

MARÍA LUISA BEMBERG Y OCTAVIO PAZ SOBRE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

ANKE VAN HAASTRECHT

I. INTRODUCCIÓN

Sor Juana Inés de la Cruz, conocida como la décima musa, monja poetisa del siglo XVII en México, ha sido fuente de inspiración para escritores y artistas. Octavio Paz escribió en 1982 *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, y María Luisa Bemberg, importante cineasta y feminista, la llevó a la pantalla en 1990, con el guión de *Yo, la peor de todas*, con Antonio Larreta.

Sor Juana, por ser mujer, tenía dos destinos posibles: casarse o entrar en el convento. Optó por lo segundo aunque no tenía vocación religiosa, para poder dedicarse al estudio y la escritura. En el convento se vio atrapada entre los poderes de la corona y de la Iglesia. México, en esa época, formaba parte de la corona de España, que envió virreyes para ocuparse de los asuntos del país y arzobispos para ocuparse de las cuestiones referentes a la religión y la Iglesia. Era difícil establecer fronteras entre los poderes y los ámbitos de influencia de uno y otro. Se enfrentan las ideologías: la de Juana, la hija rebelde de la sociedad, y la de los representantes de la iglesia y el lado conservador de la sociedad.

Analizaremos similitudes y diferencias en la interpretación de sor Juana en la obra de Paz (1982) y la película de Bemberg (1990), que fue apreciada por Paz.

Mucho se ha escrito sobre Sor Juana, sobre su obra y sobre su vida. No obstante, quedan incertidumbres y preguntas sin contestar. Octavio Paz trató de revelar y res-

ponder a estas interrogantes. María Luisa Bemberg sigue en su interpretación de sor Juana la obra de Paz. Ambos dejan ciertas cuestiones de la vida de sor Juana sin resolver. Ambos la presentan como una mujer fuerte que eligió la vida en el convento para conseguir la libertad y así poder dedicarse a las artes y las letras.

En toda su obra fílmica Bemberg critica abiertamente las diferencias de clases, la hipocresía de la Iglesia, el poder político y el poder masculino en la familia. Denuncia desde una perspectiva femenina y feminista, y de esta forma relaciona género con poder. Demuestra cómo la desigualdad de mujeres y minorías es causada por la falta de democracia en los sistemas políticos y económicos, en las organizaciones religiosas y en las estructuras familiares.

2. CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

La clave para el análisis del contexto que va a determinar el destino de la protagonista sor Juana Inés de la Cruz está dada en el comienzo mismo y el enfoque que hace Bemberg de su película *Yo, la peor de todas*, puesto que las circunstancias históricas y sociales fueron las que condicionaron su obra, ideas y pugnas. Por su parte, Octavio Paz, en su libro *Las trampas de la fe* desarrolla un detallado estudio sobre la significación de la Nueva España del siglo XVII. Bemberg lo reflejará a lo largo del filme mediante situaciones cotidianas. Paz nos pinta este período no solo desde el sistema latifundista y dependiente, sino que le añade la supervisión de la corte virreinal. Corte como centro y cúspide de la sociedad, modelo que a su vez emulaba y envidiaba dicho estrato desarrollado en la España que les servía como ejemplo. De nuevo en las palabras de Paz en su biografía, la consideraremos, y en el caso de Juana Inés de la Cruz más que en ningún otro. A la corte me refiero: un centro de irradiación moral, literaria y estética; que al influir en las actitudes y en las maneras de la gente modificó profundamente la vida social y los destinos individuales. Ejemplo de cortesía, costumbres y modas, la corte rigió las maneras de amar y comer, de velar a los muertos y cortejar a las vivas, de celebrar los natalicios y llorar las ausencias (Paz 1982:42-43).

Bemberg compone un plano que expresa desde el primer minuto de la película la condición de ambos poderes, eclesiástico y terrenal. La elección de la composición –totalmente simétrica– es significativa en cuanto a ese reparto de poderes entre ambos. El espectador verá dos manos, con dos copas. Una de las manos está repleta de anillos, ésta es la del arzobispo Aguiar y Seijas, un hombre –según expresan Bemberg y Larreta en el guión sobre el personaje– “corpulento y colérico, de unos cincuenta años [...] con sus galas de ceremonia y una tosca muleta a su lado”. En un plano contra plano vemos a un maduro Héctor Alterio en su papel de virrey, hombre de unos cincuenta años –descripción de los guionistas– fino y de ojos inteligentes, algo melancólicos, barbilla voluntariosa, modales exquisitos. El virrey, hablan-

do, invita con un gesto al prelado a servirse primero, lo cual ejecuta Seijas aunque no beba del líquido ambarino; se limita a posarlo. No llegará a probarlo ni siquiera al completar la secuencia. La oscuridad del plano ayudará al ambiente barroco con el que la directora impregna gran parte de sus tomas, en ayuda al contenido con la misma forma. El diálogo concreta la rivalidad que entre ambos se establecerá.

VIRREY: *Es una feliz coincidencia. Yo asumo el poder y vos, Ilustrísima, al mismo tiempo, el Arzobispado de México, que no es menos poder... (irónico). Aunque atañe más a lo espiritual que a lo terreno. Y, aunque, en España, en verdad, las cosas de Dios y las del César han estado un poco mezcladas...*

SEIJAS: *Confundidas, ¿quizás?*

VIRREY: *Es la palabra justa. Ha habido en el pasado demasiados malentendidos, absurdos en el país que se precia de ser el paladín del catolicismo...*

SEIJAS: *Lo es. Europa está infestada de descreimiento. Dios, en sus designios impenetrables, ha querido salvaguardar a España. Es nuestra responsabilidad... la mía y también la vuestra, Señor, que lo sea también esta Nueva España y este pueblo inocente que nos ha caído en las manos...*

VIRREY: (Ambiguo) *¿Del cielo?*

SEIJAS: (En guardia) *Del cielo, sin duda. Y también de los hombres. La Corona ha confiado en vos, Señor. El Papa me ha elegido a mí entre otros que podían ostentar mayores títulos de nobleza o inteligencia...*

VIRREY: (Alzando la copa, de la que aún no ha bebido). *Gobernemos juntos, pues... y en concordia.*

SEIJAS: (Alzando la suya). *Es la voluntad de Dios...*

VIRREY: *Y la del César...* (El Virrey apura el vino de jerez, pero Seijas vuelve a dejar la copa en la mesa, sin probarla. Los dos hombres se miden con la mirada. (00:02:06)

Hablando de las cosas del Dios y del César Bemberg nos deja explícitas las relaciones de poder y reparto, las cuales Paz titula, ya en su segundo capítulo, “El estrado y el púlpito. Con juegos de ironías y desagravios, los pactos propuestos no llegarán a materializarse, algo que podemos prever en el momento en el que el arzobispo Seijas no bebe de su copa, como símbolo de que no consumará sus palabras.

La atmósfera de los movimientos de cámara, estáticos y detallados en miradas y encasillados gestos, reforzados en el sarcasmo e intencionalidad del diálogo, engloban todo lo que un lector formado en la época y perspectiva histórica puede saber.

3. LOS VIRREYES DE LA NUEVA ESPAÑA

La personalidad de los virreyes es difícil de describir por la escasez de memorias en este período. Octavio Paz vislumbra que los virreyes debieron de tener cierta sensibilidad hacia las artes, el teatro y la música. Y recuerda que fue gracias a la virreina que se imprimió su primera obra: *Inundación castálida*. Bemberg vuelve a escoger de forma escueta y, según juicio propio, de forma acertada a la hora de concretar y plasmar tantos

datos en la significatividad de los planos y composición de escenas. La secuencia donde, por primera vez, los virreyes –futuros protectores– ven a sor Juana Inés, se dará lugar en el estreno de la última comedia de la monja, ocupación que la ha mantenido absorta y exenta de la obligación de asistir a los diversos deberes monacales, los cuales tanto le “in-cordiaban”. Volvemos al guión para recoger el significado entrelíneas, la comedia acaba de finalizar y los distintos juicios y valores se dejan ver en los gestos de cada uno de los asistentes al evento. Se da voz a las opiniones de los virreyes (00:06:35):

VIRREY: *¡Qué gracia! ¡Qué frescura! No se estrenan ya en Madrid comedias como ésta...[...]* (El Virrey se vuelve a su esposa). *María Luisa, ¿cómo son aquellos versos de Sor Juana en que nos pone por el suelo a los hombres?*

MARÍA LUISA: (Recordando) *“Hombres necios que acusáis...”*.

VIRREY: *¡Eso, eso! Ya recuerdo.* (Recita) *“Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón sin ver que sois la ocasión de lo... de lo...”* (Flaquea la memoria del Virrey y se oye en off la voz de Juana).

4. LA VIDA EN EL CONVENTO

Ya en el comienzo es evidente que el arzobispo se escandaliza con las actividades culturales del convento. Murmura: “Esto no es un convento, esto es un lupanar”, después de la presentación de la obra teatral de Sor Juana.

Una de las preguntas que se hace Octavio Paz es: “¿Por qué escogió, siendo joven y bonita, la vida conventual?”. Tanto Paz como Bemberg describen la vida en el convento de San Jerónimo como agradable: había canto, teatro, recitales de poesía y música tanto secular como sagrada. Paz analiza extensamente la cuestión de la vida conventual para las mujeres en esa época. Sostiene que el convento no era un camino hacia Dios sino un refugio para la mujer que estaba sola en el mundo, lo que era normal dentro de esta clase social con respecto a las ideas, la moral, las costumbres y las convicciones de la época. Bemberg no ubica la vida conventual de Sor Juana en un contexto histórico.

Sabemos que sor Juana eligió la vida del convento no por su profunda religiosidad sino para poder dedicarse apasionadamente a las artes y las letras, y aunque de alguna manera Bemberg nos hace notar que la libertad de escribir es relativa en el convento –sor Juana se queja de que después de 22 años de vida conventual aún tiene que dedicarle mucho tiempo a los trabajos del convento–, no obstante está convencida de que es la mejor opción. En la película se hace visible su aversión al matrimonio y a tener hijos:

(En la biblioteca de Juana)

MARÍA LUISA: *Por favor, no desafíes a la Iglesia. Abreme el corpiño. No debería ceñirme tanto.* (Juana va en su ayuda. Suelta las cintas del corpiño. María Luisa le toma la mano y se la lleva al vientre. La reacción de Juana es viva, de sorpresa y casi de susto).

MARÍA LUISA: *¿Qué te ocurre?*

JUANA: *No había advertido vuestro estado, Señora.*

MARÍA LUISA: *Parece horrorizarte...*

JUANA: *Simplemente me asusta. No entiendo la maternidad. Tengo un cuerpo que en un romance mío llamé... abstracto!*

MARÍA LUISA: *¿No sientes tristeza de no tener hijos?*

JUANA: (Con vivacidad). *¡Los tengo!* (Señala sus mesas. Va hacia ella. Juega con los objetos como una maga). *Mi espejo de obsidiana, en el que leo el pasado y vislumbro el futuro.* (Se mira en él, luego acciona uno de sus autómatas). *Mis autómatas, mi astrolabio, mis imanes.* (Tañe una vieja lira, de la que sale un sonido opaco y misterioso). *Esta lira, tan antigua que me gusta pensar que la tocó el mismo Orfeo.* (Va ahora hacia su mesa de trabajo, donde hay muchos papeles escritos, en desorden). *¡Aquí están mis hijos! Hacen menos ruido que los otros. Dicen más cosas!* (Esrime dos o tres hojas, tiene los ojos brillantes).

5. LA CRÍTICA

Bemberg sugiere en su película que Sor Juana aceptó realizar una crítica sobre un escrito del teólogo portugués Vieyra con el afán de demostrar sus conocimientos en un terreno que pertenecía exclusivamente a los hombres. Bemberg sugiere además que Sor Juana no pudo resistir la tentación al tener la oportunidad de atacar la misoginia de estos hombres poderosos. Paz sugiere que Sor Juana mira al arzobispo con una mezcla de miedo y repugnancia. La película enfatiza sobre todo el conflicto entre Iglesia y Estado y las intrigas políticas como causa del triste fin de sor Juana, sin sus libros, sus objetos y sin poder escribir.

Sor Juana fue sin duda una figura controvertida, pero lo único que la diferenció de grandes clérigos escritores como Lope de Vega, Luis de Góngora o Antonio Calderón de la Barca fue su condición de ser mujer. De ninguno de ellos se cuestionaría su estabilidad mental ni sus intromisiones en los distintos estamentos; tampoco así la de los censores de Sor Juana. Solamente ella fue encontrada culpable por esos escritos. Ninguno de ellos había sufrido persecuciones por escribir obras profanas; la libertad con la que contaban era bastante amplia, con la limitación de no afirmar nada que fuese contrario al dogma. Octavio Paz cuenta con este factor sin reparos: Lope y Góngora fueron malos sacerdotes pero ningún Fernández de Santa Cruz los reprendió públicamente por no escribir tratados de teología ni ningún Núñez de Miranda les retiró sus auxilios espirituales por escribir sonetos y décimas de amor. A una monja cumplida se le podía prohibir lo que no se podía prohibir a un mal sacerdote (Paz 1982:555).

De todo ello sor Juana tendría plena conciencia. En su “Respuesta a sor Filotea” se extenderá sobre la educación de la mujer, su exaltación hacia Lucrecia, Julia, Porcia - figuras femeninas del pasado- fue continuamente cultivado. La preeminencia alcanzada por Sor Juana –afirma Octavio Paz– ofendía a muchos prelados, su rápida protección por altas eminencias, su fama consagrada no sólo en la Nueva España,

ella, una mujer que no tenía vergüenza de serlo ni de demostrar la sensibilidad de su alma y su cultura. En línea paralela, Bemberg se pronuncia sobre ellos en diversas ocasiones, con claras referencias, con un sarcasmo subrepticio que hace ver a esos depositarios del saber en su entorno cotidiano, dando voz alta a sus pensamientos y diálogos.

PRELADO I (lee)

Amor empieza por desasosiego
solicitud, amores y desvelos
susténtase de llantos y de ruegos...
(repentino)
¿Hay o no hay motivo de hondo desasosiego para nuestro pastor?
(Arroja el papel con violencia).

SEIJAS

No es por mi desasosiego que os he reunido aquí. Es por el de la Iglesia.

PRELADO II

Cada verso es un lanzazo en el costado del Salvador. Me queman las manos sólo de tocarlos.

MIRANDA

Leo y releo y no advierto la intención perversa. La poesía tiene sus fueros que escapan al juicio de los celadores de la fe. Pensad en Salomón, en Santa Teresa...
(Todos lo miran escandalizados).

ARCEDIANO

Yo no veo más que lascivia, la más enfermiza sensualidad. Y están escritos por una mujer...

PRELADO I

A otra mujer.

MIRANDA

¡Ensalzan a la señora virreina! Son poemas de alabanza, de adulación si se quiere. Se escriben en todas las cortes europeas...

PRELADO III

¡No en la de España! Ningún poeta ha dejado testimonio de cómo eran los ojos o los labios de Isabel La Católica!

MIRANDA

No los tendría hermosos... (Lo ha dicho con suave sarcasmo, pero todos están profundamente irritados).

6. LA VIDA SEXUAL

Aquí destaca la ambigüedad de Bemberg. Evidentemente nos muestra una sor Juana que no admira mucho a los hombres, al recitar el poema “Hombres necios”. El amor que siente por la virreina parece evidente al dedicarle los versos: *No hay obstáculo para amar...* En la película de Bemberg, la relación de sor Juana y la virreina la vemos en diferentes escenas, desde más o menos formal, por ejemplo en el primer encuentro, cuando el virrey exclama “La adoptamos, María Luisa” hasta muy íntima, por ejemplo cuando la virreina le pide a sor Juana que le suelte el corpiño o cuando le ‘ordena’ quitarse el velo y la besa en la boca.

Paz, en su ensayo, elimina razonando las sugerencias lesbianas. Sus poemas, elogiosos para la virreina, estaban también muchas veces dedicados al virrey y a su hijo. Según Paz, hay que verlos en el contexto de la jerarquía de la época. Su posición dependiente y sumisa explica sus versos de elogio. Paz enfatiza que las expresiones sensuales son las metáforas para el aprecio y la dedicación a sus superiores. Muchos de estos poemas fueron escritos para acompañar regalos o para agradecerlos. Los obsequios que recibía sor Juana eran muchos y con frecuencia de gran valor. Ella los guardaba con sus libros y se acumulaban en su celda-salón-biblioteca (p. 255). Paz sostiene que el lector moderno tiene la tendencia de confundir el erotismo con la sumisión feudal. Además, dice Paz que una chica en estas circunstancias nunca podría hablar en público de su amor por un hombre porque resultaría un daño enorme para su reputación. Una amistad amorosa entre dos mujeres sí podía ser, mientras que sus sentimientos fueran elevados. Paz explica que sor Juana, en esta época, se mantenía con sus poemas de amor dentro de los límites de lo normal y lo permitido, porque dentro de la tradición de amor cortés, la amada era siempre mujer e inalcanzable. Según Paz, Sor Juana negaba su sexualidad y su vida erótica era casi totalmente imaginaria, pero enfatiza que, por lo tanto, no menos intensa.

En *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg, sería excesivo hablar de homosexualidad explícita, pero no lo es advertir que hacía todo lo posible para no negarles el derecho a sus verdaderos sentimientos. Aplicado esto a todo el guión y al montaje final, podría comentarse uno de los cortes. El pasaje 57 fue concebido en la biblioteca de sor Juana, lugar estratégico donde se desarrollarían los acontecimientos. La situación es límite, los virreyes han sido ‘invitados’ a abandonar México, han perdido su cargo en la Nueva España. Las acotaciones nos describen el contexto:

Hay un arcón abierto, en el que Felipa va guardando ordenadamente las carpetas de los originales de Juana, que rezan Primer Sueño, Inundación Castálida, Amor es más Laberinto, Romances, El Divino Narciso, Villancicos, etc.

María Luisa camina por el cuarto controlándose.

Juana está de pie tras su mesa de trabajo. La mesa, el arcón, los papeles, Felipa, forman como un muro entre las dos amigas. Felipa cierra el arcón, da la llave a la virreina, hace pasar a dos sirvientas que arrastran el arcón y se lo llevan. Felipa va con ellas.

María Luisa se pone de pie, mira a Juana, como si esperara una reacción, se pasea, vuelve a mirarla, se le saltan las lágrimas.

MARÍA LUISA: *¡Me voy, Juana, me voy!*

JUANA

Lo sé.

MARÍA LUISA

¡No quiero irme! He sido feliz aquí...

(Juana sosteniéndose contra la mesa, habla con recóndita ironía).

JUANA

La mujer debe seguir al marido. Lo manda la Iglesia.

MARÍA LUISA

¿Como una esclava? ¡Aquí he sido feliz!

JUANA

Nuestra religión sólo promete felicidad en el otro mundo.

MARÍA LUISA

(Alzando la voz. Mirándola con odio).

¿Pero es que no te importa que yo me marche? ¿Que no nos veamos nunca más...?

(Se le acerca).

Quieres verte libre de mí, al fin, ¿verdad?

(Cogiendo un papel de la mesa de Juana).

¿Qué es esto? ¿Un soneto para la nueva virreina?

(Arroja el papel. Arrepentida, va a abrazar a Juana).

MARÍA LUISA

(Se pone a llorar desconsoladamente).

Perdóname...

(Juana, en un arrebato, la toma en sus brazos y ciegamente, desesperadamente la besa en los ojos, los labios, el cuello, los labios otra vez. Luego, se arranca de sus brazos, espantada).

JUANA

(En un susurro) *¡Por favor! ... mi Señora, marchaos.*

Y como una autómatas se dirige a la entrada. María Luisa la sigue, la mira por última vez con desesperación, y sale, ahogando un sollozo. Se oye el portazo de la entrada. Juana se deja caer lentamente al suelo, profiriendo un aullido sordo, el de un animal herido.

Pero hay escenas que sí aparecen en el filme, unas que desechan y otras que sugieren fuertemente. Por un lado muestra que los versos de sor Juana fueron dedicados al

virrey y la virreina creando un argumento contra la supuesta homosexualidad y, por el otro, hay frases como la de la virreina expresando que no quiere escuchar de su monja favorita que hable de otra virreina. Eso se puede interpretar como una escena de celos. También, en la película, el confesor de Juana le advierte por “amores excesivos”. Mientras que la virreina, por otra parte, quiere saber los detalles de la vida solitaria de sor Juana y, como ya apuntaba antes, le pide quitarse el velo o, mejor dicho, se lo ordena. Y a continuación dice: “esta Juana es mía, solamente mía” y culmina dándole un beso en la boca y susurra: “para recordar”.

La selección de los actores también es significativa: tanto Asumpta Serna (sor Juana) como Dominique Sanda (virreina) han interpretado roles de personajes homosexuales. No obstante, Bemberg, en su filme, no podrá dilucidar dicha polémica, la cual tratará con sumo cuidado y sugerencia, con más referencias entre líneas que escenas que se regodeen en dicha temática. El espectador puede incluso dejar pasar ciertas connotaciones o brochazos de ironía en referencias hechas de un modo liviano y, aparentemente, ligero. Bemberg acoge una maestría casi de elipsis y asociación de ideas. No juzga de forma abierta, pero asocia planos, hila escenas, así como prolonga las sensaciones con que embadurna un pasaje con otro. Nunca de forma escabrosa. Se trata de pasajes casi de continuidad y relleno, cuando lo que trabajan son el refuerzo de las emociones. Como ejemplo podemos acudir al pasaje número treinta y siete del guión, apenas unas líneas nos llevará transcribirlo:

37. HUERTO. EXT. ATARDECER

(Juana y María Luisa siempre sentadas en el banco, bajo el árbol. Se miran largamente).

MARÍA LUISA

(suavemente)

Vamos a buscar al niño... Ha refrescado.

La concisión es suma. Sin embargo, no podríamos afirmar que su contenido es vacío, puesto que su valor vendrá añadido en el siguiente, otro pasaje que cuenta con la misma peculiaridad, una secuencia que estará ligada a la anterior en el huerto, a través del pensamiento, del recuerdo, algo que, técnicamente, María Luisa Bemberg plasmará a través del *raccord*, de un objeto de unión entre secuencias; en este caso, ese objeto, es el niño –hijo de la virreina–, que simplemente es mencionado por su madre: “Vamos a buscar al niño”. El simbolismo está conseguido, puesto que esa palabra “niño” se forja en imagen en el siguiente, pasaje treinta y ocho, y sirve para establecer una ligazón entre María Luisa y Juana, aunque esta última no participe en la escena.

38. SALA DE CONFERENCIAS. INT. DÍA.

(María Luisa y su niño de dos años sentados a la mesa. La expresión de María Luisa es tensa, reconcentrada. En *off*, la voz de Juana).

VOZ DE JUANA (OFF)

Basta ya de rigores, mi bien, baste
no te atormenten más celos tiranos
ni el vil recelo tu inquietud contraste...
(Entra en cuadro el Virrey, leyendo el poema de Juana).

VIRREY

(sobreponiéndose a la de Juana)
... con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos...
Mi corazón deshecho entre tus manos...
(Mira a su mujer, que parece ausente).
¡Espléndido! ¡Qué pasión! ... Sigues haciendo estragos, María Luisa...

MARÍA LUISA

Lees como un buen actor.

VIRREY: (detrás de ella, inclinándose para besarla en la cabeza) *Pero debo parecerte un pobre amante.*

El niño entra corriendo al cuarto y se trepa a la cama de su madre, el niño tiene ahora dos años.

Esta secuencia treinta y ocho podría condensar el poder del guión de *Yo, la peor de todas*, valor añadido con la técnica utilizada para darle significatividad, para rellenar la profundidad psicológica que un personaje mítico como sor Juana Inés de la Cruz requiere. Una biografía debe de empezar por la comprensión del biografiado, no por su simplificación. Apenas son cuatro diálogos los que componen este pasaje, uno de los que más revelan a la hora de expresar esa relación entre ambas mujeres.

Destaca la técnica, sencilla pero precisamente utilizada para grabarlo. Con el sólo guión transcrito nos es suficiente para imaginar el ambiente. El pasaje anterior, nos ha mostrado a sor Juana y María Luisa juntas, “siempre juntas”, sentadas al atardecer, bajo un árbol, mirándose largamente –casi una imagen bucólica si se es algo hiperbólico. Se menciona al niño para cerrar esta escena, pues la virreina va a buscarlo. Punto y final. Sin embargo, hablaríamos de un punto y seguido, puesto que llega la siguiente secuencia, número treinta y ocho. Ese niño meramente apuntado toma forma ahora, sentado a la mesa con María Luisa, la cual está abstraída. Juana no estará en escena, pero Bemberg nos la coloca en off, en la mente de María Luisa, en su gesto concentrado y tenso. Raccord y voz en off, simples trucos pero efectivos, a lo cual se añade la superposición de voces. La voz en off pasa a estar en on, se materializa en el cuerpo del marido, el virrey. El poema que se escuchaba en la voz de Juana ahora pasa a ser leído expresamente y en persona por el marido de María Luisa. Por lo tanto, el espectador relacionará a Juana con la figura del marido –quizás amado es demasiado–, ambos

completan el poema. Juana recitaba, ella lo había escrito, es una acción originaria. Sin embargo, en cuanto al conde, él lo lee, pero no es suyo, sino que simplemente pone su voz, como si se apropiara de algo que ontológicamente no le pertenece. Las palabras puestas en boca del virrey son más que elocuentes: “sigues haciendo estragos, María Luisa [...] debo parecerme un pobre amante”.

La comparación que el propio virrey ha creado con respecto a Juana ha sido en términos de amor, en términos de rivalidad de amantes. El gesto ausente de la virreina puede ser una respuesta ante esa pugna, de ahí su frase hacia el virrey: “Lees como un buen actor”. Un actor que pone en escena, actor que simula y representa, pero no es la persona, sino que acoge el rol del representado. La concisión ha sido suma, lo dado a entender condensa todo lo que se quiera leer a partir de ello. De sobra ha sido mencionado que este terreno es resbaladizo, no hay documentos y se carece de fuentes primarias, de palabras claras de sor Juana. Con lo cual, trabajos secundarios como el de Octavio Paz o el de María Luisa Bemberg –entre muchísimos otros– no pueden decir más de lo que ella en vida expresó, de ahí que la táctica de la sugerencia que Bemberg acoge sea tan respetuosa como clarificadora.

7. ¿SOR JUANA FEMINISTA?

María Luisa Bemberg retrata con una mirada límpida un fragmento de lo ‘didáctico’ –y lúcido si se quiere– de sus pensamientos, dañinos para muchos, puesto que los enuncia en una clase, como maestra, ante unas niñas de catorce años que están siendo ‘adiestradas’.

JUANA

Es el último día de clase y, para vosotras, el último día de la escuela.

(más murmullos)

Probablemente, no nos volvamos a ver.

(Pausa)

Aquí se os ha enseñado a leer y a escribir, a bailar, a bordar, a cocinar. Todo esto es muy necesario.

(Pausa)

Pero hay algo para mí de mayor importancia. Yo quisiera que recordarais siempre, siempre, que Dios no os dio en vano la curiosidad, la percepción. Que nada de eso es el coto privado de los hombres. La inteligencia no tiene sexo. Y si alguien lo dice –y muchos lo dicen, miente. Tampoco es privilegio de los hombres la libertad de interrogarse sobre los secretos de este mundo...

Y luego de ser interrumpida por orden de la madre abadesa para que solo se limite a dar su clase de música, remata en voz baja su alocución a las alumnas: “Tienen que tener siempre los ojos y el oído abiertos para percibir todo”. Esto coincide con las propias palabras de Sor Juana en su Respuesta a Sor Filotea. Y en otro momento del

filme, en una de las tantas tertulias donde se habla también de la simbología de sus personajes, como es el caso de uno de los preferidos de sor Juana, Faetón:

SIGÜENZA

¡Para todos los clásicos “Faetón” ha sido el símbolo de la imprudencia!
(Del otro lado de la reja, un papel en la mano, habla Juana, con la misma vehemencia que los que discuten con ella).

JUANA

Pues para mí “Faetón” es la osadía que traspasa todo límite, una infinita aspiración de conocimiento...

MIRANDA

(Que siempre la observa con profundo interés)
Y quizás... una cierta atracción por el abismo...

JUANA

¿Por qué no? Para una mujer, el conocimiento es siempre una trasgresión. Preguntádselo al Arzobispo. Sin embargo, en todas las religiones paganas, la sabiduría habita en una figura de mujer: Minerva, la mujer de Simón Mago...

En la opinión de Octavio Paz, sor Juana desecha la idea aceptada en esos días de que las mujeres serían intelectualmente inferiores. Como la estupidez no está confinada a las mujeres, tampoco la inteligencia pertenece sólo a los hombres. Nos comenta Octavio Paz respecto de la actitud de la monja:

“Debemos a Dorothy Schons la primera tentativa de insertar la vida y la obra de Sor Juana en la historia de la sociedad novohispana del siglo XVII. La erudita norteamericana trató de comprender el feminismo de la poetisa como una reacción frente a la sociedad hispánica, su acentuada misoginia y su cerrado universo masculino. Asimismo fue la primera en mostrar que el conflicto final de su vida y que terminó en su derrota, fue un episodio en la historia de las ideas –yo diría: en la historia de la libertad”(Paz 1992:89).

8. OBJETIVOS DE PAZ Y DE BEMBERG

Paz es un escritor y un poeta, pero por sobre todas las cosas, en este trabajo, *Las trampas de la fe*, es un investigador y, por lo tanto, quiere conocer la verdad sobre la vida y la obra de sor Juana. Explicar los enigmas. ¿Por qué entró en el convento? ¿Cuál es el lugar y la significación de su obra en la historia de la poesía hispana? ¿Cuáles fueron sus relaciones con la jerarquía eclesiástica? ¿Cómo influyó su condición de mujer en esas relaciones? Y, sobre todo: ¿por qué renunció a la pasión de su vida: las letras y

el saber? ¿Cómo se explica esta renuncia? Cómo se explican todas estas incógnitas con tan poco material revelador. Dice Octavio Paz:

“Para estudiar la vida de sor Juana disponemos de dos textos básicos: su carta al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz (Respuesta a sor Filotea de la Cruz) y la biografía del jesuita Diego Calleja. Además, unos pocos dichos de sus contemporáneos y un puñado de documentos de orden jurídico y religioso: su partida de bautismo, su testamento y el de su madre, los de sus hermanas, algunos contratos de compraventa, su profesión y algunos escritos de la misma índole. El relato de Calleja no es una biografía en el sentido moderno de la palabra sino una narración edificante en la que los más mínimos incidentes de su vida son signos y señales sobrenaturales de su ascenso hacia la virtud (Paz 1982:90-91).

Así por el estilo, uno tras otro, los biógrafos católicos padecen el temor de hablar de todo tema que pueda ensombrecer la reputación de la mujer según sus valores y los de la época. Paz extrae y deduce de textos complicados y hasta retorcidos para nuestra visión del mundo e intenta llegar al conocimiento desde las tinieblas de la religión, la obscuridad o el miedo intelectual y el descuido de la historia. Sor Juana Inés de la Cruz o Juana Ramírez de Asbaje es solamente sus escritos y poca cosa más.

Bemberg es directora de cine y basó su filme en la obra de Octavio Paz. Pero ella y su co-guionista Antonio Larreta disponen de menos de dos horas para contarle a un público amplio la historia de una monja feminista del Siglo de Oro. Bemberg se caracterizó por su militancia feminista sin tregua en todo terreno donde se moviera. Los recuerdos de Taco Larreta, en una entrevista celebrada en torno a la figura de María Luisa en el año 2000 en el bar Olmo, ponen en palabras, en varias ocasiones, esa fuerza y convicción: “Cuando te digo que era tan militante te quiero decir que no olvidaba un minuto de su vida su condición feminista. Era una cosa proselitista permanente, estaba, como muchas feministas, alerta al menor rasgo de machismo. Y como es lógico, en alguna gente el feminismo despierta un sentimiento negativo y su feminismo era casi agresivo, te diría”.

La película tiene su propio valor aunque el libro de Paz haya servido de fuente. Este nuevo texto que es la película tiene méritos por sí mismo. Bemberg tiene su propia agenda, su propio objetivo: presentar personajes mujeres que se atreven a ser diferentes, mujeres muchas veces marginadas por ser diferentes. Ella misma, en su película *Miss Mary*, efectúa una crítica despiadada a la clase de la que proviene, la aristocracia rural y ganadera de la Argentina de los años 40 y 50. *De eso no se habla*, igual que en su filme *Camila*, usa un personaje histórico para llevarlo a la universalidad.

9. CONCLUSIONES

En este análisis tenemos que partir aceptando que tanto Paz como Bemberg son lectores diferentes. Son lectores con diferentes objetivos. Paz se sumerge en el misterio y la distancia de trescientos años que nos separan de sor Juana Inés de la Cruz

intentando interpretar con máximo rigor sus escritos de puño y letra y los materiales dejados por sus investigadores. Anda a tientas entre las sombras de la historia reconstruyendo los días y las noches de ese ser extraño y único que era la monja poetisa. Se aferra a las palabras, a las medias palabras y hasta a los silencios de esa época absolutista e inquisitorial y las va encajando pulidas y actualizadas en esta otra historia deducida que él llamó *Las trampas de la fe*. Para ello tuvo que limar miedos, fobias, misoginia y complicidades en favor de la verdad que, aunque no sea total e indiscutible, será lo más parecido a la verdad.

Bemberg lee a Octavio Paz sin apartarse de su mensaje feminista. Creo vislumbrar que a la cineasta no le preocupó tanto la verdad histórica como la verdad ideológica. Su historia puede suceder o estar sucediendo en cualquier momento. El monasterio no es un monasterio, sino un escenario enorme donde cuelgan cortinados y luces de una delicadeza exquisita. Denuncia y belleza parecen ser los objetivos de la directora. Las tomas de exteriores son escasas, como queriendo evitar la vida en ebullición y los levantamientos que nos relata Paz en su ensayo. La rebelión es la monja. Ella con su poesía contra el poder de la iglesia y el Estado, o sea, contra el poder establecido, que parece ser algo permanente en su filmografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEMBERG, M.L.; LARRETA, A. (1990) *Yo, la peor de todas*. Guión cinematográfico sobre Sor Juana Inés de la Cruz inspirado en *Las trampas de la fe* de Octavio Paz (copia corregida enero 1990). Buenos Aires.

PAZ, OCTAVIO (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral.

DOCUMENTO AUDIOVISUAL: *Yo, la peor de todas* [Grabación en vídeo]. Dirigida por MARÍA LUISA BEMBERG; producida por Lita Stantic. Buenos Aires, Argentina: GEA Cinematográfica, 1990. 1 videocassette [VHS]: 105 min.: color (o b/n).

ENTREVISTA: ENTREVISTA con Antonio Larreta, lunes 31/1/2000, en el Bar Olmos de Montevideo (San José Cuareim), 16:00h.