza la primera mitad del segundo acto con la segunda mitad del segundo acto» (Field, 2005, p. 39). La duración del tercer acto puede variar dependiendo de la extensión de la película, pero suele ser de aproximadamente veinte o treinta minutos.

En mi guion la estructura no es de este tipo, se trata de una propuesta *sui generis*, debido al complejo poema en el que se basa este trabajo, *Yo despierta*. Esto determinará las transiciones o la distribución de las acciones, debido a los planteamientos y requerimientos de la propia historia que decidí relatar. «El proceso de escribir un guion, por supuesto, es diferente de una persona a otra y, a menudo, es diferente de un guion a otro» (Seger, 2001, p. 163). Por lo tanto, incluyo en la estructura del guion mi aportación personal, consciente de que no es relato fácil de abordar, pero eso no es un impedimento para relacionar lo histórico con la ficción.

Creación y proyección del guion

El guion en su estructura interna presenta varias manifestaciones artísticas que se deben soslayar: «Las palabras del guion tienen que ser ricas en imágenes y las imágenes han de estar cargadas de diálogo. No se ha de trabajar exclusivamente literaria o exclusivamente cinematográfica» (Carrière, 2001, p. 54). Un guion corresponde a un conjunto de disciplinas que, al ser coherentes en el contenido que expresan con la conceptualización de su forma, se unifican. Este tipo de obra es mucho más que la suma de sus partes: a través del diálogo entre los demás elementos que la componen permite la existencia de una unidad, la cual contiene una potencia que es visible por medio de la luz y la sombra, que crean la imagen. Jean-Claude Carrière (2001) comenta que:

Hay una ley para crear una historia: la verdad o autenticidad de esa historia y el hecho de que suceda en un lugar determinado [...] la segunda condición es de tratar de contar la historia con una voz personal, un acento, una manera de hablar que caracterice al autor (p. 50).

Lo que, en otras palabras, significa que se establecen vasos comunicantes entre el guion como objeto estético y su creador; la tradición para escribir se mantiene, pero se recrea constantemente. El eje que lo autorregula es el personaje, quien da las directrices y los derroteros de la historia; pero también tiene que ser visible la creatividad en la disciplina del autor. La forma de contar la historia debe reflejar la intensidad misma del personaje, que incluye una desobediencia o trasgresión que apunta a la disolución del esquema tradicional, tanto de la estructura considerada desde la teoría guionística, como en los diálogos que se forman conforme el personaje gana terreno como agente en el desarrollo del relato, tema que se tratará más adelante.

Uno de los puntos que deben manifestarse a lo largo del guion se refiere a la situación de algunos de los intelectuales de la Nueva España y en específico, la de las mujeres en la época colonial. Este periodo histórico es casi desconocido para algunos mexicanos, pero es de importancia capital para la identidad que nos conforma; por esta razón «tratamos de encontrar historias que dejan de manera sutil e inconsciente algo profundo. Esto es el ideal de una historia: la segunda dimensión, el *background*, el plano de atrás. Si hay otra dimensión, la historia tiene

más suerte de desarrollarse y durar» (Carrière, 2001, p. 53). En el caso de *Yo despierta*, son varios temas los que contiene de fondo, uno es la represión eclesiástica, misma que revela las formas de opresión dentro de la sociedad colonial. Otro es el precio que se tiene que pagar por las decisiones que se toman, mismas que permiten una coincidencia entre las acciones del personaje y el espectador, quien les atribuye su propio significado; a ello hay que agregar la libertad de elección, ejercicio humano por naturaleza y evidente elemento de tensión del personaje. Si todo lo anterior se conjuga en conceptos específicos, lo que rige el guion es la *desobediencia*, la *ética* y el *presente*.

Desde las primeras escenas del guion debe lograrse el enganche del espectador, «por eso en las películas de acción o en determinados tipos de películas de misterio o de suspense el guionista abre con una secuencia de acción que habrá que explicar en algún momento de la historia. Se llama el ‘incidente desencadenante’» (Field, 2005, p. 105). Esto se incluye en *Yo despierta*, al poner como escena de enganche la ejecución de Giordano Bruno en el Campo dei Fiori, en Italia, en 1600. Esto reforzará la idea del *background*, debido a que fue el primer intelectual llevado a la hoguera por el Vaticano, suceso de gran impacto y con un fuerte mensaje de represión para los pensadores de la época, que marca el inicio del siglo en el cual vive nuestra protagonista.

Al concluir esta secuencia aparecen los créditos y «antes decían que no era trabajo del guionista decidir dónde iban los títulos. Pero, a menudo, el guionista debe pensar en ello, porque es una parte intrínseca de la historia» (Seger, 2001, p. 172).

Por este motivo decidí utilizar de imagen de fondo los pasillos del convento para el despliegue de las menciones al equipo de trabajo del film. La ambientación del convento resultó medular en la historia, ya que mi personaje protagonista es una monja de claustro: sor Juana Inés de la Cruz.

Crear un guion requiere un gran esfuerzo intelectual, de investigación y, por lo tanto, de recursos, pues «escribir un guion es un oficio: una escena se apoya en la siguiente, y la información visual que recibimos es acumulativa; es esa relación entre la escena y la necesidad dramática de la historia la que la hace avanzar» (Field, 2005, p. 79). Dentro de estas escenas, uno de los aspectos principales para narrarlas fue tomar como prioridad a los personajes. Como dice Sellari (2001), en un guion bien realizado debe haber personajes definidos con claridad y con un contexto adecuado, que produzcan emoción al mostrar algo inusitado, y esto es lo que a continuación discutiré.

Personajes

Para la creación de personajes en *Yo despierta* me basé en investigaciones de reconocidos sorjuanistas o estudiosos de la Colonia, revisados anteriormente. Siempre que se trata de personajes históricos se hace revisión de su carácter por medio de sus obras, sus cartas, sus escritos o documentos de gente que los conoció, de esta forma se perfilarán mejor, dado que los personajes siempre deben ser coherentes. Es decir, que «al igual que las personas, tienen un tipo de personalidad interna que define quiénes son y nos anticipa cómo actuarán. Si los

personajes se desvían de su esencia, pueden resultar inverosímiles o carecer de sentido» (Seger, 2000, p. 38). Al realizar un guion basado en hechos históricos, es fácil que el creador se engañe bajo la creencia de que los personajes ya están en cierta forma conformados, pero más bien la creación de estos es un reto diferente al de hacer un personaje totalmente ficticio.

La dificultad en este caso estriba en comprender a profundidad la psique del personaje, cómo reaccionaría ante cierta situación, qué lenguaje corporal le podría ser propio, cuáles diálogos, de un modo que no queden lagunas y sea verosímil, potente, atractivo, con personalidad. No es un ente real, plano, *verdadero*, sino con coherencia en la representación fílmica. Una manera de cuidar la creación del personaje es visualizarlo desde su infancia. En este caso se incluye un *flashback*, que lleva a nuestra protagonista hasta el inicio de su más ferviente deseo, el del conocimiento. Como comenta Seger (2000):

Lo más importante en la aplicación de la psicología a la escritura es entender que todo hombre hecho y derecho conserva en su interior al niño que una vez fue. Y sólo si eres capaz de entenderlo, podrás recrear las experiencias críticas de ese niño que influyen sobre su personaje (p. 67).

En el caso del *flashback* en mi guion, este mostrará la niñez de sor Juana desde su recuerdo; luego continúo la narración en la época madura del personaje, cuando ya tiene una carrera hecha como intelectual reconocida en toda la Nueva España; ya es la mujer que deslumbra por su personalidad en el siglo

xvii. Intelectual que para el año de 1690 rondaba los cuarenta años, una edad *difícil* que Linda Seger (2000) encuentra decisiva en la forma de concebir el mundo, no en logros, sino en significaciones. La autora dice:

Cuando una persona cumple los cuarenta, los cincuenta o más, sufre otra crisis, 'la integridad frente a la desesperación'. Ésta, sin embargo, no se debe a los logros ni a las contribuciones profesionales, sino al significado de las cosas y a los valores. Llegado ese momento, las personas pretenden comprobar si sus vidas significan algo, si son profundas. Las consecuencias derivadas de la no resolución de ese tipo de cuestiones pueden dar lugar a la desesperación, el alcoholismo, la depresión e incluso el suicidio (pp. 71-72).

Esta opinión no es muy ajena a nuestra protagonista, recordemos que ella hizo todo lo posible para obtener conocimiento; que se legitimaba por medio del reconocimiento social y buscó alianzas con virreyes, nobles y sacerdotes en la sociedad novohispana. Además, en este personaje se da con una potencia inusitada el amor del artista y su intensidad en la percepción del mundo, como se ha explicado antes. Ya conformado el personaje humanizado, las acciones son las que lo determinarán; son las que conforman su carácter; puesto que:

La acción es el desarrollo real de las intenciones y el pensamiento de los personajes, que arriesgan su existencia entera persiguiendo la consecución de esos designios, en

los cuales quieren ser ellos mismos y gozan de sí mismos, al mismo tiempo que han de responder de todo lo que sucede por su propia actuación. El héroe dramático lleva consigo mismo los frutos de sus propios actos (Vanoye, 1996, p. 29).

Sor Juana es uno de ellos, porque ella quiere ser reconocida como una teóloga, disciplina a la que solo los hombres podían aspirar. Siempre luchó porque las mujeres tuvieran acceso al conocimiento y que enseñaran, imponiéndose a sí misma estrictos regímenes para llegar más allá de sus límites, pues sabía que tenía que ser excepcional para lograr lo excepcional, incluso cuando no aprendía una lección se cortaba un *tanto* de cabello. Dio su existencia entera por acercarse a ese imposible que describe en su *Sueño*, aun sabiendo el peligro de la caída, dirigió la mirada a la totalidad del conocimiento.

Características de personaje

Sor Juana Inés de la Cruz debe ser un personaje cuya estructura dramática destaque de un modo que «solicita la emoción, la identificación del espectador, lo sumerge en una acción continua y tensa hacia el desenlace, y presenta un mundo y una humanidad inmutables» (Vanoye, 1996, p. 74), como la mayoría de los personajes entrañables del cine, al tiempo que representa su mundo, su tiempo. Esto congenia con el sentido de lo *épico*, lo cual «presenta la acción y su comentario, despierta la actividad intelectual del espectador, alterna el patetismo y la reflexión, sitúa al espectador ante un desarrollo narrativo dis-

continuo, argumenta» (Vanoje, 1996, p. 74). Este personaje conjuga ambas categorías, pues aborda una reflexión sobre el cuerpo y sus alcances, sobre la época y sus mentalidades, a la vez que ejemplifica una mujer que con las acciones de su vida cotidiana es una heroína dentro del mundo barroco.

Para crear un personaje sólido, coherente, es necesario conocer su vida completa, desde que nace hasta que muere. Linda Seger (2001) comenta que para la conformación del personaje hay que tomar en cuenta todos sus antecedentes educativos, culturales, laborales, históricos, geográficos, familiares o acontecimientos extraordinarios de su pasado; también «debemos saber si el personaje es sensible, compasivo, egocéntrico, si le importan los demás, si es optimista o pesimista, cínico, positivo, etc.» (pp. 226–231), porque mediante el reconocimiento de estos aspectos del personaje lo ubicas dentro de su contexto y lo haces tuyo, para poder comenzar a darle un tratamiento de personaje verosímil pero adecuado a la intencionalidad del film. Hay un punto en la investigación en que ya se posee suficiente información como para abarcar de forma atinada los diferentes ámbitos que conforman al personaje. Ese es el momento de comenzar a escribir, cuando existe esa sensación de que conoces a tu personaje, al menos a *ese personaje* que tú ya tienes construido en tu mente. En este punto se ha cruzado un límite, se ha llevado a cabo un movimiento de cercanía con el personaje que consiste en un *cierto convencimiento* de empatía con él.

Los cuatro los aspectos de un *personaje sólido* o tridimensional son para Seger (2001) la parte física, la emocional, la de sus

ideas y la de sus acciones. La mayoría de los teóricos de guion están más o menos de acuerdo con esos aspectos, como Syd Field (2005), quien nos aconseja que se constituya al personaje desde sus fundamentos, con cuatro aspectos, de los cuales el primero es la *necesidad dramática*, que define como «lo que impulsa al personaje a lo largo de la línea argumental» (p. 145). En el caso de mi guion, la necesidad dramática es dejar claro la capacidad de sor Juana, igual o mayor a la de los hombres, para adquirir y comprender el conocimiento letrado, a pesar de las dificultades que ello suponía para una mujer y monja. Ella fue tan hábil en esta actividad destinada, en esa época, casi exclusivamente al género masculino, que nadie la pudo limitar en ningún ámbito de ese tema, al grado que escribe teología de forma magistral; empuja la desobediencia en cada uno de sus actos. Esa es su motivación; en nuestro personaje esa es la necesidad dramática.

El segundo aspecto es el *punto de vista*, que «se trata de un sistema de creencias, y como dicen los psicólogos, *lo que creemos que es cierto es cierto*»¹ (Field, 2005, p. 145). Sor Juana tiene la firme creencia de que debe haber igualdad para poder adquirir conocimiento, hacer lo mismo que los hombres de su tiempo: ser una intelectual con derecho a participar en los asuntos que eran considerados solo de hombres. Un factor ideológico destaca en ella es la trasgresión, quizá algunos destellos de soberbia, no se dejaba oprimir. Es una religiosa convencida y eso forma parte de su punto de vista, pero también maneja la filosofía del amor de los neoplatónicos florentinos, el concepto del libre albedrío, el hermetismo.

¹ Las cursivas son mías.

Estas características se unifican para hacerla un personaje complejo, lo cual es la causa de su conflicto en su institución eclesiástica y en su vida personal. La Iglesia tiene sus esquemas, reglas y motivos dentro de la institución, así como sus dogmas; la mente de una intelectual tiene sus propios intereses. Ambos puntos de vista se conglomeran en la vida de una artista, lo cual da un desarrollo interesante a la vida de la monja jerónima; como nos reitera el autor «todo drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia; y sin historia no hay guion» (Field, 2005, p. 147). Algunos sectores de los estudiosos de sor Juana se empeñan en dejar esto de lado, sin tomar en cuenta las múltiples aristas que a veces son contradictorias en un personaje complejo.

Otro de los elementos claves en la elaboración del personaje es *la actitud*, que «se define como una ‘manera u opinión’, y por lo general es una postura o decisión intelectual» (Field, 2005, p. 148). La actitud de sor Juana es clara, su deseo de igualdad entre hombres y mujeres en el mundo del conocimiento empatiza con lo que en la actualidad es la visión feminista. Aunque en su tiempo no existía dicho concepto, sus razonamientos e intereses, reflejados en sus acciones y en sus escritos como la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, muestran su decisión de no permitir que solo por el mero hecho de ser mujer se le excluyera de las actividades y el conocimiento que a ella más le interesaba, o que se le tratara como si tuviera menores capacidades que un hombre, temas que en la actualidad son abordados por la ideología feminista.

En *el cambio*, Field (2005) se pregunta sobre la evolución de los personajes a lo largo del guion, según sus modificaciones, que sugiere sean claras y con un curso emocional coherente desde el inicio hasta el término de la historia. El mismo autor comenta que este concepto no es indispensable, pero que si hay un cambio en el personaje se «crea una trayectoria anímica y dará una dimensión adicional a la historia» (Field, 2005, p. 149). Esto es algo que la biografía histórica de sor Juana contiene, su vida posee muchos cambios intensos que aún no terminan de ser esclarecidos, lo cual tal vez nunca termina de definirse por la ambigüedad inherente a la monja.

Muchos sorjuanistas se preguntan sobre qué obligó o llevó a sor Juana a la decisión de dejar de escribir: ¿Por qué hace nuevamente votos y escribe solo algunos textos religiosos en su época cercana a la muerte? ¿Sufrió un cambio de mentalidad en la visión profana de su ser intelectual y se regocijó en los dogmas religiosos? ¿Se hizo mística en sus últimos tiempos? ¿Tenía momentos poéticos profanos y después su *momento más bello*? ¿En sus últimos años sufrió una crisis relacionada al *climaterio*? ¿Quizá fue una crisis existencial? Por muchos elementos de su vida, la Décima Musa es uno de los personajes más polémicos de la historia mexicana.

La Fénix de América cumple cabalmente todos los requisitos que menciona la teoría del guion para los personajes. En este guion se le representa como una mujer madura, serena, ambiciosa, cuyo carácter jovial y seguro hará que sus acciones no se desborden en actuación. Luego se desarrolla como una mujer arriesgada, con ímpetu, inteligente y retadora, pasa por

la provocación, la broma y la alegría. Al final de sus días pasa a ser una mujer doblegada y desgastada por el poder eclesiástico de Aguiar y Seijas. Lo más importante, estaba apartada de lo que le daba la motivación para vivir, en un mundo de tristeza y frustración que, junto con la peste, la llevan a la agonía, anhelando la muerte que la transportará al mundo de las esferas celestes. Sor Juana se sincroniza con la idea del personaje clásico, que corresponde a la psicología moderna, como nos hace notar Vanoye (1996):

El modelo de personaje del cine clásico se refiere más bien, como hemos visto a propósito de la acción, al modelo trágico. Amplía, sin embargo, sus determinaciones con la idea de motivación, procedente de la psicología moderna. El héroe trágico tiene efectivamente un objetivo, pero éste le es dictado por su pasión, por una desmesura interna, por su fuerza y su debilidad espirituales —dice Hegel—, que lo han llevado a identificarse con una de las potencias que gobiernan la voluntad humana (el amor materno o fraterno, el gusto del poder, etc.), en detrimento de las demás, que van a encarnarse en personajes antagonistas. Una determinación exclusiva provoca necesariamente las pasiones opuestas (p. 54).

He resaltado a lo largo de este texto, que sor Juana estaba sedienta del poder concentrado en el conocer, lo que corresponde perfectamente al dictado de esa pasión interna. Ese es el

motivo de la investigación inicial de este escrito, que se centra de forma específica en los personajes, para conocer su entorno y las conexiones emocionales o racionales que tenían, su profesión, tanto sor Juana como los otros personajes de esta obra cinematográfica: *Yo despierta*.

Dicho guion u *obra de cine* contiene un protagonista: sor Juana Inés de la Cruz; dos antagonistas: su confesor, Antonio Núñez de Miranda, el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, además del actante principal, que parece ser antagonista pero es un colaborador: Manuel Fernández de Santa Cruz, el obispo de Puebla, con su seudónimo sor Filotea de la Cruz. También incluí un colaborador directo como un actante principal: el maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, y dos indirectos: la esclava de sor Juana, Teresa, y su sobrina, la novicia Isabel. En total son siete los personajes principales con que cuenta este guion:

La mayoría de los filmes tienen tres, cinco o siete personajes principales... en general, no hay demasiados personajes porque si no el público se confundiría. Por otra parte, con pocos personajes, podemos destacar las diferencias, en cambio, si hubiera muchos, se repetirían y superpondrían (Seger, 2001, p. 239).

No es conveniente exagerar en el número de personajes, ya que, si bien se ha dado *dramatismo* al relato, este se apoya en una cercanía dramatizada a la *historia oficial* de los diversos grupos de sorjuanistas. Dicho sea de paso, cada quien elabora

su *ficción* con las pruebas y la imaginación que tiene, suposiciones a partir de la insuficiente evidencia; pero que nunca dejan de ser enriquecedoras, entretenidas e incluso divertidas.

Relaciones entre personajes

Las relaciones entre los personajes generan grupos que construyen ámbitos particulares de la trama. Al respecto hay teóricos del guion como Vanoye (1996) que sugiere que: «los tríos forman también constelaciones interesantes y se inscriben las más de las veces en el esquema dinámico de 2+1 o, mejor, de 2 contra 1» (p. 64). De este modo se puede situar a Aguiar y Seijas en conjunto con Núñez de Miranda; los dos antagonistas de la historia, personajes que *resisten* a los designios de sor Juana. En cuestión de tríos, lo formaría la monja con la ayuda de Carlos de Sigüenza y Góngora, y el personaje que la quería hacer resaltar en el podio de la teología colonial hecha en México: Manuel Fernández de Santa Cruz.

Comenta Linda Seger (2000) que «en todo dúo de personajes hay dos conflictos en potencia: la relación desde el punto de vista de cada uno de los personajes que forman el dúo. En los triángulos, sin embargo, el número de conflictos pasa de dos a seis» (p. 102). Este aspecto también es tratado en el guion, ya que el obispo quiere molestar al arzobispo; lo logra pero, al mismo tiempo, pone los cimientos de los mayores conflictos de la monja. Por otro lado, está el intelectual más reconocido y el mejor astrólogo-estudioso del cielo: Carlos de Sigüenza y Góngora, quien era secretario particular del arzobispo, así

como trasgresor de las reglas eclesiásticas (se escapaba del seminario por las noches), igual que nuestra monja protagonista. Como se puede apreciar, los conflictos se hacen mayores con los tríos, los cuales se esclarecerán con la lectura del guion.

Sin duda el personaje que mayor relevancia tiene en la obra es sor Juana, aunque no hay que descuidar a los demás, que son los que sostienen la historia, pues si está el protagonista solo ¿quién interactúa con él? Las relaciones entre personajes son cruciales para sostener un largometraje de más de 60 minutos. La historia debe construirse de manera que el interés del espectador quede equilibrado con el personaje principal y las historias de los antagonistas y demás personajes de soporte, sin que se pierda el punto de interés de cada uno en su respectivo papel:

El protagonista siempre debe hacer que las cosas ocurran; no es que no reaccione ante los incidentes o acontecimientos en algunos momentos, pero si está siempre reaccionando se vuelve pasivo, débil, y es en ese momento cuando parece escaparse de la página. Los personajes menores resultan más interesantes que el protagonista y parecen tener más vitalidad y capacidad de atracción (Field, 2005, p. 142).

Es por eso que en este guion fue importante el manejo del personaje Núñez de Miranda, el cual contiene variados matices y carácter peculiar, con una gran bondad y una enorme astucia. El jesuita quería convertir a sor Juana en una santa, quizá hasta le hubiera gustado que fuera una iluminada, como santa Rosa

de Lima. En *Yo despierta*, sor Juana interactuará con dos personajes muy peculiares y a la vez diferentes: el confesor y el arzobispo. Como menciona Linda Seger (2001):

Los personajes no existen en forma individual, sino en relación con los demás. Hay muchas películas que tienen dos personajes igual de fuertes, por ejemplo, las parejas de detectives, o las parejas de amor o aquellos casos en que hay un personaje fuerte principal y secundario fuerte. Todos estos casos se pueden trabajar a partir del contraste, de esta manera la diferencia aparece más clara (p. 236).

Diferencia que está dada entre los personajes de este guion, cuyo principal contraste es que sor Juana quiere la libertad intelectual que el clero no da, lo que la hace maniobrar en sigilo para encauzar lo profano a lo místico. Por lo tanto, se tiene a los dos personajes antes mencionados para dar un contraste claro. En ese tiempo vemos a Juana Inés eclipsando el ambiente intelectual y religioso del siglo XVII, pero se tiene que cuidar el no estigmatizar al clero, porque se «ha de reconocer que nadie es ‘puramente malo’ y, por lo tanto, deberá de acabar de perfilar al personaje demostrando que posee aspectos buenos, una psicología compleja y emociones tales como temor, frustración, ira, rabia, y/o envidia» (Seger, 2001, pp. 123-124). Es fácil caricaturizar a un personaje como Aguiar y Seijas, y reducirlo a meros aspectos negativos por ser el antagonista, pues sus descripciones históricas parecen surreales ante los ojos contemporáneos, lo que puede reflejarse en lo caricaturesco del personaje.

Pero cuando se toma en cuenta al personaje en su contexto, no se le polariza a un solo aspecto, sino que se incluyen sus otras facetas de un modo más consciente. Esto también se debe de cuidar en sor Juana, por lo que este guion la caracteriza con algo de nerviosismo, sin dejarse llevar por la suposición superficial de que por ser una hábil relacionista pública siempre se comportaría como una mujer segura y decidida. Por el contrario, en muchas de las ocasiones no es así, sobre todo en sus últimos años, donde se debe poner más esmero por lo contrastado de su comportamiento, en comparación con otros momentos de su vida.

Por otro lado, la figura de Manuel Fernández de Santa Cruz al imprimir la *Carta atenagórica* se convierte en el personaje *catalizador*, «aquél que provoca que ocurra la acción [...] En general el personaje catalizador es un personaje secundario, puede ser el que delata un crimen o un robo, o el jefe que despidió al empleado, etc.» (Seger, 2001, p. 238). Esa publicación teológica es la que causa el conflicto, por lo que coloca perfectamente como catalizador al personaje del obispo de Puebla. Además, en las últimas investigaciones se trata de demostrar que este y sor Juana eran más cómplices de lo que se creía, relación que es de suma importancia para que se vea que la monja tenía en su institución gente que la coartaba, asimismo Fernández de Santa Cruz la estimaba de una forma fraternal.

La sobrina Isabel y la esclava Teresa cumplen en parte el rol del confidente, quien «es otro de los personajes fijos en las historias. En las obras inglesas, era la criada. En muchos filmes de TV, suele ser la vecina de la protagonista a la cual le cuen-

ta todo» (Seger, 2001, p. 238). Pero el peso de este personaje queda en manos del maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, al que le corresponde este rol por ser de un nivel intelectual igual al de sor Juana. Este papel se lo queda el astrónomo, a quien ella le confiesa sus miedos y le confía sus libros prohibidos por el Santo Oficio; además funciona como un conector entre la red de personajes, pues se relaciona con el oponente de la monja, Aguiar y Seijas. El personaje temático es otro de relevancia, este manifiesta el tema del guion (Seger, 2001). Giordano Bruno es quien funge como el representante temático de la represión eclesiástica, ya que el siglo en el que sor Juana vivió es fundado con su asesinato por parte de la Iglesia católica, misma institución que acosa y termina con la vida de la Décima Musa.

Una de las escenas de la película de Bemberg cuyo origen más me interesaba comprender, era aquella en la que el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas da un bastonazo al maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, quebrándole los lentes. Quería entender qué tan conflictiva había sido la relación entre estos personajes para representarla de modo verosímil y al investigar sobre el tema, noté sumisión del maestro hacia el arzobispo. Esto es por la culpa que cargaba, ya que fue expulsado de los jesuitas y mantenía un continuo deseo regresar a su orden. Como expresa Linda Seger (2001):

Hay toda una lista de la coherencia o consistencia que podemos esperar de una persona en función de sus estudios, de donde vive, etc. [...] Pero por otra parte, los personajes, constantemente, hacen cosas impredecibles, aunque esto

no significa que contradigan su personalidad esencial [...]

Dichas cualidades no pueden ser una sorpresa sin sentido, ya que podría resultar contradictorio (p. 235).

Estas acciones inesperadas son muy comunes en los guiones, pero tienen que ser verosímiles, dar un aporte importante a la narración. En el caso de este guion decidí hacer de estas acciones un elemento viable dentro del relato, presentando a sor Juana en varias *visiones*, donde se le ve en acciones que ella no hizo realmente, pero que no son ajenas a su pensamiento. Estas escenas ayudan a ilustrar mejor el portento de lucidez que tenía, el monstruo intelectual que tenía México en el siglo XVII, según se sabía en su misma época.

Otros de los aspectos que se cuidaron en la realización de este guion fue la consistencia del personaje. No se pueden modificar los eventos ya establecidos por el relato histórico, lo que sí es posible es jugar con las acciones de personajes secundarios, que aportarán contrastes a la historia, como es el caso del matrimonio Valenzuela. Esto es así, pues se plantea a la esposa con motivaciones intelectuales, entonces el esposo la anima visitando a sor Juana, por medio de acuerdos con la madre superiora. También encontramos al maestro Carlos de Sigüenza repartiendo cartas en las tertulias que organiza esta pareja. Así, unas acciones conducen a otras, que modifican a los personajes, dado que «un personaje puede cumplir más de una función. Puede ser catalizador y el temático» (Seger, 2001, p. 239). Es decir que puede ser el que provoca que ocurra la acción y el que expresa el tema.

En una entrevista, Álvaro Enrigue le pregunta al guionista de *Amores Perros*, Guillermo Arriaga, acerca de los personajes, a lo que le responde: «Siempre trabajo con personajes en su momento límite, que se enfrentan a la situación en la que todo está cambiando en su vida» (Enrigue, 2007, p. 32). Este guion precisamente representa los momentos cruciales de la vida de sor Juana Inés de la Cruz, de 1691 a 1695, años donde se encuentra en el límite de su vida, cuando su mundo y su existencia cambian de forma decisiva.

Aliados y antagonistas

La relación de sor Juana con sus aliados es bastante clara, como ya se vio en el apartado de «La polémica de la Nueva España». Según Casetti (2003) los aliados pueden involucrarse de forma motivada o no motivada. En la primera, el aliado es socio o acreedor, quiere devolver un favor o conseguir una recompensa, como sucede con el matrimonio Valenzuela; mientras que la segunda es una intervención involuntaria o causal. En el caso de los antagonistas: «Su acción puede asumir dos formas: la *hostil*, si opera a través del engaño o la agresión [...] y la *pacífica*, si de adversario se convierte de algún modo en aliado a través de la negociación o la seducción» (Casetti, 2003, p. 203). El primer antagonista es hostil, identificado en la figura del arzobispo; el otro es el confesor de la monja, pero se trata de una figura pacífica.

Lo antagonico se descubrirá a lo largo de la narrativa, pues los personajes que en un momento apoyan a la protagonista, en otro la perjudicarán, como el obispo de Puebla, que pretendía ayudarla y así reforzar a la intelectual que también sabe teología. Igualmente era un prelado con una importante jerarquía que pudo ser su antagonico, pero termina por ser su aliado con más peso dentro del ámbito eclesiástico. En contraste, Antonio Núñez de Miranda casi todo el tiempo fue su único confesor, es el antagonico más simbólico de sor Juana, que da la pauta para llevar adelante la historia, junto con los demás personajes.

Las transiciones hacen avanzar la historia de forma rápida y fluida, puede suceder por medio de sonido, de efectos en la edición, de imagen a imagen, de la conceptualización de una escena, etc. Esto hace que el guion se forme de manera unificada, que los fragmentos de las escenas estén tejidos, aplicando el *concepto de impulso*, el cual «dice que, implícita en una escena, está la escena siguiente» (Seger, 2001, p. 185). Este recurso es una guía también cuando se quiere valorar un guion; hace evidente la falta de pericia en caso de haberla, pues denota la ausencia de unidad entre escenas y en la narrativa. Por eso el *concepto de impulso* debe desarrollarse a lo largo del guion de forma clara, de distintas maneras o con interesantes juegos con los recursos que hilan una escena con otra. Cuando esto no sucede, el espectador siente un vacío, algo incompleto que le impide involucrarse en la historia y termina por aburrirse. En este caso se tiene que tener más cuidado con esos aspectos,

debido a la predisposición del público a relacionar el tedio con los relatos históricos.

Conflicto

El *conflicto interior*, el de *relación* y el *social* son los que Seger (2001) describe de manera principal. El primero es de la persona con ella misma, el segundo entre dos personajes y el tercero es de uno enfrentándose a un grupo. En el interior, «el personaje no está seguro de lo que tiene que hacer en cada situación. Casi como si tuviéramos dos personas distintas dentro de nosotros mismos; sufrimos órdenes y opciones contrapuestas y luchas dentro de uno mismo, por las decisiones a tomar» (pp. 220–221). La dualidad que experimenta el personaje con este conflicto no es manifiesta en sor Juana en el inicio del relato, esta se forma con la sucesión de los acontecimientos en ciertos años de su vida, que la guían a esa división interna, de modo que se la ve titubeante a la hora de confesarse con su antiguo confesor, Antonio Núñez de Miranda.

El conflicto social es muy claro: desde el principio se ve la opresión social hacia los intelectuales, la cual no es particular de ciertos personajes, sino que conforma toda la película como relato, como historia. «El conflicto cósmico trata de la persona confrontada con Dios o con el diablo» (Seger, 2001, p. 221). En este caso es intrínseca la relación y confrontación de sor Juana Inés de la Cruz con Dios, pero con el que ella como teóloga conoce. Ella se enfrenta a su propio conocimiento de Dios, visión que contrasta con lo que los representantes institucionales de

este decían que era la voluntad divina, así que la afrenta termina por ser con ellos, cuyos decretos la monja siempre cuestionó con preguntas como las que formula de forma directa en la *Respuesta...* y de forma indirecta en obras como *El divino Narciso*. Para una monja teóloga serían incompatibles las ideas de que un Dios, que abarcaba todo el conocimiento y que era su Padre y Esposo, le ordenara que ella fuera tonta e ignorante.

Para muchos lo anterior es discutible; pero lo que se está construyendo es una ficción, el cine es verosimilitud, no copia de la realidad y, como ya se ha dicho, el drama es conflicto, indispensable para la creación del personaje, las acciones y finalmente la historia. Sor Juana Inés de la Cruz conjuga múltiples factores que forman parte de los orígenes de la actual cultura mexicana. A lo largo del guion aparecerán los diversos conflictos de este personaje, tomando en cuenta que «el conflicto puede ser cualquier cosa, un forcejeo o una pelea, una batalla o una escena de persecución, interna o externa, cualquier tipo de confrontación u obstáculo, y en realidad no importa que sea emocional, mental» (Field, 2005, p. 78). Pero tiene que ser eje primordial de los personajes, sin los cuales no hay relato. Parte de esa base son las motivaciones de cada personaje para intentar solucionar sus conflictos:

La columna del personaje quiere decir que tiene una motivación, tiene un motivo para hacer lo que está haciendo; tiene un objetivo y elige una cierta acción para alcanzar ese objetivo. Pero ese objetivo presenta un obstáculo, que le

crea un conflicto con otro personaje. Esto es lo que llamamos columna del personaje (Seger, 2001, p. 218).

Juana Inés tienen muchos conflictos internos, por esa misma riqueza psíquica del personaje se hace viable la introducción de conflictos de peso en la historia. De otra manera es difícil hacer explícita su intensidad en una narrativa cinematográfica. Si solo se hiciera una película que fuera casi un registro de lo que dicen las pruebas encontradas sobre la vida de sor Juana, quizá quedaría contento un sector pequeño, los sorjuanistas ortodoxos. Pero en el caso de personajes sobre los que casi no hay evidencia escrita de su vida, el cine necesita completar la información para que exista una narrativa dramática: «El proceso de creación de personajes puede verse, pues, como una recopilación de fragmentos de individuos de aquí y de allá, no escogidos al azar, sino, seleccionados con el objetivo de crear a partir de éstos a personas que sean a la vez creíbles y apropiadas para un guion concreto» (Davis, 1995, p. 20).

El guion de *Yo despierta* toma a un personaje histórico conformado por su obra literaria y demás escritos, aunque se construye un personaje verosímil, que no necesariamente tiene que ser calca de las pruebas encontradas y firmadas por la misma monja. Al pasar de cada motivación individual del personaje al conglomerado de su universo narrativo, un concepto clave son los súper-objetivos:

Son los objetivos que tienen los personajes en conjunto y a largo plazo, sus aspiraciones más importantes, ya sea du-

rante toda la vida o dentro de los confines de aquello que acontece en el guion (aunque muy a menudo, si el guion realmente tiene fuerza, los súper-objetivos son, de hecho, los objetivos vitales más importantes) (Davis, 1995, p. 80).

Este concepto se manifiesta en sor Juana como *la libertad al conocimiento*, que ella busca durante toda su vida, desde que tiene uso de razón hasta que muere. Este es el motivo principal por el que ella se mete a todo tipo de conflictos, desde *casarse con Cristo* (ser monja) hasta poner a merced de las altas esferas del poder su conocimiento y donar su dinero. Ese súper-objetivo lo debe poseer cada uno de los personajes que interactúan con nuestro personaje principal.

En relación con ese concepto hay otro, propuesto por Rib Davis (1995), *el gran temor*: «Otro modo de considerar la motivación principal de los personajes, el cual no tiene su origen en el súper-objetivo, sino en el gran temor. ¿Qué es lo que más teme tu personaje?» (p. 87), que de alguna manera se entrelaza con el súper-objetivo: el mayor temor de sor Juana era que le impidieran hacer lo que más amaba, al ser juzgada por el Santo Oficio por los conocimientos que ella deseaba obtener y manifestar, el miedo causado por la ignorancia que pudiera tener la institución en donde escribía teología. En relación al gran temor y el súper-objetivo, «ambos pueden constituir el hilo conductor en el comportamiento de un personaje, y en consecuencia el hilo conductor en el guion, ya que ambos representan aquello que más desea el personaje» (Davis, 1995,

p. 88). Esto se manifiesta de forma impecable en la monja, por lo que se proyecta un guion de gran intensidad narrativa.

Diálogos

Los diálogos son una parte importante dentro del guion *Yo despierta*, ya que su historia se desarrolla en un periodo de transición de lenguajes de los habitantes originales de América a los colonizadores españoles, pasando por los esclavos traídos de África y Asia. Yo me inclino a usar la lengua actual del español, para una mayor identificación con los espectadores hispano-hablantes de América, en específico de México, a excepción de algunos personajes.

También me interesa que resuene el murmullo de varios lenguajes indígenas, como el náhuatl, otro de los lenguajes que predominaba en la época, hablado también por sor Juana, quien convivió con indígenas y esclavos. Dicho recurso del habla es de suma importancia porque manifiesta la forma de ser del personaje, además que «los diálogos se utilizan para tender puentes en el tiempo y en la acción y muestran cómo el sonido puede ser el vínculo para enlazar dos escenas distintas» (Field, 2005, p. 127). Cada elemento que aparece en el film debe reforzar la narrativa, contar la historia, nunca deben incluirse diálogos solo porque se escuchan agradables o para impresionar al público con datos históricos si estos no forman parte íntegra del film. Por otro lado, «no sólo se usa el diálogo para revelar la personalidad, sino para esconder la información, y el público entiende este juego» (Seger, 2001, p. 240). El diá-

logo se manifiesta de diversas formas, deberá contemplar que sor Juana era monja de velo, esto quiere decir que sabía cantar, que conocía la voz como un recurso persuasivo; era compositora de música, así que la cualidad del diálogo va a contener esos factores sonoros.

El contenido del diálogo es un gran recurso para determinar las escenas y dar forma al relato, porque: «Los personajes deben avanzar la acción con sus diálogos, por muy leves que éstos parezcan [...] si definen a los personajes, deben hacerlo en forma indirecta, por análisis o deducción» (Cano, 2001, p. 86). Como las conversaciones de Núñez de Miranda y el arzobispo, donde planean controlar a sor Juana, o el diálogo entre miembros del Santo Oficio, cuando analizan la *Carta atenagórica*. Otro ejemplo es que el diálogo revela qué tipo de amistad es la que la relacionaba al maestro Carlos de Sigüenza con el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.

Voz en off

La utilización de la voz narrativa funciona para «reintegrar en el filme elementos específicamente literarios» (Vanoye, 1996, p. 80). En este guion se utiliza la voz en *off* con extractos escogidos de los poemas de sor Juana Inés de la Cruz, que se seleccionaron de forma específica para presentar su propia vivencia expresada acerca del tema de la película. Estas partes de poemas se escuchan en varias de las escenas: muestran, por un lado, la trasgresión de la poeta y, por otro, el abuso de poder del arzobispo, quien busca censurar los libros escritos por

la protagonista e intenta evitar su difusión. Así, este recurso cumple dos funciones activas dentro del guion: una es que da a conocer algo más de la obra de sor Juana y dos, es un recurso efectivo dentro del desarrollo del relato. Para Vanoye, cuando:

La voz narrativa desborda la simple solución de la facilidad para apoyar la imagen o economizarla, desempeña un papel activo, bien en la historia misma..., o bien por su manera de contarla y sus intenciones con la imagen... por lo que la narración es imagen del contenido del film y su tema. Los guiones con narrador(es) y voz en *off* han desarrollado un modelo contrapuntístico de narración específica cinematográfica, puesto que se basa en la utilización conjunta de la imagen y del sonido, modelo rico en implicaciones reflexivas (1996, p. 81).

El recurso de la narradora, la voz en *off* del personaje principal, se usa de forma evidente para introducir los elementos literarios de su obra. También de este modo se adelanta la muerte de sor Juana, a la que ella misma alude con la voz en *off*. Con esta última también se introduce al *Primero sueño*, que es la única obra escrita por su *gusto*, ya que ella escribía por *encargo*, todo para el poder que tenía que sostener. *Primero sueño*, que nos permite escaparnos al *inconsciente* figurado de sor Juana, efecto que se refuerza con la voz en *off*, que en el cine:

Han tomado a su cargo su último efecto, estando el intercalado, las más de las veces, al servicio de relatos caracteriza-

dos por lo extraño, lo fantástico, lo onírico o lo maravilloso [...] uno de los principales efectos del intercalado: sembrar la duda sobre los límites (entre sueño y realidad, entre mentiras y verdad, entre relato y referente, entre locura y razón, entre imágenes y palabras, entre vida y muerte). Este tipo de intercalado, especialmente en las formas-cuento, produce un relato laberíntico que hace vacilar los fundamentos racionales del espectador, conduciéndolo a las puertas del contrasentido, de la inconexión y del temor-goce (Vanoye, 1996, p. 87).

Los textos de sor Juana logran una sensación laberíntica, obras geniales para construir la *puesta en abismo* de su misma vida. La construcción del laberinto en la narrativa es un aspecto singular de la obra de los buenos creadores como lo es la monja jerónima. Tanto la voz en *off* como los demás diálogos deben tener una estructura que contenga el ritmo de cada escena, que también se manifiesta de forma visual; imagen y audio se complementan y dialogan en el ritmo de la narrativa. Linda Seger (2000) da algunas pistas al respecto:

Un diálogo bueno es como una pieza de música porque se compone de tiempos, ritmos y melodías. Además tiende a ser breve y conciso. Generalmente las intervenciones de los personajes no deberán sobrepasar las dos o tres líneas. Un diálogo bueno es como un partido de tenis. La pelota pasa de uno a otro jugador y representa un intercambio

constante de poder que puede ser sexual, físico, político o social (p. 129).

Como los diálogos enfatizan el desenvolvimiento de los personajes, en el intercambio de ideas surge el juego de poder ya que, aunque sean intelectuales, el poder político y social que poseen es crucial en la historia, que es una constante búsqueda de poder de diferentes tipos por parte de cada uno. Además, la pasión y el gran nivel de conocimiento que tiene que poseer la protagonista debe evidenciarse en este elemento de guion, por su capacidad para demostrar información de los personajes como su actitudes, conflictos e intenciones, según menciona Seger (2000). Uno de los mejores consejos de esta estudiosa del guion es que el escrito «es fácil de leer gracias a su ritmo y nos convierte a todos en grandes actores» (p. 130). Eso debe preocupar al escritor de guion, porque un texto de ese calibre facilitará al director la generación de imágenes que realmente estén cargadas con el contenido de la historia escrita. Un guionista es escritor de imágenes, pero además el guion no solo es para el director, sino para todo lector ávido de historias; desde una ama de casa hasta un estudiante de cine.

Ritmo

Maricla Sellari (2001) comenta que «para que un guion tenga ritmo es necesario que las escenas sean breves, que no superen los tres minutos, que estén construidas en secuencias y que los personajes tengan puntos de vista diferentes entre sí»

(p. 33). Cada cosa en su lugar y cada lugar especificado, recrea la unidad dentro de la obra artística. Por lo cual es interesante ver cómo está estructurada cada una de las partes del guion y reforzarlas, en caso de que así lo requieran. El ritmo es el movimiento con el cual disfrutamos el desenvolvimiento de la historia frente a nuestros ojos y oídos. «El cine es movimiento, necesita cambios de estados de ánimo, del placer al dolor y viceversa» (Sellari, 2001, p. 43). Es por el ritmo mismo que los personajes tienen que cambiar, visualizando ese tiempo *abstracto* donde circula la historia, por medio de aspectos diferentes del tiempo que en algunas ocasiones evidencia el ritmo. En este guion un caso es cuando se intercalan escenas de sor Juana con el sueño en la voz en *off*, la realidad con la poesía y, de diversos modos, el ritmo interviene a lo largo de todo el film, de toda la historia.

Romper todo ritmo, toda alternancia de los días y las noches, pueden conducir al desasosiego. Quizás a un cierto fracaso. Difícilmente puede contarse una historia que dure ocho o diez días con sólo una o dos noches. Los pasos del día a la noche, y viceversa, extienden el tiempo, hacen que se deslice más aprisa (Carrière y Bonitzer, 1991, p. 44).

Es por eso que utilizo no solo los sueños, sino los últimos cinco años de vida de la monja jerónima, para dar agilidad a la historia, basándome también en el comentario de Seger (2001) sobre que es más efectivo sostener la intensidad dramática en una historia que se desarrolle en un tiempo más conciso.

La línea temporal de esta historia y los elementos añadidos le darán un ritmo vertiginoso e interesante, por todos los sucesos que acontecen y la manera en que se manifiestan en el tiempo.

Para resolver esto, por un lado, dejé las usuales estaciones del año y, por el otro, utilicé los cuatro elementos naturales: agua, tierra (polvo), aire (hojas) y fuego, así como eclipse solar y lunar; pues algunos creen que el *Primero sueño* fue escrito en el año en que hubo un eclipse, que está en concordancia con el final del personaje protagonista. El tiempo está asociado al ritmo, y este con nuestra presencia en la contemplación de la historia, es por eso que para reforzar el ritmo de la historia introduzco los sentidos como elemento principal en las escenas.

El tiempo es un aspecto que nunca hay que dejar de lado en el cine, *al final es el tiempo en el que leo o veo y escucho una película*, este termina siendo el tiempo que soy yo y que me permite sentir, cuando me percato de ser un espectador de filmes. Es decir, que por medio de este recurso se hace que el espectador sienta que está presente junto a su personaje, es preocuparnos por el otro, *el espectador que es uno mismo*.

Flashback

Yo despierta solo incluye un *flashback*, antes de que llegue el final de la historia. Esto es para reforzar la idea de la motivación del personaje, que es la búsqueda del conocimiento que tiene durante toda su vida, cuya falta provoca la gradual muerte de la monja. Este recurso se sitúa casi al final del guion. «El propósito del ‘flashback’ es simple: es un artificio que tiende un

puede en el tiempo y en el espacio para revelar información sobre el protagonista o para hacer avanzar la historia» (Field, 2005, p. 190). El *flashback* de este guion da la información del *súper-objetivo* del personaje principal, la pasión por los libros, esa inquietud intelectual que ella experimenta desde muy joven, cuando de niña asistía a la biblioteca de su abuelo. Por otra parte, el *flashback* da realce a la historia, que se estructura solo con los últimos cinco años de la vida de la Décima Musa. Gracias a esta herramienta se puede visualizar su niñez y que su gusto por los libros abarca desde sus inicios, mismo tiempo en que ella empezaba a interesarse por el mundo de las ideas. Field (2005) lo ve como un modo:

Para ofrecer al espectador información sobre el personaje o la historia que no puede conseguir de otra manera. Puede revelar información *emocional* además de *física* [...] aunque con frecuencia hace las dos cosas, y puede mostrar distintos puntos de vista del mismo acontecimiento [...] O puede revelar pensamientos, recuerdos o sueños (p. 191).

Ese es el sentido en el que se acomoda esta secuencia de tres escenas del *flashback* donde se ve a la niña Juana, con sus primeros acercamientos a las letras y con la primera persona que le ayudó a ver el mundo de otra manera. Aquí también se incluyen los afectos, la relación de la protección paternal que la niña no obtuvo de su padre pero que encontró en ese otro sitio, con su abuelo, en la hacienda de Panoaya. El *flashback* «también es eficaz para mostrar recuerdos o dar expresión visual a una

idea, una expectativa o una ilusión» (Field, 2005, p. 197). Esto me parece relevante como recurso para dar mayor énfasis a las fantasías de sor Juana, a su único escrito en el que ella se vuelca por entero, hecho por su total decisión y solo por eso, el *Primero sueño*, que es un viaje al conocimiento que se muestra al final del guion.

El final

Para el final se utiliza otra visión de sor Juana, quien no fue una iluminada en lo místico, pero sí en lo intelectual, superando los límites de su época con un escrito que retumba universalmente en el tiempo, pues contiene fenómenos presentes en lo más profundo del ser humano. Es por eso que se le da mucha importancia al *Primero sueño*, que se plasma por medio de una estructura que alude a lo que va más allá de lo físico. Con ello se realiza la historia, se hace presente el pensamiento del personaje y la época en que vive, y con las visiones se llega al final del relato. Field (2005) explica: «Un final con fuerza es una parte esencial del guion. Da igual que sea un drama, una comedia, una película de acción y misterio o cualquier otra cosa; lo importante es que al final sea una conclusión dinámica de la línea argumental» (p. 261). Es por este motivo que utilizo la parte de los sueños intelectuales de sor Juana; *visiones*, porque encumbran lo que anhelaba, la libertad de pensamiento.

A lo largo de la historia del guion entrelazo varias *visiones*, cuya función es permitir al espectador introducirse en el imaginario del personaje de sor Juana, para conocer a mayor

profundidad sus emociones en las diversas situaciones que ella afronta, de un modo que hay una progresión dramática dentro del mundo de sus ideas. Como dice Linda Seger (2001): «El crecimiento del drama y la intensidad tiene mucho que ver con el buen funcionamiento del tercer acto» (p. 167). Así se crea el resultado del final, donde se deja en claro la idea del personaje protagonista, el pensar desde uno mismo, como un ser independiente e individual. Al fin de la historia se verá su inclinación a decidir sobre su vida, que es lo que define la forma de pensar del sujeto, como bien lo dice Rib Davis (1995):

Cada conflicto y decisión es mayor que el anterior. Van 'subiendo las apuestas' progresivamente, hasta llegar al clímax final, que define la identidad del protagonista. Porque al final tiene que determinar una salida o una decisión final y es donde vemos en todo su esplendor las formas de su ideología o sus valores morales, éticos, profesionales, etc. (p. 124).

Es dentro de los valores morales donde sor Juana se va desintegrando hasta llegar a la muerte, no sin antes hacer un recuento de su vida. Al final de la historia el guion tiene que ser eficaz en su relación con el público, lo cual se refleja en la misma historia, que lleva a una catarsis que «equivale a una purgación o liberación del público. El final de una historia ha de sintetizar cosas contradictorias: anular la contradicción y dar al público el sentimiento de que existe algo positivo» (Carrière, 2001, p. 59). El clero termina por controlar a sor Juana, porque así se

anula la contradicción en el conflicto, pero al mismo tiempo ella sigue con las visiones de lo que siempre quiso hacer y no logró. Al no alcanzar sus deseos encarna su *Sueño*, Faetón caído de los cielos prefiere morir en el intento de vivir con toda la intensidad posible, que existir sin sentido ni interés. Así, es mayor logro esa caída, que el nunca haberse elevado ni haber sido consciente de lo infinito. En esa acción realizó aportaciones tan importantes como dejar cimientos culturales en nuestro país desde el siglo XVII, para que los individuos pensaran desde sí mismos y no desde la regla de lo establecido. Esa desobediencia da al guion un término positivo y rico en significados para el espectador.

Acerca del mito

Según Vanoye todo relato es *Odisea* o *Ilíada*; en la primera se situaría *Yo despierta*, pues «Odiseas, relatos de tiempos plenos, Ilíadas, relatos en busca de tiempos perdidos [...] Las Odiseas son viajes, vagabundeos más o menos agitados, amenizados con aventuras y encuentros encaminados a un objetivo más o menos preciso y lejano, exterior o interior al personaje» (Vanoye, 1996, p. 37). En el caso de sor Juana, sus viajes son sus obras, el *Primero sueño* y la *Carta atenagórica*. En el trayecto de esta última pensará en el miedo a la Inquisición y al clero novohispano; pero también experimentará amor y comprensión, además recibirá tanto insultos como halagos de las cartas que van y vienen con la polémica. Vanoye (1996) aclara que toda historia corresponde a un mito. En el caso de *Yo despierta*, el

que corresponde «es el mito de Ícaro como una tragedia de la pulsión del conocimiento» (p. 43). Ícaro o Faetón, la caída desde las alturas en el afán de querer saber.

A medida que se acercan los personajes al objeto de su curiosidad, aquél se hace: 1) cada vez más inaccesible, 2) cada vez más peligroso. [...] como Ícaro se quema así sus alas [...] Situaciones-motivos: una vaga búsqueda, la aparición de un objeto fascinante (un asunto criminal, una mujer), pero peligroso (advertencia), movimiento ascendente hacia el objeto, deslumbramiento del conocimiento y, simultáneamente, oscuridad, caída (muerte, origen, sexo, impotencia creadora) (Vanoye, 1996, p. 43).

Este guion se centra en los últimos años de la vida de sor Juana, con la intención de mostrar que el objeto de su deseo es el amor incontenible al conocimiento, ella misma menciona a Acteón, Faetón, Ícaro, esos mitos donde el castigo es eminente, porque sabía las consecuencias de su atrevimiento, equiparado con el de los tres personajes mencionados. A lo largo de toda su vida, la monja acarrea una serie de situaciones transgresoras, que en cierta manera ya la hacían un objetivo incómodo para varias personalidades. La desobediencia mayor se encarna en la *Carta atenagórica*, que al final provoca su alejamiento de las letras y el cultivo pleno con los libros. Llegó tan alto que fue quemada con la ráfaga disfrazada del clero novohispano, encarnado en el hombre más misógino del reino: Francisco de Aguiar y Seijas. Después de eso, ella y su espíritu emprendieron el vuelo

que atraviesa la libertad del pensamiento. Por otra parte, Vainoye (1996) nos sitúa en el pensamiento de Hegel acerca del personaje trágico y épico, lo que hace perceptible lo rico del personaje de sor Juana Inés de la Cruz, que ronda entre los dos conceptos de personaje:

En la tragedia moderna todo deriva del objetivo que persigue el héroe y la acción se concentra en un solo individuo. El interés principal recae en los conflictos que se producen entre la pasión exclusiva del héroe y unas pasiones opuestas. Los móviles internos del personaje se objetivan en las situaciones conflictivas. El carácter trágico es menos rico, menos diverso que el épico, porque es presa de una pasión dominante, reside en lo que quiere y hace. El héroe épico, por su parte, cuando se identifica con la civilización o con la sociedad a la que pertenece, lo hace con total libertad de espíritu y de acción, de modo totalmente individual. Su carácter está en armonía con el espíritu de su nación, se refleja en muchos detalles de la vida cotidiana y de las costumbres, se desarrolla en todos sus aspectos en su vitalidad fundamental, pero es uno y hace valer su derecho a ser lo que es (por ejemplo, colérico, como Aquiles). En tales condiciones, el destino aparece como resultado de la fuerza de las cosas y del poder de las circunstancias; es una manifestación del orden fatal y necesario (p. 53).

Por la parte trágica, el personaje protagonista de *Yo despierta* es presa de su pasión dominante y hace todo lo que esté a su

alcance para lograrla. Por el lado épico, podemos encontrar reminiscencias en sor Juana, ya que está dentro de la sociedad novohispana y es, al mismo tiempo, el baluarte de las letras coloniales; el conflicto no se da por esta razón, sino por ser mujer.

Sor Juana: el poder de soñar con el infinito

Al iniciar este proyecto conocía a una sor Juana Inés de la Cruz, pero esa concepción se transformó a lo largo del proceso de investigación. Primero la veía como una mujer que trasgredió las reglas de su mundo, concepto que fue confirmado con el paso del tiempo. Pero lo que resultó más importante en la vida de esta monja fue que usó el conocimiento y su capacidad creadora como instrumentos de poder. Tenía que hacerlo, puesto que no podría valerse por sus propios medios en ese mundo lleno de reglas político-religiosas, con las condiciones que existían para la mujer en torno al acceso al conocimiento, mismas de las que se suceden las de *nuestra sociedad actual*.

No solo era una mujer creadora para sí misma, ni de acuerdo con las inquietudes de su propio proceso intelectual y psicológico, sino que elaboraba obra buscando una retribución de poder que le redituaría seguir escribiendo y leyendo, aunque no fueran textos de su total agrado, como ella misma lo dice en su *Respuesta*.... Era una artista que cambiaba el poder por el amor al arte; creaba para poder amar por medio de las letras, la poesía, el teatro, etc. Con esta pasión, esta mujer produjo un impacto en las letras universales y en la historia, que atrave-

só siglos hasta llegar a nosotros, pues como ha señalado este escrito, sigue vigente.

Por otro lado, la investigación de la sociedad novohispana fue enriquecedora en todos los aspectos para poder realizar el guion, pero por motivos de espacio no profundicé en esas cuestiones. Entonces escogí solo el capítulo dedicado a la Inquisición y el capítulo de la sociedad para dar una idea general de ese mundo, que no es *tan diferente* a la época presente. Quizá las manifestaciones actuales de la opresión resultan más aterradoras, antes se tenía de antemano a la Inquisición establecida como un órgano rector de consciencias, pero hoy en día el poder comprende que le es más conveniente actuar por medios menos evidentes.

La confección de un guion es tan compleja como la de cualquier obra literaria, pero además se debe analizar su viabilidad para conformar un proyecto cinematográfico, ya que entran cuestiones técnicas de cine y además literarias; aunque también dejé volar mi imaginación como la vida de nuestro personaje me lo sugería. Este tratamiento de guion no es el clásico que se puede entender de forma más breve y sencilla, puesto que se sale de la coherencia lógico-narrativa. La introducción de visiones y el recurso de *flashback*, trata de romper con cierta normalidad en el guion; debido a que estos recursos son acordes a la intensidad del pensamiento de nuestro personaje, una poeta despierta.

El guion como arte literario

Uno de los aspectos de los cuales me percaté en la creación de guion, corresponde con la idea de Guillermo Arriaga de que requiere tiempo realizar un guion cinematográfico, cuyo desarrollo implica pasión y creatividad, aspecto del cine que se debe valorar. En entrevista con Álvaro Enríque (2007), Guillermo Arriaga comenta que el «escritor es el que tiene un mundo que entregar en la obra de cine, y guionista es el que escribe una guía y supedita su imaginación a la de otros» (p. 30). Creo que la visión de una persona creadora en cuestión de *guiones* tendría que verse reflejada con la valoración de estos como objetos artísticos en sí mismos. No son simples guías desechables una vez que ya se hizo la película, son un mundo propio que si bien puede trasladarse al cine, esta es solo una de sus finalidades, no la única. Arriaga dice, entrevistado en la revista *Letras libres*:

¿El guion es entonces una pieza literaria?

Yo, es lo que procuro: pongo tanto cuidado en el lenguaje y la estructura que lo veo como literatura. Lo que he procurado es, precisamente, llevar estructuras literarias al cine.

[...] ¿Qué más tiene que ser un guionista?

Tiene que ser eficaz a morir: encontrar la imagen, la palabra, el movimiento y el diálogo precisos. Tiene que encontrar

una estructura que no tenga desperdicios, y también el *tempo* y el tono precisos para decir lo que quiere decir. El tono es esencial. Para mí, escribir un guion es exactamente igual que escribir una novela: me tardo dos o tres años en terminarlo (Enrigue, 2007, p. 31).

En el proceso de la escritura del guion se tiene que realizar una investigación exhaustiva de diferentes disciplinas, porque la profundidad del personaje te exige conocer las necesidades concretas de un relato cinematográfico escrito con sus especificidades. Arriaga expresa, respecto de la diferencia entre guionista y escritor de cine: «Un guionista concede, su trabajo es conceder y copiar. Un escritor de cine concilia. Concilia las necesidades de la película con el mundo que escribió, pero es un mundo completo —estética y moralmente complejo— concebido con mucho cuidado» (Enrigue, 2007, p. 32). Eso es precisamente lo que se intentó lograr en este guion, conciliar en el personaje una parte de cada una de sus tres grandes corrientes de estudiosos: feministas, laicos y religiosos. Arriaga menciona que ya escrito el guion, «debe poder leerse con fluidez y agrado, independientemente de cuál sea el interés particular de quien lo lee» (Casas, 2004, p. 165). Espero que el haber hecho una investigación que abarcara las diversas partes que se relacionan con el tema, así como el cuidadoso uso de recursos literarios y pensados hacia la creación de imágenes, pueda proveer a los lectores del interés que, para muchos, llega a ser tan embriagador sobre la Fénix de América.

El guion de cine en el presente

Este guion está concebido desde una preocupación por mi sociedad, en la que los problemas económicos y educativos se perpetúan, y a pesar de que la democracia y las formas de gobierno han cambiado desde hace tres siglos, permanecen aspectos como la intervención de la religión en la política o en la educación en un Estado laico. El arte es parte de la ideología; el artista trabaja con el deseo de provocar un cambio; sor Juana estaba impregnada del *ser artista del Renacimiento* mencionado con Da Vinci. La poeta cumple a cabalidad los conceptos del artista como un *desobediente*, un sujeto *ético* y un sujeto *presente* en su vida, en su tiempo y en su mundo. Eso es lo mínimo que este trabajo debe intentar, en su justa dimensión. Es solo poner en puesta en abismo su sentir, su mundo corporal, físico y mental a través de la imagen, en beneficio del tiempo presente. Es por eso que en esta obra doy una visión personal de los hechos y acontecimientos que suceden, el proyecto artístico denotará la ideología, la forma de concebir mi entorno; como señala Francis Vanoye (1996):

El guion, como el mito, es también una dramaturgia de la vida social. Participa de la producción ideológica y simbólica de una sociedad. Sin embargo, no deja de ser delicado relacionar determinada película con el contexto social que la ha producido. Pierre Sorlin ha intentado puntualizar esto. Criticando la posición de Siegfried Kracauer, que considera el filme como reflejo de las disposiciones psicológicas de un

pueblo en un momento dado, Sorlin subraya que las películas revelan no una sociedad, sino un *découpage* del mundo, un modo de comprensión de las relaciones sociales propias de la época o de un medio (el medio cinematográfico, o artístico, por ejemplo) y eventualmente de un autor. Las ficciones fílmicas proceden por selección (excluyen tanto como muestran), por puesta en escena y por transposición de las relaciones sociales, según las reglas de estructuración de los guiones (p. 204).

Este aspecto lo considero de alta relevancia al momento de hacer el guion cinematográfico de uno de los personajes más emblemáticos de nuestro país, muchas veces considerada pobremente como una poetisa que solo escribió «Hombres necios, que acusáis». Pero sería importante que se conociera la forma en que sor Juana tuvo que estructurar su discurso para ser escuchada y vista, en una época de México de presión homogeneizada donde dominaba *la institución*: la Inquisición y el yugo español. Por otro lado, en la cuestión de la valorización de guion me sumo a la opinión de que:

Si queremos aspirar a tener un mejor cine, debemos comenzar por educar e informar a la gente sobre lo que es un guion, crear una verdadera 'cultura guionística' que dimensione y le dé un lugar al oficio y por el cual se interesen los jóvenes de manera natural, así como les interesa llegar a ser actores, fotógrafos o directores. Desgraciadamente,

hoy en día, la mayor parte de la gente cree que las películas se escriben solitas (Cuarón, 2007).

Esta cuestión es un tema vigente, al crear un guion me parece relevante esta discusión. La valoración de los guionistas tiene que ser de acuerdo al trabajo creativo que realicen, que no es menor que el de un productor o un director, como lo comenta Cuarón: «Recuerdo a cierta productora [...] que me hizo pasar a su oficina justo cuando, mascando un chicle de cereza, le decía a alguien al teléfono: ‘No te preocupes, manita. Yo consigo el guion de a gratis’» (2007). Así está visto el guionista en México y la mayoría del trabajo artístico; se prefiere no pagar su valor y eso se traslada a la forma en que se estima la cultura en el país. Lo gratuito significa la falta de recursos para que el guionista tenga la calidad de vida necesaria para hacer una creación destacada, que requiere dedicarle las energías, el tiempo y todo lo necesario para la creación que se realiza. En México es urgente que los creadores puedan mostrar nuevas ideas y, sobre todo, en el cine, que debería ser una plataforma para exponer ideas más allá de la ignorancia, pero para eso los guionistas necesitan apoyo para desarrollar buenas investigaciones y que se les tome en cuenta como a todo creador.

Es muy frecuente que gran parte del equipo técnico en una producción gane más que un guionista que, en el mejor de los casos, dedicó varios meses a la escritura de su texto, el cual es la columna vertebral de la película [...] sería crucial que se reconociera públicamente el aporte creativo del

guionista: que se incluya el nombre del escritor junto al del director y los actores en la promoción de la película y que también pueda formar parte de la campaña de promoción de la misma. El guionista debe tomar un nuevo lugar en la industria y la industria debe saber dárselo (Cuarón, 2007).

Hay que crear una nueva visión de realizar cine, en la que se comprenda y valore el papel fundamental del guionista. Porque como se observa con las plataformas de *streaming*, en México, como en el mundo, existe un «cine donde lo que proliferan son directores de industria y guionistas formulaicos –ambos genéricos intercambiables– [...] el concepto de autoría está profundamente devaluado» (Cuarón, 2007). En las plataformas son pocos los productos o las series que tienen un sello particular. La producción está homogenizada con series y películas estandarizadas que las personas olvidan muy pronto, pues no atrapan a sus ideas ni a su imaginación o, en los casos inusuales que llegan a hacerlo, es nada más un momento. Lo conveniente de este tipo de formato de exhibición es que el espectador puede manipular el tiempo de la película para apurar la aparición de lo que ya intuye. Estas producciones se hacen con un control que impide realizarlas con pasión, solo son para producir masivamente y que el público continúe pagando para llenar tiempos de aburrimiento y de silencio.

Es necesario revalorar y dignificar el papel del guionista si queremos tener más y mejores películas, si queremos consolidar una industria incipiente y aun así vigente, gracias a los directores, fotógrafos, actores, actrices, guionistas, todo el

equipo de trabajo que ha mantenido con vida al cine y que muchas veces da muestras de gran ingenio. El presente escrito funciona a manera de ejemplo para evidenciar que en el género histórico, que a veces se cree aburrido, hay muchos personajes que pueden ser rescatados, emocionarnos, conmovernos y hasta asombrarnos de lo mucho que podemos identificarnos y envolvernos con ellos, en el fenómeno artístico que se manifiesta en la experiencia cinematográfica.

Por último, se hizo una evaluación desde el método de la Tabla de Elementos Artísticos (TEA) que apoyará a la comprensión del guion cinematográfico. El objetivo de este estudio es demostrar que, por medio de los conceptos de un periodo histórico, en este caso el Barroco, se puede sustentar la creación de un personaje, que vivió en esa época y es viable como un personaje verosímil, aunque existan lagunas en su biografía. Sobre la relación entre poesía y guion, Billie Wilder dice que:

Un buen guionista de cine es una especie de poeta, pero un poeta que planifica la estructura de su obra como un artesano y es capaz de identificar el motivo por el cual no acaba de funcionar el tercer acto. Un guionista veterano puede ofrecer un mal producto, pero, desde un punto de vista técnico, siempre será correcto (Linville, 2021, p. 2145).

Al fundamentar el personaje desde la inquietud de conocer los conceptos de la época barroca, quise aclarar que ambas posturas en las que se dividen los estudios de sor Juana son interesantes, debido a que evidencian lo profano y lo divino,

los opuestos cuya combinación conformó el Barroco, el tiempo impregnado en la obra y vida de la artista. De este modo se hace evidente que este personaje se pueda caracterizar por esa *ambigüedad*, la capacidad de manifestar significados múltiples sin poderlos definir de manera previsible, que junto con el *juego* es uno de los conceptos de mayor peso en la TEA.

Esta ambigüedad se encuentra justificada desde el punto de vista artístico y de creación de guion, y se vislumbra de igual manera en cada uno de los conceptos que conforman la TEA. Cuando el personaje se ancla al arquetipo y al mito, la ambigüedad se intensifica, por eso pareciera que cada aspecto de la vida de sor Juana es causa de discusión, sobre todo el enigma sobre si fue hostigada o no por la religión, que seguirá sin ser resuelto. Lo que debe rescatarse para que la poeta siga vigente es la ambigüedad que conlleva la potencia artística del personaje; que proporcione un *gusto* a la creación de este tiempo, que no sea utilizada como representante de las posturas arcaicas de un único bando, pues un artista no tiene dueño.

Referencias

- ÁGUEDA MÉNDEZ, M. (2000). La Inquisición y sus secretos: El caso de Antonio Núñez de Miranda. En N. Quezada (Ed.), *Inquisición novohispana* (Vol. II, pp. 89–97). UNAM.
- ÁGUEDA MÉNDEZ, M. (2001). *Secretos del oficio*. UNAM.
- ALATORRE, A. (1994). Sor Juana y los hombres. *Debate Feminista*, 9, pp. 329–348. [https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1772](https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1772)
- ALATORRE, A Y TENORIO, M. L. (2014). *Serafina y sor Juana (Con tres apéndices)*. El Colegio de México.
- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Paidós.
- BENÍTEZ, F. (2003). *Los Demonios en el Convento, Sexo y Religión en la Nueva España*. Era.
- BOUVIER, V. M. (2005). La construcción de poder en Neptuno Alegórico y ejercicios de la encarnación. En S. Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 43–54). FCE.
- BRAVO ARRIAGA, M. D. (2001). *El discurso de la espiritualidad dirigida, Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*. UNAM.
- CALVO, H. Y COLOMBI, B. (2015). *Cartas de Lisy. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Ver-vuert.
- CANO, P. L. (2001). Las fuentes clásicas del guion. En L. Vilches (Ed.), *Taller de escritura para cine* (pp. 73–99). Gedisa.

- CARRIÈRE, J. C. Y BONITZER, P. (1991). *Práctica del guion cinematográfico*. Paidós.
- CARRIÈRE, J. C. (2001). El contador de historias. En L. Vilches (Ed.), *Taller de escritura para cine* (pp. 47-71). Gedisa.
- CASAS, A. (2004). Guion escritura para la producción. En Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Ed.), *Guion cinematográfico* (pp. 164-173). UNAM.
- CASETTI, F. (2003). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- COLE, H. (2021). Seamus Heaney (1997). En The Paris Review (Ed.), «The Paris Review». *Entrevistas Vol. II (1953-1983)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2187-2236). Acantilado.
- COLUMBA, V. (mayo 2006). Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine. *Proceso* (1541), 98-100.
- CASSIRER, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Emecé Editores.
- CRONENBERG, D. (2003). Clase magistral con David Cronenberg. En L. Tirard (Ed.), *Lecciones de cine* (pp. 115-124). Paidós.
- DE LA CRUZ, SOR J. I. (2001). A. Méndez Plancarte, (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, IV. Comedias, sainetes y prosa*. FCE.
- DE LA CRUZ, SOR J. I. (2004a). A. Méndez Plancarte, (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. FCE.
- CUARÓN, C. (marzo de 2007). *De guiones, guionistas e indios*. Letras libres. <https://letraslibres.com/revista-mexico/de-guiones-guionistas-e-indios/>

- DAVIS, R. (1995). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Paidós.
- EGAN, L. (2005). Sor Juana Inés de la Cruz: un perfecto sacrificio al espíritu de una época . . . y de una *altera ego*. En S. Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 101–107). FCE.
- ENRIGUE, A. (2007). El nicho de Arriaga. *Letras libres* (100), 30–32.
- FIELD, S. (2005). *Cómo mejorar un guion*. Plot Ediciones, S.A.
- FREEDBERG, D. (2011). *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra.
- STONE, P. H. (2021). Gabriel García Márquez (1981). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. I* (1984–2012) (1 ed., Vol. 1, pp. 1159–1185). Acantilado.
- GUPPYS. (2021). Marguerite Yourcenar (1988). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. II* (1984–2012) (1 ed., Vol. 2, pp. 1586–1607). Acantilado.
- GLANTZ, M. (2006). *Obras Reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*. FCE.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I. (2001). *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Ediciones Siruela.
- HADOT, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Alpha Decay.
- HERRERA ZAPIÉN, T. (1995). La Fénix: del filme vulgar a la sacra grandeza. En Instituto Mexiquense de Cultura (Ed.), *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento Novohispano* (pp. 159–174). Instituto Mexiquense de Cultura.

- KEMP, M. (2011). *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Akal.
- KNICKERBOCKER, C. (2021). William S. Burroughs (1965). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. I (1953-1983)* (1 ed., Vol. 1, pp. 463-499). Acantilado.
- LAGARRIGA ATTIAS, I. (2000). Heterodoxia y estados alterados de conciencia en la Nueva España: los iluminados alumbrados o ilusos. En N. Quezada (Ed.), *Inquisición novohispana* (Vol. II. pp. 263-276). UNAM.
- LEONARD, I. A. (2004). *La Época barroca en el México colonial*. FCE.
- LEZAMA LIMA, J. (1993). *La expresión americana*. FCE.
- LINVILLE, J. (2021). Billie Wilder (1996). En The Paris Review (Ed.), «*The Paris Review*». *Entrevistas Vol. II (1953-1983)* (1 ed., Vol. 2, pp. 2128-2153). Acantilado.
- LUISELLI, A. (2013). *Melusina transfigurada. Siete calas a Sor Juana*. Instituto Mexiquense de Cultura.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, E. (2005). *La mortificada sor Juana de 1694 y The New-York mirror and ladies' literary Gazette (1823): El cuestionable "abandonar los estudios humanos"*. En S. Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 175-186). FCE.
- MURIEL, J. (2000). *Cultura femenina novohispana*. Universidad Autónoma de México.
- PARDO DURÁN, P. C. (2006). *Reflexión filosófica en torno a la obra astronómica y filosófica (1690) de Carlos de Sigüenza y Góngora y la influencia cartesiana*. [Tesis de maestría inédita]. Universidad de Guadalajara.

- PAZ, O. (2003). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Seix Barral.
- PEÑALOZA, I. (1995). La difícil relación de Sor Juana con el clero novohispano. En Instituto Mexiquense de Cultura (Ed.), *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento Novohispano* (pp. 325-330). Instituto Mexiquense de Cultura.
- PEÑA MUÑOZ, M. (2005). *Petrarca y otros poetas italianos en el cancionero novohispano. Flores de baria poesía*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PÉREZ-AMADOR, A. (2015). *El principio de Faetón. Edición y comentario de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ver-vuert.
- POIRIER, R. (2021). Robert Frost (1960). En The Paris Review (Ed.), <The Paris Review>. Entrevistas Vol. I (1953-1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 287-316). Acantilado.
- QUIRARTE, F. (2023). *Los juegos de la imagen*. Universidad de Guadalajara.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, F. (2019). *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*. Ediciones Cátedra.
- REYNA, M. C. (2000). Sermones y oraciones prohibidas por el tribunal de la Santa Inquisición. En N. Quezada (Ed.), *Inquisición Novohispana* (pp. 405-422). UNAM.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, J. A. (2004). *La carta atenagórica de Sor Juana. Textos inéditos de una polémica*. UNAM.
- RUBIAL GARCÍA, A. (1996). Las monjas se inconforman: los bienes de Sor Juana en el espolio del Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. *Tema y variaciones de literatura*. UNAM. pp. 61-72.

- RUBIAL GARCÍA, A. (2005). *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*. Taurus.
- RUBIAL GARCÍA, A. (2003), Sor Juana y los poderosos. En M. Moraña e Y. Martínez San-Miguel (Ed.), *Nictimene... sacrílega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers* (pp. 197-206). Universidad del Claustro de Sor Juana; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SABAT DE RIVERS, G. (1993). Mujeres nobles del entorno de Sor Juana. En S. Poot Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando* (pp. 1-19). El Colegio de México.
- SALAZAR SIMARRO, N. (2005). Los monasterios femeninos: detrás de los muros y las rejas. En A. Rubial García (Ed.), *Historia de la vida cotidiana en México. T. II. La ciudad barroca* (pp. 221-259). FCE.
- SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Paidós.
- SEGER, L. (2001). La creación de personajes para cine y televisión. En L. Vilches (Ed.), *Taller de escritura para cine* (pp. 161-243). Gedisa.
- SELLARI, M. (2001). Las voces interiores. En L. Vilches (Ed.), *Taller de escritura para cine* (pp. 21-46). Gedisa.
- SERRANO ESPINOZA, T. E. Y TALAVERA GONZÁLEZ, J. A. (2000). La obra de imprenta y la Inquisición en la Nueva España. En N. Quezada (Ed.), *Inquisición novohispana* (Vol. II. pp. 393-403). UNAM.
- SNYDER, J. R. (2014). *La estética del barroco*. Machado.
- SORIANO VALLÉS, A. (2020). *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del verbo*. Secretaría de Cultura y Deporte del Gobierno del Estado de México.

- STEIN, J. (2021). William Faulkner (1956). En *The Paris Review* (Ed.), <*The Paris Review*>. *Entrevistas Vol. I* (1953–1983) (1 ed., Vol. 1, pp. 87–110). Acantilado.
- TRABULSE, E. (1993). La rosa de Alejandría: ¿Una querella secreta de Sor Juana? En S. Poot Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando, Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 209–214). El Colegio de México.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós.
- WISSMER, J. M. (1995). Una nueva respuesta al padre Núñez. En Instituto Mexiquense de Cultura (Ed.), *Memoria del coloquio internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento Novohispano* (pp. 525–532). Instituto Mexiquense de Cultura.

Bibliografía

- ÁGUEDA MÉNDEZ, M. (2005). Las mujeres en la vida de Antonio Núñez de Miranda. En S. Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 201–212). FCE.
- AGUILERA MURGUÍA, R. Y MARTÍNEZ BARBOSA, X. (2000). Libros, Inquisición y Devoción. En N. Quezada, *Inquisición novohispana* (Vol. II, pp. 361–378). UNAM.
- ARONOVICH, R. (2005). *Exponer una historia: La fotografía cinematográfica*. Gedisa.

- BÉNASSY-BERLING, M. C. (1993). Sobre dos textos del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas. En S. Poot Herrera (Ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando, homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 85–90). El Colegio de México.
- BORJA GÓMEZ, J. H. (2010). *La pintura colonial y el control de los sentidos*. Universidad de los Andes.
- CHION, M. (1989). *Cómo se escribe un guion*. Cátedra.
- COMPARATO, D. (2002). *De la creación al guion*. Instituto Oficial de T.V.
- DE LA CRUZ, SOR J. I. (2004b). A. Méndez Plancarte (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, II. Villancicos y letras sacras*. FCE.
- DE LA CRUZ, SOR J. I. (2004c). A. Méndez Plancarte (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, III. Autos y loas*. FCE.
- FELDMAN, S. (2005). *Guion argumental. Guion documental*. Gedisa.
- GARCÍA RIERA, E. (1993). *Historia Documental del Cine Mexicano. 1929–1937, Tomo 1*. Universidad de Guadalajara, CONACULTA.
- GONZÁLEZ ACOSTA, A., BALLÓN AGUIRRE, E., RODRÍGUEZ CEPEDA, E., GARRIDO, F. PASCUAL BUXÓ, J., BEUCHOT, M., BRAVO ARRIAGA, M. D., CAMARENA CASTELLANOS, R., OLIVARES ZORRILLA, R., HERNÁNDEZ ARAICO, S. Y PERELMUTER PÉREZ, R. (1998). *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. UNAM.

- HADOT, P. (2010). *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*. Ediciones Siruela.
- HADOT, P. (2013). *La ciudadela interior*. Alpha Decay.
- HADOT, P. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Alpha Decay.
- HIERRO PÉREZ, G. (2005). Sor Juana y la filosofía en la universidad. En S. Lorenzano (Ed.), *Aproximaciones a Sor Juana* (pp. 159–163). FCE.
- LEONARD, I. A. (1984) *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, un sabio mexicano del siglo XVII*. FCE.
- LAFAYE, J. (2002). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*. FCE.
- DE LA MAZA, F. (1995). *La ciudad de México en el Siglo XVII*. FCE.
- ONAINDIA, M. (1996). *El guion clásico de Hollywood*. Paidós.
- PÉREZ TORRENT, T. (2004). *El guion no es un género literario*. UNAM.
- PFANDL, L. (1963). *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique*. UNAM.
- PUCCINI, D. (1997). *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción de la cultura y la literatura barroca*. FCE.
- RICK, A. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Paidós.
- SEGER, L. (1991). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Paidós.
- SORIANO VALLÉS, A. (2001). *Aquella Fénix más rara*. Nueva Imagen.
- SORIANO VALLÉS, A. (2000). *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. Bases Tomistas. UNAM.

- STAM, R. (1999). *Nuevos Conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- VALE, E. (1986). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Gedisa.
- VIDRIO, M. (2004). *Formatos de guion para cine y televisión*. Universidad de Guadalajara.
- WOLF, S. (2001). *Cine/Literatura*. Paidós.

Filmografía

- BEMBERG, M. L. (Directora). (1984). *Camila*. GEA Producciones, Impala.
- BEMBERG, M. L. (Directora). (1990). *Yo, la peor de Todas*. GEA Cinematográfica.
- BEMBERG, M. L. (Directora). (1993). *De esto no se habla*. Aura Film, Mojame S.A., Oscar Kramer S.A.
- DREYER, C. T. (Director). (1928). *La pasión de Juana de Arco*. Société Générale des Films.
- FORMAN, M. (Director). (1984). *Amadeus*. The Saul Zaentz Company, Orion Pictures.
- KAUFMAN, P. (Director). (2000). *Letras prohibidas: La leyenda del Marqués de Sade*. Fox Searchlight Pictures, Industry Entertainment, Walrus & Associates.
- JOSKOWICZ, A. (Director). (1980). *Constelaciones*. Nova Films.
- LANGE, E. (Director). (2021). *The Méliès Mystery*. Lobster Films, Steamboats Films.

- MATTON, C. (Director). (1999). *Rembrandt*. Coproducción Alemania–Francia–Países Bajos (Holanda); Argos Film Produktie, Canal+, CNC, CoBo Fonds, Cofimage 10, Eurimages, Filmstiftung Nordrhein–Westfalen, France 2 Cinema, La Sofica Gimages 2, Netherlands Film Fund, Ognon Pictures, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Procirep, Televisie Radio Omroep Stichting, Zentropa Productions.
- PEÓN R. (Director). (1935). *Sor Juana Inés de la Cruz*. La mexicana.
- KAR-WAI, W. (Director) (2000). *Fa yeung nin wa* (Deseando amar). Hong Kong–Francia; Block 2 Pictures, Paradis Films, Jet Tone Production.





Anexos

1. Entrevista a Lita Stantic, productora de *Yo, la peor de todas*

Con más de veinte películas producidas en su vida, la directora, guionista y productora Lita Stantic¹ percibe a Yo, la peor de todas como una película difícil. Participante activa del nuevo cine argentino, de ella reciben apoyo los nuevos directores de dicha república, como el ejemplo de la cineasta alteña Lucrecia Martel en el caso del film La Ciénega. Tuve la oportunidad de entrevistarla en el 2008, en el Festival de Cine Mexicano en Guadalajara.

Esta productora, de las más prolíficas de Argentina, reconocida en todo el mundo, trabajó por más de doce años en conjunto con una de las directoras más singulares de Latinoamérica: María Luisa Bemberg. Como productora colaboró con ella en la realización de cinco filmes: Momentos, Señora de nadie, Camila, Miss Mery y Yo, la peor de todas. Por esto es la persona adecuada para conversar acerca de este film, el cual causó una polémica que, si bien no se dio en otros países, sí en México, debido al gran estudio y la importancia cultural que tiene en el país el personaje principal de la película: sor Juana Inés de la Cruz. Dieciocho años han pasado de ser productora de la única película sólida que aborda la vida de la monja jerónima, el filme más visto del mundo sobre la poetisa mexicana. Lita Stantic inicia hablando sobre la vida de Bemberg y cómo se constituyó su trayectoria en el cine:

¹ Entrevista realizada en marzo del 2008, en Guadalajara, Jalisco.

La directora argentina María Luisa Bemberg, conocida por su melodrama *Camila* (1984), se acerca al cine a los cincuenta y nueve años, cuando realiza sus primeros cortometrajes. Mujer proveniente de una ascendencia pudiente de la ciudad del tango, Bemberg tuvo una educación muy austera, muy tradicional, mujer que veía a sus padres *antes de dormir*, siempre estaba con su institutriz. *Miss Mery* es la historia de una institutriz que cuida a unos chicos y que tiene que ver con ese mundo aristócrata, María Luisa decía que había tenido más de veinte institutrices siendo chica; tenía otros hermanos y los conflictos hacían que las cambiaran constantemente, por lo general eran institutrices inglesas.

María Luisa vivió con su familia hasta los dieciocho años, residiendo un semestre en París y otro en Argentina. Todas esas oportunidades que le dio la riqueza se las quitó en cuanto a la posibilidad de ser *alguien*, porque fue educada para ser la mujer de *alguien*, tuvo cuatro hijos, nunca fue a la escuela, sino que aprendió a leer, escribir, inglés y francés con institutrices, pero a los cincuenta y nueve años ella decide empezar otra vida.

Comienza teniendo muy poco conocimiento acerca de un equipo de filmación, del mundo del cine, aunque ella había escrito dos guiones cinematográficos, realizado dos cortometrajes muy feministas, prácticamente panfletarios, llamados *El mundo de la mujer* y *Juguetes*. De alguna forma lo que es admirable de ella, a pesar del peso de su familia y su formación, es que en un momento dijo: «Voy a dirigir una película», y el papá le respondió: «¡Vas a hacer unos papelones!», mientras que el hijo le comentó: «En vez de comprarte una joya, haz una pelí-

cula. ¡Una cosa muy rara!». Lo que es increíble es que se involucró en el cine y algunas de sus películas son muy complicadas.

Parece que fue la autora cinematográfica que más películas filmó en ese tiempo, cuando aparecían directores como Doria o Aristarain, la mayoría de sus filmes de época como: *Camila*, *Miss Mery*, *Yo, la peor de todas* y *De eso no se habla* son películas bastante complejas en su producción. Aunque yo no fui productora de esa película, porque en ese momento estaba filmando *Un muro de silencio*. María Luisa Bemberg busca personajes que rompen los esquemas porque se identificaba con ellos, porque a ella le costó mucho romper ese esquema, siempre fantaseó de chica, quería hacer otra cosa, después le gustó mucho el cine, le interesó mucho el teatro y se atrevió, casi a los sesenta años, a realizar cine.

En ese momento en el medio cinematográfico se decía: «¡Pero, esta mujer qué piensa hacer, se va a sacar un gusto!». Ella abrazó tan apasionadamente el cine que vivía para el cine. Doce años que trabajé con ella, era de trabajar de lunes a domingo, de estar en el tema de la película que se estaba haciendo, la que se iba a realizar o la que se iba a estrenar... y bueno, sor Juana es un personaje que le apasionó muchísimo. Para hacer *Yo, la peor de todas*, fue bastante complicado llegar a realizarla, porque en un principio se pensó filmarla en México, vinimos dos veces a ver locaciones, nos salía muy caro, demasiado para poder recuperar la inversión. *Camila* fue muy vista en Estados Unidos y por este motivo, la hija de De Laurentis quiso producir *Yo, la peor de todas*, pero hablada en inglés. Gabriel García Márquez llamó para decir que sor Juana no se

podía hacer hablada en inglés. Él presionó para que se pudiera hacer en coproducción con México, pero lo que podía poner en ese momento el Instituto de Cine Mexicano era una parte muy pequeña de la película.

Era una película muy cara para ser filmada en locaciones. México era en ese momento muy caro para producir. Por eso se decidió hacerla en estudio. Nosotros no tenemos nada de esa época, ¡nada! la única posibilidad de locaciones era México. Argentina es un país que nació en un puerto, en el puerto de Buenos Aires, hay algunas ruinas de los jesuitas en la época de los indios, no locaciones para una historia de finales de 1600, en México el costo de la producción era el doble o más.

Le pregunto si se identificó la directora con el personaje y Stantic responde que sor Juana es un personaje demasiado grande para compararla con alguien de esta época, sor Juana era una sabia y María Luisa era una persona con talento y una buena directora. Que, de alguna forma, María Luisa también rompió con el destino que le había preparado su familia y su lugar de procedencia.

La importancia del cine de María Luisa Bemberg

Sobre el impacto de Bemberg con la película de Camila, ¿qué puede mencionarnos?

Camila fue una película que se empezó a preparar en la época de la dictadura. Se empezó a filmar exactamente el primer día que Alfonsín asumió el poder, el primer día de la democracia,

después de la sangrienta dictadura del 76 al 82. Se empezó a filmar en diciembre del 83. En ese momento el cine argentino estaba muy aislado por la dictadura, era un cine que tenía una censura muy fuerte, una censura de libro. Cuando se da la guerra de las Malvinas en el 82, los militares retroceden un poco, empieza la gente a presionar para que haya elecciones. Fue ahí cuando propuse la idea de hacer *Camila*, porque se hizo el guion, se preparó la película en función al cambio político y social.

Camila no se hubiera podido estrenar en la época de la dictadura, tampoco en la época de otros gobiernos anteriores. Muchas veces se quiso hacer *Camila*, siempre hubo problemas con la fortaleza de la Iglesia, en cambio cuando cae la dictadura y entra Alfonsín, a pesar de que hubo reacciones de la institución eclesiástica, de que hubo notas en los diarios, hubo amenazas en un par de salas de parte de dicha institución, de la gente de derecha que no querían que se contara la historia de *Camila*; a pesar de eso, la película tuvo tanto éxito de público que ayudó a continuar con la película.

Era una época donde se había terminado una dictadura muy fuerte y donde la gente estaba muy contenta porque estábamos en democracia y era difícil impedir que se frenara la exhibición de *Camila*. El filme se hace en el momento adecuado, en el momento que pasa la más terrible de las dictaduras, cuando existía una ansiedad de democracia, de alguna manera *Camila* estaba contando algo que estaba pasando porque a Camila y Ladislao los desaparecen, la gente lo relacionaba con la represión de la dictadura.

Respuesta de sorjuanistas a *Yo, la peor de todas*

¿Por qué cree usted que tuvo un mal recibimiento en México y se le criticó fuertemente?

En Argentina no tuvo un mal recibimiento, pero la que mejor crítica que tuvo fue *Miss Mery*, la que acompañó más el público fue *Camila*. Lo que le faltó a María Luisa para tener éxito con *Yo, la peor de todas*, fue ser mexicana.

En cuanto a sor Juana y la virreina, se da a una relación lésbica, ¿sabe por qué la decisión de tratarla de esta forma, ya que no es evidente eso en el libro en el que se basan, que es Las trampas de la fe?

Para María Luisa se insinúa una relación más profunda. Cada vez que a María Luisa la invitaban a festivales gay, ella se enojaba. Decía que no era una película gay, pero creo que esa relación por la virreina surge un poco de lo que uno lee en los poemas que le dedica sor Juana a la virreina, muy apasionados esos poemas. Para María Luisa había una relación de afecto, pero no era una relación homosexual.

Actores-actrices y doblajes

¿Qué opina de la actuación de Assumpta Serna en el papel de sor

Juana?

A mí me parece que hubo un error con la actriz, de alguna manera es muy fría Assumpta Serna, me hubiera gustado mucho una actriz con más temperamento. La película estéticamente es muy bella, pero muy fría, me parece que la luz, los encuadres, la hacen ver bella. Pero sí es objetable la frialdad del personaje. Hubiera sido mejor con Ofelia Medina, por ejemplo.

Hay artículos que mencionan que es la mejor actuación de Assumpta Serna.

Puede ser que sea su mejor interpretación, pero hay actores que son fríos por temperamento, que son más cerebrales, hay actores que ponen más pasión y a sor Juana de Yo, *la peor de todas*, le falta esa pasión.

¿El caso de Dominique Sanda y el doblaje?

Dominique Sanda es una figura que me parece muy atrayente, por eso no la puedo criticar, para mi imaginario cinematográfico, ella es una de las personas más bellas que ha atravesado el cine, no puedo ser muy objetiva.

¿Y Lautaro?

Lautaro tiene el papel que es más interesante de la película, se enfrenta a sor Juana, de alguna manera creo que lo trabajó.

Porque lo ensayó de una forma que tiene que ver con una cosa como de amor–odio, creo que lo trabajó de esa manera.

¿De quién sale la idea de hacer a un confesor joven cuando en la novela que se basaron es mucho mayor?

La idea nace de María Luisa, es muy buen actor, María Luisa Bemberg quiso que él hiciera el papel, para mí creo que no tiene mucha importancia si es más joven. Es un gran actor de teatro, él era el idóneo para el personaje.

¿Existe búsqueda de María Luisa en la cinematografía?

Creo que María Luisa tiende a la búsqueda de la composición. Tuvo una época en que produjo teatro, antes de meterse en cine. Pero su formación es muy visual, por haber absorbido todo lo que hay en los museos del mundo, alguien que estaba muy compenetrada en las artes plásticas; entonces cuando ella hacía una película y le pedía la luz a su director de fotografía, sus referencias eran pintores, eran cuadros. Su director de fotografía es Félix Monti, que también fue director del *Exilio de Gardel, Sur, De eso no se habla*, es un tipo muy culto que entendía a la perfección a Bemberg.

2. Tabla de comparación de los conceptos TEA-Barroco

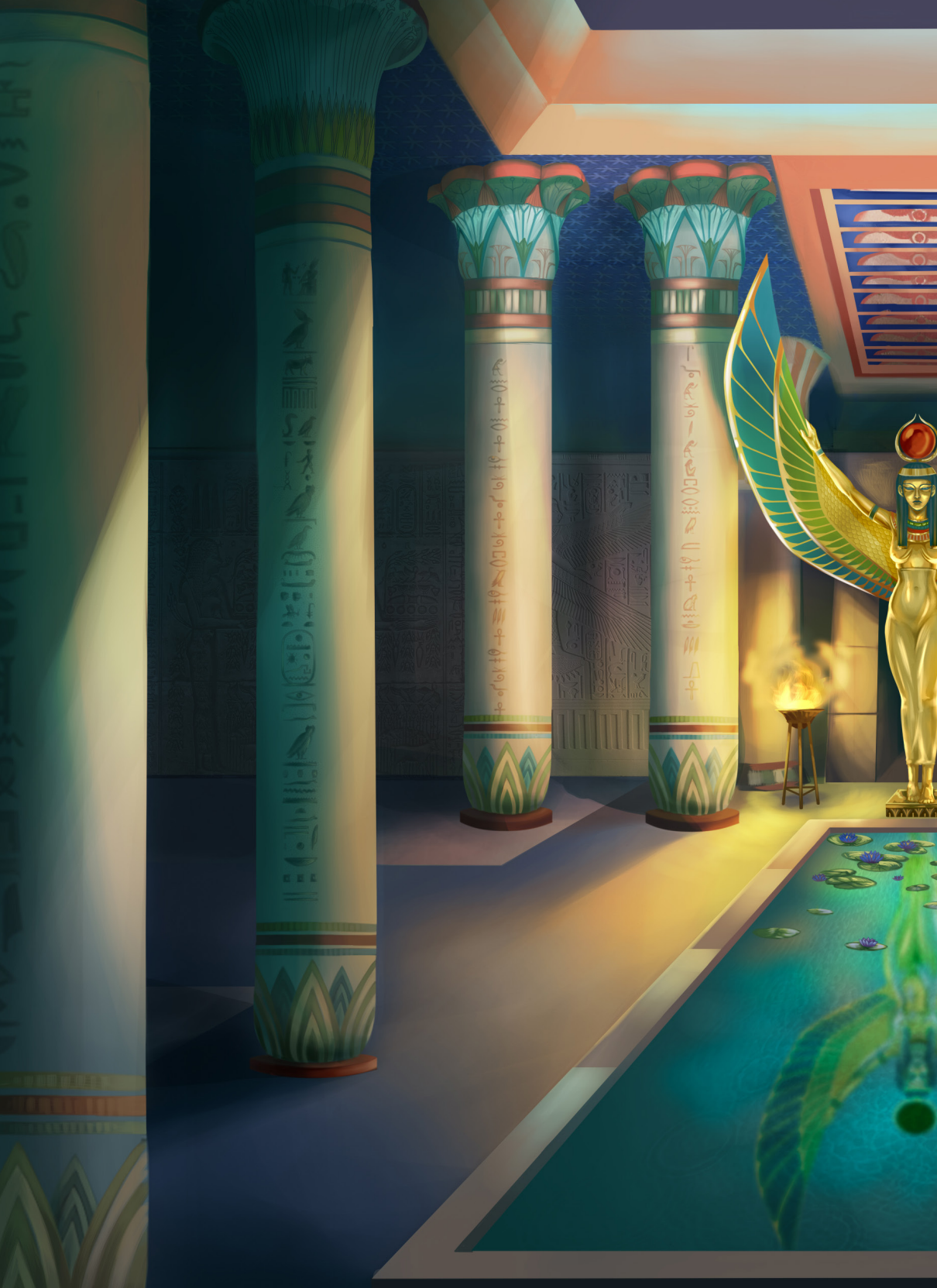
Conceptos del Barroco	Conceptos de la TEA
Lo semejante al otro, la presencia real	Amor, verosimilitud, ideología y sentidos
La metaimagen	Amor, metaimagen, campo vacío, cambio de contexto y montaje
El tiempo–el presente	Metáfora, archivo e influencias artísticas
La metáfora	Metáfora y cambio de contexto
El concepto poético	Metaimagen, punto ciego y metáfora
La agudeza, el ingenio (el otro)	Punto ciego, géneros y cambio de contexto
El gusto (reconocer al genio)	Metaimagen, campo vacío y cambio de contexto
La gracia	Ideología y punto ciego
Los sentidos	Sentidos, conceptualización de la luz e indicadores temporales
El placer	Sentidos, verosimilitud e ideología
La simpatía	Estructura (orden) y amor (sincronizar)
Lo antiguo renovado	Géneros, archivo e influencias artísticas

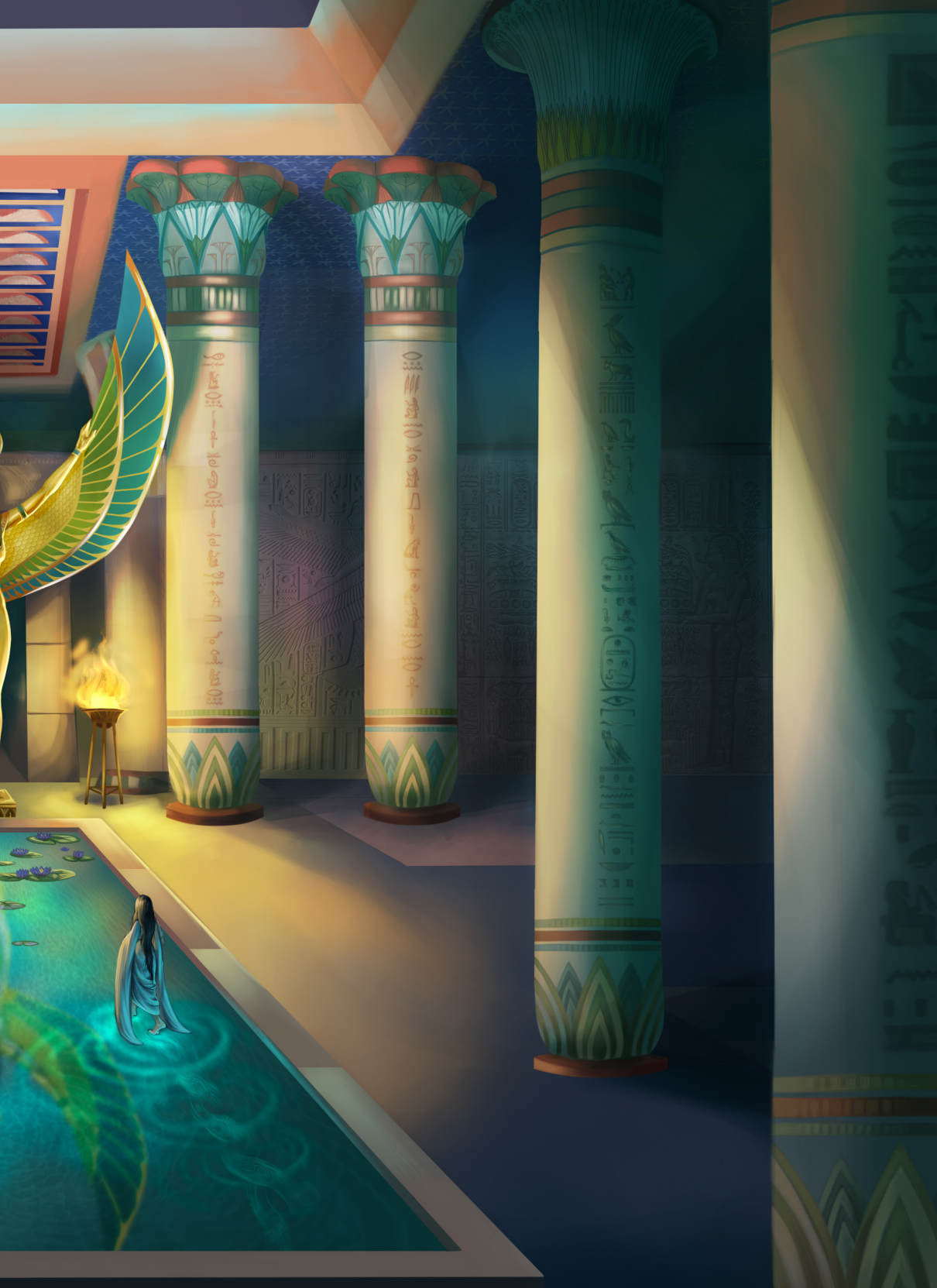
Nota. Esta tabla es el resultado de la comparación de las características de los elementos estudiados en la TEA y los pertenecientes al Barroco. Se agruparon los conceptos cuyas cualidades eran similares o equiparables, de modo que sea fácilmente identificable la vigencia de los conceptos barrocos y su influencia en las formas actuales de creación del arte.

Premisa del guion cinematográfico

Yo despierta

Sor Juana Inés de la Cruz es una mujer en la época colonial novohispana que vive con una personal contradicción humana, suscitada por ser una monja y, a la vez, tener una gran pasión por el conocimiento universal, en un tiempo en el que las mujeres no tenían permitido estudiar. Por esto último, se ve controlada por el poder de la institución religiosa y es marginada a la soledad y a la falta de libertad intelectual.





YO DESPIERTA

Por
Francisco Quirarte

1. INT. NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

SOR JUANA

(V.O. Respiración profunda de sueño)

SOR JUANA (39 años), delgada, de tez blanca, duerme con su larga cabellera negra suelta. El vaho sale de su boca. Suda, dormida se quita la ropa.

2. EXT. TARDE. SANTA ÚRSULA. ROMA. VISIÓN DE JUANA

Un gran edificio, con amplias ventanas y puertas protegidas por gruesos barrotes. Cuatro guardias resguardan a los lados la entrada y la salida de personas. Una figura femenina (sor Juana) cubierta con un manto y una amplia capucha negra, se dirige al interior. Por el borde blanco de su manga se alcanzan a mostrar unos finos dedos blancos.

Los guardias observan en silencio a sor Juana que entra al edificio.

3. INT. TARDE. SALA DE JUICIO. SANTA ÚRSULA. VISIÓN DE JUANA

GIORDANO BRUNO (40 años), hombre guapo, delgado, de expresión potente, ojos café claro, brazos fuertes, barba de candado poco espesa. Está parado frente a los jueces y el observador del Tribunal de la Santa Inquisición, viste una túnica verde pálido hasta los tobillos. En las manos y los pies trae cadenas y grilletes. Se encuentra en una sala amplia, escueta, la adorna un gran cuadro de san Pedro mártir, santo patrono del Santo Oficio.

Los jueces y el observador miran a Giordano Bruno desde grandes sillas de madera adornadas con cojines esponjados, acomodadas en una curva. La figura femenina (sor Juana) pasa por detrás de ellos. Mira la multitud reunida. Sigue su camino. Desaparece.

El clero, sentado, mira directamente a Giordano. Él los observa, su mirada contiene su furia. Mirada intensa.

Giordano está de frente al tribunal; a un lado, un pequeño estrado donde hay un testigo y al otro, dos filas de funcionarios gubernamentales. Frente a ellos hay gradas con público.

Cerca de los jueces está parado el sacerdote jesuita y secretario de la Inquisición ROBERTO BELARMINO, de ojos saltones, quien porta su bonete y casulla roja.

Giordano observa con mirada intranquila a la gente que murmura; todos los asistentes platican entre ellos.

Un INQUISIDOR se levanta, todos los presentes guardan silencio, lee con voz ronca:

INQUISIDOR

(En latín)

En el nombre de nuestro señor Jesucristo y de su gloriosísima madre la Virgen María, en la causa y las causas instruidas ante el Santo Oficio entre, por una parte, el reverendo Giulio Monterenzi, doctor en leyes y procurador fiscal del susodicho Santo Oficio y, por la otra, el ya mencionado Giordano Bruno, el acusado, examinado, llevado a juicio...

4. INT. NOCHE. CELDA. SANTA ÚRSULA. VISIÓN DE JUANA

La celda en penumbras. Una antorcha ilumina tenuemente desde la entrada de los pasillos a la prisión. Bruno sentado en el piso, presiona sus rodillas con los brazos. La comida a un lado, sin ser tocada.

INQUISIDOR

(V.O.)

Y encontrado culpable, impertinente, obstinado y pertinaz, en esta nuestra sentencia final determinada por el consejo y la opinión de nuestros asesores los reverendos padres, maestros en sagrada teología... declaramos a ti, Giordano Bruno...

5. INT. DÍA. AULA. UNIVERSIDAD DE PADUA. VISIÓN DE JUANA

Alumnos en los pasillos, afuera del aula, amontonados escuchan las disertaciones astrológicas y teológicas de Giordano Bruno. Llegan maestros afuera del aula, se paran atrás de una pareja de mujeres jóvenes cerca de la puerta.

Bruno imparte cátedra en un gran salón atiborrado de alumnos. Giordano Bruno diserta ante sus alumnos y el público, toma pausas, mientras sonríe. Los alumnos lo escuchan sin parpadear.

INQUISIDOR

(V.O.)

Hereje penitente y pertinaz, por lo que has incurrido en todas las censuras y penas eclesiásticas de los Sagrados Cánones, leyes y constituciones, tanto generales como particulares, aplicables a los herejes confesos, impertinentes, pertinaces y obstinados.

6. INT. DÍA. BIBLIOTECA. UNIVERSIDAD DE PADUA. VISIÓN DE JUANA

Giordano en una extensa biblioteca saca libros de grandes estantes de madera: rollos, manuscritos antiguos, papiros, tablas de madera escritas en lenguajes antiguos, se los muestra a sus alumnos.

INQUISIDOR

(V.O.)

Y por considerarte como tal te degradamos verbalmente y declaramos que debes ser degradado, y por la presente ordenamos y prescribimos que seas degradado en la totalidad de tus nueve órdenes eclesiásticas...

Giordano les explica a los estudiantes el contenido de los documentos, en ellos se ven planetas y estrellas. Apunta sus dedos enérgicos a ellos.

INQUISIDOR

(V.O.)

...tanto mayores como menores, en las cuales has sido ordenado, según la Sagrada Ley Canónica: y que debes ser expulsado, y por lo tanto te expulsamos de nuestro foro eclesiástico y de nuestra santa e inmaculada Iglesia de cuya clemencia te has vuelto indigno.

7. EXT. NOCHE. CALLES. ROMA. VISIÓN DE JUANA

Giordano Bruno es empujado por una estrecha calle, atado con cadenas y grilletes que los verdugos jalan fuertemente.

La gente se agolpa a lo largo de las calles, lo insulta. Al fondo se ve la basílica. Bruno camina en silencio.

GIORDANO BRUNO
(Voz baja, en italiano)

La verdad es para pocos. Ella es más dolorosa que la muerte.

La gente enfurecida grita, le arrojan sus libros en la cara.

Bruno acomoda la cadena de sus manos. Un guardia le ajusta los grilletes. Cuatro guardias lo siguen. Uno de ellos lo empuja.

Llega gente de todas las calles que conducen a la plaza.

Roberto Belarmino hace una seña a los guardias. Detienen la marcha.

Dos guardias le sostienen la cabeza a Bruno con fuerza, otros dos le sujetan las piernas para inmovilizarlo.

Llega un guardia con dos grandes pinchos de metal, introduce uno horizontal en medio de las mejillas de Bruno, le jala los labios, insertándole otro vertical con fuerza.

Giordano se mueve. Los guardias lo sujetan.

La mirada de Giordano se rasa con lágrimas que no alcanzan a salir. Por las puntas de los pinchos corre sangre.

Un chorro de sangre cae en su túnica. La tela la absorbe.

8. EXT. TARDE-NOCHE. CAMPO DEI FIORI. ROMA. VISIÓN DE SOR JUANA

Frente al Teatro de Pompeyo, el poste para la ejecución está listo; es un grueso madero, con mucha leña a su alrededor. Se ha dejado espacio para que los guardias pasen.

La gente se amontona cerca de la hoguera.

Los guardias presionan a la muchedumbre, la retiran de la pira.

Giordano se toca los pinchos que gotean sangre. La mirada rasada en lágrimas sigue vivaz.

El rostro de Giordano muestra el dolor, pero mantiene la cabeza erguida, solo la baja por momentos, a causa de los golpes de los guardias y de libros que le vuelan por la cabeza y lo golpean, después la yergue.

Bruno llega al poste en el Campo dei Fiori.

Los guardias suben a Giordano, lo amarran al grueso madero. Ponen montones de ramas en sus pies.

Una pareja de chicas que sostienen libros entre los brazos observa en medio de la multitud cómo Roberto Belarmino le ofrece un crucifijo, Giordano lo rechaza.

Con una antorcha encienden la pira. Giordano ve a través del fuego a sor Juana, con su rostro alargado, ojos negros, brillantes y redondos de mirada vivaz, nariz pequeña y labio inferior carnoso. Ella gira y se pierde entre la multitud. La pareja de chicas no alcanza a ver la pira entre el tumulto. Lloran. Una de las chicas abraza sus libros. Lloran. La otra chica la abraza. Se apartan de la muchedumbre. El humo invade el ambiente.

INICIO DE CRÉDITOS

9. EXT. NOCHE. BOSQUE. CIUDAD DE MÉXICO

Irrumpe entre la neblina espesa un carruaje negro jalado por cuatro caballos. Los caballos corren desbocados.

Los relámpagos iluminan los árboles de gran altura. La carroza se ve por momentos entre ellos.

Inicia la tormenta, los árboles son inclinados por el viento. El carruaje corre veloz.

El aire dispersa la neblina entre las copas de los árboles. La lluvia arrecia. El carruaje por momentos desaparece. Solo hay árboles.

Los resplandores de los rayos muestran las grandes construcciones de la Ciudad de México. La carroza entra a la ciudad.

Sigue el carruaje, cruza calles anchas, otras estrechas.

Pasa delante de un gran convento con portón de madera, donde unas jóvenes indígenas se resguardan de la lluvia.

10. INT-EXT. NOCHE. CASA ARZOBISPAL

La lluvia continúa. La carroza pasa el arco de la entrada de la casa arzobispal. Para delante de la fachada, iluminada por grandes quinqués.

El ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS (50 años), con barba de candado corta y blanca, delgado y de baja estatura, trata de bajarse de la carroza, se le dificulta por su altura. Llega un sacerdote que trata de ayudarlo a apearse. El arzobispo ignora al sacerdote y adelanta un bastón para bajar, con una mueca de dolor, pero firme.

Cerca de la entrada, el sacerdote NÚÑEZ DE MIRANDA (75 años) espera al arzobispo. Se ve solo su sotana vieja y desgastada. La oscuridad del umbral de la entrada le cubre el rostro.

Una sirvienta se acerca apresurada al arzobispo, sujeta encima de ella un manto que la protege de la lluvia.

Intenta cubrir al arzobispo, él la rechaza con movimientos de la mano. Aguiar y Seijas ve a la sirvienta con desprecio, se voltea con lentitud y sigue su camino.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(En tono severo, mientras camina)

¿Por qué todavía hay mujeres en este lugar? Yo ordené que las corrieran a todas.

Otros sirvientes se acercan de inmediato a atender al arzobispo. Él se dirige a la entrada del edificio del arzobispado.

Los sirvientes bajan el equipaje del carruaje, la sirvienta, mortificada, se queda parada bajo la lluvia.

El arzobispo se percata de Núñez de Miranda al llegar al umbral del edificio. Se detiene, le saluda afectuosamente. Caminan al interior.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Me dicen que tiene una pequeña fortuna en préstamos con el señor De la Rea. Padre... solo quiero información fidedigna.

Los dos personajes caminan por anchos pasillos. El rostro de Núñez de Miranda sigue en las sombras, el arzobispo le habla con una expresión de astucia.

NÚÑEZ DE MIRANDA

No descarte a su mecenas. Al señor Pedro Velázquez de la Cadena, secretario de Gobernación y Guerra.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Al igual que usted, padre, yo conozco el poder. El del hombre es efímero, pero el de Dios es eterno. Ya lo verá, Nueva España es tierra fértil de la que puede brotar una santa, si usted es buen sembrador.

Pasan por un pasillo, el viento hace que se apague el quinqué que lo iluminaba. Se queda oscuro.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Ambos sabemos que los asuntos mundanos se caen con solo mover un dedo... o dos, o los que hagan falta...

Se paran enfrente de un portón de madera, el arzobispo se detiene, mira la figura de Núñez de Miranda, un viejo lánguido, iluminado por los rayos lejanos que acompañan a la lluvia.

11. INT. NOCHE. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Los rayos lejanos de la lluvia iluminan al perfil delineado y esbelto de sor Juana, apaga a lo largo de los pasillos varias velas. Recorre pasillos. Entra y sale.

Entra a un pasillo amplio, a lo lejos se ve la capilla con los relámpagos. Sor Juana camina por anchos pasillos solo alumbrados por los relámpagos que acompañan la lluvia. Relámpagos constantes.

Pasillos interminables, una pequeña ciudad laberíntica. Se escuchan campanadas que marcan las doce de la noche.

12. INT. NOCHE. PALACIO VIRREINAL. VISIÓN DE JUANA

La silueta de sor Juana recorre pasillos estrechos, adornados con lámparas de aceite y velas que iluminan cuadros del virrey Sebastián de Toledo. Entra a un amplio salón lleno de pinturas, esculturas de santos y biombos con escenas de la Ciudad de México. En la sala hay numerosos espejos, sor Juana se refleja en multitud de ellos.

13. INT. NOCHE. SALA DEL PALACIO VIRREINAL. VISIÓN DE JUANA

En la sala se encuentran cuarenta doctores, eclesiásticos ataviados de gala. Conversan entre ellos. Se escucha que se abre la puerta. Guardan silencio. Entra sor Juana. Los maestros se levantan. Hacen reverencia.

Sor Juana toma asiento, los observa.

SOR JUANA

(Sonriendo)

Dite ubi initiammus; ¿theologiæ sacra, aut chocola-
tis voluptas? [Ustedes dirán por dónde comenzamos,
por la sagrada teología, o por el placer del chocolate]

Los catedráticos y prelados ríen. Conversan con sor Juana, mientras disfrutan un chocolate espumoso.

Don CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA (40 años), de cabello corto con entradas, bigote ralo, barba de chivo y tez blanca. Usa anteojos redondos y delgados.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

(Voltea con la joven Juana)

De los doctores san Agustín, san Juan Crisóstomo
o santo Tomás, ¿Cuál fineza te es interesante?

Juana (16 años), de ojos negros redondos, cabello negro y lacio. Luce un vestido azul-verde, sencillo y elegante. Escucha con atención las palabras del matemático.

PEDRO MUÑOZ DE CASTRO (45 años) está al lado del maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, mira intensamente a Juana, tiene las manos apoyadas en unos documentos, el nombre de la madre Juana está escrito en la portada.

14. INT. NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO. VISIÓN DE JUANA

La biblioteca tiene varios estantes llenos de libros. Sor Juana se encuentra dormida sobre su escritorio, están apilados manuscritos de Giordano Bruno, Athanasius Kircher, Descartes, Galileo Galilei, la Biblia, otro de Erasmo de Rotterdam.

De un cuarto aladaño sale una sor Juana con una corona de narcisos florecientes en la cabeza. Carga un ejemplar de Kircher, similar al del escritorio. Sor Juana se despierta y observa a la otra sor Juana.

Se escuchan perros ladrar; un carruaje que pasa rápidamente a lo lejos. La lluvia que arrecia.

Se observa a las dos sor Juanas: una parada y otra recostada sobre el escritorio. Están en su celda- biblioteca, grande, espaciosa, con instrumentos musicales; y científicos; Un bodegón de granadas inconcluso; colocado en un caballete; autómatas; varios estantes llenos de libros; a un lado, una ventana.

El sonido de un carruaje que pasa a lo lejos desaparece a causa del sonido de la lluvia y los truenos. Sor Juana mira a sor Juana. La lluvia se calma, los truenos y los relámpagos se alejan. Los relámpagos iluminan un poco a las dos mujeres.

15. INT. NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana se encuentra acostada, sudada y agitada se mueve en su cama, su sobrina ISABEL (16 años), de tez clara, ojos almendrados, vestida de novicia, la mueve para despertarla, no reacciona.

Juana se despierta. Su sobrina la trata de ayudar a sentarse. La sostiene entre sus brazos.

SOR JUANA
(Desfalleciente y en susurros)
Trae al padre Núñez.

Isabel la escucha, se entristece. La acomoda y sale. Sor Juana ve el Cristo niño, decorado con una diadema hecha de oro con plumas de quetzal y otras joyas.

16. INT. NOCHE. HABITACIÓN DEL ARZOBISPO. ARZOBISPADO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El arzobispo Aguiar y Seijas mira suplicante al Cristo crucificado que sangra. Se flagela con cilicios. Corren hilos de sangre cuando jala la correa de los cilicios para golpear otra vez su espalda desnuda.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS
Toma Señor mi memoria, recibe en tu Sagrado Corazón mi entendimiento y toda mi voluntad, todo mi haber y poseer; tú me lo diste, a ti Señor lo ofrezco.

Sigue flagelándose con ritmo pausado. Se escucha el desgarrar de la carne.

Tocan a la puerta. El arzobispo voltea, inquieto.

Se levanta despacio, deja el cilicio en una pequeña mesa y se cubre la espalda con una pequeña capa púrpura. Se dirige renqueando a la puerta.

Temeroso y tembloroso de agotamiento físico, le abre a un FRAILE.

FRAILE 1
Señor arzobispo, vienen de urgencia del Santo Oficio.

El arzobispo se viste y sale de su escueta habitación.

17. INT. NOCHE. SALA DEL ARZOBISPADO

El arzobispo llega a la sala, saluda al JUEZ.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¿Qué no lo deja descansar, señor juez?

JUEZ

Es acerca de la mujer que está en la cárcel del Santo Oficio. La acusada de hechicera. Dicen que hay alzados del pueblo de donde la traen y que es probable que se levanten.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Esa... sierva. Tiene que lograr confesarse... hasta alcanzar a Dios en el cielo... Para eso usted le tiene que ayudar... como buen pastor. En cuanto a los alzados... usted sabe cómo hacer que se arrepientan y crean en el Evangelio. Los corderos deben obedecer.

18. INT. NOCHE. HABITACIÓN DEL ARZOBISPO

El arzobispo cierra la puerta de su recámara.
Se hince, reza, flagela su espalda herida con los cilicios, olvida desnudar su espalda, rompe su capa con los picos de los cilicios.
Se retira la capa y la ropa, sigue flagelándose.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Murmurando)

Te agradezco Señor que en tu dulcísimo nombre y tu infinito amor te apiades de este humilde pecador tentado por el demonio...

El arzobispo detiene la flagelación, suspira... Llora.
Su llanto en la vacía habitación parece el de un niño perdido.

Se limpia los hilos de mocos, las lágrimas que corren fluidas por sus mejillas, se embarra la sangre de sus manos. Suspira varias veces.

Llora estrepitosamente. Sudoroso y tembloroso se acerca de rodillas al Cristo, con una caricia pone sus manos en los pies de la figura, alza la mirada para encontrar sus ojos. Unos ojos negros y redondos.

19. INT. NOCHE. ENFERMERÍA DE SAN JERÓNIMO

Núñez de Miranda, encorvado y demacrado, observa, pensativo, a sor Juana convaleciente. Ella lo mira con una ligera sonrisa.

El sacerdote le da su sombrero y su bastón a la madre que se encuentra acompañándolos.

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Preocupado)

¿Cómo te sientes?

SOR JUANA

Bien padre. Ya mejor. Gracias por venir.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Hija, tienes que conducirte por el camino correcto, si estás enferma es por los pecados que has cometido. ¡Dios no quiere hijas desobligadas con sus mandatos!

SOR JUANA

(Dudosa, cerrando los ojos)

¿Qué he hecho mal, padre?, ¿qué está fuera del camino correcto?

Su sobrina entra con una taza de té en las manos. Mira al padre con incomodidad, temerosa. Llega una hermana, se acerca con sor Juana.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Yo sé que no eres ingenua. Ni enferma puedes serlo.

La hermana que está junto a sor Juana, le sube la manga de la túnica, en medio del brazo izquierdo le pincha, ella emite un quejido. Abre los ojos. Sangra.

SOR JUANA

Padre, ¿cómo será el paraíso? ¿No podrá ser que todo polvo siga siendo polvo?

Sor Juana respira lento y profundo.

Núñez de Miranda ve a sor Juana sangrar, la observa con impotencia. Frustrado, se talla la sotana raída y desteñida.

SOR JUANA
(Pausadamente)

¡Padre! La sangre circula por el cuerpo o...

Núñez de Miranda no deja terminar a sor Juana, sale desesperado de la enfermería. Termina el sangrado. Sor Juana, desfalleciente, ve al padre retirarse. La luz de la luna llena penetra en el recinto. Una monja le acerca a sor Juana una palangana con agua.

Sor Juana mira su rostro reflejado en el agua, se toca sus pómulos y alrededor de los ojos con sus manos. Se cubre el rostro con ellas.

20. INT. DÍA. MAZMORRAS DE LA SANTA INQUISICIÓN

Las manos del cadáver de una mujer joven tapan su rostro, son retiradas por un hombre. El cadáver está en una mesa de madera grande, es moreno y está desnudo. Denota lo morado de sus labios y las pequeñas heridas que tiene en todo el cuerpo; al lado de la mesa están acomodados instrumentos de tortura. La sala de tortura es grande y oscura, iluminada con algunas antorchas.

Llega el arzobispo con unas hojas en la mano. Lo acompaña su sirviente. Un FRAILE que lo observa venir se levanta con precipitación.

FRAILE 2
Buenos días, su excelencia.
¿En qué le puedo servir?

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS
Recibí noticias de esta mujer. Me dijeron que es una alzada. Venía a revisar su caso, pero veo que su juicio ya está en manos del Señor.

FRAILE 2
Así es, señor arzobispo, la mujer murió en la madrugada.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS
(Suspira hastiado)
Ustedes más que nadie deberían de saber distinguir al César de Dios, aunque este mundo mezcle a uno con el otro.

La sombra del arzobispo se extiende sobre el cadáver de la mujer.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Espero que al menos esta alma haya tenido suficiente penitencia como para desprenderse de sus pecados.

El arzobispo le entrega de mala gana los papeles a su sirviente. Se da media vuelta y se retira.

21. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Los árboles del convento comienzan a perder follaje, las hojas caen lento, una tras otra, a veces el viento tira varias al mismo tiempo, se quedan encima o alrededor de los amplios jardines del convento.

Sor Juana dirige a unas niñas; les enseña a cantar, al mismo tiempo que tocan liras y laúdes. Hace una mueca de dolor al moverse, se perciben sus ojeras levemente marcadas.

Una niña morena de ojos claros la observa y deja de cantar, sor Juana la ve. Se sonríen. La niña continúa con su canto. Los ecos de su voz se escuchan en los rincones del convento.

22. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La sobrina Isabel canta la misma canción que entonaban las niñas. Junto con ella, la ESCLAVA TERESA (15 años, mulata) limpia los estantes de la biblioteca. Desde la ventana miran a sor Juana que imparte clases en el patio.

ISABEL

A veces es cansado lidiar con las ocurrencias de mi tía, aunque sus creaciones son muy bellas. Dios le ha dado un ingenio que casi ninguna tenemos...

La esclava Teresa la mira brevemente y acomoda libros con una pequeña sonrisa.

ISABEL

¡Pero ella ha sido muy buena con nosotras! Sin sus favores y la dote que me dio, no hubiera podido estar en este convento.

(Risueña)

Me hubiera tenido que casar con algún hombre
necio y además mal partido.

Ambas limpian en silencio. Se oye el canto de los pájaros. La esclava Teresa limpia pensativa.

ESCLAVA TERESA

(Tímida, con la vista baja)

Señora, si me permite decir algo, algunos hombres,
aunque sean necios, tienen un no sé qué...

Teresa se interrumpe, se da cuenta de que Isabel la mira con incredulidad. Las dos sueltan una carcajada.

Teresa agarra con cuidado el reloj de arena y le quita el polvo. La arena corre hacia abajo.

23. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Juana saca el reloj de cadena de oro y lo mira. Se le acerca una MONJA.

MONJA 1

Hermana Juana, ya es hora, la esperan en la sala
de acuerdos. Ya están todos presentes.

SOR JUANA

Gracias, hermana.

Sor Juana, segura de sí misma, atraviesa el patio, pisa las hojas que el viento deja caer de los árboles.

24. INT. DÍA. SALA DE ACUERDOS. SAN JERÓNIMO

Sor Juana entra a la sala de acuerdos, en la que se encuentra el archivo del convento. Hay grandes folios organizados con rigor.

La sala está dividida por una reja de madera de pequeños barrotes; de un lado se encuentran el sacerdote Pedro Muñoz de Castro y JOAN PÉREZ DE ESPINOSA (40 años), del otro lado está la MADRE SUPERIORA (50 años), mujer blanca, de ojos castaños, labios delgados y mirada penetrante, además de una vicaria, una definidora, la mayordoma y sor Juana.

Joan Pérez de Espinosa le entrega a sor Juana un bolso de cuero que contiene un libro. La mira con sonrisa de complicidad.

PEDRO MUÑOZ DE CASTRO

Sor Juana, ¿conoces el libro de Athanasius Kircher, donde habla acerca de...?

SOR JUANA

Padre, en el Nuevo Mundo y en el Viejo, ¿quién no conoce al excelentísimo maestro Quirquerius?

Se detiene a contar los escudos de oro, toma el libro que es el documento para firmas. Pedro lo recibe, lo ve. Interroga a sor Juana con la mirada.

SOR JUANA

Firme y pase el libro, tenemos que firmar todos, anoté los cien escudos...

PEDRO MUÑOZ DE CASTRO

¿Entonces dirías que Quirquerius es uno de tus mentores al momento de plasmar tus ideas en papel?

SOR JUANA

¿Acaso esta es una recapitulación de tertulia?
¿Cuántas tardes, Pedro, no has estado aquí discutiendo las palabras, haciendo guarismos con ellas?

Kircher no es solo mi mentor, quizá también está en el color de mi mirada.

Sor Juana ríe. Pedro firma el documento y lo pasa a Joan Pérez de Espinosa. Lo firman de uno en uno, sor Juana cuenta los escudos y reales, con soltura y naturalidad.

PEDRO MUÑOZ DE CASTRO

¿Entonces podríamos concluir que la guía son los estudiosos como Quirquerius, no el entendimiento en Dios?

SOR JUANA

Eso es imposible. ¿Qué no nace todo del Altísimo para poderlo entender? Entonces nos dio todas las ciencias... solo para aproximarnos a la sabiduría más grande. También para crear una forma de vivir, de sentir y disfrutar la vida... ¿no es así?

La madre superiora ve con recelo, a sor Juana, se levanta de la silla. Camina al lado de sor Juana, ve lo que hace, de manera disimulada.

MADRE SUPERIORA

Si ya terminamos con esto, me retiro, los familiares ya tienen claro la fecha en que ingresará la novicia, ahora roguemos al Señor para que esta monja sea una sierva ejemplar.

La madre superiora mira a la inmutable sor Juana, quien prepara un recibo que firma y se lo entrega a Pedro. Al tomarlo, inclina su cabeza.

PEDRO MUÑOZ DE CASTRO

(Con curiosidad modulada)

¿Ahora cuál es su nueva obra madre?, nos ha sorprendido *Amor es más laberinto*. A los condes de Paredes les hubiera encantado estar aún en la Nueva España para presenciar esa puesta en escena, en especial a la condesa.

Sor Juana se levanta, mira a Pedro Muñoz y se concentra en el rayo de luz que entra por la ventana.

SOR JUANA

(Mirada lejana)

¿Qué interés puede haber en unos simples versos en estos tiempos tan frágiles, cuando el presente está plagado de ausencias?

Además... ¿qué podría aportar una simple monja a la magnífica tradición de los poetas de este siglo?

JOAN PÉREZ DE ESPINOSA

¡Y dicen que en la Nueva España no hay sabios! Si supieran que la sabiduría la posee una mujer del Nuevo Mundo, cubierta de muros y silencio.

La madre superiora mira de reojo a sor Juana. Hace una ligera expresión de disgusto. Se dispone a salir, se detiene. Sor Juana se levanta, deja sus manos sobre la mesa.

SOR JUANA

En realidad estoy descubierta, señor Joan, solo enclostrada, mas no limitada.

¿No piensas como yo, Pedro, que en las ideas y en las palabras no hay límites?

La madre superiora hace más evidente el gesto de incomodidad y sale. Las demás monjas la siguen. Sor Juana escucha algarabía afuera del convento.

25. INT-EXT. DÍA-TARDE. PLAZA PÚBLICA

El corral de comedias se encuentra abarrotado por el público que espera la función. Se escucha hablar a la gente sigilosamente atrás del telón. El PRESENTADOR sale de atrás del telón, con porte y educado.

PRESENTADOR

¡Buenas noches, señoras y señores! ¡A continuación, verán ustedes la obra reciente de la insigne madre jerónima, sor Juana Inés de la Cruz, titulada *Amor es más laberinto*!

El presentador se retira, se abre el telón, comienza la obra.

La gente guarda silencio absoluto.

El personaje *La edad* está sentado en un trono, ataviado muy bizarro con corona, se encuentra dentro del escenario, listo para recibir a los actores. Se escucha música. Empieza la función.

El director se sienta entre el público.

CORO
(V.O) (Elevándose)

A la entrada dichosa de aqueste feliz año, que consagra la Edad a la deidad de Jano, vengan todos los tiempos que, en círculos dorados, doctamente regulan cálculos de sus manos...

Un carruaje sencillo es conducido por varios esclavos negros, se dirige al corral de comedias donde se lleva a cabo la representación de la obra de teatro.

La carroza llega al corral de comedias, se apea un CALIFICADOR.

Dentro del vehículo está el arzobispo Aguiar y Seijas. Se suena la nariz, guarda el pañuelo. Reza.

La obra se interrumpe cuando el calificador ingresa al corral. Todos los actores ataviados salen al escenario.

El calificador sube al escenario.

CALIFICADOR 1

Por orden de su eminencia, queda prohibida la representación en lugares públicos de obras de teatro, de corridas de toros, de peleas de gallos y de todo aquello que altere las normas del buen comportamiento. Como hijos de la sagrada y única religión, deben acatar dicho edicto.

La gente lo ignora. Un jitomate es arrojado desde el público e impacta en la cabeza del calificador, le siguen camotes, calabazas y más jitomates. El calificador los esquivo patéticamente, mientras lee.

CALIFICADOR 1

(Gritando)

¡Soy del Santo Oficio!

El calificador lee furioso el edicto.

CALIFICADOR 1

Autorizado por el señor arzobispo y por la santa madre Iglesia católica, apostólica y romana. De no ser así serán juzgados por el tribunal.

26. EXT. DÍA. JARDINES DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO
 Sor Juana camina por los jardines del convento, encuentra a su confesor en los pasillos, cerca de la enfermería. Lo acompaña un fraile, a quien le pasa unos libros que este entrega a sor Juana. En la portada se ven los autores, una es sor María la Antigua y el otro es san Ignacio de Loyola.

SOR JUANA

(Irónica)

¿No prefiere darme un libro de matemáticas o astronomía, padre, para entender el mundo y sus partes, según sus proporciones?

El sacerdote mira de frente a sor Juana, para después voltear alrededor, a todos lados, trata de evadir la mirada de Juana, respira profundo, deja salir el aire poco a poco. Toca la textura raída de su sotana. Camina, sor Juana lo sigue.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Sabes el día que te toca confesarte. ¿Por qué te empuñas en tu rebeldía y cometes faltas a las reglas conventuales?

Núñez de Miranda ve volar en lo alto del cielo a unos zopilotes que dan vueltas. Se detiene en el corredor. Mira a sor Juana sin parpadear. Ella queda un paso adelante.

SOR JUANA

¿Y usted por qué procura con tanta presteza compartir con media ciudad lo que en el sacramento le confieso?

Núñez mira el jardín, escucha las aves. Voltea de forma precipitada con sor Juana.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Si quieres hablar deberás esperar a tu confesión... no tengo tiempo ahora. ¿Te sientes superior?... ¿Te crees con derecho a tener mi atención a tu descarrado antojo?

NÚÑEZ DE MIRANDA

El tiempo es de Dios nuestro señor, se lo debes
todo a Él.

Núñez hace una seña al fraile, quien se retira. Se quedan solos sor Juana y el sacerdote. Silencio absoluto.

No se escucha a las monjas que trabajan, ni los cantos de los pájaros de los jardines, el murmullo de la cocina o los cantos de las religiosas.

SOR JUANA

(Tranquila, mirándolo)

Pues no le haré perder más de su tiempo. Quiero
pedirle que ya no sea mi confesor.

Sor Juana lo mira de frente, el padre voltea hacia otro lado mientras aprieta los puños.

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Enfurecido, se contiene)

Es todo lo que tienes que decir. Ya sabía que una
mujer con tanta petulancia nunca aceptaría la vo-
luntad de Dios. Yo te quise guiar, pero gasté veinte
años de mi vida para nada.

Sor Juana intenta hablar, sus labios se abren un poco.

El padre Antonio Núñez se pierde por los senderos del convento. Las ma-
nos de sor Juana se separan. Las vuelve a juntar. Su expresión es de an-
gustia contenida. Frota sus manos, nerviosa, trata de contener el llanto y
la rabia. Se sienta en la fuente del patio. Respira profundo. Se escucha el
sonido del agua.

27. INT. DÍA. COMEDOR DEL ARZOBISPADO

Un indígena sirve agua de una jarra a los prelados que se encuentran en la
merienda, Antonio Núñez de Miranda y el arzobispo Aguiar y Seijas, quien
da la orden de que le sirvan un poco de los alimentos sobrios de la mesa.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Padre, ¿qué puedo hacer con esa sierva del Señor?

Se escuchan los cubiertos que chocan unos con otros mientras los sacerdotes comen. El sirviente se acerca para acomodar una servilleta a Núñez de Miranda. Se retira. Se quedan solos. Una abeja entra en un vaso de agua y se ahoga.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Usted es el calificador del Santo Oficio, lleva casi veinte años de ser su confesor... Eso lo tiene que saber usted, la conoce muy bien. Ella está dejando en peligro la buena reputación de nuestra Iglesia con esos atrevimientos. Ya es hora de que se haga algo al respecto.

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Sin ánimo de hablar)

¿Y doña Martina, la antigua cocinera?... sor Juana es una excelente cocinera.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Las mujeres no son puras ni siquiera en la cocina, Antonio, y menos su monja. Lo que sí es cierto es que maneja el dinero mejor que los banqueros.

Comen lentamente, el padre Núñez bate el postre.

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Con afecto disimulado)

Mi monja no es cualquier monja. Eso siempre lo he sabido.

Núñez mira el postre, lo toca con desgana.

28. EXT. TARDE. FUERA DEL ARZOBISPADO

Núñez de Miranda sale del arzobispado. Habla solo, en voz alta.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Por qué no quieres ser santa?... Tienes todo para serlo y mira, te comportas como una hija del demonio.

Antonio Núñez camina por calles empedradas, los árboles no tienen hojas. El frío hace que se frote los brazos. Se observa el vaho que arroja al exhalar. Pasa por la calle de la universidad.

29. INT. DÍA. UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Desde la puerta de entrada, se pasa por los pasillos y el aula magna, donde don Carlos de Sigüenza imparte su clase a varios estudiantes, que lo miran atentos.

Termina la clase. El maestro recoge sus libros.

Tres alumnos lo esperan fuera del aula. Sigüenza sale del aula, los alumnos lo siguen.

30. EXT. DÍA. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El maestro y sus alumnos caminan por la Ciudad de los Palacios. Se ve el tianguis a lo largo de una línea colorida por cuadras y cuadras de la ciudad. A los lejos se escucha a la gente que discute acerca del maíz.

Señoras de puestos de tortillas platican, mientras recogen sus utensilios de vendimia.

Cuando Sigüenza y sus alumnos se acercan, se oye una SEÑORA de las de los puestos.

SEÑORA 1

Si no dejan vender el mais, somos muchos y necesitamos tragar; y podemos hacer lo que sea por nuestros chilpayates, ya estamos hartas, bola de gachupines.

Carlos de Sigüenza junto con sus alumnos escuchan con atención a las señoras mientras pasan junto a ellas. Las saludan, las señoras se callan. Carlos se dirige a sus alumnos mientras caminan.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿Ya están pensando sobre qué discutirán con la madre Juana? La charla les va a gustar, es un placer poder conversar con ella. ¡Santiago, investiga eso del maíz, con aquellas señoras!

SANTIAGO (22 años) blanco, de cabello castaño al hombro, barba rala, cara alargada, ojos expresivos, alto, se separa de sus compañeros y sigue por otras calles, camina por donde están los puestos de las tortilleras, todas alineadas perfectamente. Llega a comprar tortillas con una señora indígena, quien las prepara mientras toma algo de un jarro de Tonalá.

31. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Los alumnos esperan a sor Juana mientras toman chocolate en jarros de Tonalá. Isabel, la sobrina de sor Juana, es quien les sirve el chocolate a través de las rejillas del locutorio.

Lo beben con gusto, hacen comentarios. Una monja, al fondo, observa. Del otro lado del enrejado del locutorio, sor Juana llega con paso elegante. Se sienta en una modesta silla.

Al lado de ella hay una pequeña mesa, de donde toma una mancerina. Bebe chocolate.

SOR JUANA

Buenas tardes.

TODOS

(En coro)

Buenas tardes, madre.

SOR JUANA

Maestro Carlos de Sigüenza, ¿cuál es el tema de la clase?, ¿astronomía?

Ella sonríe. Toma unos papeles, los comienza a leer.

SOR JUANA

Personas de altísima posición mueren, les siguen las muertes del príncipe, del monarca...

Se detiene en su lectura.

SOR JUANA

¿Son naturales los cometas o es cuestión divina? Yo creo que son lo uno y lo otro. Dejemos hablar al experto en la res extensa, por favor, maestro Carlos.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿Usted cree que Dios permita el decremento de energía por los cometas?

SOR JUANA

Yo creo en sus ideas Carlos, pero ya ve, me llegan papeles de todos lados.

Sor Juana deja el legajo de hojas en la pequeña mesa.

SOR JUANA

¿Ustedes qué piensan? ¿Se muere algún personaje?
¿O se acaba el mundo?

Los alumnos se miran entre ellos.

ALUMNO 1

No se puede determinar la merma de energía por medio de la aparición de un cuerpo celeste. De acuerdo a Descar...

Se escuchan gritos de mujeres y de hombres en náhuatl.

PROTESTA

Mentirosos, necesitamos mais, ¿cómo queren que vivamos? Larguensen.

Mientras están atentos a los sonidos, entra el alumno Santiago, busca al maestro Carlos.

SANTIAGO

(Asustado)

Maestro, ya se levantaron las tortilleras por el suministro de maíz, están incendiando todo, hasta el Palacio Virreinal.

Carlos se pone de pie, mira a sor Juana a los ojos. Sor Juana también se levanta, se acerca y toca los barrotes de madera, como si quisiera seguir a sus visitas.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
Vámonos muchachos, al palacio.

Carlos se acerca a los barrotes del locutorio.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
(Voz baja)
Madre, sea precavida con lo que escribe. Hay un ambiente denso. Parece que los cometas no están de nuestro lado.

(Ríe)
Comenzarán los problemas. Cuídate mucho.

Carlos toma su capa del respaldo de una silla, sale. Los alumnos se despiden con una reverencia. Siguen a su maestro.

32. EXT. DÍA-TARDE. CALLES DE CIUDAD DE MÉXICO

Los alumnos caminan al lado de Carlos a paso rápido; Santiago, que ha quedado atrás, se adelanta y llega al lado de Carlos.

SANTIAGO
¿Qué hacemos, maestro? ¿Le avisamos al arzobispo para que calme a la gente?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
No, el cabildo saldrá a calmar los ánimos, además los indios tienen razón, no es posible tenerlos muertos de hambre...

A su paso y conforme se acercan a las calles del centro de la ciudad, los sirvientes cierran los grandes portones de las fincas.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
Unos con su duro trabajo apenas alcanzan a comer, mientras que otros ganan en exceso sin trabajar. Además, el arzobispo ya está enterado de todo. El poder siempre tiene sus caminos.

La gente atranca ventanas con grandes barrotes de madera. Algunas personas corren en dirección opuesta a la que caminan el maestro y sus alum-

nos. Están cada vez más cerca del centro de la ciudad, donde se encuentra una multitud de gente.

La muchedumbre apedrea el Palacio Virreinal, arrojan leños prendidos. Sale un representante de la junta de gobierno. Le cae una piedra, lo descalabran, un leño alcanza sus pies. Las TORTILLERAS enfurecidas gritan:

TORTILLERAS

¡Queremos tragar! ¡Bola de cabrones! ¡Muera el gobierno de mierda! ¡Gachupines rateros!

Carlos de Sigüenza alcanza a ver a lo lejos las llamaradas que comienzan a salir del Palacio Virreinal. Corre hacia él. Las tortilleras y los indígenas no se percatan del incendio, que cobra proporciones considerables.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

(Agitado)

¡Vayan por agua a las acequias, rápido!

Sus alumnos corren con baldes de agua de la acequia. Llega Carlos, moja una cobija, se cubre con ella y se mete al edificio que se incendia. Sus alumnos con otras personas van por más agua.

Sigüenza y Góngora sale del edificio en llamas, cargado de manuscritos. Le hace una señal a Santiago para que se vaya por detrás del edificio. El alumno se ve pequeño en contraste con el gran edificio en llamas, corre para llegar a la parte trasera. El maestro ingresa de nuevo con la cobija empapada al edificio. Santiago apila fuera del peligro los libros que le entrega Carlos desde una ventana. Aumenta el cúmulo de legajos y manuscritos.

La gente grita, llega la guardia y comienza a empujarla, se aglomeran cada vez más borrachos, indigentes y una muchedumbre de criollos e indígenas que se añaden a la revuelta.

La gente no se preocupa por el incendio provocado en el palacio. Pocas personas siguen arrojando agua con baldes de madera, tratan de apagar el fuego, que no cede.

Por la puerta de atrás sale Carlos, llama a sus alumnos que se meten con él para rescatar más libros, por atrás todavía hay forma de sacar el archivo. La otra parte del edificio arde en llamas.

33. INT. DÍA-TARDE. PALACIO VIRREINAL

Una piedra rompe la ventana y se introduce en los aposentos del VIRREY (35 años), ojos azules grandes, peluca blanca larga y rizada, rasgos finos, cejas marcadas. Él se asusta, corre con los guardias que están en la entrada de la sala.

El virrey mira a su alrededor, solo escucha gritos de los levantados. Llama a sus guardias.

VIRREY

¡Vamos, me iré con los agustinos!, no creo que en el convento exista peligro.

El virrey saca joyas y monedas de oro de un pequeño cofre. Sale. Lo siguen sus guardias. Unos adelante y otros atrás.

34. EXT. DÍA-TARDE. PALACIO VIRREINAL

Por la puerta trasera del palacio sale el virrey. Un guardia sube al carruaje virreinal, que es vigilado por otros guardias.

La gente que se encuentra al frente del palacio no ve con agrado a la guardia. Comienza la trifulca, la gente arroja leños incendiados y gran cantidad de piedras, cae un guardia que sangra de la cabeza.

Los guardias comienzan la retirada, hay mucha gente alzada y pocos guardias. Los rebeldes abren el palacio. Quiebran vidrios de las ventanas.

INDÍGENA

¡Ha salido el gachupín!

La multitud se dispersa. La gente se dirige a los establecimientos de los caciques, abren fincas, quiebran ventanales, rayan los portones con palas.

35. EXT. DÍA-TARDE. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El maestro Carlos está junto a la pila de libros que rescataron. Sus alumnos organizan los libros. Llegan carretas y comienzan a subirlos. Poco a poco la cargan.

Una nube gris invade la ciudad. La revuelta empieza a dispersarse cuando ven al arzobispo y a los frailes con el Santísimo en procesión por la calle de la catedral. Todo mundo guarda silencio. Se escucha un coro en toda la ciudad destrozada, las voces recorren las calles arruinadas, que junto con las campanas de las iglesias y los conventos hacen una melodía con tritono, bella y siniestra.

La guardia virreinal organiza el palacio, algunos barren, otros apilan piedras, leños, maderos gruesos que están fuera del palacio.

La Ciudad de los Palacios. El Palacio Virreinal. La calle, el barrio; se ven las cúpulas de la catedral, el sol poco a poco desaparece.

36. INT. DÍA. CATEDRAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El Santísimo está en el atrio. El *Retablo de los Reyes* hace de fondo del Santísimo. La iglesia está abarrotada de fieles; el arzobispo Aguiar y Seijas, de espalda a ellos, oficia misa con su atuendo de pastor. Comienza su sermón.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Hijos, se acerca el final de los tiempos, las calamidades comienzan a salir de las cuevas del infierno.

En la iglesia abarrotada están parados los negros, mulatos, criollos, chinos e indígenas en su mayoría.

En las bancas delanteras están acomodados españoles, europeos de diversos territorios. Gente de todas las razas y mezclas escuchan al arzobispo.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Eufórico, seguro)

Ayer... fue una prueba para este rebaño del Señor...
Se verá la forma de abastecer de maíz a todos.

En una lateral está sentado el obispo de Puebla, MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ (50 años) de pelo cano, movimientos finos y calculados a la perfección. Algunas personas lo miran de reojo. Está acompañado de una familia noble de la ciudad.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Pero hay que amar a nuestro señor Jesús por sobre todas las cosas, que ese es nuestro principal

motivo de existir, es un deber para lograr entrar al paraíso.

Termina el sermón, comienza la música. La gente, más que nada de la nobleza, se forma frente al altar en grandes filas para recibir la comunión.

Comienzan los coros a cantar. El volumen de los coros aumenta gradualmente.

El obispo Fernández de Santa Cruz le habla al oído a un señor que le acompaña. Se le acerca el FRAILE ISIDORO (40 años) de tez blanca y ojos verdes. El obispo se despide de los acompañantes. Se retira con el fraile.

Mira de reojo al arzobispo.

37. EXT. DÍA-ATARDECER. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

La catedral está a lo lejos. Algunas paredes del palacio quedan en pie. Otras están casi desplomadas. Algunos indígenas jalan escombros y acomodan piedras. Algunos indígenas acarrear escombros del palacio municipal.

La gente pasa con gallinas, ollas en carros jalados por burros. Algunos pulqueros llevan sus vasijas grandes en burros. El sol, naranja y de gran proporción, se oculta lentamente mientras los burros se pierden en el horizonte.

38. INT-EXT. TARDE-NOCHE. CARRUAJE DEL OBISPO

Salen de la iglesia el obispo Fernández de Santa Cruz y el fraile Isidoro. Se suben al carruaje.

El obispo golpea con el anillo de oro el techo del carruaje. Avanzan.

El obispo mira por la ventana del carruaje, respira profundo.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Sigue con sus mismas creencias este pastor. Tanta obsesión no conviene para nuestra Nueva España.

FRAILE ISIDORO

¿Ya supo que prohibió la obra de teatro de la madre Juana Inés?

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Sí, nuestra amiga cada día está más desprotegida, este poder terrenal le quita las alas a los grandes. Esperemos que no sea el caso con la madre Juana. Habrá que estar solícitos a sus demandas. Es la mejor de nuestros escritores.

FRAILE ISIDORO

El arzobispo está cada vez más nervioso. Quiere conquistar el paraíso desangrando o mortificando a los demás.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Creo que la Nueva España merece algo mejor. Además, siempre está presumiendo sus grandes limosnas.

(Despectivo)

Espero que pronto se haga algo para calmarle esos nervios al reacio de Aguiar y Seijas.

El fraile mira por la ventana. Ve pasar a diferentes personas que están a la orilla de un tianguis, un vendedor moreno y de rasgos mayas carga un quetzal en cada hombro. Los puestos de frutas, verduras y flores se ven por las calles donde pasa el carruaje. Varias mujeres cargan gruesas cantidades de flores.

39. EXT. DÍA. CIUDAD DE MÉXICO

El carruaje llega a una gran finca con amplios jardines, lo reciben varios sirvientes indígenas vestidos a la usanza española.

Bajan valijas del obispo, mientras él y el fraile se apean del carruaje.

La finca es amplia, en su centro hay un amplio jardín con una fuente. Los arcos con columnas de tezontle talladas decoran la planta baja. Piedras ingeniosamente colocadas forman curvas a lo largo de las columnas.

40. EXT. DÍA-TARDE. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El obispo camina con el fraile por la Ciudad de México. Ven la fachada terminada del Palacio Virreinal, recién pintada. Sale del palacio el maestro Carlos de Sigüenza. Se saludan.

41. INT. DÍA. SALA DE ACUERDOS. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO
 Sor Juana escucha con sumo cuidado las palabras del obispo Fernández de Santa Cruz, solo se encuentra ella, el fraile Isidoro y él en la sala de acuerdos.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

(Voz queda)

¿Por qué no te has dedicado con mayor empeño al conocimiento más profundo que hay, la teología? ¿Qué solo Hildegarda, Catalina de Alejandría o santa Paula serán recordadas por su sabiduría?

SOR JUANA

(Irónica)

Las mujeres letradas no son bien vistas en la Nueva España, Su eminencia, y menos si escriben sobre lo que pocos hombres se atreven.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Y sin embargo me has comentado algunas agudas reflexiones tuyas sobre las finezas de Cristo, tema muy estudiado en el escrito de Antonio Vieira.

SOR JUANA

Puede que yo haya esbozado algún pensamiento al respecto de los escritos de ese amigo del arzobispo... Es un asunto delicado... mas no imposible, si cuento con su apoyo...

Sor Juana recarga su codo en la silla de madera. Se queda con la mano en la barbilla, pensativa.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

En tres meses regreso, para que tengas tiempo de escribir tus comentarios acerca del sermón, ¿qué te parece? Si no, el hermano Isidoro me irá a visitar a Puebla, me lo envías con él... Conocerán a los genios que hay en la Nueva España. Verán en todo su esplendor a la mejor escritora de México... a la Décima musa.

42. EXT. DÍA. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El obispo sale acompañado de sor Juana hasta el fondo del pasillo.

SOR JUANA

(En voz baja)

Está bien, padre, nada más le ruego mucha discreción. Solo comparta el escrito con sus allegados. ¿Estamos de acuerdo?

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Bueno hija, me retiro. Trabaja. Cuídate del mundo que está en contra de los cambios. Dentro de nosotros se esconden los irascibles.

Llega la madre superiora. Saluda al obispo y al fraile. Los despide del convento.

A lo lejos se oyen unos caballos encabritados, barriles que caen.

43. EXT. DÍA. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Se escucha algarabía fuera del convento. Sale el obispo Fernández de Santa Cruz y el fraile.

Pasan indígenas, mulatos, criollos, que venden guajolotes, gallinas, patos. Todo es un alboroto. Se escucha a los patos graznar, pájaros que cantan; más lejos, un burro rebuzna. Otro le sigue.

Una gallina con sus polluelos pasa por el medio de la calle. Sus pollos la abandonan. La gallina voltea para todos lados. Un indígena corre tras ella.

Pasa el obispo al lado de él. El indígena alcanza a la gallina, hace una reverencia al obispo. Este le sonríe.

44. EXT-INT. ATARDECER-NOCHE. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

En el gran jardín del convento, con sus portales, altos y gruesos que sostienen el primer piso, cuelgan flores de malva y geranios.

El pasillo principal conduce al ala de habitaciones con forma laberíntica. En una esquina del convento, llegamos a una celda amplia. Se escucha *Señor ten piedad* cantado por un gran coro.

45. INT. ATARDECER-NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La celda tiene una adaptación en la azotea, un observatorio astronómico. Está conectada a la biblioteca por medio de una escalera de caracol. En dicho espacio hay un telescopio junto a una ventana de gruesos maderos, además de una mesa con papeles y dibujos de las esferas celestes.

En el espacio dentro de la celda-biblioteca hay un estudio, sor Juana sentada escribe sobre una mesa amplia. Tiene aparatos científicos: autómatas, lámparas, astrolabios, globos terráqueos, mapas astrológicos, todos apilados en estantes, libreros con los libros perfectamente acomodados.

Sor Juana, concentrada en su escritorio, hojea grandes volúmenes, a su lado se encuentra impreso el sermón del padre Antonio Vieira.

Sor Juana entra a su biblioteca contigua. Al lado del escritorio se ven grandes volúmenes, pulcramente ordenados.

Saca libros de sus estantes, los vuelve a meter. Toma otro, lo lee de pie. Vuelve a sentarse. Escribe. Se ha hecho de noche. Los perros comienzan a aullar de manera extraña.

Sor Juana mete en una cartera de cuero los pliegos de su escrito.

Se deja de escuchar súbitamente la canción *Señor ten piedad*.

46. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El obispo Fernández de Santa Cruz, sentado, hojea el manuscrito, interrumpe su concentración para ver a sor Juana que lleva la mancerina a su boca, ve sus labios. Vuelve a concentrarse en el manuscrito.

SOR JUANA

(V.O.)

La opinión primera que es de agustino, que siente

que la mayor fineza de Cristo fue morir, probándolo con el texto: *Maiorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis.*

Sor Juana ve fijamente al obispo, mientras este lee el manuscrito. Se observa los dedos largos y blancos, en los que tiene una mancha permanente de tinta, de visible proporción. Se lleva la taza de chocolate a su boca, sale el vapor de la mancerina.

SOR JUANA

(V.O.)

Dice este orador que mayor fineza fue en Cristo ausentarse que morir.

Pruébalo por discurso: porque Cristo amaba más a los hombres que a su vida, pues da la vida por ellos...

El obispo de Puebla lee. Se detiene a observar a sor Juana.

La mira fijamente.

Juana le mira del mismo modo.

47. INT. DÍA. CATEDRAL DE ATENQUERA. OAXACA. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana se encuentra en el púlpito, como un gran orador, la iglesia está abarrotada de fieles, la escuchan atentamente. Expone vigorosa su discurso. Con movimientos de manos, dirige miradas para los asistentes. Silencios bien pensados.

SOR JUANA

Compra Cristo (dice el autor) cada presencia con una muerte en el sacramento; yo entiendo que compra la muerte con la presencia, pues tiene la presencia por acordarnos su muerte: *Quotiescumque feceritis, in mei memoriam facietis.* Aquella fineza que el amante desea que se imprima en la memoria del amado, es la que tiene por mayor.

48. INT. DÍA-MAÑANA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El obispo está sentado casi pegado a la reja del locutorio, mira maliciosamente a sor Juana. Ella, inquieta, observa la estancia, observa la mancebina. Observa al fraile Isidoro, amigo de Fernández de Santa Cruz, que se encuentra parado detrás del obispo.

Sor Juana se levanta abruptamente de la silla. Camina a lo largo del locutorio, se frota las manos. De modo discreto se mira las manos sudadas, las pasa por el hábito, con un movimiento apenas perceptible. Camina de un lado a otro. Mira al obispo.

SOR JUANA

Su excelencia no crea que no siento angustia al revelarme.

Sor Juana se para en la pared del arco del locutorio.

SOR JUANA

Pero confío en la prudencia de mis amistades, nos debemos motivar entre nosotros... esto no es para que lo lea él.

Una monja (la vigilante) entra al locutorio por el lado interno, al mismo tiempo que Carlos de Sigüenza entra por el lado de las visitas. Carlos escucha las frases de sor Juana.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Quizá deberíamos hacer algo más, actuar con otras estrategias.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Maestro Carlos. No hacer nada a veces es hacer mucho. Ya lo verá.

Carlos saluda al obispo que estira su mano, le besa el anillo, que parece un sol de oro macizo con puntas plateadas.

El obispo se dirige a sor Juana.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Esto lo tienen que leer todos nuestros conocidos. Estoy seguro que va a ser de su agrado.

Sor Juana despide al obispo y al fraile Isidoro. Se quedan el maestro Carlos y sor Juana. Silencio. Sale la monja vigilante.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
¿Estás preparada?

SOR JUANA
Nunca se está preparado Carlos, nunca...

49. INT. DÍA-TARDE. PUEBLA DE LOS ÁNGELES

El obispo está sentado en su escritorio, en su extensa biblioteca. Hay libros acomodados en un librero del lado derecho. El escrito de sor Juana se encuentra al lado de él, encima de su escritorio.

Escribe lento, se detiene a pensar las palabras, le toma tiempo.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ
(V.O.)

Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el infierno.

El obispo levanta la cabeza, tiene la pluma sin tinta. Mueve la lengua como si estuviera saboreándose. Mete la pluma al tintero. Escribe. Contempla el librero que tiene al lado de él. Introduce la pluma en el tintero, escribe.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ
(V.O.)

Y si gustare algunas veces de inteligencias dulces y tiernas, aplique su entendimiento al Monte Calvario, donde viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallará gran campo para ponderar excesos de un amor infinito y para formar apologías, no sin lágrimas contra una ingratitud que llega a lo sumo.

Entra a su oficina su SECRETARIO. Lo acompaña su amigo el fraile Isidoro. El sol se ha puesto. Iluminada la estancia con la luz dorada del atardecer. El secretario enciende las velas y sale.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

(A Isidoro)

Pasa, siéntate. Qué bueno que ya estás aquí.

Fernández de Santa Cruz, con letra grande calca un título: CARTA ATHE-
NAGORICA DE LA MADRE JUANA INÉS DE LA CRUZ.

RELIGIOSA PROFESA DE VELO Y CHORO EN EL MUY RELIGIOSO CONVEN-
TO DE SAN JERÓNIMO...

El obispo llama a su secretario, firma unos documentos y se los entrega
uno tras otro.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Manda estos papeles inmediatamente a la impre-
nta e incluye esto. Es una carta, un consejo para
nuestra musa.

(Se levanta)

Supervísalo, en cuanto esté listo, me lo traes.

El sirviente se dirige a la salida con el legajo de papeles. El obispo lo alcanza.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

No, mejor voy yo. Ya es tarde, sirve de que visito
al impresor.

Los papeles son recogidos por el obispo de las manos del sirviente.

50. INT. DÍA-TARDE. IMPRENTA. PUEBLA DE LOS ÁNGELES

El paquete de documentos es entregado por el obispo en manos del impresor.

Varios trabajadores, pendientes de su trabajo, saludan al obispo con un
movimiento de cabeza. Fernández de Santa Cruz habla con el maestro
impresor.

Los empleados entintan placas. Otros doblan los pliegues. Unos más los
cosen.

Hay trabajadores que presionan palancas, para impresionar en el papel.
Algunos forman legajos de librillos, se los pasan a otro, que los engoma.

Uno le pasa las hojas a otro, este las ve y hace una señal. Continúa con la presión en la placa. Revisa la tipografía del libro.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Aquí está el permiso de impresión. Le pido discreción y buen trabajo, como siempre. Muchas gracias.

IMPRESOR

Muy bien, señor obispo, se lo enviaré lo antes posible.

El obispo sale, los trabajadores siguen sus tareas.

51. EXT. DÍA. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Algunos indígenas limpian la acequia real, que es el canal que llega hasta los desagües de la ciudad, quitan los guajolotes y los perros xoloitzcuintles muertos que obstruyen su circulación.

En algunas partes de la acequia circulan chalupas.

Mujeres se abastecen de agua de las fuentes de un venero, donde llegan los indígenas con sus cántaros.

Mujeres con jícara llenan sus vasijas, que cargan en la cabeza. Mujeres ricamente ataviadas de huipiles coloridos cargan sus cántaros en la cabeza sin tocarlos con las manos.

Algunos indígenas supervisan las acequias que llegan hasta el centro de la ciudad, inspeccionan la cantidad de basura que obstruye el paso del agua.

52. INT. DÍA-TARDE. IMPRENTA. PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Le entregan el manuscrito al obispo Fernández de Santa Cruz. Él lo ve, sonríe.

Lo hojea, asiente. Se lee el título en la portada: CARTA ATHENAGORICA DE LA MADRE JVANA YNES DE LA CRVZ...

Sale el obispo, deja que sus sirvientes metan algunos ejemplares en cajas de madera que son puestas en una carreta.

53. INT. DÍA. UNIVERSIDAD DE MÉXICO

En los pasillos, varios doctores de la Ciudad de México leen la obra de la madre Juana, traen el manuscrito de la *Carta Athenagorica*.

En su aula, el maestro Carlos de Sigüenza alza la publicación con la mano derecha, lo discute con sus alumnos.

Cerca se encuentran varios catedráticos con un grupo de alumnos. El maestro Carlos de Sigüenza sale del aula, se les une a la conversación, con el escrito en la mano.

Llega abruptamente el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. Se queda frente a los catedráticos, Carlos de Sigüenza lo saluda, le siguen todos los asistentes, incluidos los alumnos, cuando los catedráticos intentan saludarlo de mano, él no la extiende. Los otros no se atreven.

Se queda estático. Ve que traen en las manos la *Carta Athenagorica*. El arzobispo se la arrebató a un CATEDRÁTICO.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Alzando la voz)

¡Qué inmundicia están leyendo!

(Irónico)

Eso es lo que enseñan en sus clases... Pensé que eran intelectuales respetables, en cambio, los encuentro embelesados con esta monja.

CATEDRÁTICO

Señor arzobispo... Lo...

El arzobispo se retira con paso rápido, renquea, suena el golpe de su bastón sobre las lozas del piso, que hace eco en los pasillos de la universidad. El arzobispo camina de prisa, pasa cerca de Carlos de Sigüenza, se detiene, lo voltea a ver.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Pase al arzobispado lo antes posible.

Carlos de Sigüenza asiente y se acomoda sus anteojos.

54. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El arzobispo Aguiar y Seijas mientras espera impaciente a sor Juana, hace movimientos con el bastón, golpea el piso y los barrotes de forma repetitiva. Llega sor Juana, trae unos libros en la mano. Se planta frente al arzobispo, de su lado del locutorio. El arzobispo contiene la ira.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Golpea el piso con el bastón)

¿Por qué te metes a un convento si no te han enseñado a obedecer?

Juana lo ve a los ojos, deja los libros sobre una mesa.

Silencio.

SOR JUANA

Solamente he querido dedicar mi vida a Dios y servirle por medio del conocimiento.

El arzobispo hace una seña a la monja vigilante de que se retire.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¿Acaso piensas que con tu vida y tus escritos insidiosos agradas a Dios?...

Aprende de las grandes santas de la Iglesia, que ellas no se comportan como libertinas del demonio.

Sor Juana, serena, lo mira.

El arzobispo golpea con el bastón repetidamente contra el piso. Ella lo observa.

Sor Juana le extiende un libro impreso de su autoría.

SOR JUANA

Observe usted mismo si no me he entregado a Dios. Son publicaciones sin mi nombre, las hice para mis hermanas.

El arzobispo levanta su bastón, con su punta toca el libro. Mantiene firme el bastón mientras mira a sor Juana.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Usted sabe que todo tiene límites en este mundo.

(Baja el bastón lentamente)

Si me he molestado en venir es porque debe saber que Dios espera de nosotros penitencia, no una vida de placeres.

SOR JUANA

Por supuesto, soy esposa de Cristo y mi existencia se la he ofrecido a Él. Le he entregado mi cuerpo y mi alma; para Él he vivido más de veinte años. Sé lo que espera de mí.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Amenazante)

El problema no es lo que espera Dios sino usted.

El arzobispo sale. La puerta se cierra con una ráfaga de aire que se filtra de los jardines del convento.

55. INT. NOCHE. CAPILLA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana entra, serena. Se encuentra frente a la Inmaculada Concepción (Rubens ca. 1628), la mira de cerca. La Virgen que pisa la serpiente se parece a ella. A un lado está san Jerónimo. Se hinca frente a la Virgen a rezar. Las otras monjas también rezan. En la capilla del Convento de San Jerónimo se encuentran las 58 monjas del convento.

Una empieza la oración cantando.

Otra, que está retirada en la capilla del Convento de San Jerónimo, sigue la frase.

La continúa otra monja que está alejada.

Sor Juana sigue hincada con las manos juntas e inclinada.

Se escucha el canto angelical de las monjas en la capilla del Convento de San Jerónimo, llena de velas.

Las sirvientas y novicias encienden velas y acomodan arreglos florales que decoran la capilla del Convento de San Jerónimo.

Sor Juana, inmóvil, reza.

56. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana saluda de mano a Carlos de Sigüenza. Ven que entra una monja al locutorio, se separan de las manos.

La monja cambia con calma unas flores que tiene un santo pequeño empotrado en la pared. Mientras, trata de escuchar la conversación de sor Juana.

SOR JUANA

Siéntate, Carlos.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

No, gracias, madre ¡Solo paso por si se te ofrece algo!

Carlos le muestra un ejemplar de la obra del padre Eusebio Kino, con el título *Exposición astronómica*. Mira con rapidez de reojo a la monja.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Es esto la refutación a la *Libra astronómica y filosófica*.

¡Bueno, no venía para enseñarte ese trabajo!

La monja se retira, sor Juana no puede fingir su pesar, tiene el semblante triste. Se le rasan los ojos de lágrimas. No deja que sus lágrimas salgan. Se contiene.

Camina por el locutorio.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿Por qué publicaron el sermón?

SOR JUANA

Eres mucho mejor que Kino, tú lo sabes. Desconozco... Quizá el obispo de Puebla quiere demostrar su astucia, yo qué voy a saber.

Sor Juana, inclinada, observa el piso, levanta la cabeza y mira de frente a Carlos de Sigüenza y Góngora. Trae en la mano la *Carta Athenagorica*.

SOR JUANA

Su mismo apellido. Además: ¿Filotea? ¡Es señal de que es un eclesiástico! Alguien que tiene el poder de dirigirse a todo el mundo. ¿Quién más sino él? Esto fue muy directo, ¿no, Carlos?

Sor Juana toma el libro y lo abre, lo estruja, en las páginas donde está la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

El arzobispo está muy enojado.

SOR JUANA

¡Y qué! Yo estoy muy triste, tantos años entre gobernadores y eclesiásticos, y parece que no he aprendido nada.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¡Juana! Debes de entender la gravedad de esto.

SOR JUANA

Lo sé, Carlos... quien desea acercarse al sol, en algún momento cae.

La madre superiora pasa por la puerta del locutorio. Sor Juana y el maestro Carlos de Sigüenza guardan silencio.

Suenan cantos en coro de un grupo de niñas.

La madre superiora se esconde, se queda atrás de la puerta que da al locutorio.

Carlos de Sigüenza deja la *Carta Athenagorica* sobre una silla. Se acerca a sor Juana. En voz queda, le susurra.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Ten cuidado con el furioso arzobispo, lo que más lo hiere es que una mujer contradiga a su amigo y guía espiritual, el padre Antonio Vieira.

Sor Juana pasa sus manos por las cuentas de su rosario, mira acongojada a Sigüenza y se abraza a sí misma mientras acaricia sus brazos, respira profundo.

Carlos ve que un borde del hábito de la madre superiora se asoma por la entrada.

SOR JUANA

Me odia el arzobispo. ¿Crees que pueda silenciarme fuera del convento?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

No te preocupes, Juana, no es tan fácil silenciar a la Fénix de América... pero va a hacer todo lo que esté a su alcance. Lo conozco.

Se escucha el coro de niñas interpretar un cántico con drásticos contrastes entre el forte y piano, la frase *Fénix de América*.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¡Deberías ya darme los libros prohibidos por la Inquisición!

Sor Juana respira profundo. Asiente.

SOR JUANA

Está bien... espera.

57. EXT. DÍA-TARDE. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana sale del locutorio. Ve de reojo a la madre superiora cuando pasa junto a ella.

Ella no mira a sor Juana, finge arreglar una planta que está a su lado. Sor Juana camina por los pasillos.

Sube por escalones bien regados y barridos, entra a la celda-biblioteca.

Sor Juana sale al pasillo con su esclava Teresa y su sobrina Isabel. Traen algunas mantas con libros escondidos.

Caminan por los corredores menos transitados.

58. INT. DÍA-TARDE. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las tres mujeres llegan al locutorio, dejan las mantas en la ventanilla. Sor Juana separa los libros en dos pilas, una más grande que la otra.

SOR JUANA

Estos son algunos Carlos, tómalos, son los que puedo darte por ahora.

Estos te los quedas para que completes la colección; estos otros, se los entregas a Lombeida.

Carlos los toma y la mira, preocupado.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Juana, cuida bien tus pasos, recuerda que a mí ya me expulsaron de la orden.

Carlos deja de mirar a sor Juana de frente, voltea a la puerta del locutorio que se encuentra atrás de Sor Juana. Suspira.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Me voy... Habla con el padre Núñez, aceptará ser tu confesor de nuevo. Él es quien tiene mayor poder dentro y fuera de la Inquisición.

SOR JUANA

No hay más que tomar el trago amargo. A veces nos quedamos sin alternativas...

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Y si no volviera, de todos modos no se atrevería a hacerte daño, ya que lo buscaste, estoy seguro. Aún sigues siendo su hija predilecta.

SOR JUANA

Carlos, el mundo cambia: el árbol, las rocas, el río; como nosotros. Todo es un constante movimiento.

Sor Juana se retira, sale seria del locutorio. Carlos recoge los libros uno por uno, un fuerte viento introduce hojas secas por las ventanas.

59. INT. DÍA. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las hojas se arremolinan en los pies de sor Juana, que las levanta con el vuelo de su hábito en su apresurado caminar. Recorre los pasillos. Llega con un grupo de indígenas que restauran los muros del convento. Sor Juana llama a uno de ellos. El INDÍGENA termina de acomodar la piedra de tezontle en el muro y se dirige hacia ella.

SOR JUANA

(Náhuatl)

¿Sabes dónde está la casa del señor Pedro de la Cadena?

El indio sonríe y asiente con alegría.

INDÍGENA 1

(Náhuatl)

Sí, madre.

Sor Juana le entrega un sobre y le da un par de monedas.

SOR JUANA

(Náhuatl)

Se lo das directamente en la mano. Solo a él. ¿Me haces ese favor? Nadie lo tiene que ver.

El indio sale con el sobre que se mete en la faja que sostiene el calzoncillo, se viste con una capa que toma de una jardinera.

Voltea con los otros trabajadores. Chifla. Hace señas. Corre a la salida. El indígena se encuentra cenizales en el camino, vuelan. Otros cenizales pelean mientras vuelan.

60. INT. DÍA. CAPILLA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Entra un cenizal a la capilla del Convento de San Jerónimo por una de las grandes ventanas que la decoran. Se para en una ventana. Abajo entran las monjas en parejas y se desplazan, acomodándose en las bancas de la capilla del Convento de San Jerónimo.

Se hincan y rezan. Otras comienzan a cantar.

Las monjas pasan el rosario por sus dedos, cuenta por cuenta.

Terminan de rezar, la madre superiora se sitúa delante de todas las monjas.

MADRE SUPERIORA

Hermanas, el día de mañana el padre Francisco Xavier Palavicino Villarrasa estará con nosotros en la misa por la tarde. Debemos estar todas presentes, de alguna manera tenemos que apoyar a nuestra hermana.

Continúan los cantos y los ecos de la capilla del Convento de San Jerónimo.

Entra sor Juana, semblante serio, se hinca a rezar.

La madre superiora sale de la capilla del Convento de San Jerónimo. Varias monjas le siguen, atrás van las novicias que están con cada religiosa.

La sobrina de sor Juana camina, sin percatarse de que su tía se ha quedado sentada en el banco de la capilla.

Sor Juana mira una ventana en lo alto de la capilla. Luego oye un canto melancólico y baja la mirada. En el suelo ve a un cenizante que camina por el pasillo central de la capilla con un ala herida, desencajada.

Sor Juana vuelve a voltear a la ventana vacía, con su mirada fija, perdida en la dimensión del espacio que existe entre ella y la ventana, por la que se ve el cielo azul intenso.

61. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El cielo está despejado. El sol ilumina de frente la puerta principal de la capilla, que es abierta de par en par por sor Juana, quien sale con la cabeza en alto. Atrás va la sobrina con la cabeza inclinada hacia abajo.

Las monjas arreglan el jardín, podan arbustos de rosas que están en medio de las jardineras centrales del patio, a un lado de la fuente principal. Sor Juana camina por el patio, escucha a las monjas murmurar.

Sor Juana pasa junto a ellas. Las monjas guardan silencio. Cortan los tallos secos de las rosas.

Se pierde en los pasillos. Una monja llega a la fuente, saca flores de un florero, las deja en el borde de la fuente. Lava el florero. Acomoda las flores.

62. INT. TARDE. CAPILLA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las flores están acomodadas en sus respectivos sitios dentro del altar de la capilla. Las monjas están entre las rejas del coro. El público entra. Se encuentran presentes muchos nobles de la Nueva España, se acomodan en sus asientos, está abarrotada la capilla.

Un sacerdote-secretario del arzobispo, de aspecto serio, con sotana negra impecable, ingresa al final y se queda de pie casi a la entrada de la capilla. En la parte de coros, las monjas escuchan las campanadas de la tercera llamada a la misa.

Sor Juana se acomoda de manera obsesiva su brazalete de plata con piedras preciosas. Su sobrina la observa desde atrás.

Entra al altar el sacerdote FRANCISCO XAVIER PALAVICINO (40 años), un hombre de aspecto frágil, grandes ojos, frente prominente, pelo entrecano, tez blanca.

Las monjas se paran, sor Juana ve a los nobles, sus hermanas voltean afligidas a verla.

Las monjas comienzan a cantar en coro, sor Juana se integra en el canto.

La luz amarilla del sol ilumina la cúpula de la capilla, mientras el coro se escucha en conjunto con las campanas del convento y otras muchas de la ciudad. Hacen una sola melodía con las voces de las monjas y sus instrumentos.

El sacerdote Palavicino oficia misa. Lee.

Desde lo alto del palco, Palavicino toma algunos papeles, los deja sobre el atril.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

El Evangelio que me ocupa para discurrir acerca de las singularísimas virtudes de mi grande y

santa madre Paula, viuda romana, contiene tesoro,
margarita y red.

Sor Juana se frota las manos y se las calienta con hálito. Observa al padre Palavicino. Las demás hermanas que se encuentran cubiertas con velo, observan a sor Juana. El coro a lo lejos parece una pintura llena de telas donde monjas nobles visten sus mejores galas.

En la misa hay gachupines, indígenas, negros, criollos, mestizos, de todas las clases sociales. Sor Juana observa a la multitud, se restriega las manos.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Y no se admiren vuestras reverencias del término
con que explico el dictamen que me acompaña,
pues no es ajeno del femenino sexo enseñar, como
lo previno el Sabio hablando de la enseñanza de
una mujer, que graduó don divino: Disciplina enim
illius Batum Dei est.

La iglesia está completamente en silencio. Se escucha el canto de las aves que están fuera. Suena el canto de un cenxontle.

El sacerdote-secretario sale con paso firme y acelerado de la capilla.

Sor Juana, con la vista de sus hermanas sobre ella, mueve su brazalete de forma discreta.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Y, a la verdad, yo no hallo ser ajena de una mujer
la ciencia ni la enseñanza...

Sor Juana deja de mover el brazalete y observa al padre Palavicino.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Cuando veo que Dios se valió de una mujer para manifestar el soberano misterio de la Encarnación, como dijo el Venerable Beda de Marcela, voceadora divina...

Sin voltear, sor Juana se percata de que es vista. Mira de reojo, imperceptiblemente, a las demás hermanas e invitados, gente del público.

Las hermanas están sentadas, solo una se encuentra de pie en la entrada del locutorio. Le sonrío a sor Juana.

Sor Juana ahora mueve las cuentas del rosario, mientras mira al orador.

Las palabras suenan fuerte, se escuchan con eco.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Magnae devotionis et fidei haec mulier ostenditur,
quae scribis et pharisaeis Dominum tentantibus
simul et blasphemantibus...

Por la puerta principal de la capilla entra el arzobispo, a toda prisa. Renquea y apoya con fuerza el bastón a cada paso.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Tanta eius Incarnationem prae omnibus sinceritate cognoscit, et tanta fiducia confitetur, ut et praesentium procerum calumniam et futurorum confundat haereticorum perfidiam.

La gente se asombra al ver entrar al arzobispo. Su silueta en contraluz pasa el arco de la capilla. Sor Juana aprieta la cuenta del rosario, con la otra mano se toca el pecho.

Una monja del fondo del locutorio se destapa el velo, trata de ver mejor lo que sucede.

Las mujeres de clase alta que fueron invitadas se descubren la cabeza. Sor Juana sigue con la mano en su pecho.

Murmullo general, casi imperceptible.

Sor Juana voltea hacia el palco donde está el padre.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Ya es suficiente! Un sacerdote no puede dar un sermón como este. ¡La misa ha terminado!

El padre Palavicino se queda petrificado, se ruboriza.

El arzobispo da golpes con el bastón en el piso. Sus bastonazos retumban cada vez con más fuerza.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Sube gradualmente el tono de voz)

¡Ya cállese! Lárguese de este recinto sagrado... Puras palabrerías.

El padre Palavicino está tieso en el palco del orador, con tez totalmente sonrojada, que pasa a ponerse pálida.

El sacerdote-secretario que acompaña al arzobispo está a varios metros de distancia. Ve al padre Palavicino con tristeza.

El padre Palavicino reacciona, baja del palco. Se retira.

El arzobispo lo mira con desprecio. Voltea a ver a sor Juana.

La madre superiora va a encontrar al padre Francisco Xavier Palavicino, en la entrada del palco.

MADRE SUPERIORA

Padre, nunca pensé que esto sería contraproducente.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Usted no se preocupe, madre. Hasta luego. Con su permiso.

El arzobispo se toca el pecho, su corazón se escucha precipitado. Se apoya con fuerza en el bastón, tiembla.

Las monjas observan todo desde el coro de la capilla.

La gente ve caer lentamente al arzobispo. El bastón cae lenta y silenciosamente.

El sacerdote-secretario alcanza a llegar para sostener al arzobispo. Hace esfuerzos para sentarlo en una banca de la capilla.

La madre superiora llega con una toalla húmeda que le pasa al sacerdote-secretario, este se la coloca al arzobispo en la frente.

Sor Juana permanece sentada, recorre las cuentas del rosario. Se limpia sus manos, que sudan. Saca un pañuelo para limpiarse el rostro.

La gente se aglomera en torno del arzobispo. Los cenizontes revolotean inquietos en los bordes de las ventanas.

La preocupada sobrina de sor Juana está con la multitud de hermanas que se encuentra pegada a los barrotes del coro de la capilla.

63. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana sale apresurada de la capilla, con su paso fuerte, decidido.

Escucha alboroto dentro de la capilla, mientras cruza el umbral del coro.

Hace fuerte viento en el patio. El chorro de la fuente parece lluvia, por el viento que lo golpea. Sor Juana pasa por un lado, sin percatarse del agua que cae.

Se nubla el cielo.

Sor Juana se encuentra en medio del gran jardín del patio del convento, hay gran cantidad de rosas y flores de huerto.

Respira profundo, está impasible entre las flores, las rosas de varios colores, los botones, las hojas.

Se acerca hacia las rosas. Trata de cortar de tajo una que está abierta. Lo hace desde el tallo. Se pincha la mano con las espinas de la flor.

Llega hasta la fuente del centro del patio, donde el viento ha cesado. Sumerge su mano que sangra. El agua cae apaciblemente. Sor Juana se talla las manos suavemente para lavarse la sangre. Observa su sangre que se disuelve en el agua.

El padre Palavicino pasa cerca de sor Juana. La observa tiernamente. Sor Juana cambia su expresión de tranquilidad a una asombrada.

SOR JUANA

Padre. Gracias. A veces es mejor desandar el camino que intentar abrir uno nuevo.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO

Madre, en tiempos de grandes vientos hay que hacer que los molinos funcionen.

Sor Juana sonríe, el padre sigue su camino.

64. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana porta un semblante triste, escribe. Traza las letras de forma fluida y delicada con su mano manchada de tinta. Se ve su desgastado tintero.

SOR JUANA

(V.O.)

María Luisa, espero que cuando recibas estas líneas no esté totalmente caída. Necesito tu ayuda. Creo que esta vez sí van a lograr derrotarme. En vez de un sueño, tendré una pesadilla.

Está iluminada la biblioteca, entra un haz de luz por la ventana que está del lado izquierdo.

SOR JUANA

(V.O.)

Seré la Décima Musa, la Fénix de América, la poetisa americana. Pero también y ante todo... soy la vulnerable Juana, de carne y hueso.

Sor Juana rompe el pergamino, frustrada comienza a escribir otra carta.

SOR JUANA

¿Por qué tanto alboroto cuando nada hago?

La arena del reloj que se acaba. Sor Juana lo ve. Escribe.

SOR JUANA

Isabel, ya se acabó la arena del reloj.

Su sobrina entra con delantal, corre hacia una clepsidra de piedra con relieves. La destapa, sale un pequeño chorro de agua.

Mientras el agua cae, se escucha levemente.

Sor Juana se detiene. Suspira. Cierra los ojos, escucha el agua. Escribe. Se interrumpe el haz de luz que entraba por la ventana, el cielo se nubla.

Sor Juana deja de escribir, se levanta y abre todas las ventanas de su celda.

Continúa el ruido del reloj de agua.

65. INT. TARDE. OFICINA DE MADRE SUPERIORA. SAN JERÓNIMO

Sor Juana entra a la oficina de la madre superiora con una carta en la mano. La madre superiora se encuentra inclinada, acomoda velas en cajas de madera.

SOR JUANA

Buenas tardes, madre. Dígame.

La madre superiora no voltea a ver a sor Juana. Acomoda las velas en las cajas, ahora unos cirios.

La madre no puede acomodarlos, no caben los cirios en la caja; con impotencia los avienta, los deja desacomodados. Un cirio se cae y rueda, llega a una pata del escritorio.

La luz rojiza de la puesta del sol entra a la oficina.

La madre superiora se levanta.

Un cuadro de san Jerónimo cuelga de la pared, detrás del escritorio.

MADRE SUPERIORA

¿Cómo puedes estar tranquila? Sé que estás consciente del problema... sabes que el arzobispo está molesto.

SOR JUANA

Mi intención nunca fue causar problemas, sino poner atención en ellos... El arzobispo está enojado conmigo, no con el convento.

MADRE SUPERIORA

Yo respondo ante el arzobispo, pero son a ustedes a quienes debo de proteger... ¿Ya tienes un plan en las finanzas de este año?

SOR JUANA

Así es, habrá ganancias de un veinticinco por ciento, eso mantendrá menos disgustado a su excelencia.

MADRE SUPERIORA

(Seria)

¿Ni ante peligros eminentes pierdes tu ironía? No creas... siempre he creído que tengo más miedo que tú.

La madre superiora llora, sor Juana está inmóvil, adelante del umbral de la puerta de la oficina. La madre superiora se recarga sobre el escritorio, no puede contener el llanto. Lloro con abundancia.

Sor Juana, sin ninguna expresión, la abraza. Sobre el escritorio ve las monedas y la carta que había remitido con ayuda de un indígena a Pedro de la Cadena.

La superiora deja de llorar y se aparta lentamente de sor Juana. Nota que sor Juana tiene una carta en la mano, la toma con suavidad y la mete en un sobre. En otro sobre, pone la carta para Pedro de la Cadena.

MADRE SUPERIORA

De hoy en adelante, por órdenes del arzobispo y mías, no puedes enviar cartas a nadie. En absoluto... a nadie. Pero yo sí puedo mandar las tuyas, imita mi letra y mándalas.

La madre superiora le da los sobres a sor Juana, se dispone a salir de la oficina, se regresa por las monedas y se las entrega a sor Juana.

MADRE SUPERIORA

(Con audacia, en voz baja)

Se las entregas a sor Santa Susana, ella se hará cargo.

El sol del ocaso ilumina con rayos naranjas parte de la habitación. Sor Juana, imponente, ve cómo los rayos del sol se van lentamente. La hermana SANTA SUSANA entra a la habitación con una lámpara.

SANTA SUSANA

¡Sor Juana! Y la excelentísima superiora.

Sor Juana toma la carta y las monedas. Se las da a Santa Susana.

SOR JUANA

Esta carta va para el señor Pedro de la Cadena y esta otra va para España. Le pido que se las entreguen al señor que surte los granos.

66. INT. DÍA. DESPACHO. CASA DEL OBISPO. PUEBLA

El secretario del obispo llega a los aposentos de este. El obispo ordena papeles de forma rápida y descuidada.

SECRETARIO 1

Señor obispo, está aquí el maestro Carlos de Sigüenza.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Dile que no estoy y dile a los cocheros que preparen la carroza pequeña, nos vamos a México.

El secretario sale. El obispo cuida que no lo vean al salir.

67. EXT. DÍA. PATIO DEL OBISPADO. PUEBLA

El obispo entra a su carroza, Carlos de Sigüenza se acerca sin ser visto por él. Abre bruscamente la puerta. El obispo se levanta, sorprendido.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

(Nervioso)

¿Cómo está maestro Carlos?

Carlos se acomoda sus anteojos. Mira con coraje al obispo de Puebla.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿Está ocupado hasta el extremo de no recibir a un amigo?

El obispo Fernández de Santa Cruz sale de la carroza.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Lo siento maestro, tengo una diligencia urgente. Será cuestión de unas horas.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Mi asunto es solo de unos minutos.

El maestro se toca molesto la barba de chivo, observa furioso al obispo.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ
No sea impaciente maestro, ¿cuándo he decepcionado a mis amigos?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
¿No cree que lo hizo al publicar la Carta, señor obispo?

El obispo, con señas, hace que se retire el secretario.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ
(Tono enfático)
Carlos, si queremos que la Nueva España madure y que el mundo reconozca su valía, no tenemos que tratar a sus intelectuales como mercancía de segunda, la madre tiene la estatura para poder con eso y más. Usted lo verá.

Fernández de Santa Cruz sonríe.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
La traición es la peor jugada, señor obispo.

El obispo interrumpe su sonrisa fingida. Tiene el rostro inexpresivo. El maestro traga saliva, se acomoda sus anteojos de delgadas patillas. Fernández de Santa Cruz se le queda mirando.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ
¡Calma, Carlos, no es para tanto! ¿Dónde quedaron tus deseos de hacer más por tu Nueva España?
¡Son cosas fáciles de resolver!

El obispo se restriega los párpados con impaciencia.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
¡Usted sabía el problema que le causaría a ella! Ese escrito no era para publicarse.

Fernández de Santa Cruz se recarga en la puerta de la carroza, mira hacia todos lados con expresión incómoda.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿Así es como le paga a una amiga, que ha escrito para usted? Para alguien que considera su protector.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

(Frunce el entrecejo)

Carlos, no seas colérico. No va a pasar nada. Su confesor es quien manda en el Santo Oficio.

Carlos de Sigüenza alisa su cabello. El obispo se acomoda dentro de la carroza.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Despreocúpate, Carlos.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

(Molesto)

No dude que con la aversión que le tiene el arzobispo a Juana, le haga la vida imposible.

Carlos se acomoda los anteojos, toca su barba de chivo.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Yo me voy al norte del país. Debe de cuidarla. Lo que le pase a la madre Juana será su responsabilidad.

Sigüenza y Góngora se retira. El obispo cierra la puerta de la carroza. En la catedral se escuchan las campanadas del toque de muerto.

Se escuchan cada vez más fuerte.

68. INT. DÍA. AULA MAGNA. UNIVERSIDAD DE MÉXICO

El arzobispo está en el aula magna, de gran altura, decorada con retablos de madera, con imágenes religiosas.

Lo acompañan ocho maestros de la universidad, entre ellos Carlos de Sigüenza, todos visten sus respectivos trajes.

Están casi en penumbras, se alcanzan a distinguir sus rostros por la luz que entra por una ventana.

El arzobispo acaricia los documentos que están sobre el escritorio, iluminados un poco más que las personas que los contemplan.

El prelado está de frente, al lado derecho. Dos de los maestros se encuentran sentados al lado izquierdo del arzobispo, otros dos inclinados y uno más, arriba. Todos ven los documentos de sor Juana sobre la gran mesa.

El obispo toma la *Carta Athenagorica*, la hojea. La arroja al escritorio.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Hagan una lista de todos los agravios cometidos
por esa monja desobediente.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Es la madre Juana Inés, su excelencia.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Maestro Carlos! Tiene que ver el mundo como mi secretario, no como el amigo de una monja insensata.

El arzobispo se levanta, deja el bastón en el respaldo de la silla. Recorre la estancia renqueando.

El MAESTRO FRANCISCO (40 años), de tez blanca, cabello oscuro, mirada penetrante, estatura media, sujeta un documento, tiene por título *Primero sueño*, lo deja de ver, mira a los maestros y al arzobispo, quien camina de un lado para otro.

MAESTRO FRANCISCO

¡Este poema es bellísimo!

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Molesto)

No los traje para que me hablen del placer de sus sentidos, sino para me den ideas de cuáles han sido las faltas de esta sierva descarriada.

El MAESTRO MARCO AURELIO (60 años) moreno, de cabello blanco, mirada desdeñosa, lentes delgados y cara redonda, observa a los demás, mira de frente a Francisco.

Mira de reojo al arzobispo mientras este camina. Recorre con la mirada a los demás, hasta llegar a Carlos de Sigüenza y Góngora.

MAESTRO MARCO AURELIO

Vaya que esto es un desafío, tomar a tres padres de la Iglesia ¡Compararte con ellos sin un dejo de humildad! ¡Qué atrevimiento! ¡Cuánta osadía!

El arzobispo se detiene. Mira a FRAY AGUSTÍN DORANTES (65 años), que es un anciano calvo, de nariz aguileña y ojos exaltados.

FRAY AGUSTÍN DORANTES

¡Y este mundo que le da tanta publicidad y fama a esa monja y sus arrebatos!

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Este es el resultado de dejar que las mujeres escriban. ¿Cómo orientar a esta hija de Dios?

(Con voz cada vez más baja)

A esa blasfema... blasfema...

El maestro Marco Aurelio se levanta, se dirige con el arzobispo, a unos pasos de él se detiene. Trae algunos documentos en las manos.

MAESTRO MARCO AURELIO

Señor arzobispo, en unos días tendrá el dictamen de este caso. Con su permiso, me retiro.

Se despide del arzobispo. Un sirviente le entrega su capa. Sale.

Los maestros se acercan al arzobispo, murmuran.

Carlos de Sigüenza y Góngora observa a los maestros que hablan con el arzobispo.

Los maestros se despiden, con una inclinación, del arzobispo, salen del aula. El arzobispo sonríe cínicamente.

El arzobispo mira de frente a Carlos de Sigüenza.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Maestro Carlos, parece que ha quedado sin razón.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

No, excelencia, pensaba en la irracionalidad.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

De su amiga.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Es la mejor poetisa y dramaturga de la Nueva España.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Aumentando el volumen de voz)

¡Usted comete el mismo error que ella al enaltecer
los talentos profanos de la monja más mundana,
la más desobediente!

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

La desobediente más inteligente, con ingenio en
las finanzas, en las letras, en la poseía, en muchas
cosas que tantos hombres quisieran.

El arzobispo mira furioso a Carlos de Sigüenza, antes de terminar su última frase, lo golpea en la cara con el bastón de madera.

Se detiene. Carlos le muestra un ejemplar de la *Carta Athenagorica*. Quiere decir algo, el arzobispo se lo impide.

Le propina más golpes.

Carlos de Sigüenza y Góngora trata de defenderse de los golpes del arzobispo. Se le caen los anteojos redondos. El arzobispo sale furioso del aula. Carlos se agacha para juntar sus anteojos, sangra de la nariz. Sus lentes están quebrados. Carlos despega algunos vidrios rotos del armazón. Saca un pañuelo, se limpia.

Se queda solo en el aula. Por la puerta abierta del aula pasan estudiantes y maestros.

69. EXT. DÍA. EXTERIOR DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

En la gran puerta de acceso al convento. Carlos de Sigüenza toca la campana de llamado. Le acompañan cuatro alumnos.

Hace viento, la capa se le vuela. Se la detiene con una mano.

Esperan a que les abran. Se escuchan los pasos y el movimiento de las llaves de la PORTERA, que les abre la puerta.

PORTERA

Buenos días tenga usted, maestro.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Buenos días, ¿puedo pasar a ver a la madre Juana Inés?

PORTERA

Maestro, por órdenes de la madre superiora se prohíben las visitas a la hermana Juana.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Dígale a la madre superiora que tengo permiso del señor arzobispo.

PORTERA

Permítame, maestro.

La portera cierra la ventana del portón del convento. Carlos voltea con sus alumnos. Nadie habla.

La portera vuelve, abre la puerta. Entran.

70. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Carlos de Sigüenza y Góngora espera a sor Juana, los alumnos se sientan en un banco de cantera que está empotrado en la pared del locutorio. Carlos de Sigüenza camina lento, de un lado a otro, restriega sus manos que le sudan, se las seca en la capa que se quita. Se la pasa a uno de sus alumnos.

Aparece sor Juana. Los alumnos se paran al mismo tiempo.

Sor Juana saluda con un ligero movimiento de cabeza.

Carlos se acerca a los barrotes. Él y sus alumnos hacen reverencia a sor Juana.

En el locutorio está la monja vigilante.

SOR JUANA
(Sorprendida)

¿Y tus anteojos?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
(En voz muy baja)

Despreocúpate de eso. Ahora lo importante es tu tranquilidad. El arzobispo está aún más molesto. Se enojó mucho. Convocó a una reunión a los calificadores de la Inquisición. Pero no puede hacer nada. Hay mucha gente que te quiere.

La esclava Teresa llega con una jarra de chocolate y cinco mancerinas. Deja la charola en una mesa.

SOR JUANA

Yo sirvo, Teresa. Ve y busca a mi sobrina. Se fue a la huerta de atrás, donde están los granados.

Sor Juana no voltea a ver a su esclava, que la observa. Sus ojos se vuelven cristalinos, contiene sus lágrimas.
La esclava se retira.

Sor Juana se queda pensativa. Carlos la interrumpe de su lapsus.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Juana... madre... ahora sí tienes que sacar todos los libros que la Inquisición tiene en su Index Librorum...
Traje a mis mejores alumnos para que me ayudaran a llevarlos. El hijo del conde trajo su carroza.

SOR JUANA

Sabía que esto pasaría...

Sor Juana voltea a ver la jarra y las mancerinas de la charola de plata. Sirve chocolate en las cinco tazas. Carlos de Sigüenza observa la delicadeza de las manos de sor Juana para tomar la jarra. Observa el chocolate espumoso caer a la mancerina. Sor Juana acomoda panecillos en las charolas de estas.

Le pasa una mancerina a cada alumno y al maestro Carlos de Sigüenza.

SOR JUANA

¿Pedro Velásquez sigue en Gobernación... cierto?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

El arzobispo está moviendo a su gente para sacarlo. Es el único que lo detiene. Esperemos que no lo destituyan del cargo.

Sor Juana muerde una galleta de mantequilla y nuez. La deja en su mancerina. Se levanta.

SOR JUANA

Voy a traer los libros. ¿Se pueden llevar todos hoy?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Sí... todos.

SOR JUANA

(V.O. Grave e intensa)

En perseguirme, Mundo, ¿Qué interesas?

Sor Juana se levanta y sale apresurada.

71. EXT. DÍA. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana anda a prisa por los pasillos, el viento la hace ver como un ser etéreo, el aire mueve el hábito mientras camina.

SOR JUANA

(V.O. Grave e intensa)

¿En qué te ofendo, cuando solo intento poner bellezas en mi entendimiento y no mi entendimiento en las bellezas?

Las mangas del hábito de sor Juana siguen la dirección del viento. Camina por los largos pasillos del convento. Pasa a un lado de la capilla.

SOR JUANA

(V.O. Sutil y con eco)

Yo no estimo tesoros ni riquezas.

El sol se oculta de repente por una nube.

72. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La esclava y la sobrina de sor Juana se encuentran en la celda, frente a la puerta. Entra sor Juana a contraluz.

Se escuchan percusiones y trompetas.

Comienza a sacar baúles. Dos medianos y uno chico. Su esclava y su sobrina le ayudan a limpiarlos.

Sor Juana se acerca a los estantes, saca unos ejemplares del fondo. Voltea con Isabel.

SOR JUANA

Isabel, ¡trae los libros que tienes en tu cuarto!

Isabel se pierde por una puerta lateral. Sor Juana acomoda los libros en un baúl.

La esclava Teresa limpia el baúl chico. Cuando lo abre para desempolvar los libros, saca el libro *De Humani Corporis Fabrica*, de Andreas Vesalius. Lo hojea, está lleno de imágenes anatómicas. Se detiene en unas imágenes del aparato reproductor masculino y femenino. Las toca suavemente con los dedos.

SOR JUANA

(Acomoda libros, apurada)

Teresa ¡Pásame todos los de arriba!

Teresa cierra de súbito el libro, lo deja en el baúl. Baja libros a prisa. Los nombres de los autores se ven en los lomos de los libros. Giordano Bruno, Descartes, Galileo, Miguel Servet y más autores.

Teresa le pasa los libros a sor Juana, mientras ella los acomoda. Isabel llega con libros que entrega a sor Juana.

ISABEL

(Semblante triste)

Tía, hay más... ¿los traigo todos?

SOR JUANA

Sí. Ya no puedo arriesgarme, Isabel.

Sor Juana no puede sostener los libros que le da Isabel y se le caen. Lágrimas corren por su rostro. Agachada, acomoda los libros que le dan, llora discretamente.

Teresa le trae más libros.

SOR JUANA

(Disimula el llanto)

También los otros, apúrate.

73. EXT. DÍA. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El padre Núñez ingresa al convento, camina por los pasillos. Una monja lo ve desde lejos y acelera el paso en dirección contraria. Corre a la oficina de la madre superiora.

74. INT. DÍA. OFICINA DE LA MADRE SUPERIORA

La monja entra sin tocar a la puerta. Se acerca con prisa a la madre superiora, que la observa con mirada interrogante.

La madre superiora está sentada detrás de su escritorio, con un papel en blanco frente a ella. Tiene la pluma con tinta en la mano.

La monja le susurra algo al oído a la madre superiora. Ella da un respingo, suelta la pluma y tira por accidente la tinta del tintero sobre el papel al levantarse con precipitación. Ambas salen de la oficina de inmediato.

La oficina se queda en silencio, con la puerta abierta.

La tinta negra se expande con lentitud por todo el papel.

75. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El tintero está en el escritorio de sor Juana, mientras en el fondo la esclava, la sobrina y sor Juana terminan de acomodar los libros. La madre superiora toca a la puerta repetidas veces con fuerza. Isabel volteo con sor Juana, quien les hace una seña a Isabel y Teresa de que se callen. Apunta a Teresa para que vaya a abrir. La esclava abre la puerta.

MADRE SUPERIORA

Juana, el maestro Carlos te espera. ¡Tienes que apresurarte! El padre Núñez vino a dar la confesión.

(Histérica)

¡Si se entera de lo que están haciendo, no sé qué pasaría!

SOR JUANA

(Sorprendida)

Sí, madre, ya vamos para allá.

La madre superiora mira alrededor de la celda, con prisa le ayuda a acomodar un baúl. Las cuatro colocan libros en los baúles.

MADRE SUPERIORA

(Molesta)

¡Pones en peligro al maestro, a ti misma, por unos libros!

(Respira profundo)

Salgan con la mayor precaución, pero a prisa.

SOR JUANA

Lo sé, madre. Tendremos ojos de lechuza.

Isabel y Teresa se voltean a ver, después Isabel mira a sor Juana, ella se frota la mancha de tinta de su mano. Se detiene. Voltea con Isabel.

MADRE SUPERIORA

Saquen los dos baúles grandes y déjenselos a la hermana Santa Susana por la parte de atrás. El pequeño, llévenmelo al locutorio. Pídanle ayuda a Marta y Martina, que son de confianza.

La madre superiora cierra de golpe un baúl y gira la llave.

76. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Por la ventana se ve a la sobrina y la esclava Teresa que arrastran un baúl, sor Juana sale de prisa con unos libros envueltos en una pequeña sábana. Sor Juana tapa la sábana con su hábito. El viento vuela su hábito, las hojas de los árboles le caen al pasar bajo ellos.

Entre lo nublado, por un momento sale el sol. Un instante después lo tapan las nubes. Queda el cielo encapotado.

Sor Juana avanza apresurada por un largo pasillo, abraza los libros. Su respiración es un poco agitada.

Núñez de Miranda avanza con paso firme y lento por un largo pasillo. Sor Juana da un giro a otro pasillo y avanza más rápido. Se agita más su respiración.

Núñez de Miranda da un giro a otro pasillo y camina un poco más de prisa. Sor Juana está casi corriendo, con la respiración muy agitada, tropieza un poco, se recobra rápidamente y continúa andando.

Una silueta de monja avanza con paso acelerado por un pasillo, solo se ve su espalda. Por uno de los lados del final del pasillo entra Núñez, camina hacia en frente. La silueta desacelera, se encuentra con Núñez a la mitad del pasillo. Núñez pone cara interrogante. La MONJA de ojos azules, pecas y cara redonda, con un poco de cabello rojo en la cofia, se dirige a él.

MONJA 2

Padre, ¿me puede confesar?

El padre Núñez y la monja se alejan caminando lenta y pausadamente por el pasillo.

77. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana entra agitada al locutorio con los libros envueltos en la sábana. Saca un pañuelo, se limpia el rostro, lo mete en su hábito.

SOR JUANA

Que vayan dos o tres para que los recojan atrás, son dos baúles. Cuidado, que el padre Núñez está en el convento. La hermana Santa Susana está cuidando la puerta. Ella se los dará.

El maestro Carlos les da la seña a sus alumnos. Salen.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¿No hay problema con la hermana Santa Susana?

SOR JUANA

(Pensativa)

Aquí la gente me quiere, Carlos. Entre hermanas nos peleamos, pero en los problemas nos cuidamos.

Carlos escucha, mientras se toma aprisa el chocolate.

Sor Juana le da a Carlos los libros que trae en la mano. Carlos deja la mancerina, se levanta, toma los libros. Les quita la sábana, los observa. Pasa los dedos lentamente por encima de las cubiertas de piel de venado.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

No hay mundo sin libros, ¿verdad Juana? Son los que le traje hace dos años. Los del conde de Alva Ixtlilxóchitl.

SOR JUANA

Son bellos los códices, protéjalos, maestro Carlos. Quizá no los volveré a ver.

Se escuchan pasos en la entrada del locutorio. Carlos deja los códices en la silla, tapados con otros libros. Entra la madre superiora. Enseguida de ella, entran Isabel y Teresa. Hacen reverencia a Carlos de Sigüenza.

MADRE SUPERIORA

(Con alivio)

¡Ya están cargados, maestro Carlos!

La madre superiora hace reverencia al maestro Carlos. Se retiran las tres mujeres.

SOR JUANA

(Irónica)

Maestro, ya me retiro. Recuerde que por instrucciones de la madre superiora no tengo permitidas las visitas.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

(Ríe)

¿Le han prohibido las visitas? Pero no se preocupe, yo tengo permiso del arzobispo.

Carlos de Sigüenza termina el último trago de chocolate de la mancerina.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

El arzobispo está mandando la Carta a varios de sus colegas para que escriban la defensa del padre Vieira. Se va a publicar como en dos meses, pero hay otros a tu favor.

SOR JUANA

Se va a molestar contigo el arzobispo.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

¡Ya lo está! Además, no creo que se encuentre un secretario más eficiente y comprensivo. Necesita alguien que reparta sus limosnas a las mujeres, ya sabes que las desprecia.

Se escucha la carroza que se para cerca del locutorio. El maestro Carlos toma de la mano a Sor Juana.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Hasta luego, sor Juana. ¡No hagas nada comprometedor! Van a tratar de provocarte, pero no les sigas la corriente.

Se separan de las manos, Carlos toma su capa, luego los libros. Voltea y mira a sor Juana que se ve frágil, insegura. Sale.

Sor Juana levanta la mano despidiéndose.

78. INT. TARDE. BIBLIOTECA DE CARLOS DE SIGÜENZA

Carlos de Sigüenza acomoda los ejemplares en una esquina de su biblioteca, hay códices mexicanos, libros de Erasmo, Giordano, Descartes, Miguel Servet y varios tomos de filosofía.

Entra el sol por la ventana. Carlos hojea libros de su biblioteca.

Se oscurece. Se escucha el canto de un cenizotle.

Carlos toma un ejemplar del estante, se dirige a su mesa de escritura. Saca unos lentes viejos de un cajón. Jala una silla junto a la ventana. Se sienta,

acomoda sus lentes resquebrajados. No ve. Carlos arroja los anteojos al fondo de un librero. Se restriega los ojos.

79. INT. DÍA. AULA EN EL COLEGIO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Música. Los alumnos tienen en sus manos el escrito de sor Juana. Otros traen los documentos *Epítome platónico* de María de Ataide y *Fe de erratas* firmado por Un Soldado, algunos de los alumnos levantan y señalan su documento, otros leen partes del suyo. Dos ALUMNOS comentan el texto al fondo del salón, mientras que otro está parado frente al maestro.

ALUMNO 2

(V.O.)

Estos escritos fueron hechos por los complacientes
que obedecen a los gachupines.

ALUMNO 3

(V.O.)

Pero a sor Juana le sobran amigos inteligentes. Si
quisiera, las mejores plumas la defenderían.

El maestro está atento a las opiniones que dicen.

Pasa el maestro Marco Aurelio al salón y todos los alumnos se callan, el maestro que imparte clase sale a encontrarlo.

80. INT. DÍA. UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE MÉXICO

El maestro Francisco está atento a un comentario de un ALUMNO, los demás estudiantes están en desacuerdo, entre la discusión no se escucha lo que el alumno dice. El maestro se desespera, pide silencio a gritos. El alumno se para, trae la Carta de Un Soldado.

ALUMNO 4

(Voz alta)

¡La sinceridad es ante todo! ¿Por qué el Soldado no
se atreve a dar la cara?

Los alumnos hablan unos con otros en voz baja.

ALUMNO 4

Porque estos escritores no tienen el valor que tiene la madre Juana Inés.
¿Ella con cuál seudónimo firma?...

Los alumnos visten sotana y manteo, con capucha al cuello y bonete. Crecen murmullos inquietantes.

ALUMNO 4

Con ninguno. ¿Por qué no la imitan sus detractores y se atreven a firmar con su propio nombre?

El alumno termina de hablar. Mira a sus compañeros que hablan en voz baja. Toma asiento.

El maestro en su cátedra toma los escritos en contra de sor Juana, los ve, los deja sobre el escritorio.

MAESTRO FRANCISCO

¿Creen ustedes que las mujeres deben asistir a la universidad?

ALUMNO 4

¿No hay una mujer que ha demostrado ser igual o más inteligente que los hombres? ¿Por qué deberíamos prohibir algo que Dios permite?

Varios alumnos quieren la palabra, levantan la mano ansiosos por opinar.

81. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana está sentada, escribe con energía, con el ceño fruncido por la concentración.

SOR JUANA

(V.O.)

Cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma... todo este trabajo sufría yo gustosa por amor de las letras.

Varios libros se acumulan en las orillas del escritorio. Arriba de una pila de libros está abierto uno iluminado, donde se muestra a Adán y Eva en la expulsión del paraíso.

SOR JUANA

(V.O.)

¡Oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo
acertado, cuánto hubiera merecido!

La esclava Teresa llega, sostiene una jarra de agua. Mira la imagen del libro.

ESCLAVA TERESA

Señora, si Eva solo quería el conocimiento del árbol,
¿por qué Adán le echa la culpa de todo?

Sor Juana se pone la mano que sostiene la pluma en la sien. Mira el papel, pensativa. De repente voltea a ver a Teresa.

SOR JUANA

(Irónica)

Alguien tiene que pagar por los conflictos de los
hombres, Teresa.

ESCLAVA TERESA

(Tímida)

Pero también hay hombres buenos, como el maestro Carlos...

SOR JUANA

Yo me dedico a las letras, no a ellos, el matrimonio
no fue mi elección.

ESCLAVA TERESA

(Mira a lo lejos)

Si yo pudiera elegir... sería la mía.

La esclava Teresa llena el vaso de agua que está en el escritorio y se va. Sor Juana la ve partir, pensativa. Luego agarra un papel en blanco y escribe el nombre de María de Asbaje Ramírez.

Sor Juana se detiene, se acomoda en la silla. Se acaricia sus labios.

82. INT. TARDE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Los labios de sor Juana salen del agua, se baña en una tina de madera. Se talla su cuerpo blanco y delicado, pasa una toalla por sus senos y abdomen. Su sobrina le recoge la gran cabellera oscura con una peineta de marfil.

Sor Juana sale de la tina, su cuerpo mojado desnudo es alto y esbelto. La luz de la ventana se refleja en sus ojos color negro.

83. INT. TARDE. SALA DE ACUERDOS. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las monjas sentadas ponen atención a las palabras de la madre superiora, faltan doce monjas en sus lugares, además de sor Juana.

MADRE SUPERIORA

Nos hemos reunido para impedir que la reputación de este convento se derrumbe.

84. INT. TARDE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La sobrina le pasa un gran paño a sor Juana, la cubre. Después, de una petaquilla de cedro, saca un hábito limpio y planchado.

La esclava Teresa le unta fragancias en el cuerpo.

Sor Juana comienza a vestirse. Su sobrina le ayuda.

En su dedo sor Juana pone un anillo de oro decorado con turquesas.

85. INT. TARDE. SALA DE ACUERDOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las monjas están perfectamente alineadas en sus bancos, están frente a la mesa de la madre superiora.

MONJA 3

Hay que pagarle a alguien para que responda por el honor de esta comunidad, ¿o tú puedes, querida hermana?

MONJA 4

Que sor Juana vea el monto que se podría pagar
y a quién se le puede pedir un escrito audaz y
convinciente.

La madre superiora conversa con la vicaria del convento, se encuentran
juntas en la mesa de las monjas con cargo.

La madre superiora trae la *Carta Athenagorica* y los documentos de Un
Soldado y María de Ataide. Los deja en la mesa después de enseñarlos a la
monja de su derecha.

86. EXT. TARDE. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana sale de su celda y, segura de sus pasos, camina tranquila y deci-
dida. Vuelan decenas de cenizontles que se encuentran en su camino. Ella
sigue con la mirada al frente.

Se escucha la melodía de las campanadas que llaman a misa.

87. INT. DÍA-TARDE. SALA DE ACUERDOS. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La madre superiora pide silencio.

Se encuentra exaltada. Parece que al pronunciar el nombre de sor Juana,
se le va el aire.

Una monja sonríe.

MADRE SUPERIORA

Les pido ayuda para poder tranquilizar a nuestra
hermana... Juana Inés de la Cruz.

Levanta los artículos publicados en contra de sor Juana, los bate cuando
habla.

MADRE SUPERIORA

(Eufórica)

Están levantando la voz los discípulos del padre
Vieira, cada día la fama de la hermana Juana se
desmorona y con ella la reputación de este convento.

Una monja que está en la primera fila, le hace una seña para que le pase los papeles. La madre superiora la ignora.

MADRE SUPERIORA

Eso no podemos permitirlo. No sé mucho de escritura, tampoco de política, pero lo que entiendo bien es cómo cuidar a mis hermanas.

Las monjas tienen expresión triste.

MADRE SUPERIORA

Algunos escritos mencionan que no cumple con las obligaciones de una esposa de Cristo... que sus escritos profanos nos llevarán a todas por el mal camino. Pero eso está lejos de la realidad.

La vicaria se levanta y trata de tranquilizar a la madre superiora. La madre superiora parece desfallecer de la emoción. Se expande el bullicio entre las monjas.

88. EXT. TARDE-NOCHE. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Afuera de la bulliciosa sala de acuerdos, largos pasillos y grandes patios se encuentran iluminados por el sol que se oculta poco a poco. Desde lo lejos, tres figuras de monjas se acercan a sor Juana una tras otra, mientras caminan por el convento.

Otras seis religiosas se unen a sor Juana, por los pasillos laberínticos del gran convento. Parece una pequeña ciudad que se oscurece lentamente. El sol se ha ocultado.

Tres hermanas más se acercan a sor Juana, en dirección a la sala de acuerdos. Sor Juana voltea a ver al grupo de doce monjas, se sonríen. Se escucha bullicio dentro de la sala.

Juana pone sus manos en la puerta para empujarla, ve que una mancha de sangre corre por su mano. Cierra los ojos, los abre. Mira la mancha de tinta de su mano.

Sor Juana vacila ante la puerta. Respira, la abre con fuerza y seguridad.

89. INT. TARDE-NOCHE. SALA DE ACUERDOS. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana abre las dos hojas de una puerta amplia.

Se produce un silencio sepulcral. Juana entra. Le siguen doce monjas. Se encuentra al resto de las monjas del convento, sentadas, que voltean hacia ella. La miran y en un instante todas las monjas que sor Juana ve bajan la cabeza o le evitan la mirada para que no note su tristeza.

SOR JUANA

¡Buenas tardes, hermanas!

MONJAS

(Coro)

Buenas tardes.

Sor Juana toma asiento al lado de las definidoras del convento, estas retiran un poco la silla. Voltea hacia la madre superiora.

SOR JUANA

Veo que empezaron sin mí.

La madre superiora no se mueve. La vicaria voltea desde el otro extremo de la mesa.

MADRE SUPERIORA

No Juana, no comenzamos aún.

Las otras monjas que vienen detrás de sor Juana toman sus asientos entre las demás religiosas, que abarrotan la sala.

Todos los asientos están ocupados, no hace falta ninguna monja.

MADRE SUPERIORA

Esta reunión es para defender nuestro convento. Si nuestra hermana contadora, la Esposa de Cristo no quiere acatar sus responsabilidades, tendremos que tomar ciertas medidas, antes de que otros lo hagan.

Sor Juana mira de frente a todas sus hermanas. Las monjas se quedan sorprendidas por lo que dice la superiora.

MADRE SUPERIORA

Ya han oído que sor Juana tiene prohibidas las visitas externas, ahora tampoco nosotras podemos visitarla... aunque las órdenes se acatan pero no se cumplen.

Sor Juana levanta la mano.

SOR JUANA

Pensé que los asuntos a tratar aquí eran administrativos. Este año con los réditos del convento se arreglaron todos los muros, la acequia y la fuente principal.

Donamos al hospital de Jesús doscientos pesos. Y muchas cosas más.

Las monjas que entraron al final junto con ella le sonríen discretamente a sor Juana, con complicidad.

MADRE SUPERIORA

Juana queremos que uses el dinero del convento para que le encargues a alguien un escrito que respalde tus ideas.

La madre superiora se sonroja. Su rostro cada vez se hace más inexpresivo.

MADRE SUPERIORA

Ya sé que estoy desobedeciendo, pero no podemos dejar que nuestra reputación de ser uno de los mejores conventos de todo el orbe se empañe con escritos. Puedes usar lo que creas conveniente.

Entra una novicia a encender velas que alumbran a san Jerónimo y se encienden otras velas para iluminar la sala.

Sor Juana está parada al lado de las definidoras, al otro extremo de la mesa están la vicaria y la madre superiora con la cabeza erguida.

Sor Juana se toca entre las telas del hábito la mancha de tinta de su mano. Las monjas de mayor edad sacan su rosario. Solo una monja de edad no saca su rosario, no mueve sus cuentas, tiene ojos de color azul oscuro.

SOR JUANA

Hermanas, ustedes saben claramente que en las Sagradas Escrituras hay muchas mujeres que aman el saber de diferentes formas... Y me da gusto saber que ustedes, al quererme, lo aman también.

La madre superiora se levanta.

SOR JUANA

Pero no puedo hacer uso del dinero del convento para eso, los intelectuales de América están hablando... Escuchemos pues lo que tengan que decir, si son insultos, esa esa su calidad de argumentos.

La madre superiora interrumpe con sus movimientos las palabras de sor Juana, agarra las cartas que han resultado del escrito de sor Juana. Las arroja al centro de la mesa. Lo mismo hace con la *Carta Athenagorica*.

MADRE SUPERIORA

Hermanas ¡no hay que dejar que los chismorreos de la ciudad nos dejen en desventaja!

La madre superiora cierra sus ojos y reza en murmullos, poco a poco las demás monjas le siguen el rezo, hasta que suena una multitud de murmullos femeninos. Solo tres mujeres se salen de la sala. Se escucha una música tétrica, que se confunde con el rezo. Súbitamente todas callan.

MADRE SUPERIORA

(Mira a sor Juana)

Ya sé... escribe tú.

Juana sonríe, se levanta y camina a la salida de la sala. Abre el portón y sale, las monjas se quedan en silencio. La madre superiora mira el portón. Toma las cartas que insultan a sor Juana y las rompe. El viento apaga las velas.

90. INT. DÍA. HUERTA DE SAN JERÓNIMO

El sol está en el alba. En un árbol de membrillo está trepada la esclava Teresa, corta membrillos que pasa a Isabel. Isabel deposita los membrillos en una canasta. Teresa cae repentinamente del membrillo.

Isabel se asusta y la ayuda a levantarse, Teresa se raspó marcadamente el brazo izquierdo, no puede moverlo.

Llega una monja a ayudarles, la levantan. Teresa llora.

91. INT. DÍA. ENFERMERÍA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Una monja enfermera cura la herida de la esclava Teresa, Sor Juana les ayuda.

Su sobrina trae tablas con las que inmovilizan el brazo. Lo vendan.

92. EXT. DÍA. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana camina pensativa por el convento. Parece estar solo, como si estuviera vacío. Se ve viejo y derruido. Se oculta el sol entre las nubes.

El cielo se despeja de nubes y el sol radiante ilumina el convento, luego desaparece entre nubes.

El convento se ensombrece.

93. INT. DÍA. COCINA DEL CONVENTO

Sor Juana prepara el desayuno en la cocina amplia y llena de alimentos. Llega Teresa con el brazo vendado.

ESCLAVA TERESA

Madre Juana, ¿qué hace?

SOR JUANA

Te cocino el desayuno.

ESCLAVA TERESA

Pero eso lo hago yo.

Sor Juana le sirve un rico manjar en un plato de porcelana y una taza de chocolate.

SOR JUANA

Teresa, te irás a vivir con mi hermana.

Ella te cuidará igual que yo, para que prepares tu boda. Te vas a casar. A las once vienen tu madre y

tu futuro esposo por ti. Haremos tu petaca cuando termines de almorzar.

Sor Juana sale de la cocina, que está muy limpia y con loza de colores vivos, talavera de Puebla, jarros de Tonalá, cerámica, ollas y cazuelas colgadas de la pared. Hay humo del fogón.

Teresa da grandes bocados a sus alimentos.

94. INT. DÍA. CUARTO DE TERESA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Teresa arregla su ropa en una petaquilla sencilla. Sor Juana le ayuda. Sor Juana le extiende a Teresa la mano, con cuatro escudos.

SOR JUANA

Lo vas a necesitar para tu boda.

Teresa mira a sor Juana con alegría y asombro. Tiene los ojos rasados de lágrimas. Isabel le agarra a Teresa las dos manos y le da un apretón cariñoso, mientras se ven con una sonrisa. Se ríen y se separan.

Sor Juana e Isabel cargan la petaquilla de Teresa al locutorio.

95. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

En el locutorio las espera la MAMÁ DE TERESA (50 años), mulata, de baja estatura, de cabello rizado, largo, negro y abundante. La señora se acerca a las rejas y abraza efusivamente a sor Juana. La abraza durante largo tiempo.

MAMÁ DE TERESA

¡Juana, sigue igual de bella!

Teresa ve a sor Juana, llora. Se acerca a las rejas. Sor Juana le sujeta las manos fuertemente.

ESCLAVA TERESA

(Llorando)

Gracias, madre...

SOR JUANA

Dios te cuide, Teresa. Rezas por mí.

La mamá de Teresa le besa la mano a sor Juana. Teresa y su madre salen del locutorio.

96. EXT. DÍA. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Teresa, su mamá y el prometido de Teresa caminan por las calles de la ciudad. Pasan por un gran tianguis. Hay vendedores de aves exóticas.

97. EXT. DÍA. CALLES DE LA CIUDAD DE MÉXICO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana acaricia un quetzal de grandes plumas.

Pasa junto a los herreros, que venden sus rejas de ventanas y puertas.

Atraviesa los puestos de los huaracheros, zapateros, tortilleras, que están acomodados en una hilera larga y con sus fogones al lado.

Asiáticos venden sus figuras de santos, traídas de la China: vírgenes de Guadalupe, del Rosario, de la Asunción y de otras muchas. Sor Juana pasa desapercibida.

Se detiene a tocar las artesanías de Puebla, de Tonalá, Tlaquepaque, Oaxaca, Chiapas, de diferentes estilos y colores.

Pajareros caminan de un lado a otro del tianguis, tratan de vender sus aves cantoras.

Hay textiles coloridos: sarapes, rebozos, diversos tejidos y colores, sebillanas, etc. Pantalones de manta. Camisones de algodón.

Hay semillas de frijol, elotes en tatema, esquite de maíz tierno.

Juana adolescente compra un elote tatemado, lo saborea y come mientras camina por el tianguis convertida en una niña inquieta.

En el tianguis venden calabazas de castilla, camotes, cacao, frutas: membrillos, granadas, sandías, chiles de varias especies en canastos grandes.

Pasan carretas por los amplios pasillos del tianguis, sillas de mano, que son jaladas por esclavos y sirvientes.

Señoras nobles buscan condimentos con sus esclavas negras o mulatas.

Los señores compran caballos, burros, chivos, yeguas, toros sementales.

Juana camina por la ciudad, pasa junto al convento de las concepcionistas. Se escuchan los cantos y los rezos del convento.

En la calle, el barullo interrumpe por momentos el canto. Es el tianguis más grande de América. La adolescente Juana sigue recorriéndolo.

Al pasar junto al portón del convento, una monja sale. Se escucha nítido el cántico de monjas. Cierran el portón.

Se interrumpe el sonido claro de las monjas que cantan. Se escucha a un INDÍGENA cantar.

INDÍGENA 2

Ica xon ahuecan ihuinti xoxhitli, Tomac mani Ma
on te ya aquiloto xochicozquitl
In toquiappancaxochiuh, tla celia xoxhitli, cuepo-
nia xochitli.

Plateros con collares, brazaletes, anillos, pectorales.

En una esquina de la plaza mayor hay cuatro indígenas, un INDÍGENA canta en náhuatl, poesías de Nezahualcóyotl.

INDÍGENA 3

Oncan nemi tototl, chachalaca, tlatohua, hual on
quimati teotl ichan. Zaniyo in toxochiuh ica to-
nahuiyacan. Zaniyo in cuicatl ica on pupulihui in
amotlaocol.

Juana pasa junto a la Plaza de los Voladores, donde se encuentran tres mujeres que son untadas de miel por un malhechor, quien también les echa plumas negras por órdenes de un FRAILE. Las plumas se les quedan pegadas en el cuerpo a las mujeres.

FRAILE 2

Esta ignominia es por ser brujas, para que no vuel-
van a incurrir en artimañas del demonio. Que este
escarmiento les sirva a todos, para que no se atrevan
a contradecir los designios de Dios nuestro señor.

Juana pasa frente a ellos, se sorprende. No se han percatado de su presencia. Voltea a ver a su alrededor.

Juana se aparta de ese sitio, frente a ella está una silla de mano que sostienen dos mulatos. Juana ve al arzobispo, que se asoma de la silla. Ríe mientras mira a las mujeres semidesnudas, sus cuerpos con plumas de gallina negra pegadas a ellas.

98. INT. DÍA. CAPILLA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Una monja toma los hábitos, se encuentran los más pudientes dignatarios de la Nueva España. Funcionarios, gente noble, ricos caciques y maestros. Se encuentra presente Núñez de Miranda.

La nueva monja es hija de un miembro de la Real Audiencia. Está ataviada con ricas flores, una gran corona de ipomeas azules, moradas y rosas, y piedras preciosas. Hay muchos invitados.

Las monjas del lado del coro cantan en misa.

El arzobispo Aguiar y Seijas entra. Núñez de Miranda, se para, lo saluda. Ambos se sientan juntos. Se lleva a cabo el gran ritual para coronar a la monja. Ya es Esposa de Cristo.

Antonio platica con el arzobispo, tienen una conversación animada. Voltean, de vez en vez, a ver el ritual consagrado a Dios.

La monja es muy bella, agraciada y con su corona de flores parece una amazona virginal. Tiene facciones parecidas a la joven Juana.

99. INT. TARDE. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana está de frente a Núñez de Miranda en el locutorio en penumbras.

Se escucha a las monjas cantar.

El padre Núñez se sienta. Sor Juana permanece parada.

NÚÑEZ DE MIRANDA

No vengo por mi voluntad, sino por órdenes de mis superiores. Todo lo que provocaste por andar escribiendo libelos superfluos. ¡No piensas en las llamas del infierno!

SOR JUANA

¿Me condena al infierno porque escribo? ¿O por ser mujer escritora?

NÚÑEZ DE MIRANDA

No seas soberbia, no conmigo, Juana. No te equivoques. Conozco tu alma y tu persona. Estoy harto de que quieras igualarte a los grandes de la Iglesia. ¡Deberías tomar de ejemplo a santa Teresa de Ávila!

Sor Juana se recarga en la pared del locutorio.

Mira de frente a su antiguo confesor Antonio Núñez de Miranda.

SOR JUANA

(Con furia contenida)

Solo soy una monja, no santa, padre Antonio. Una mujer que quiere aprender las lenguas, los conocimientos del mundo.

Núñez de Miranda mueve una vela que está en la mesa, a su derecha.

SOR JUANA

Mundo que hizo Dios para nosotros. Él nos da el conocimiento. ¿Por qué si Dios es sabio, tiene que ser su hija ignorante? ¡Dígame, padre Núñez!

Núñez de Miranda no voltea a ver a sor Juana, pasa la mano por la flama.

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Desesperado)

Por lo visto sigues con esa altanería. ¡Sé que te arrepentirás... hija! ¡Como todo el mundo lo hace!

SOR JUANA

Si me arrepiento no será desde mi razón, sino desde mi miedo.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Y el miedo no es una razón suficiente?

Llega el obispo Fernández de Santa Cruz, se sorprende sor Juana.

Saluda a Núñez de Miranda de forma afectuosa.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

En el arzobispado me dijeron que aquí se encontraba su eminencia.

El arzobispo Aguiar y Seijas sale de la penumbra del locutorio. Sor Juana controla su sorpresa. Tiene sus manos cruzadas por el frente, se talla los dedos entre sí.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Le han dicho bien, mi querido compañero, Fernández de Santa Cruz. Vine a tratar de convencer a esta sierva del Señor de que se guíe por el buen camino.

El obispo saluda al arzobispo. Núñez de Miranda se levanta.

El arzobispo toma la silla que antes tenía el padre Núñez.

Entra un secretario del arzobispo con los escritos de sor Juana. El secretario se para al lado del arzobispo.

Aguiar y Seijas toma los ejemplares que carga el sirviente, de uno en uno comienza a leer sus títulos en voz alta.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Hermana Juana Inés de la Cruz, yo tengo la obligación de prohibir cualquier cosa que vaya en contra de las reglas y normas de este convento y de nuestra madre Iglesia.

El obispo de Puebla carraspea.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Con su permiso, me retiro.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

No, padre Fernández, no se vaya, esto es de su incumbencia. No cuida muy bien a sor Filotea, por lo visto se le escapa de las manos esa monja. ¿Por qué salió ese panfleto de Puebla?... Bueno, ya tendremos oportunidad de conversar después usted y yo.

El obispo de Puebla duda, incómodo, finalmente sale. Sor Juana está tiesa, suda.

El padre Núñez de Miranda prende otra vela, el locutorio se ilumina. El arzobispo se yergue en su silla. Se acaricia la barba.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Madre Juana, no le recomiendo que siga escribiendo ese tipo de letras. Está faltando a sus votos de obediencia.

(Con amargura)

La soberbia no le queda. De esos pecados ni su confesor podrá absolverla. Se irá directo al infierno.

SOR JUANA

Yo no estudio...

El arzobispo golpea el piso con su bastón. Sor Juana no se inmuta. Sigue parada. Guarda silencio, respira hondo, continúa.

SOR JUANA

(Mira de frente al arzobispo)

Yo no estudio para escribir ni menos para enseñar, sino solo por ver si estudiando ignoro menos. Así le respondo y así lo siento.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Grita)

¡No te estoy preguntando!

Patea una pila de libros que estaban a un lado. Con el bastón agita las hojas de los libros, daña sus pliegos.

SOR JUANA

(Levanta el tono)

Dios sabe para qué y por qué me dio este don; y sabe que le he pedido que apague la luz de mi entendimiento dejando solo lo que baste para guardar su ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer.

Sor Juana cruza los brazos sobre su pecho, el obispo tiene el rostro amarillo. Núñez de Miranda está al lado del arzobispo, mira a sor Juana sin pestañear.

SOR JUANA

Tengo más de veinticinco años escribiendo. No soy una iluminada, ni soy una santa. Solo soy una escritora. Una simple poetisa. ¿Qué hay de malo en eso?

El arzobispo le hace una señal al sirviente, mueve la mano en dirección a los libros. El sirviente le da la *Carta Athenagorica*.

Agarra las hojas, las despega y rompe con furia. El eco del sonido de las hojas retumba en el locutorio. Sor Juana permanece aparentemente tranquila, inmóvil. El arzobispo suelta todos los papeles, que caen mientras él se para.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Muy molesto)

¡Esto es lo que pasará con tus escritos adefesios de aquí en adelante! Ya no seré permisivo.

Núñez de Miranda observa con preocupación a sor Juana. El arzobispo sale enojado del locutorio y Núñez detrás de él.

Sor Juana se acerca a los barrotes del locutorio. Entra el obispo de Puebla, se acerca a ella. Sor Juana saca del hábito un documento, extiende la mano para entregárselo. En la portada está escrito *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

SOR JUANA

Aquel escrito era solo para usted. ¿Por qué lo publicó?

El obispo simula bajar la mirada.

Voltea repentinamente con sor Juana.

MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ

Para que la humanidad sea testigo de su ingenio, es lo que siempre han querido ver. Además, se debe conocer el valor de los criollos.

Sor Juana lo ve con gran intensidad. Extiende con enojo la mano, pone enérgicamente el documento en manos del obispo.

SOR JUANA

(Irónica)

¡Esto lo tiene que publicar señor obispo! ¡O que lo publique Filotea, ya que tiene el mismo coraje que usted!

El obispo hojea el escrito.

El obispo mira fijamente a sor Juana. Ella se despide, no besa su mano.

100. EXT. DÍA. IMPRENTA. PUEBLA DE LOS ÁNGELES

La gente espera fuera de la imprenta. Hay rumores entre los maestros sobre la publicación de un nuevo escrito de sor Juana.

Están los escritos impresos en cajas de madera. El impresor ordena otros tantos encima de las cajas.

El impresor ve que llega el obispo en su silla de mano, que es cargada por negros y un indígena.

Desciende de su silla, se dirige con el impresor.

Se saludan. El impresor le entrega un escrito. El obispo sonríe.

101. INT. TARDE. CASA DE NOBLES EN CIUDAD DE MÉXICO

Siete mujeres juegan entretenidas a las cartas mientras toman chocolate. Una de ellas abre una caja con polvo rapé, lo aspira, estornuda, saca su pañuelo decorado con puntilla de Flandes, de fina tela.

Las demás se mantienen en su juego. Al fondo se encuentra otro grupo de mujeres y hombres que juegan a las tablas reales.

Un grupo de hombres que están junto a ellas comenta acerca de la madre Juana Inés. Hablan del escándalo que se suscita y del carácter del arzobispo.

Llega Carlos de Sigüenza y Góngora con un paquete de escritos de la madre Juana Inés, la *Respuesta a Sor Filotea*.

Algunos hombres, elegantemente vestidos, salen a su encuentro.

Se saludan. Las mujeres siguen en el juego.

Una mujer bella, de edad madura, vestida de color turquesa, camina elegante. Es AMBROSIA DE VALENZUELA, la esposa de Fernando de Valenzuela. Se acerca a Carlos. Lo saluda afectuosamente.

AMBROSIA DE VALENZUELA

¡Maestro, buenas tardes! Qué gusto verlo, me mataban las ansias.

Carlos de Sigüenza le saluda de mano y le hace una reverencia.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

El gusto es para mí.

La señora De Valenzuela sonríe. Señala los escritos.

AMBROSIA DE VALENZUELA

¿Puedo tomar uno?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Por supuesto.

Las mujeres y hombres se levantan a ver qué entrega Carlos de Sigüenza, van con él. Se congregan alrededor.

Una dama deja su vaso de aguardiente de granada y su cigarrillo delgado, para leer el manuscrito.

102. MADRUGADA. NAVÍO. PUERTO DE LA VERACRUZ

Un gran navío es inspeccionado en su mercancía. El inspector carga una lámpara en la mano, hace señas para que entren los cargueros. Hay ocho cajas de madera pulida, apartadas de las demás. El inspector abre una de esas cajas.

Toma un libro, lo hojea.

Descargan la mercancía.

SOR JUANA

(V.O)

¿Hay cosa como saber que ya dependo de nadie, que he de morirme y vivirme cuando a mí se me antojare?

Baja el inspector con el libro en la mano, se lo muestra a un anciano noble y bien vestido que espera mercancía. El anciano lo lee.

SOR JUANA

(V.O.)

Dice que yo soy la Fénix que, burlando las edades,
ya se vive, ya se muere, ya se entierra, ya se nace...

El anciano voltea con el inspector.

ANCIANO

Te digo que es la mejor poetisa de América.

El anciano mira el libro, lleva por título *Inundación castálida* de la madre Juana Inés de la Cruz, del convento de San Jerónimo, de México.

SOR JUANA

(V.O.)

¿Qué mi tintero es la hoguera donde tengo que
quemarme, supliendo los algodones por Aromas
Orientales?

Bajan las cajas que le entregan al anciano, varios esclavos las cargan a una carroza de cuatro caballos. Llega una JOVEN de buen ver. Toma el libro.

JOVEN

Padre mío, es el libro de la madre Juana Inés.

La joven comienza a hojearlo.

SOR JUANA

(V.O.)

Yo, que en diamantino pecho guardo un corazón
de mármol, que aún en los tardos latidos da esca-
sas señas de humano.

El anciano paga los libros. Les da indicaciones a los esclavos para que acomoden unas cajas en la parte del equipaje y que suban otras al techo de la carroza. Dos cajas se las llevan adentro del carruaje.

La joven se lleva su libro y sube a la carroza junto con su padre anciano. Un mozo conduce la carroza de libros. Golpea a los caballos para que corran

103. EXT. DÍA. BOSQUES DE MÉXICO

La carroza corre por los bosques. La joven lee en silencio. Come una manzana.

SOR JUANA

(V. O.)

Si es delito, ya lo digo; si es culpa, ya lo confieso;
mas no puedo arrepentirme, por más que hacerlo
pretendo.

La carroza pasa por pendientes rocosas, baja hacia un río. Por momentos transita por praderas de flores de cempoalxóchitl. Los indígenas las cortan.

104. INT. DÍA. PALACIO ARZOBISPAL

Un indígena acomoda flores de cempoalxóchitl a la Virgen de la Asunción en un pequeño altar en la oficina del arzobispo. Él firma papeles. Al fondo, su secretario, el maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, trabaja en una mesa de la estancia. Sonríe.

Llega un SIRVIENTE.

SIRVIENTE 1

Sr. arzobispo, me comentan que desde hace tres días llegaron los libros que espera.

El arzobispo se levanta y sale.

105. INT. TARDE. PALACIO VIRREINAL

Entra el arzobispo a una gran sala decorada con retablos, bellas pinturas de personajes y santos.

El virrey está esperándolo. Se levanta y lo saluda.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Virrey, cuánto gusto de verlo, después de tanto desorden con los maiceros.

Los dos personajes charlan, con gestos y risas forzadas. Mientras, escuchamos a sor Juana.

SOR JUANA

(V.O.)

Bien ha visto, quien penetra lo interior de mis secretos, que yo misma estoy formando los dolores que padezco.

El virrey se levanta, el arzobispo le sigue.

ARZOBISPO AGUIAR Y SELJAS

Gracias por su ayuda. Dios se lo pagará y yo también.
Esos libros no tienen que esparcirse por México.

El virrey sonríe fingido.

Mientras el arzobispo recorre con un criado los pasillos del Palacio Virreinal, en sus patios se prepara una carroza con guardias reales. Sale la carroza con guardias. Sale el arzobispo con su criado.

106. EXT. NOCHE. CIUDAD DE MÉXICO

La carroza entra a la Ciudad de México, un joven apuesto va dentro, tiene cajas junto a él, lee.

SOR JUANA

(V.O.)

Muero ¿quién lo creará?, a manos de la cosa que más quiero y el motivo de matarme es el amor que le tengo.

La carroza se detiene afuera de la casa de Fernando de Valenzuela. Salen criados de la finca. Meten las cajas.

SOR JUANA

(V.O.)

Así alimentando, triste, la vida con el veneno, la misma muerte que vivo, es la vida con que muero.

El joven saluda a Fernando de Valenzuela.

FERNANDO DE VALENZUELA

¿Todo salió según los planes?

107. EXT. DÍA. LIBRERÍA. CIUDAD DE MÉXICO

El ANCIANO LIBRERO abre la librería, con grandes tomos de libros en los estantes gruesos de madera. Libros de variadas proporciones, algunos con tapas de metal, otros forrados de cuero.

Llega un carruaje real. Los guardias se apean rápidamente.

El anciano ve por los cristales de la ventana a los guardias que se dirigen al local.

El anciano se pone el anteojito sujetado a una cadena de plata. Observa un libro de Athanasius Kircher. Llega la guardia. Se mete. El anciano se levanta.

Un joven GUARDIA observa la librería con curiosidad. El anciano observa al líder de cuadrilla. Se dirige al joven.

ANCIANO LIBRERO

¿Les puedo ayudar en algo?

GUARDIA

Venimos por los libros de la madre Juana Inés, el virrey los quiere todos para obsequiar a sus allegados.

Una MUJER gorda como de cincuenta años sale de una puerta contigua. Es la esposa del librero, que con desconfianza mira a los guardias y se mete entre los estantes.

ANCIANO LIBRERO

Me appena no tener ni un solo libro. Me llegaron los libros y se han acabado, el último lo vendí ayer.

GUARDIA

¿Es cierto lo que dice?

ANCIANO LIBRERO

¿Por qué debería de mentirle? Solo vendo libros que me permiten.

El joven hace señas a los otros guardias, salen. Suben a la carroza de palacio. Se pierde la carroza entre las calles.

La esposa del librero sale de entre los estantes.

MUJER

¿No vendiste el que estaba leyendo, verdad?

El anciano saca de un baúl el libro. La mujer lo toma y lo lee.

SOR JUANA

(V.O.)

Porque es tu hermosura tan inaccesible, que quien
más la alaba menos la define...

La señora lee. Varios tipos de libros decoran el lugar.

Libros antiguos y nuevos. Altos y bajos.

SOR JUANA

(V.O.)

Dime, vencedor Rapaz, vencido de mi constancia...
¿qué ha sacado tu arrogancia de alterar mi firme paz?

108. EXT. DÍA. PALACIO ARZOBISPAL

El arzobispo platica con Carlos de Sigüenza y Góngora fuera de palacio.
Carlos de Sigüenza y Góngora se retira. Llega la guardia virreinal con el
arzobispo.

SOR JUANA

(V.O.)

Que aunque de vencer capaz es la punta de tu ar-
pón el más duro corazón...
¿Qué importa el tiro violento, si a pesar del venci-
miento queda viva la razón?

El GUARDIA líder se baja del carruaje. Lo saluda, le besa la mano, se inclina.

GUARDIA 1

Por orden del virrey, le comunico que no fueron
localizados los libros.

El arzobispo se molesta, da bastonazos al piso.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Ese virrey, es un inútil!

El arzobispo deja solo al guardia, se va.

109. EXT. DÍA. UNIVERSIDAD DE MÉXICO

En los pasillos los alumnos intercambian el libro de la madre Juana Inés y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

Entra Carlos de Sigüenza, lo alcanzan algunos alumnos.

ALUMNO 5

Maestro, ¿cuándo visitamos a sor Juana?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

(Con pesar)

Le prohibieron las visitas.

ALUMNO 6

¿Le podremos mandar cartas con usted?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Ni yo puedo visitarla.

Los alumnos se quedan atónitos, Carlos de Sigüenza sigue su camino, los alumnos se quedan atrás. Él se mete a un aula.

110. INT. TARDE-NOCHE. SALA DE ACUERDOS. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La madre superiora termina el rezo. Da órdenes. Mira directamente a sor Juana, no la deja de ver mientras habla.

MADRE SUPERIORA

Avisos. Queda rotundamente prohibida la escritura profana en este convento. Sobre todo para sor Juana. Ya sé que eso no es posible, pero de todos modos tengo que darte el aviso. Quedas enterada.

Sor Juana traga saliva.

MADRE SUPERIORA

Y si alguien quiere escribir, debe ser escritura religiosa. Por órdenes del arzobispo Aguiar y Seijas.

Se escucha el canto grave de un coro masculino.

111. INT. NOCHE. CONVENTO DE LOS AGUSTINOS

Los monjes se dirigen de la capilla al comedor, llegan y se sientan. Rezan. Se termina el canto grave de los coros. Los monjes terminan de rezar. Comen.

De su hábito sacan las cartas de sor Juana Inés de la Cruz. Las comentan. Llega el padre CASTORENA Y URSÚA (30 años)

Castorena y Ursúa saluda a los monjes. Le responden con inclinaciones de cabeza. Se sienta en la cabecera de la mesa principal.

CASTORENA Y URSÚA

¿Veo que aquí se comenta más la *Carta Athenagorica*?

Un monje le sirve comida. Los agustinos que le acompañan ven a sus compañeros, que traen documentos en las manos.

Un agustino mete el pan en la sopa, sin verlo.

MONJE 1

Padre, ¿usted qué piensa?

CASTORENA Y URSÚA

Que es la mujer más inteligente de este reino. La monja más arriesgada que conozco.

112. INT. DÍA. CATEDRAL DE MÉXICO

El arzobispo, eufórico, oficia misa con ademanes patéticos y exagerados. Ambrosia de Valenzuela, engalanada con un elegante vestido y sevillana, lo escucha atenta.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Eva es la culpable de los pecados del mundo. ¿Una sola mujer puede ser la culpable de tanta podre-

dumbre humana? Por eso deben casarse o meterse al convento, solo así pueden servir a Dios. ¡No hay otra manera de agradarlo!

Ambrosia de Valenzuela sale. La gente la observa, incrédula. Unas señoras de la nobleza murmuran.

La señora De Valenzuela camina con paso discreto.

113. EXT. DÍA. CALLES DE CIUDAD DE MÉXICO

Ambrosia de Valenzuela llega a una carroza. Abre la puerta. Fernando de Valenzuela desde dentro le sonríe.

AMBROSIA DE VALENZUELA
(Irónica)

¿Traes las cartas de los muertos?
Una vez más los han resucitado.

FERNANDO DE VALENZUELA
(Jocoso, muestra un documento)

Tienes enfrente... a María de Ataíde.

La señora se sube al carruaje. Este llega al convento de San Jerónimo. La portera les abre. Entran.

114. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Esperan en el locutorio. Llega la madre superiora.

MADRE SUPERIORA

Buenos días.

FERNANDO DE VALENZUELA

Buenos días. Qué gusto verla. Mi madre siempre se acordaba de usted.

MADRE SUPERIORA

Que Dios la guarde entre sus brazos. Rezaré por ella, fue como una hermana para mí.

FERNANDO DE VALENZUELA

Yo todavía la extraño. Le traigo esto, madre.

Abre un pequeño morral con monedas de plata. La madre no logra disimular un gesto de maliciosa alegría. Toma el dinero rápidamente.

MADRE SUPERIORA

Dios te lo pagará hijo. Rezaré por ti y tu familia.
Todo el convento estará agradecido por tu caridad.

FERNANDO DE VALENZUELA

Madre, ¿podré saludar a su hermana sor Juana?
Vine hace años con su padrino Velásquez de la Cadena, desde entonces que no la veo. Ya hace como dos años.

MADRE SUPERIORA

El arzobispo la tiene castigada. Pero en el pecado se lleva la penitencia. Está bien, aunque será solo un momento, ¿queda claro, don Fernando?

La madre superiora asiente. La pareja repite el movimiento de cabeza. La madre sale del locutorio.

Se abraza la pareja, se sonríen.

Llega sor Juana, tiene el semblante triste.

Saluda de mano a la señora De Valenzuela. Le hace una pequeña inclinación a Fernando de Valenzuela.

SOR JUANA

(Disimula su tristeza)

¡Los Valenzuela! ¡Qué gusto, qué alegría! En mejores momentos de mi vida los he visto. Espero que traigan buenas nuevas.

FERNANDO DE VALENZUELA

Madre, el maestro Carlos me escribió desde el norte de la Colonia para que le trajera esto.

El señor de Valenzuela le extiende un documento a sor Juana.

FERNANDO DE VALENZUELA

Así como esta, hay otras veinte cartas que la difaman, madre.

Sor Juana toma el papel, preocupada. En la portada tiene el nombre de María Ataide. Deja escapar una pequeña risa.

SOR JUANA

Ahora hasta a los muertos les interesa escribir.
En un descuido ya estarán haciendo actas para
gobernar América.

Sor Juana ríe estrepitosamente, sola. Se frota con ansiedad un brazalete azteca que tiene en su muñeca.

115. EXT. TARDE. ATRIO DE CAPILLA

Un niño indígena sale de la capilla. Lo acompaña el padre Palavicino.

A mitad del atrio se encuentran a la guardia real y calificadores del Santo Oficio. Un CALIFICADOR tiene un documento en la mano.

CALIFICADOR

Padre Palavicino, se le acusa de escribir sermones
prohibidos.
Háganos el favor de acompañarnos.

El indio que lo acompaña voltea a ver a la guardia real y a los calificadores. El padre lo abraza y se dirige hacia él, se inclina al hablarle.

PADRE PALAVICINO

No pasa nada, ¡ya verás! Ven, vamos adentro.
(Se dirige a los calificadores)
Permítanme avisar que me voy, por favor.

CALIFICADOR

Claro, padre.

El calificador hace una seña al guardia para que lo acompañe. El padre entra en la capilla.

La guardia espera a que salga el padre, mientras observan la capilla y su alrededor. Sale el padre Francisco Xavier Palavicino Villarrasa.

116. INT. TARDE-NOCHE. SALA DE INTERROGATORIO DEL SANTO OFICIO

Se suceden los espacios de los aposentos del Santo Oficio. Unos guardias acompañan al padre Palavicino. Entran a una sala de interrogatorio.

Núñez de Miranda se encuentra sentado frente a una mesa sencilla. Una escultura de san Pedro Mártir está en un pequeño nicho.

Se saludan con un abrazo.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Buenas tardes, padre. Siéntese por favor.

PADRE FRANCISCO XAVIER PALAVICINO VILLARRASA

¿En qué puedo servir a nuestra madre Iglesia, padre Antonio?

Núñez de Miranda sujeta el sermón de Palavicino. Lo observa lentamente, nos percatamos de los ojos tristes de Núñez de Miranda.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Usted sabe de mi afán por encaminarla al bien?
¿Todavía la apoya, sabiendo que vive en contra de reglas monásticas?

El padre Palavicino suspira.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO VILLARRASA

Mi intención solo era agradar a la madre Iglesia con palabras bellas. Toda mi vida ha sido para ella.

Núñez de Miranda, que tiene su mano extendida en el escritorio, toca una hoja del documento, la toma lentamente mientras escucha al padre Francisco Xavier Palavicino Villarrasa.

FRANCISCO XAVIER PALAVICINO VILLARRASA

¡Padre! Usted la presentó ante mí, recuerde esa tarde en el Palacio Virreinal.

Núñez de Miranda se levanta con movimientos lentos, debido a su vejez. Se quita sus anteojos, los deja encima de la mesa. Hace bola el papel apretándolo con su mano. Lo extiende y lo mira.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Te mandé traer debido a la solicitud que metiste para el puesto en el Santo Oficio. Por tu complicidad al desacato de la autoridad es imposible que entres a esta institución... Toda acción tiene precio, Palavicino.

El arrugado documento es firmado y sellado por Núñez de Miranda. Al poner el sello suena el canto a capela de una mezzosoprano.

117. INT. DÍA. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

El locutorio está vacío. Suena el canto de una solista, acompañado por el coro de monjas, con clavicordio.

Por el lado de los barrotes entra sor Juana; al mismo tiempo, por la parte de las visitas, entra el arzobispo Francisco Aguiar y Seijas.

Suena el mismo coro, ahora con orquesta y percusiones; en ocasiones, solo las voces. El coro masculino es el único sonido, mientras el arzobispo y sor Juana discuten.

Sor Juana se acerca a los barrotes del locutorio, se para enfrente del arzobispo.

El arzobispo se aleja de la figura de sor Juana. Se para con sus dos manos apoyadas en su bastón, detrás de una mesa pequeña de madera con una vela, que le ilumina el rostro. Mira a sor Juana sin pestañear.

Entra un calificador del Santo Oficio. Sor Juana se sostiene de los barrotes con nerviosismo.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Has ido demasiado lejos! Tu fama de respondona avergüenza a la Nueva España, desde Europa hasta el Perú, ¡Te dije que no te lo iba a permitir!

Sor Juana levanta la cabeza, con la barbilla alzada y el cuello estirado. Disimulada, agarra con más fuerza los barrotes, se sostiene de forma natural, la fuerza se percibe solo en sus manos.

El arzobispo camina de un lado para otro. Se detiene. La mira con rabia.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

(Furioso)

¡Con qué descaro te atreves a contradecir mis órdenes! ¡No eres más que una bastarda, que tiene amiguitos presuntuosos!

SOR JUANA

(Respira suavemente)

No sabía que las bastardas le llamaran tanto la atención.

El arzobispo tiene apretada la mandíbula, voltea a ver al calificador. Este mira a sor Juana.

SOR JUANA

Su problema no es la pureza de sangre, es que soy mujer.

El arzobispo da bastonazos en los barrotes a un lado de sor Juana, ella se espanta, se retira de los barrotes, se estruja las manos.

El arzobispo voltea con el CALIFICADOR del Santo Oficio.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

Vaya con la madre superiora... Ya le di mis indicaciones.

Sor Juana mira con miedo al arzobispo. El calificador sale del locutorio.

Sor Juana se quita un anillo con una cruz, lo deja en la pequeña mesa del locutorio, se talla su dedo.

El arzobispo sale a prisa, deja a sor Juana sola.

118. EXT. DÍA. PATIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana se toca el pecho, camina rápidamente hasta llegar a su celda.

119. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana entra a la celda, a un lado se encuentra su gran biblioteca. El calificador cierra sus puertas y las sella con goma. Su sobrina trata de im-

pedírselo. La madre superiora la detiene, con otras monjas que la ayudan. Sor Juana jala a la sobrina que sostienen las madres, la abraza. Isabel la abraza fuerte, llora. Sor Juana contiene sus lágrimas. Los calificadores terminan de sellar la puerta, observan en silencio a sor Juana.

CALIFICADOR 2

¡Perdóneme, madre!

SOR JUANA

¿Me pueden dejar sola en mis habitaciones?

MADRE SUPERIORA

Juana, aquí estará cerca tu sobrina, no puedes quedarte sola.

Sor Juana se sienta en la esquina de la cama.

La madre superiora sale de la habitación de sor Juana. Los calificadores le siguen. Isabel abraza a sor Juana. Por las ventanas de la celda se ve lo nublado del cielo, se juntan cada vez más las nubes.

Sor Juana ve el cielo, comienza a llover, cierra las ventanas. Hay tormenta eléctrica en el horizonte. Las ráfagas de viento impiden a sor Juana cerrar las ventanas.

La tormenta comienza.

Sor Juana ve la ciudad desde la ventana de su celda. Continúa la tormenta eléctrica.

INICIO DE FLASH BACK

120. EXT. TARDE. HACIENDA DE PANOAYA

La lluvia cae en la hacienda, se hace más densa. La lluvia se calma. Las aves sobrevuelan el Iztaccíhuatl, el Popocatepetl. El sol ilumina la hacienda de Panoaya, con sus cultivos y caballos que pastan.

Un señor de pelo blanco, ojos expresivos, de aproximadamente cincuenta y cinco años, se apea del caballo. Entra a la hacienda, atraviesa patios. Llega a la cocina, entra. Sale humo.

121. INT. TARDE. COCINA DE LA HACIENDA DE PANOAYA

La NIÑA JUANA (5 años) encuentra a su abuelo, lo abraza. Lleva con ella un libro. Se lo muestra a su abuelo.

NIÑA JUANA

¡Ahora te voy a leer esto!

La JOVEN MAMÁ DE TERESA (15 años), apenas una esclava adolescente, hace de comer, se ven las ollas con los moles y las fritangas. Los chiles en cazuelas. Quesos, frutas y verduras en grandes recipientes.

JOVEN MAMÁ DE TERESA

Es hora de comer, ¡Juana!

Cuándo va a entender que no molestes a tu abuelo.

La esclava sirve comida en un plato. El abuelo carga a la niña Juana en sus brazos. La sienta entre sus piernas.

La niña Juana abre su libro y comienza a leer.

Su abuelo le acaricia la gran cabellera lacia y negra. Ve sus grandes ojos negros. Su rostro de niña inocente. Le sonríe.

Se escucha el coro de las monjas del convento.

Juana lee el libro en los brazos de su abuelo.

En el centro de la cocina hay una mesa con los platos servidos y los canastos de frutas con granadas, membrillos y guayabas.

La madre de Juana sirve los demás platos.

Entran otras dos niñas y un niño.

Juana sale de la cocina. Un niño sale, se pierde por el corredor.

FIN DE FLASH BACK

122. INT. DÍA. HACIENDA DE PANOAYA. VISIÓN DE JUANA

La niña Juana sale de la cocina, se interna por el corredor de la casa, entra a una pequeña biblioteca. Libros viejos de gran formato se encuentran arrumbados.

Sor Juana (40 años) quita las telarañas de la biblioteca, acaricia los libros, los hojea. Toma uno y lo abraza. El libro se hace polvo oscuro. Sor Juana deja caer el polvo. Lloro.

123. INT. TARDE-NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana llora en silencio en su celda, se toca el pecho en dirección al corazón. El sol se oculta, la celda queda en penumbras.

Inician truenos y relámpagos que iluminan la celda. Llego el aguacero. La ciudad se empapa de agua. Sor Juana enciende una vela.

Sor Juana busca una pluma entre los objetos que tiene en un baúl. Toma un pedazo de papel, escribe. Se acaba la vela.

Se escuchan instrumentos idiófonos de madera. Ritmo rápido.

124. INT. DÍA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Seis monjas caminan por el pasillo, las acompaña la madre superiora, que camina en medio de ellas. Se dirigen a la celda de sor Juana.

125. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana se quedó dormida encima de los documentos. Se percata de que están arrugados, los plancha con la mano. Su sobrina entra a la recámara de sor Juana.

ISABEL

Tía, ¿le traigo comida a la cama?

SOR JUANA

No. Vamos a la cocina grande, hay que prepararnos algo sabroso. ¿Qué se te antoja?

ISABEL

¿Mixiote de guachinango en salsa de xoconostle al pulque?

Sor Juana le da un abrazo a su sobrina, ella le responde igual. Se dirigen abrazadas a la salida de la celda.

Suena el burbujeante sonido de agua que hierve y el siseo de alimentos que se asan en sartén.

126. INT. DÍA. COCINA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Cazos y ollas humeantes se calientan en los fogones de una amplia cocina decorada de azulejos multicolores. En los estantes de la cocina se distinguen vajillas de porcelana de talavera de Puebla. En las paredes de la cocina cuelgan jarros de petatillo y cazuelas. Hay diferentes trasteros montados en la pared, con multitud de platos de porcelana, decorados con imágenes de flores chinas y soperas del mismo material con manijas de dragones.

En una cazuela se asan dos chiles guajillos del tipo puya, mientras que en una pequeña olla hierven dos chiles cascabel con ajo, cebolla y comino.

En una gran mesa de madera hay diversas tablas y platos de cerámica, de diferentes tamaños con ingredientes: humeantes rebanadas en tiras de guachinangos sin espinas, hojas de aguacate y de mixiote remojándose en agua, trozos de xoconostle sin semillas y un jarrito con pulque, al lado de un pequeño vaso de cristal.

El vaso es tomado por sor Juana, quien se sirve un poco de pulque. Sus finos labios tocan el vaso con delicadeza, y sorben el contenido. Disfruta de su trago con tranquilidad. Suelta una sonrisa pícara y le ofrece pulque a Isabel, quien con una sonrisa y un movimiento de cabeza agradece, pero rehúsa la invitación a beber.

Con agilidad, ambas mujeres cocinan, los sonidos se escuchan con claridad: Isabel toma la cazuela con los chiles cascabel y otros ingredientes, los muele en un molcajete y cuele la mezcla.

Sor Juana, en otro molcajete, muele el guajillo con el xoconostle, vierte a la mezcla un poco de pulque. Sor Juana toma sal de un recipiente y la arroja a la mezcla, luego repite la acción con la pimienta.

Isabel le pasa a sor Juana la mezcla que coló. Ella la vierte en el molcajete. Integra los elementos en el molcajete, hace una sustanciosa salsa.

Isabel agarra un cazo, acomoda en él las hojas del mixiote y acomoda los trozos de guachinango sobre ellas. Sor Juana vierte con elegancia la salsa de xoconostle sobre los guachinangos y con acierto les acomoda encima hojas de aguacate.

Sor Juana pica nopales y con ellos decora dos platos desocupados. El cazo con la comida en su interior es tapado por las manos de Isabel.

En la mesa lucen, jugosos y humeantes, los platillos del mixiote de guachinango en salsa de xoconostle al pulque, acompañados de nopalitos navagantes. Las manos de las dos mujeres los toman, queda la mesa vacía.

127. EXT. DÍA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La gruesa madera de la puerta de la celda de sor Juana es golpeada con fuerza por la madre superiora, que toca con insistencia. Varias monjas esperan fuera de la celda de sor Juana junto con la madre superiora.

Los golpes a la puerta retumban hasta la capilla del convento, donde no hay nadie. Los pájaros que vuelan se quedan congelados, dejan de cantar. El viento cesa de mover los árboles, el movimiento matutino de las actividades del convento se detiene.

128. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana ve su celda con detenimiento, la puerta de la biblioteca clausurada. Se oyen golpes lejanos a la puerta, suenan con un eco. Sor Juana mira en lo alto su telescopio. Baja la mirada acongojada y mira sus estantes con autómatas, astrolabios y otras máquinas mecánicas. Su reloj de arena deja caer los últimos granos de polvo.

La celda de sor Juana da vueltas, sor Juana da vueltas. Se escucha una gran voz femenina, acompañada de percusiones y maderas de aliento. Sor Juana queda estática, escucha nítidamente que tocan a la puerta.

129. EXT. DÍA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La madre superiora toca la puerta de madera. Sor Juana abre.

Su sobrina se ve parada atrás de la madre superiora.

La madre superiora le entrega un escrito a sor Juana. Sor Juana lo lee, se detiene en el marco de puerta.

Sor Juana voltea al jardín, ve la fuente que está en el centro del patio. Observa a las monjas que están fuera. Observa el convento.

MADRE SUPERIORA

Juana, son órdenes del Santo Oficio.

SOR JUANA

Son órdenes solo de uno, que no soporta la envidia
en su putrefacta carne.

La madre superiora la observa. Hace señas para que se metan las monjas a la celda de sor Juana.

SOR JUANA

(Murmura)

O quizá de dos. Y la estupidez de otro.

La madre superiora hace a un lado a sor Juana del marco de la puerta. Las monjas que no se habían animado a pasar, siguen a la madre superiora. Llegan un calificador del Santo Oficio. Mira a sor Juana.

El calificador se encuentra con la madre superiora, le entrega el permiso para abrir el sello de la biblioteca.

La madre superiora se dirige a sor Juana que se encuentra de espaldas a ella, todavía recargada en la puerta.

MADRE SUPERIORA

(Fuerte y con miedo)

Sor Juana ¡entrega la llave!

SOR JUANA

(Triste)

¡Dásela, Isabel!

Isabel extiende su mano con la llave. Sor Juana presiona la mandíbula. Se ve la mancha de tinta que tiene en la mano.

MADRE SUPERIORA

(V.O.)

Dile a Martina que deje pasar a los ayudantes del Santo Oficio.

Una monja sale de la celda de sor Juana. Sor Juana no se ha movido del marco de la puerta.

Nadie se anima a tocar los libros de sor Juana. Todas las monjas se quedan petrificadas frente a su biblioteca. Los grandes estantes de libros parecen altísimos.

La madre superiora las ve que miran los libros.

MADRE SUPERIORA

¡Parece que han visto al diablo!

La madre superiora, molesta, toma una caja de madera, comienza a bajar libros de los estantes de sor Juana. Las monjas la observan. Se animan a tomar una caja y a meter libros en ella.

Sor Juana ve de reojo que acomodan los libros en cajas, se inclina. La mancha de su mano tiñe de rojo poco a poco, es sangre que sale de su mano, se mancha el hábito.

Las monjas siguen con los libros, llegan ayudantes del Santo Oficio y cargan las cajas de libros, pasan frente a sor Juana.

Sor Juana entra a ver su biblioteca, los estantes de libros que se vacían. Las diez monjas bajan más libros, llenan cajas y las sacan para que sean llevadas por los ayudantes.

Sor Juana llega a su dormitorio, se acerca a la palangana con agua, se mira el rostro reflejado en ella. El rostro reflejado desaparece.

La tinta de la mancha de su mano tiñe el agua. Sor Juana la ve dubitativa. Se lava la cara.

Se mira reflejada en el agua manchada de color rojo. Voltea al espejo de su derecha. Ve de nuevo el agua, es transparente.

Una de las monjas se trepa a un tapanco donde está el telescopio. Quiere desarmarlo, sor Juana llega en ese momento.

SOR JUANA

¡Déjalo! ¡Yo lo bajo!

La madre superiora ve algunos ejemplares que acomodan las monjas en pilas en el piso. Mira de reojo a sor Juana que desarma con paciencia su telescopio.

Varias monjas sacan más cajas de libros y los aparatos científicos.

130. EXT. TARDE. PASILLOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Las monjas cargan cajas por los pasillos, otras llevan aparatos científicos, las novicias y unas monjas con delantal puesto ven en las puertas cómo se llevan las pertenencias de sor Juana.

Las monjas entran al locutorio.

131. INT. TARDE. LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Varios señores calificadores del Santo Oficio cargan las cajas de libros y los aparatos para sacarlos del convento.

Depositán encima de una mesa algunos ejemplares de gran tamaño.

Llegan más monjas a dejar otros libros y más aparatos científicos.

132. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana acaba de quitar la última pieza del telescopio. Su sobrina le recibe la pieza, que acomoda en una caja de madera. Sor Juana baja y la tapa. La biblioteca ha quedado casi vacía. A la vista hay algunos ejemplares religiosos de rezos.

No hay un solo ejemplar profano en ella. Solo está la silla y el escritorio de sor Juana.

Las monjas cargan los últimos aparatos científicos, salen.

La madre superiora ve a sor Juana que está parada y mira los libreros.

La madre se acerca a ella. Le toca el hombro por detrás. Sor Juana no se mueve.

MADRE SUPERIORA

(Compasiva)

Hermana, ahorita se van. Pero mejor hay que concentrarnos en cómo regresarlos. Te aseguro que todo tiene remedio, ya verás.

Sor Juana se vuelve hacia ella con brusquedad. La mira fijamente.

SOR JUANA

¡El arzobispo tiene que ceder de alguna manera, solo hace lo más conveniente para él; conseguir sus limosnas quitando sus bienes a otros!

Vuelve su mirada a sus estantes de libros vacíos. Le salen lágrimas. Llega su sobrina. Cierra la puerta de la biblioteca.

La madre superiora se dirige a la puerta, al salir observa a Isabel, quien tampoco sabe cómo alentar a sor Juana. Abre la puerta y sale.

Sor Juana se sostiene de las tablas de los estantes vacíos. Lloro, no contiene las lágrimas.

133. INT. TARDE-NOCHE. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La madre superiora ve que sacan las últimas cajas de libros del locutorio. Un señor le entrega unas hojas, la madre superiora las toma. Le dan una pluma. Ella se apoya en la pequeña mesa, firma.

MADRE SUPERIORA

Haré que sor Juana los revise, les mandará el precio de cada objeto. Por las cosas que son es muy poco dinero, no son baratijas.

134. INT. NOCHE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana se sostiene el estómago con una mano, con la otra se apoya en su escritorio, parece que va a caer. Se sienta en su silla. Su sobrina va y la abraza, sor Juana trata de zafarse.

SOR JUANA

(Con dureza)

¡Isabel! ¡Déjame! Vete a dormir.

Isabel deja un libro en griego sobre el escritorio, a un lado de sor Juana. Sale.

Sor Juana se queda sola. La ilumina la luz de luna que entra por la ventana.

Llora de nuevo, su llanto se escucha más fuerte. Solloza.

Por la ventana donde estaba colocado el telescopio se ve el cielo. La luna tapa al sol. Hay un eclipse lunar. Sor Juana lo ve. Llora en silencio.

Se escucha algarabía en el patio y afuera en la calle. Las monjas se abrazan con miedo ante el eclipse.

135. INT. DÍA. OFICINA DEL ARZOBISPADO

El arzobispo saca libros de cajas de madera. Los acomoda en una mesa. Ve aparatos científicos en una caja, los toca y los deja con desdén. Toca la campanilla. Llega un sirviente.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Que se lleven todo eso inmediatamente!

Llega LOMBEIDA (44 años), un señor vestido de negro, acompañado de otro sirviente. Le da a firmar los mismos documentos que ya firmó la madre.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Yo no firmo! Ese es asunto entre la madre y usted

Lombeida, no mío. ¡Lléveselos al padre Núñez!

LOMBEIDA

Claro, señor arzobispo, perdón. Con su permiso.

Lombeida camina unos pasos hacia la salida.

ARZOBISPO AGUIAR Y SEIJAS

¡Espera!, avisa una subasta, véndenlo todo junto, supongo que habrá muchos interesados. Este pue-

blo debe expiar sus pecados con muchas limosnas
para los pobres y los huérfanos.

Lombeida asiente y sale.

136. INT. DÍA. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana sigue postrada en su cama. Isabel llega con el padre Núñez de Miranda. Él le levanta la cara por la barbilla, ve su cara demacrada. Ella lo mira con ojos cansados.

SOR JUANA

(Suavemente)

Padre, perdóneme. ¿Puede ser de nuevo mi confesor?

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Reprime una sonrisa)

Aceptaré si te arrepientes en confesión. Pero primero recupérate.

Su sobrina, desde la puerta, ve confundida a su tía. Una sor Juana abnegada y triste. Mira al viejecillo, al padre Núñez de Miranda que no se puede inclinar para ver a sor Juana. Al voltear hacia Isabel, ella nota la cara de felicidad del padre.

137. INT. TARDE. CONFESIONARIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Silencio. Sor Juana está arrodillada delante del padre Antonio Núñez de Miranda. El padre se acomoda en su asiento, sonríe hipócritamente. Sor Juana no lo ve porque los separa un velo negro y delgado, en la pequeña ventana del confesionario.

Sor Juana se levanta, el padre mira incrédulo la figura de la monja. Sor Juana regresa al confesionario. Se arrodilla.

Sor Juana de nuevo se levanta, nerviosa se toca las manos y frota su mancha de tinta. La mira. Camina dos, tres pasos, se regresa. Se hinca. El padre ya está impaciente, la castiga con su silencio.

El padre suspira profundo. Se sostiene en el reclinatorio.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Sor Juana, ¿quieres que vuelva a ser tu guía espiritual? Dime si no, para marcharme. Me has hecho perder muchos años de mi vida.

El padre Núñez trata de controlar su ira. Se soba la sotana raída que porta.

NÚÑEZ DE MIRANDA

No quiero perder más tiempo contigo. ¿Por qué no aceptabas mis consejos? Ya serías una santa. ¡Mira en lo que te has convertido!

SOR JUANA

¿Por qué el conocimiento se tiene que orientar a la santidad? ¡Yo solo soy una simple monja!

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Furioso)

¿Quieres o no, que sea tu confesor?
¡Ya estoy harto de tanta indecisión! No te quedan muchas opciones. Acaban de destituir a tu padrino de la Secretaría de Gobernación, al señor Pedro Velásquez de la Cadena.

Sor Juana se sostiene de la pequeña ventana del confesionario. Salen lágrimas en silencio. Sor Juana, rápido, se las limpia con la mano.

Sor Juana se tapa la boca con las manos. Se quita la cofia, tiene su cabello negro, largo y lacio. Sor Juana llora en silencio, se levanta. Sale del confesionario.

138. INT. TARDE. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana llega a su celda, saca papeles de un baúl viejo.

Saca una pluma vieja y maltratada, escribe en los papeles. Toca a la puerta. Deja de escribir. Esconde las plumas y el papel. Abre la puerta. No hay nadie.

Cierra la puerta, se dirige a la ventana de su celda, ve el cielo, el viento mueve las nubes grises. El horizonte se ilumina con fuertes relámpagos.

Sor Juana sube al piso del telescopio, escucha a un INDÍGENA que le canta a la lluvia, se encuentra en la calle.

INDÍGENA 4

(V.O.)

Anvia! An nehua niyocoloc an noteuh eztlami-
yahual a ilhuizol nic ya huica teuitvalco...

El cielo nublado es de varios grises, las nubes se condensan en el horizonte. El viento quiebra ramas de los árboles que se encuentran fuera del convento. Sor Juana no se inmuta. El indígena pega listones azules en postes que están alrededor del gran árbol.

INDIGENA 4

Ahvia! An notequiva Navalpilli ac intla nelli mo-
tonacayouh tic ya chiuhqui tla ca achtoquetl zan
mitz ya pinavia...

Sor Juana tiene la cabeza descubierta. Se moja. No se mueve. El viento vuela su cabello. El hábito sigue el movimiento del cabello. Sor Juana sigue la oración en náhuatl.

SOR JUANA

Ahvia! Queyamican xi nech iva temoquetl a itla-
tol an nic ya ilhuiquetl tetzauhpilli niyayalizqui
ichocayan...

El indígena saca un sahumerio del zaguán, lo levanta en dirección a sor Juana y el viento hace que se disperse el copal por todos lados.

SOR JUANA

Ahvia! Nauhxiuhtica in topan necaviloc ayoc
inematian amo in tlapoalli
Ximovayaan ya Quetzalcalli nepavania
Iaxcaa in Teizcallitiquetl.

El humo es arrastrado por el viento, sube desde la calle hasta la ventana de sor Juana y se eleva al cielo. Comienza la lluvia.

139. EXT. DÍA. CIUDAD DE MÉXICO

Llueve. Llegan carruajes a la Universidad de México, hay charcos por todos lados, la lluvia sigue. Indios se tapan con petates, los carruajes pasan junto a ellos.

No hay tianguis afuera de la universidad. La ciudad está desolada.

140. EXT-INT. DÍA. UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Maestros y alumnos bajan de las carrozas, ingresan a los pasillos de la universidad. En el pasillo, con unos alumnos, está el maestro Carlos de Sigüenza y Góngora, que se ve con arrugas en los ojos y canas.

Un MAESTRO camina rápido hacia Carlos.

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
¿Qué pasa, maestro?

MAESTRO
¿Conoces los canales que comunican a la parte norte de la ciudad?

CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA
Sí, esas acequias las limpiaron hace meses. ¿Están en peligro de desbordarse, como hace siete años?

MAESTRO
Sí, acompáñame, mi carruaje espera afuera.

Un grupo de estudiantes conversa. Se escucha el comentario de uno de ellos.

ALUMNO
Dicen que está por inundarse de nuevo la ciudad.

Carlos sale de la universidad con el otro maestro. La lluvia arrecia.

141. EXT-INT. TARDE-NOCHE. HOSPITAL DE JESÚS

Núñez de Miranda llega a la entrada del hospital, un sirviente lo cubre del agua con un petate. Antonio lo rechaza. El sirviente baja el petate. Se mojan un poco en el trayecto al ingreso del hospital.

Llega gente enferma, a otros los reciben en camas hechas de tablas.
El padre Antonio entra a las salas de enfermos. Lo recibe una monja vestida de blanco. Al fondo, siluetas blancas de monjas se mueven de un lado a otro.

142. INT. TARDE-NOCHE. SALA DE HOSPITAL

El padre Núñez sigue a la monja que viste de blanco. Se dirigen con una enferma. El MÉDICO que está a su lado saluda de beso en la mano al padre Antonio.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Qué es lo que tiene?

MÉDICO

Es fiebre tifoidea, ya tenemos otros ocho casos en la ciudad.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Puede propagarse?

MÉDICO

Ya es un hecho, padre Antonio.

Núñez de Miranda le aplica los santos óleos a la enferma, una mujer joven. Llega un sirviente con Núñez de Miranda. Le entrega una carta. La abre, son unas cuantas líneas.

NÚÑEZ DE MIRANDA

¿Quién le dejó escribir a esta soberbia?

El padre sale. Dos enfermos del hospital levantan la mano para que los confiese el padre.

NÚÑEZ DE MIRANDA

Ahora regreso. Debo hacer algo urgente.

143. EXT. DÍA. CALLES DE CIUDAD DE MÉXICO

El padre Núñez de Miranda sale del hospital de Jesús. Se ha calmado la lluvia, solo llovizna, el cielo se encuentra encapotado.

Varios monjes avanzan en una procesión, con el hábito a la cintura se flagelan con cilicios en la espalda, otros llevan uno o dos cinturones con picos, por donde salen hilos de sangre. Caminan entre los charcos.

Llevar cirios encendidos y cantan oraciones al cuadro de la Virgen de Guadalupe. Cantan y rezan.

Por momentos se interrumpe el rezo y los cánticos, miran al cielo, en busca de una respuesta de Dios.

Caen grandes gotas. Los monjes continúan su trayecto. Se apagan los cirios. Cantan más fuerte. El canto es grave.

Arrecia la lluvia. Se junta el agua en las calles, se atascan carrozas, carretas, la gente se atora en el lodo de las calles. Núñez de Miranda no puede llegar al convento de San Jerónimo.

Lo ayuda una gran carreta de un noble. Se sube. Lo deja en la puerta. Suenan aullidos de perros. La ciudad se ve muy oscura.

Los monjes siguen su camino, están fatigados y enlodados. Las calles se llenan de agua, las acequias no se distinguen de la calle. La gente mueve a los perros para que pasen las carretas y carrozas.

Desaparecen las carretas y carrozas, no se ve gente en la calle. Queda desierta. El humo sale de casas de la ciudad.

144. INT. TARDE. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana llega fatigada al confesionario, donde se encuentra Núñez de Miranda.

SOR JUANA

¿Cómo está, padre?

NÚÑEZ DE MIRANDA

(Exaltado)

Madre, no te vayas a exponer a la enfermedad.

Otra vez anda suelto ese cocoliztli.

SOR JUANA

Ya pensé y reflexioné sobre mi papel de Esposa de Cristo. Le debo todo a Él y a mi comunidad.

Sor Juana se levanta.

SOR JUANA

Ande con mucho cuidado, padre.

Sor Juana ve la imagen de la Virgen de la Concepción.

145. INT. TARDE. CATEDRAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO. VISIÓN DE JUANA

La Virgen de la Concepción está decorada con flores, sor Juana oficia misa. Llega el momento de repartir el cuerpo de Cristo. Lo hace con mucha solemnidad. Llega la última persona, le da la hostia. La persona se retira. Sor Juana continúa con la celebración. Se encuentra de espaldas a los feligreses.

Se dirige hacia ellos. La catedral está vacía. No hay nadie.

146. INT. NOCHE. ENFERMERÍA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

Sor Juana está postrada en una cama de la enfermería del convento, está sola. Su sobrina, cerca de la ventana lee, sor Juana escucha el *Primero sueño*.

SOR JUANA

(V.O.)

Piramidal, funesta, de la tierra nacida sombra, al
Cielo encaminaba de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas...

Isabel voltea cuando una monja entra con sábanas, le da un té a pequeños sorbos a sor Juana. Ella bebe lentamente, no quiere tomar nada. La monja la acuesta. Hace una seña al libro.

SOR JUANA

(V.O.)

Si bien sus luces bellas -exentas siempre, siempre
rutilantesla tenebrosa guerra que con vapores le
intimaba la pavorosa sombra fugitiva burlaban
tan distantes...

Su sobrina retoma la lectura.

Sor Juana, sorprendida, ve que entra luz solar por la ventana abierta. En medio de las nubes, sor Juana observa el eclipse.

Llega SOR MARTA (48 años), mujer blanca de cara redonda, ojos grandes, expresivos y oscuros, de estatura mediana, flaca, de nariz fina y labios delgados. Camina con movimientos armoniosos y ágiles hacia sor Juana.

ISABEL

Marta, ¡dejó de llover y vimos el miztli cualó!

Sor Marta se acerca a sor Juana y mete un cuchillo de pedernal rosado bajo su almohada.

SOR MARTA

No le vayas a decir a nadie, cuando veas que ya pasó lo sacas y me lo guardas.

Sor Juana mira al cielo. Se ve la radiante esfera luminosa del sol. Su sobrina cierra la ventana.

147. INT. DÍA. UNIVERSIDAD DE MÉXICO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana abre la ventana del aula. Se ve el cielo limpio.

Se escuchan las aves que cantan y las carretas que pasan en la calle. Es el trajín de los días cotidianos.

Se para frente a estudiantes, hombres y mujeres, todos los asistentes atentos.

Su rostro irradia luz, está contenta, sus ojos brillan.

SOR JUANA

Todo ser humano consciente de serlo, tiene derecho a sentir y a saber. Ya sea hombre o mujer.

Llega un fraile al aula vestido de negro, sor Juana lo mira.

Sor Juana ve al fraile pálido, con capucha puesta. Tiene los ojos café claro (Giordano Bruno).

El aula queda oscura, el fraile que está recargado en el marco de la puerta se retira, camina por el pasillo.

Sor Juana lo sigue.

Él camina directo a la calle. Ella va detrás de él. Las calles son oscuras, con antiguos y grandes muros.

148. EXT. NOCHE. CALLES DE ELEFANTINA. EGIPTO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana sigue al fraile que se pierde por las calles oscuras y extrañas. Después ve un obelisco muy alto. Hay un búho, ulula. Sor Juana camina por una rampa larga y estrecha que la conduce al templo de Isis (Aswan).

Ella se queda parada a la entrada. Ve a las lechuzas que custodian el templo. El viento levanta pequeñas y finas partículas de polvo. Se escucha la corriente del Nilo.

149. INT. NOCHE. TEMPLO DE ISIS. FILE. ASWAN. EGIPTO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana cruza el recinto de Isis, pasa por un patio con columnas cuya parte superior tiene forma de loto, llega al templo. Las columnas tienen jeroglíficos pintados. En el pórtico del patio abierto está pintado el escarabajo alado.

Dos lechuzas pasan cerca de sor Juana. Se meten al templo. Ella entra al templo. Las lechuzas están paradas en las lámparas de aceite que iluminan a la diosa, quien parece salir al cielo por el hueco en el techo del templo.

En el amplio espejo de agua de la fuente que está en el piso, se refleja la diosa, con la poca luz de la luna y las lámparas. Sor Juana sale del recinto. Algunos murciélagos salen asustados de los pórticos. Los búhos y las lechuzas ululan.

150. EXT. NOCHE. RÍO NILO. EGIPTO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana se acerca al río. Se escuchan ranas, aves, el río que corre. Ve un pez. Queda todo en completo silencio. Voltea del otro lado del río, observa a un ciervo herido que baja a beber agua. El ciervo la mira sin inmutarse, bebe agua y se precipita al río.

Sor Juana se quita la cofia, la detiene en la mano y un ventarrón la agita junto a los papiros que bordean el río, todo en silencio.

Deja caer su cofia, se va tras el venado. Un águila vuela alto, por encima de ella.

Un león con sangre en el hocico ve a sor Juana. Ella se acerca a una barca de cedro, se sube.

151. INT. BARCA SOLAR DE CEDRO EGIPCIA. RÍO NILO. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana observa a una multitud de garzas bennu que están dormidas en todo el lago, a lo lejos se ve el faro de Alejandría. Su barca se conduce por un canal.

En la orilla del río un hombre joven con vestimenta egipcia se pone un dedo en la boca y apunta hacia el faro.

Un rayo de luz ilumina a sor Juana en la barca de cedro y hace brillar a los múltiples bennus, cada uno tiene una pata levantada, que entre sus garras sostiene una pequeña piedra.

152. INT. ISLA DE FARO. ALEJANDRÍA. VISIÓN DE JUANA

Sor Juana asciende por las escaleras del gran faro en espiral ascendente, porta una antorcha.

Sube hasta el último nivel del faro, sale al oratorio. Hay una gran fogata enfrente de un espejo, que es un bloque de piedra delgada y reflejante. Sor Juana ve el espejo. Está atenta a las imágenes que se suceden en el espejo: ve minerales de un modo tan real como si la imagen saliera del espejo-roca, minerales vistosos y diáfanos pasan frente a ella.

Sor Juana mira en el espejo a unos indígenas, que le enseñan plantas que tienen en la mano. Aparecen más plantas y terrenos cultivados, cactus, mazorcas de múltiples colores: blancas, amarillas, rojas, negras, pequeñas, alargadas. Aparece un campo lleno de rosas multicolores.

Sor Juana se sorprende cuando se suceden las imágenes de camellos, jirafas, cebras, buitres, dragones, peces, ballenas, tiburones, múltiples medusas, un pez sale del espejo y se vuelve a meter al agua de este.

Sor Juana observa a los filósofos en el ágora griega, a los frailes orantes en las calles Champel (Ginebra), san Jerónimo en la montaña, procesión, monasterios, centros cosmopolitas, reyes (Nabucodonosor), embajadores, el papa, la Torre de Babel.

VOCES

(V.O. Diversas lenguas)

Sor Juana mira a John Dee que se mira reflejado en su espejo de mano de obsidiana, a un lado de él está la reina Elizabeth. El espejo blanco del faro se convierte en un espejo negro de obsidiana, donde se forma la silueta de la monja.

Sor Juana se ve en el espejo a sí misma, directamente a los ojos. Se diluye la imagen en el espejo.

153. INT. AMANECER. CELDA-BIBLIOTECA DE SOR JUANA. CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

La tenue luz de la luna rompe sutilmente la negra oscuridad de la celda.

SOR JUANA

(V.O. Respiración profunda de sueño)

El cuerpo de sor Juana que duerme con su larga cabellera negra suelta es apenas iluminado por el naciente amanecer.

El vaho sale de su boca. Un rayo ingresa a la celda e ilumina su cuerpo acostado, lo encandila.

Despierta.

FIN

CRÉDITOS

Yo despierta, Sor Juana Inés de la Cruz.

Investigación de personaje y guion

Se terminó de editar en diciembre de 2024
en las instalaciones de Partner,
Aliados estratégicos para la producción gráfica.
Jerez 2278, Colonia Santa Mónica
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizó la familia tipográfica
Merriweather, diseñada por Eben Sorkin para Google
y *Libreto*, diseñada por Jorge Alberto Martínez Martínez