

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: DOS RECREACIONES DEL
SIGLO XX ”

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:
GUADALUPE PÉREZ SÁNCHEZ

ASESOR: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

SEPTIEMBRE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la **Musa Décima**
motivo de esta investigación.

A mi **Emiliano**
la razón de mi existencia.

A **Gerardo**
por su amor y apoyo incondicional.

A mi madre **Inés** y mis hermanas **Luisa** y **Margarita**
por su comprensión y respaldo absoluto.

A la maestra **María de Lourdes López Alcaraz**
por su cooperación y asesoramiento en la elaboración de este trabajo.

A los profesores del seminario; **Laura, Víctor, Hugo y Jorge**
por su valiosa complicidad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO 1. LOS AUTORES Y LOS TEXTOS	
1.1. Sor Juana Inés de la Cruz	4
1.2. Octavio Paz	9
1.3. María Luisa Bemberg	8
 CAPÍTULO 2. PANORAMA GENERAL DE INTERTEXTUALIDAD Y ANÁLISIS FÍLMICO	
2.1. Panorama general de intertextualidad	27
2.1.1. Antecedentes	28
2.1.2. El concepto de Intertextualidad	36
2.1.3. Tipos de intertextualidad	41
2.1.3.1. Los mecanismos intertextuales	42
2.2. El Análisis Fílmico	49
2.2.1. Las etapas del análisis	49
2.2.2. El análisis de los componentes cinematográficos: los códigos sonoros	56
2.2.3. El análisis de la comunicación: el punto de vista	58
2.2.4. Los cuatro tipos de actitudes comunicativas: formas de la mirada	63
 CAPÍTULO 3. EL CRUCE DE LOS TEXTOS	
3.1. Paz retomando a la Musa	68
3.1.1. El contexto	68
3.1.2. El análisis de los poemas amorosos	85
3.1.3. Los guiños de Paz	98

3.2. La Sor Juana de María Luisa Bemberg: <i>Yo, la peor de todas</i>	105
3.2.1. La aplicación del modelo	105
3.2.2. El análisis de los poemas	107
REFLEXIONES FINALES	128
FUENTES	131
ANEXOS	134

INTRODUCCIÓN

El 12 de noviembre de 1651 San Miguel Nepantla se engalana con el nacimiento de quien sería considerada la mejor poetisa de su tiempo, Juana de Asbaje, nuestra Sor Juana Inés de la Cruz.

Mujer de temperamento apasionado y racional como la califican algunos estudiosos de su obra. Una mujer con ansias de libertad y amor por el conocimiento, autónoma: “dejarse proteger” no era suficiente para ella. Su temperamento no era pasivo, sino activísimo. De ahí esas proclamas de libertad, esas afirmaciones de su derecho a hacer lo que hacía.¹

Sor Juana escribía por placer, atendiendo a encargos; deleitaba a los virreyes y virreinas con sus poesías; para actos cívicos y para festejar cumpleaños, para sus hermanas monjas. Poesías amorosas de desengaños, de celos, de ardiente erotismo, villancicos, comedias y tragedias de asuntos religiosos y profanos.

En fin, Sor Juana escribía en verso y prosa indistintamente abarcando un sin número de temas; era una mujer sin duda muy observadora de su entorno social, que supo retratar a una parte de la sociedad novohispana; que describió y proyectó temas de amor y desamor, denuncia vanalidades de la corte, escribe sobre las fiestas mexicanas al igual que de las religiosas, de la vida monástica, etcétera.

De los innumerables temas que Sor Juana se ocupa en su vasta obra, nos llama la atención el asunto amoroso profano. Tema que ha sido objeto de estudio de numerosos poetas, críticos, historiadores, entre otros; y acerca del cual cada uno ha hecho su interpretación personal.

Es por ello que reconociéndome admiradora de su obra, en la presente investigación pretendemos adentrarnos en el tratamiento que hacen de su poesía dos autores contemporáneos nuestros: Octavio Paz y María Luisa Bemberg. El primero mexicano y escritor, la segunda argentina y cineasta.

¹ Antonio Alatorre. *Sor Juana Inés de la Cruz, Enigmas ofrecidos a la casa del placer*. México. COLMEX. 1994, p.24.

Del tema se desprende nuestra inquietud por investigar cómo se proyectan los poemas amorosos de Sor Juana en los lenguajes de Octavio Paz y María Luisa Bemberg.

Es sumamente interesante que dos creadores de distintas vertientes, nacionalidades e ideologías retomen como motivo principal la poesía de la musa para proyectarla en dos lenguajes diferentes. Paz en primer lugar, en su obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* reelabora el sentido de los poemas de la jerónima proporcionándonos un contexto ideal para leerlos, asimismo propone su versión del sentido de los mismos.

María Luisa Bemberg en su película *Yo, La Peor de Todas*, retoma casi los mismos poemas de la obra de Paz para hacer su propia reelaboración y proyectar un nuevo sentido de estos.

De la inquietud por conocer dichas reelaboraciones que Paz Y Bemberg hacen de la obra de Juana de Asbaje es que nace el objetivo general del presente trabajo: comparar algunos poemas amorosos de sor Juana en los lenguajes de Octavio Paz y María Luisa Bemberg. Para ello hemos dividido nuestra investigación en tres capítulos.

El primero gira en torno a la información técnica acerca de las obras y los autores.

En el segundo capítulo nos centraremos en la recopilación de la información relacionada con los conceptos y metodología, que nos auxiliara en la comparación de los poemas. Poniendo énfasis principalmente en proporcionar un panorama general de la intertextualidad y en un acercamiento al análisis fílmico.

Para lo primero nos auxiliaremos principalmente en un texto de José Enrique Martínez Fernández *La intertextualidad Literaria* y para lo segundo en el texto de Francesco Casetti y Federico Di Chio *Cómo Analizar un Film*.

A la cuestión del análisis de las relaciones intertextuales existentes en las obras, le dedicaremos el último capítulo tanto por su interés como por el resultado del trabajo realizado en los dos apartados precedentes. Para ello proponemos un modelo de análisis que combina tanto la intertextualidad como el análisis cinematográfico.

Cabe aclarar que nuestro trabajo pretende ser una aproximación a la comparación de las reelaboraciones que Paz Y Bemberg realizan retomando de

los textos solamente aquella información relacionada con los poemas amorosos.

De esta forma retomamos de la intertextualidad y del análisis fílmico la información delimitada que nos permita acercarnos a nuestro objetivo.

Esperamos que la información proporcionada en este trabajo sea de utilidad y contribuya a los estudios relacionados con el análisis fílmico y por supuesto al estudio de la obra de nuestra Décima Musa.

CAPÍTULO 1. LOS AUTORES Y LOS TEXTOS

El presente capítulo será un acercamiento a la biografía y obras de los artistas, así como de los motivos que los impulsaron a llevarlas a cabo.

En primer lugar describiremos algunos datos relacionados con La Décima Musa, Sor Juan Inés de la Cruz, cuya obra es sin duda motivo primordial de las dos posteriores, siendo de esa manera hipotexto de éstas.

En segundo lugar mencionaremos la obra de Octavio Paz, los motivos que tuvo para escribir *Las Trampas de la Fe*, el por qué del título (paratexto), entre otras cosas. Por último, señalaremos la obra de María Luisa Bemberg, destacada cineasta argentina. La reseña de la película *Yo, la Peor de Todas*, el por qué del título, algunas entrevistas y datos que encontramos principalmente en periódicos y páginas electrónicas.

1.1. Sor Juana Inés de la Cruz

Para realizar este acercamiento a la biografía de Sor Juana nos apoyamos en la propuesta que Octavio Paz sugiere “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.¹

Estos dos textos han marcado el camino a seguir en las investigaciones acerca de la biografía de la Musa. De ellos se auxilian Alfonso Méndez Plancarte y Octavio Paz, entre otros autores, dignos representantes de la crítica literaria mexicana.

Méndez Plancarte en la introducción de su obra manifiesta: “van este año a cumplirse los tres siglos desde que vio la luz quien tanta iba a darnos”.²

Él mismo comienza a describir la biografía de la monja:

Doña Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana-Sor Juana Inés de la Cruz, en el claustro y la gloria estética (1651-95). Dícese que nació el 12 de noviembre de 1651 en la alquería o hacienda de San Miguel Neplanta (del actual Estado de Méjico, ya hacia la raya con el

¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, F.C.E., 2004, p. 91.

² Alfonso Méndez Plancarte, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, T. I, México, F.C.E. 1997, p. 27.

de Morelos), de padre vascongado y madre criolla: el Capitán Don Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca "natural de la Villa de Vergara en la provincia de Guipúzcoa", ya difunto en 1669, y Doña Isabel Ramírez de Santillana, de abuelos naturales de San Lúcar de Barrameda, hermana del tatarabuelo del célebre Padre Alzate, y muerta en 1688.³

Según Méndez Plancarte, Sor Juana se cría al lado del abuelo paterno Don Pedro Ramírez, en la cercana hacienda de Panoayan, agrega que leía ya a los tres años en "la Amiga" de la próxima Amecameca.⁴ Continúa Plancarte, "rogó a su madre, a los 6 ó 7 que "mudándole el traje" la enviaran a "cursar la Universidad"; y a los 8 rimaba una *Loa Eucarística*, en tanto "despicaba" su sed de leer, entre los libros del propio abuelo. Traída, en fin, a Méjico, en la casa de ciertos "deudos" probablemente la de Juan de Mata, casado con su tía Doña María Ramírez, tomó "veinte lecciones" de latín del Pbro. Br. Martín de Olivas, que le bastaron, sin que haya que tachar de "deplorables" sus poemas latinos; y para 1665 estaba en palacio como Dama" muy querida" de la virreina Marquesa de Mancera, encantando a la Corte con su gentileza y su espíritu.⁵

Plancarte sugiere que "tras de sólo tres meses de 1667 en San José de las Carmelitas Descalzas- cuya austeridad la enfermó- profesa al fin Sor Juana en 1669, en San Jerónimo del propio Méjico, donde, según, el P. Calleja: veintisiete años vivió... con el cumplimiento substancial a que obligaba el estado de Religiosa..., en cuya observancia guardaba su puesto como la mejor...

Continúa Plancarte, "exacta en al dario Coro diurno y nocturno y en sus oficios de Contadora y de Archivista, y hasta llegar a decirse dos veces electa Priora, aunque no aceptó. Pródiga, con los pobres, "de los muchos regalos continuos que le presentaban" sin querer reservarse "ni aun la veneración de limosnera"... solícita con las enfermas, sin desdeñar "guisarles la comida"... Partícipe de las demás faenas humildes, como cuidar a las niñas y "moler chocolate". "Su más íntimo y familiar comercio eran los libros", de los que alcanzó a poseer "cuatro mil". Y gloria de sus escritos y su sapiencia bíblica,

³ Méndez Plancarte, explica la información entrecomillada en las notas de la Introducción, pp. 52-68.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵ Méndez Plancarte, *loc. cit.*, p. 28.

teológica, filosófica, humanística, astronómica y, aun pictórica y musical llenaban el orbe hispano.⁶

Plancarte apunta: “Tras de los virreinos de sus grandes amigos, los Marqueses de Mancera (1664-73) y el Arzobispo don Fray Payo Enríquez de Ribera (1670-80), la Metropolitana le encomendó su Arco Triunfal (*el Neptuno Alegórico*) para los Marqueses de la Laguna y Condes de Paredes (1680-86), que iban muy pronto a ser ” su familia ideal”, según la bella definición de don Ezequiel Chávez... Ganó dos lauros, bajo sendos seudónimos en el lírico Certamen universitario del *Triunfo Parténico* (1683), en Loo de la Inmaculada... Las Catedrales de Méjico, Puebla y Oaxaca, de 1676 a 1691, le encargan Villancicos para sus fiestas”.⁷

El grande Obispo de Puebla y electo Virrey y arzobispo, Fernández de Santa Cruz, edita a sor Juana *Crisis de un Sermón* del celeberrimo jesuita portugués, Padre Vieyra, y lo intitula *Carta Athenagórica*, o digna de Minerva (1690).

Sus obras en España, la consagran como “la Única Poetisa, Musa Décima”, al recopilarse en su *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), que es luego el tomo I de sus *Poemas* (Madrid, 1690; Barcelona 1691; Zaragoza y Sevilla, 1692), así como en su tomo II (Sevilla, 1692, y Barcelona, 1693), a los que seguirá el tomo III, *la Fama y Obras Póstumas del Fénix de Méjico*, editada por el Dr. Castorena y Ursúa, luego Obispo de Yucatán (Madrid, 1700, y Barcelona y Lisboa, 1701): tres poderosos volúmenes, largamente reimpresos (Valencia, 1709, y Madrid, 1714, 15 y 25).

Y todavía, además de ver impresos aisladamente su auto sacramental de *El Divino Narciso* y sus meditaciones del *Rosario* y la *Encarnación*, dio a luz varios opúsculos anónimos, como los otros juegos de *Villancicos*, y aun dejó nada escasos manuscritos, hoy extraviados como *El Equilibrio Moral*, o el método de música que tituló *El Caracol*.⁸

Por su parte Octavio Paz menciona que la primera edición moderna es ecuatoriana: *Obras selectas de la célebre monja de México, sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo de Juan León Mera (Quito, 1873). Según Paz, dicha obra fue

⁶ Méndez Plancarte, *op. cit.*, pp. 28-31.

⁷ Méndez Plancarte, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, T.I. p. 30.

⁸ Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 31.

el comienzo de lo que, “sin exageración podría llamarse el regreso de sor Juana”. El poeta, subraya que es significativo que el reconocimiento inicial haya venido de un escritor de fuera; tampoco el primer ensayo crítico de consideración fue escrito por un mexicano sino por Marcelino Méndez Pelayo.

Otro sudamericano, el poeta y crítico Juan María Gutiérrez, publicó en tres números del *Correo del Domingo* (Buenos Aires, marzo y abril de 1865) un extenso estudio sobre la poetisa, seguido de una antología.⁹

De los estudios modernos sobre la obra de la monja en México, Paz comenta que comienzan en 1917, con la primer biografía que se tiene de ella atribuida a Pedro Henríquez Ureña. Por su parte Dorothy Schons, en 1925 escribe *Some bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz*.¹⁰

Octavio Paz señala que al finalizar el siglo XIX y en el primer tercio del XX, aparecen unos cuantos estudios y antologías: La primera digna de mención es la de Manuel Toussaint, que publicó en 1928 unas *obras escogidas*; dos años antes el mismo Toussaint había hecho una contribución de importancia: *poemas inéditos, desconocidos y muy raros de sor Juana Inés de la Cruz*.¹¹

En esos años comienza su labor Ermilo Abreu Gómez. Se ha dicho que fue desordenado y descuidado; hay que agregar que fue el fundador de los estudios modernos sobre sor Juana.

Aparte de la *bibliografía y biblioteca* y de su *Iconografía* (ambas de 1934), a Abreu, le debemos las primeras ediciones modernas de *Primero Sueño* (1928), de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1930) y de la *Carta atenagórica* (1936).

Paz indica que, en esa misma década, la Musa volvió a ser leída por los poetas de Contemporáneos, señalando que dicha lectura fue visible sobre todo en los sonetos conceptistas de Jorge Cuesta. Por su parte, El poeta Xavier Villaurrutia editó en 1931 los *Sonetos* y, en 1940, las *Endechas*. En 1941 Karl Vossler, publicó una traducción al alemán de *Primero Sueño*, acompañada de un estudio sobre el poema y de una prosificación del mismo.¹²

Por su parte, en voz de Paz, Alfonso Méndez Plancarte (1909-1955) en 1951 dio a conocer su edición de *El Sueño* (Primero Sueño), una introducción y

⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 364-365.

¹⁰ Paz, *loc. cit.*, p. 92.

¹¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, p. 365.

¹² *Ibidem*.

notas y una nueva versión en prosa. Después, entre 1951 y 1957, los cuatro volúmenes de *las Obras Completas*. Los tres primeros (*Lírica personal*, 1951; *Villancicos y Letras Sacras*, 1952; *Autos y Loas*, 1955) son de Méndez Plancarte; el cuarto (*Comedias, sainetes y prosa*, 1957) de su amigo y continuador Alberto G. Salceda.¹³

En el libro que venimos citando Paz concluye especificando que después de las Obras Completas de Méndez Plancarte han aparecido algunas ediciones que merecen ser recordadas: en 1953 Juan Carlos Merlo publicó en Buenos Aires una edición crítica de *Primero Sueño* que incluía, además los estudios de Vosseler y Pfandl sobre ese poema y una nueva prosificación inspirada en las de Vossler y Méndez Plancarte. Además en 1963, aparece una obra de Ludwig Pfandl titulada: *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique*.

En 1976 apareció la *Antología de sor Juana Inés de la Cruz*, de Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers. De la cual Paz manifiesta que el prologo es uno de los mejores estudios modernos sobre la obra de sor Juana y el volumen contiene, además, una nueva prosificación de *Primero sueño*.¹⁴

Finalmente el poeta menciona, que la poesía de sor Juana fue publicada sin orden temático o cronológico; varias veces se ha intentado establecer una cronología pero, debido sobre todo a la pérdida de los manuscritos, los resultados han sido inciertos.

Así, Méndez Plancarte decidió ordenar el primer tomo *Lírica Personal* atendiendo en primer término a las formas poéticas: romances, endechas, décimas, glosas, liras; en seguida, dentro de cada uno de estos apartados, agrupó a los poemas según los asuntos: amorosos, filosóficos, religiosos, satíricos, mitológicos, epistolares, finalmente tomo en cuenta las (presuntas) fechas de composición o, con mayor frecuencia, las de publicación (367).

1.2. Octavio Paz

¹³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 367.

¹⁴ Octavio Paz, *loc. cit.*, p. 367.

En la página electrónica de la *Jornada Semanal* ¹⁵ aparece un ensayo muy interesante de Carlos Monsiváis acerca de Octavio Paz; en él describe de manera crítica el contexto y la obra del poeta. Monsiváis divide su artículo en dos partes en la primera, narra el contexto relacionado con la poesía y prosa de Paz y en la segunda su obra ensayística.

A) La poesía

Octavio Paz, nace en 1914 en la ciudad de México. En voz de Carlos Monsiváis, en *Itinerario*, Paz evoca su período formativo:

Avidez plural: la vida y los libros, la calle y la celda, los bares y la soledad entre la multitud de los cines. Descubríamos a la ciudad, al sexo, al alcohol, a la amistad. Todos esos encuentros y descubrimientos se confundían inmediatamente con las imágenes y las teorías que brotaban de nuestras desordenadas lecturas y conversaciones..."leíamos los catecismos marxistas de Bujarin y Plejánov para, al día siguiente, hundirnos en la lectura de las páginas eléctricas de *la gaya ciencia* o en la prosa elefantina de *La decadencia de Occidente*..." ¹⁶

Monsiváis indica que para entonces el grupo cultural de avanzada en México es el de Contemporáneos (llamado así por la revista que publican de 1928 a 1930). Subraya que los poetas son de primer nivel, con un perfil nacionalista. Paz los lee, especialmente a Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia y la poesía de Carlos Pellicer y José Gorostiza. Allí, continua Monsiváis, encuentra dos consignas del clima literario de la época:

a) la cultura francesa es el mejor resumen disponible de la cultura occidental.

b) la tradición nacional es importante en la medida en que define la calidad alcanzada y alcanzable en medios antiintelectuales, adversarios del arte y las humanidades.

Paz se concentra durante un tiempo en la cultura francesa y, ya de modo permanente, se interesa en elegir una tradición poética y cultural que le sea propia, contrastándola con la tradición universal.¹⁷

Monsiváis subraya que en los años treinta la poesía en idioma español vive un momento de esplendor, además de los mexicanos, escriben los chilenos

¹⁵ Carlos Monsiváis, "Adonde yo soy tú somos nosotros", *La Jornada Semanal*, 26 de abril de 1998, pp. 1-13.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1.

¹⁷ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 2.

Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro, el peruano César Vallejo, los argentinos Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, los cubanos Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y José Lezama Lima, el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, los nicaragüenses Salomón de la Selva y José Coronel Urtecho. Y en España, agrega, se ha consolidado la Generación de 1927, que la guerra civil dispersará, no sin una breve etapa de la creación intensa de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Emilio Prados, Dámaso Alonso, León Felipe. Y anteriores a ellos también escriben Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Además, en los años treinta, desde México, Buenos Aires, Lima o Bogotá, se sigue el rumbo de las vanguardias, y una en especial hechiza: el surrealismo, que une “las dos palabras magnéticas: poesía y revolución”.¹⁸

Paz no se adhiere al movimiento, pero admira en este grupo la entrega espiritual y el preservar sus poderes de indignación moral. André Bretón y Benjamín Péret, le ayudan a revisar las ideas sobre México (“México es la tierra de elección del surrealismo”, escribió Bretón), y a ratificar su aprecio por la resistencia al conformismo moral y político: “en mi caso, el redescubrimiento de los poderes de revelación del surrealismo fueron, ya que no una respuesta a mis preguntas, sí una vía de salida”.

Monsiváis añade que otras lecturas indispensables en la formación de Paz fueron: Paul Valéry, T.S. Eliot, Ezra Pound, de ellos se desprende el tono, la ambición, la precisión de lo moderno, es decir, de aquello directamente ligado a la sensibilidad de ahora, a los temas y actitudes de los que W.H. Auden llamó “la Edad de la Ansiedad”.¹⁹

En los primeros libros de Paz, destaca Monsiváis, ambos de 1937, *Bajo tu clara sombra* y *Raíz del hombre*, se advierten las huellas retóricas entonces poderosas y las tensiones entre la poesía e historia, que intensifican la guerra de España, el auge del fascismo y el nazismo, y la influencia mundial de la revolución soviética.

Pese a su precocidad indudable, Paz se considera poeta tardío: “nada de lo que escribí en mi juventud me satisface, en 1933 publiqué una *plquette*, y todo

¹⁸ Monsiváis, loc. cit., p. 2.

¹⁹ Ibidem.

lo que hice durante los diez años siguientes fueron borradores de borradores. Mi primer libro, mi verdadero libro, apareció en 1949: *Libertad bajo palabra*.²⁰

Monsiváis manifiesta que en este período, Paz adopta visiones que no lo abandonarán y va precisando su vocabulario esencial, derivado en parte de la filosofía clásica, del amor por un conjunto de términos clave y de oposiciones perennes: entre el movimiento y la quietud, entre la luz y sombra, entre la tierra y el agua, entre la mujer como poder generador y la escritura (la palabra) como eternidad de lo instantáneo.

Paz, cree en la iluminación de los opuestos, y en el proceso dialéctico si este es el nombre generado por los enfrentamientos entre la realidad y aquello (libertad, cuerpo femenino, paraíso sensual incrustado en el idioma) que guarda detrás de la realidad.

En la obra de Paz la Palabra es como el poder de la literatura o la realidad paralela o la creación más confiable del mundo o, también la reflexión sobre el lenguaje: “Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, o águila o sol?”.²¹

En 1957 Paz publica uno de sus grandes poemas, “*Piedra de sol*”, que él mismo define: “es un poema lineal que sin cesar vuelve sobre sí mismo, es un círculo o más bien una espiral”, y que por eso empieza y termina de igual modo. En el poema un personaje cuenta su viaje por la mujer amada (“voy por tu cuerpo como por el mundo”), y su hacerse de una cosmogonía al renunciar a esa identidad que es el sentimiento unitario: “recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tientas”.²²

Monsiváis agrega que el poema anterior:

es una de las claves de la nueva generación, que lo memoriza y estudia para aprender su sensibilidad, tan hecha de erotismo, descripciones vitriólicas del procedimiento autoritario, refundación del mundo a partir del amor, ires y venires de lo prenatal a lo póstumo, todo lo que enardece a una vanguardia que mezcla épocas, reconsideraciones del deseo, desprecio por los convencionalismos, urgencia de reescribir la historia, la modernidad y la experimentación espiritual y corporal.²³

²⁰ Ibidem, p. 3.

²¹ Monsiváis, op. cit., p. 4.

²² Ibidem, p. 5.

²³ Ibidem.

En *La estación violenta* (1958), que incluye “piedra de sol”, el poeta es un ser diurno, una expresión de las fuerzas naturales, alguien que concibe la poesía como el acto que unifica las sensaciones en un solo proyecto utópico.

Paz alcanza la perfección, de su paraíso crítico y multiforme. Pero en los años siguientes “desconfía del impulso adquirido”, experimenta y modifica su perspectiva: *Salamandra* (1958-1961) es resultado de la visión opuesta, y al sentimiento utópico lo neutraliza al gusto casi abstracto por la poesía, la pasión por el fluir del lenguaje.

En 1969 *Ladera este*, es otro cambio, la síntesis o la reconciliación de *La estación violenta* y *Salamandra*, pues, la estancia del poeta en la India fluye en las imágenes y en el acercamiento a otra actitud sensible.²⁴

Continúa Monsiváis:

la sabiduría oriental es contemplación y reflexión perenne. “Hambre de eternidad padece el tiempo”. El poeta atraviesa las mitologías, reformula desde el ánimo sereno la vida sensual, ve en los dioses a imágenes de la divinidad de los hombres, viaja por entre arquitecturas de sonidos. Lo finito se perfecciona y “lo infinito en su propia plenitud se envuelve”.²⁵

En *Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco* y *El mono gramático*, Paz da su versión de las culturas orientales, experimenta, oscila entre el verso libre y la prosa poética, presenta al mundo de habla hispánica paisajes insospechados, confrontaciones espirituales, anticipaciones de un nuevo canon clásico.

En especial *El mono gramático* (1970) exhibe la falsedad en determinado nivel de la división entre poesía y prosa. También sintetiza y amplía su encuentro con la India, el largo recorrido que le permite reencauzar y afirmar sus vínculos con poesía y filosofía.

De manera que, siendo poesía intelectual, sensorial, compleja, llena de tensiones, la de *El mono gramático* amplía internacionalmente el círculo de lectores de Paz, así les resulte difícil o impenetrable a los no convencidos de que la poesía, como otras disciplinas, requiere de una formación especializada: “la crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática”. Como nadie, Paz

²⁴ Monsiváis, *A donde yo soy tú somos nosotros*, p. 6.

²⁵ Op. cit., p. 7.

se acerca al universo paralelo de los nombres y las palabras, donde lo verbal es una transfiguración de lo real y a la inversa.²⁶

Otra obra de Paz es *Pasado en claro* de 1974, uno de los libros más personales y profundos de Paz. Al igual que *Piedra de sol*, es autobiográfico, pero aquí combina la experiencia singular (la visión del padre y de la madre, las escenas de familia, el nacimiento de la estética entre los paseos y las impresiones de infancia, la relación de las ideas) con el desenvolvimiento de obsesiones características: el hombre ante sí mismo, la experiencia del tiempo y del ser, el poema como cuerpo y el cuerpo como poema, el carácter intercambiable de los sentidos, la transfiguración de las palabras y la letra impresa, el poema como museo que alberga referencias y lecturas, en este caso de *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Divina Comedia*, Shakespeare, Apuleyo, Nerval, Julio Verne.²⁷

En *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990), Paz afirma:

Toda reflexión sobre la poesía debería comenzar, o terminar, con esta pregunta: ¿cuántos y quiénes leen libros de poemas?

La situación actual de América Latina conduce al pesimismo. De entre la minoría que lee poesía, la mayoría son escritores, y de esa mayoría, casi todos son poetas.²⁸

Árbol adentro, el último volumen de poesía de Paz, es un viaje personal y literario: cantos a la amada, evocaciones de amigos, enfrentamientos con el estalinismo, viajes por la ciudad, reivindicaciones del surrealismo, testamentos literarios, reconsideraciones de los hechos fundamentales: el amor y la muerte.²⁹

En sus años finales Paz se concentra en su análisis de la historia y la política, comprueba su razón ante la ilusión del progreso, examina el papel de las dictaduras ideológicas y el sentido de la caída del socialismo real, rechaza las construcciones de la posmodernidad: “Los hombres nunca han sabido el nombre del tiempo en que viven y nosotros no somos una excepción a esa regla Universal. Llamarse posmodernos es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos”, y vuelve siempre a la poesía y al elogio de la poesía, la

²⁶ Ibidem.

²⁷ Op. cit., p. 8.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Monsiváis, op. cit., p. 8.

otra gran vertiente de las pasiones y las visiones. Rubén Darío llamó a los poetas “Torres de Dios, pararrayos celestes”, Paz ve en los poetas a los poseedores de la voz del comienzo, dentro de la historia pero no sujeta mecánicamente a sus cambios.³⁰

Concluye Monsiváis, La poesía de Paz, un gran momento del idioma español, es una reflexión intensa sobre la poesía. En ella el vértigo, el amor, las certezas sobre el Yo que duda, la descripción del efecto de la luz sobre el paisaje, son instantes memorables del cuerpo y de la palabra que lo nombra y perfecciona.

B) El ensayo

De igual forma que en la obra poética, Monsiváis, nos ofrece un panorama contextual de la obra ensayística de Paz, mencionando los años treinta cuando Paz “aparece fulgurante”:

predominan dos arquetipos en los medios intelectuales de América Latina: *el hombre de letras* (entendido a la manera francesa, el profesional del Logos, el escritor que al ejercitar todos los géneros literarios es un paisaje cultural en sí mismo), y el *Maestro de la Juventud* o la *conciencia Nacional*, situación típicamente latinoamericana, el escritor es el Punto de Vista insobornable y Crítico dirigido al lector y a su estructura moral. No hay todavía la noción del escritor profesional, que no pretende profesionalizarse como Conciencia. Es el tiempo de los españoles Miguel de Unamuno, Antonio Machado y José Ortega y Gasset, de los mexicanos Alfonso Reyes y José Vasconcelos, el peruano José Carlos Mariátegui. De esa herencia, Paz incorpora en sus ensayos aspectos fundamentales. Casi desde el Principio se propone una tarea intelectual equivalente a los proyectos mezclados del Hombre de Letras y de la Conciencia Moral. Y construye una versión lo más totalizadora posible de las resonancias de la poesía, de las correspondencias entre la poesía y sociedad, de la tradición literaria mexicana, de los significados de la modernidad, de los alcances de la vanguardia artística.³¹

Siguiendo a Monsiváis, diremos que en 1950 Paz publica la versión definitiva de *El laberinto de la soledad*, su primer libro de ensayos y el que lo da a conocer. Muy pronto se convierte en un clásico de la tendencia que indaga en lo *específico* del mexicano. El México del Laberinto, es un México de

³⁰ Loc. cit., p. 8.

³¹ Ibid., pp. 9-13.

mitologías, rituales, etapas históricas perfectamente cerradas, registro minucioso de las diferencias *con lo otro* lo (anglo), caracterizaciones anímicas, indagaciones psicológicas, historia intelectual y moral, análisis del “espíritu nacional”, vía de acceso a las realidades psicológicas de la sociedad mexicana.

De 1950 a 1996 Paz publica libros fundamentales, polemiza con la izquierda y con el gobierno (su renuncia a la embajada de México en la India en 1969, a raíz de la matanza de Tlatelolco, es tanto o más memorable cuanto que es la única en todo el aparato oficial), insiste en los valores democráticos, recibe numerosas distinciones, del Premio Cervantes al Premio Nobel, y es, sin duda, la figura cultural de mayor peso en México. En él la vocación literaria es un programa muy amplio, sin restringirse a lo nacional ni a lo occidental.

En 1956 *El arco y la Lira* (edición definitiva: 1957) es el gran intento de respuesta de Paz a preguntas clave, así como el principio de una indagación sobre la modernidad en poesía: ¿Qué es la poesía? ¿No sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida? ¿No puede tener la poesía como objeto propio la creación de instantes poéticos, más que la de poemas?³²

Asimismo, la obra anterior es un estudio literario e histórico al que complementan *Cuadrivio* (1965), *Los hijos del Limo* (1974), *La otra Voz* (1990) y parcialmente *El signo y el garabato* (1973).

En *Cuadrivio*, Paz examina a cuatro poetas fundamentales: Darío, Cernuda, Pessoa, López Velarde. Ya antes en *Las peras del olmo* (1957) Paz establece sus preferencias, su canon beligerante de poesía mexicana (Sor Juana, José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia), pero en *Cuadrivio* la reflexión se concentra en la identidad entre sensualidad poética y el erotismo, entre el acto y el símbolo.

En 1982 Paz publica *Sor Juana o Las Trampas de la Fe*, un gran ensayo biográfico, indagación sobre religión, cultura, ciencia, vida cotidiana y represión en el virreinato. *Las trampas de la fe* es una indagación fascinante en la historia poética, en la trayectoria del barroco y en la historia de la libertad intelectual. Con este libro culmina el proyecto de canon literario de México que Paz inicia en *Las peras del olmo*, y que se complementa con numerosos ensayos sobre la plástica (es restringido su abordaje de la novela, la fotografía y la arquitectura, y más bien se abstiene de escribir sobre música, danza y cine, salvo en los casos

³² Ibidem.

de Silvestre Revueltas y Luis Buñuel). Desde Posdata (1979), escribe apasionadamente sobre política, con tal amplitud que demanda ensayos específicos.³³

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe

En 1982 Paz publica su obra dedicada a la poetisa. Es un ensayo biográfico dividido en seis partes. En la primera parte proporciona un contexto general de la sociedad de la Nueva España del siglo XVII, y un contexto literario. En la segunda parte proporciona información sobre la familia y primeros años de la monja. En la tercera parte describe la vida en los conventos, la llegada y partida de los virreyes protectores de Juana Inés de la Cruz. En la cuarta y quinta parte, Paz puntualiza en la poesía de la Musa, poniendo énfasis en la poesía amorosa y posteriormente en los autos sacramentales y en *el Primero Sueño*. En la sexta parte, Paz se ocupa sobre todo en el análisis de los últimos años de la monja, en su asedio y la abjuración.

Él mismo señala en la introducción de la obra, lo que le motivo a escribirla.³⁴

Menciona que entre otros autores, fue gracias a Jorge Cuesta, que lee los sonetos de Sor Juana. Ya posteriormente en 1950 en París la revista *Sur* quiso celebrar el centenario del nacimiento de la musa. Y José Bianco le escribió para pedirle un artículo, lo que Paz acepta y escribe un primer ensayo antecedente del libro de *Las Trampas*.

Nuevamente en 1971, “como si se tratase de una presencia cíclica”, Sor Juana reaparece en su vida. La Universidad de Harvard le invitó a dar “unos cursos” en los cuales escoge como tema a Sor Juana. En 1973, repite nuevamente el curso. En 1974 imparte en El colegio Nacional varias conferencias: *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*. Dichas conferencias le motivan a escribir finalmente *Las trampas*, el cual sería simultáneamente un estudio del tiempo en que la musa vivió y una reflexión sobre su vida y su obra:

Historia, biografía y crítica literaria. Comencé a escribirlo pero de una manera intermitente, interrumpido con frecuencia por otros quehaceres. Conluí hacia 1976, las tres primeras partes. Después durante varios años, nada. El proyecto

³³ Monsiváis. op. cit. 13.

³⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, pp. 11-18.

dormía y estuve a punto de abandonarlo. A fines de 1980, movido o más bien: removido por una suerte de remordimiento, volví al inconcluso manuscrito. En el primer semestre de 1981 escribí las tres partes siguientes, las finales.³⁵

En la misma introducción Paz señala la razón que tuvo para titularlo *Las trampas de la fe*: el autor reflexiona acerca de lo que *se puede decir y lo que no se puede decir* en una obra. Sugiere hacer la lectura de la obra de la musa, basada en el silencio que la rodea, pues el silencio representa, lo que no se puede decir. Aquello referente a la ortodoxia de la iglesia y a las ideas de sus representantes:

La palabra de Sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia.³⁶

Continúa disertando acerca de las relaciones entre el autor y los lectores, del decir y el no decir:

Con frecuencia el autor comparte el sistema de prohibiciones tácitas pero imperativas que forman el código de lo *decible* en cada época y en cada sociedad. Sin embargo, no pocas veces y casi siempre a pesar suyo, los escritores violan ese código y dicen lo que no se puede decir. Lo que ellos y sólo ellos *tienen* que decir. Por su voz habla la *otra* voz: la réproba, su verdadera voz. Sor Juana no fue una excepción, al contrario: sus contemporáneos percibieron muy pronto en su voz, la irrupción de la voz *otra*.

Esa fue la causa de las desdichas que sufrió al final de su vida, continua Paz, porque estas transgresiones eran y son castigadas con severidad; y más: no es extraño que en algunas sociedades como la Nueva España del siglo XVII el escritor mismo se convierta en el aliado y aun en el cómplice de sus censores.

En el siglo xx, por una suerte de regresión histórica, abundan también los ejemplos de escritores e ideólogos transformados en acusadores de sí mismos. La semejanza entre los años finales de sor Juana y estos casos contemporáneos me hicieron escoger como subtítulo de mi libro el de la sección última: *Las trampas de la fe*. Confieso que esta frase no se aplica a toda la vida de sor Juana y que tampoco define el carácter de su obra: lo mejor de ella misma y de sus escritos escapa a la seducción de esas trampas. Pero me parece que alude a

³⁵ Ibidem, p. 12.

³⁶ Ibidem, p. 17.

un mal común a su época y a la nuestra. Vale la pena subrayarlo y por eso la he mantenido: aviso y escarmiento.³⁷

1.3. María Luisa Bemberg

María Luisa Bemberg, nace en Buenos Aires Argentina el 14 de abril de 1922. Sabemos de ella que fue de una familia acomodada. Se casó a los 20 años y se separó 10 años después. En 1960 se lanzó como productora de teatro y fundó junto con Catalina Wolf el teatro *Globo*. Muere el 7 de mayo de 1995 a los 73 años de edad.³⁸

“Hice una introspección acerca de la manera en que yo podía, de alguna manera, intentar modificar la conciencia colectiva de mi país”.

Con la cita anterior tomada de una entrevista realizada a la cineasta María Luisa Bemberg, comienza un artículo llevado a cabo por Lourdes Vázquez,³⁹ en una página electrónica, quien opina de la directora:

definir el trabajo fílmico de María Luisa Bemberg es un reto. Sus relatos fílmicos se desarrollan a manera de fábulas, tragedias, parodias humanas, en ocasiones tomadas de su vida, la ficción o los archivos históricos de su país. En cada uno de esos relatos es común ver un balance entre sensibilidad y el anecdotario.⁴⁰

Continúa Vázquez, María Luisa Bemberg no tan solo destacó como cineasta, sino que además destacó en teatro, siendo fundadora y productora del teatro del Globo en Argentina. Cuando la censura se hizo insoportable en su país, tocándola de cerca, se fue a estudiar a la academia de actores de Lee Strasberg en Nueva Cork, y en 1972, escribe, produce y dirige su primer cortometraje: *El mundo de la mujer*.⁴¹

María Luisa Bemberg fue además fundadora de la Unión de Feministas Argentinas y es una de las cofundadoras del Festival internacional de Cine del Mar de la Plata, organizado por mujeres artistas y creadoras. Fue integrante de los jurados de los festivales de Cartagena, Chicago, Berlín y Venecia. En 1980, crea su propia casa productora junto con Lila Stantic con el nombre de GEA Cinematográfica con la cual negocia su primera co-producción con España. El

³⁷ Paz, op. cit., p. 18.

³⁸ Cineteca Nacional, expediente de María Luisa Bemberg.

³⁹ Lourdes Vázquez, *De identidades: María Luisa Bemberg, filmografía y bibliografía*, Latin American Information Series, no, 6, 30 de enero de 2007. pp.1-12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁴¹ Ver filmografía en el anexo.

reconocimiento internacional llega con la película *Camila*, una versión de la cineasta de una historia real.⁴²

Yo, la peor de todas

De la historia

La historia se desarrolla principalmente en dos escenarios: el convento de San Jerónimo y el palacio virreinal. Todos los acontecimientos se suceden en lugares cerrados, poco iluminados y con poco sonido, poniendo un énfasis esencial en los *close up* de los personajes.

El eje fundamental de la historia es resaltar las relaciones de Sor Juana con la iglesia y el palacio, los dos poderes reinantes en la nueva España del siglo XVII. En el primero, la musa hallará un respaldo total y en el segundo lo contrario y más, un acoso durante toda la historia del film, acoso que la llevara a la abjuración de las letras y a su muerte.

En la película sobresalen momentos claves que tienen a mi juicio la mayor carga significativa: la convivencia del palacio y la iglesia. Representada con celebraciones, funciones de teatro, visitas continuas de los virreyes, sobre todo de la virreina al convento. Los poemas recitados, que llevarán una profunda tendencia ideológica y moral. El juicio de la musa, representa un gran momento clave, es un juicio aparentemente en el que se juzgará la tendencia de la monja a escribir poemas amorosos dirigidos a la virreina. Lo que desencadenará la persecución de la monja, y al final de la película su renuncia a escribir. De manera simbólica también el juicio representa el triunfo de la iglesia sobre el palacio, la destitución del virrey, entre otras acciones que consideramos son el castigo que recibirá Juana Inés, tales como: la muerte de la madre, la partida de los virreyes, la publicación de la *Carta Atenagórica* y *La respuesta a Sor Filotea*, la confesión de la monja, la renuncia a las letras, la enfermedad, la pérdida de sus bienes materiales y finalmente su muerte.

De los motivos de Bemberg

En una entrevista realizada a la cineasta en la última semana del rodaje de la película, en Buenos Aires,⁴³ como respuesta a la pregunta: ¿Cuándo decidió usted filmar la historia de Sor Juana?, ella responde: "Hace tres años,

⁴² Lourdes Vázquez, *loc. cit.*, p. 2.

⁴³ Cineteca Nacional, Expediente de la película.

me llamó Taco Larreta y me dijo: Acabo de leer el libro de Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz. “Esta debería ser tu próxima película y me gustaría que la hiciéramos juntos”. Yo vagamente había oído hablar de esta mujer, 30 años atrás. A otra pregunta, ¿por qué eligió usted contar la historia de una monja cuando esa vocación está en baja en el mundo?, responde:

Yo no elegí a Sor Juana porque es monja sino porque es poetisa, por su importancia en las letras hispánicas. Juana entra al convento porque quiere estudiar no por vocación. El perfil que tiene Juana en mi guión es el de una poetisa barroca, lírica, cuestionadora, un mujer inteligente, rebelde, solitaria. Fue contra la corriente de su época y padeció de la cruz de su talento. Por eso me pareció que valía la pena hacer llegar su historia al público masivo. De ninguna manera pretendo hacer una película intelectual.

Del título

Del título de la película, sólo encontramos hasta el momento, una frase de una entrevista realizada en Buenos Aires: *Yo, la peor de todas*, es una frase, que según la Bemberg, resume la provocación y la rebeldía encarnada por Sor Juana en la sociedad del siglo XVII.⁴⁴

Sin embargo en la obra que venimos citando de Octavio Paz sí encontramos algunas sugerencias probables, que nos llevan a explicarnos el sentido del título de la película, muy al estilo de Paz, por lo que creemos pertinente describir en este espacio las propuestas del poeta.

En la parte sexta de su ensayo, en lo referente a la abjuración, su renuncia a las letras, existen algunos documentos que toman en cuenta dicha acción. Paz citando a Calleja y Oviedo, menciona que uno de los primeros actos de Sor Juana fue una confesión general que incluía toda su vida pasada. Paz sugiere que la confesión duro probablemente varias semanas.

Asimismo señala que fue un acto decisivo, el eje sobre el que giró todo lo que vino después y el primer paso en la serie de retracciones y abjuraciones.⁴⁵ De esta confesión general de la monja ante Núñez de Miranda, Paz citando al padre Calleja menciona que después de la confesión general Sor Juana

⁴⁴ Cineteca Nacional, *op. cit.*

⁴⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 592.

presentó al *Tribunal Divino una petición que, en forma causídica, impetra perdón de sus culpas*.⁴⁶

Esta petición es el primer documento que hace la monja para la abjuración de su vida pasada. Paz sugiere que el *tribunal* era la divinidad y el *fiscal*, su propia conciencia.

Aunque la monja reconoce que sus pecados son “enormes y sin igual” y que merece “ser condenada a muerte eterna”, en “infinitos infiernos”, implora perdón y misericordia. Paz menciona que todas las expresiones, por excesivas y terribles que nos parezcan, eran las acostumbradas; no hay nada personal en ellas: son fórmulas devotas. Él mismo más adelante cita de los apuntes de Núñez de Miranda una frase: “soy un costal de podredumbre, hediondo, abominable y lo que es peor es que, conociendo esto, no soy humilde” (606).

Continúa señalando que en la segunda parte, de la *Petición*, el lenguaje no cambia pero, aparece una confesión más personal:

Como el Señor sabe “que ha tantos años que vivo en religión sin religión si no peor que pudiese vivir un pagano (...) es mi voluntad tomar el hábito y pasar por el año de vuestra aprobación” (594).

Paz señala que el sentido de la *Petición*, es claro: solicito que se tenga como inexistente mi vida anterior y prometo una nueva vida de auténtica religión. El 17 de febrero de 1694 sor Juana firmó, según Paz, otro triste documento, del cual menciona que el padre Calleja:

dice que con su sangre”, sin embargo, el texto no menciona dicha circunstancia: *Docta explicación del misterio, y voto que hizo de defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora, la madre Juana Inés de la Cruz.*

Paz apunta que ni la explicación ni el voto contienen nada notable desde el punto de vista literario o teológico, sino que es una de tantas reiteraciones del dogma de la Purísima Concepción. Pero si tiene otro interés indicativo: Núñez de Miranda había sido durante treinta y dos años prefecto de la Congregación de la Inmaculada Concepción, de modo que el voto de sor Juana de defender hasta con su sangre ese misterio era un signo más del vínculo que la unía con su director espiritual (595).

⁴⁶ Cada vez que se cite de la presente obra, se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.

En cuanto al estilo impersonal de los escritos, como copiados de un formulario devoto, revela o que sor Juana no los escribió o que, renunciando efectivamente a la literatura, se atuvo a las fórmulas usadas. El 5 de marzo firmó un documento que simultáneamente, aflige e indigna:

Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz, al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección.

Paz sugiere que lo más extraño es que a lo largo de la declaración, no hay menor alusión a la renuncia al estudio de las letras humanas. En este sentido menciona que:

En el primer párrafo reitera su firme creencia en los dogmas de la Iglesia romana; el segundo, después de decir que le duele “ íntimamente haber ofendido a Dios” aunque sin puntualizar ni nombrar sus ofensas pide perdón por haber pecado y acude a la intercesión de la Virgen; el tercero reitera el voto que había hecho de creer y defender el misterio de la Inmaculada Concepción de María. Termina diciendo: “Y en señal de cuánto deseo derramar la sangre en defensa de estas verdades, firmo con ella” (596).

Sin embargo Paz menciona que no hay ni una sola palabra en todo el texto sobre las letras humanas y su abandono. Y además nadie ha visto el documento original. Apareció por primera vez en la *Fama*, y el título, como los de los otros dos, fue obra de Castorena y Ursúa. Así, no hay una sola declaración en la que sor Juana renuncie formal y expresamente a las letras (596).

El último documento que consideramos tiene relación con el título de la película esta relacionado también con la muerte de la poetisa. Sor Juana muere el 17 de abril de 1695 a los cuarenta y seis años de edad. Según Paz en el *Libro de profesiones* del convento había escrito meses antes:

Aquí arriba se ha de anotar el día de mi muerte, mes y año. Suplico, por amor de Dios y de su Purísima Madre, a mis amadas hermanas, las religiosas que son y en lo adelante fuesen, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo: Juana Inés de la Cruz (598).

Paz concluye señalando que la frecuencia de las fórmulas de auto humillación en ese siglo- los apuntes de Núñez de Miranda abundan en expresiones semejantes- explica en parte este encarnizamiento de Juana Inés:

No descuento la exageración: es imposible, por más severo que haya sido su juicio sobre su conducta y su vida, que pensase que era “la peor del mundo”. Usaba una fórmula corriente de vilipendio. Pero había algo de cierto en este menosprecio: su narcisismo era la otra cara de su aborrecimiento de sí misma y este sentimiento no la abandonó ni a la hora de su muerte (599).

Del estreno

La película se proyecta de manera oficial el 10 de septiembre de 1990, en la Muestra de Cine de Venecia. Luego, la cinta se exhibe en el festival de cine de Washington, el 22 de octubre de 1990. Se presenta también el, 12 de diciembre de 1990, en el XII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, Cuba.⁴⁷ Creemos importante señalar algunos comentarios que realizó Bemberg en el estreno en Venecia:

es un filme sobre la represión, sobre el oscurantismo, por eso la escenografía es totalmente fascista. Sobre el tema de la película dijo: la provocación es un detonante para la reflexión. Yo pretendo fundamentalmente emocionar; pero si además puedo hacer pensar y eventualmente modificar algo, mejor. Sor Juana fue un personaje fuera de serie, cuando leí el texto de Octavio Paz me di cuenta que sor Juana me había elegido a mí. Soy de formación católica, pero soy conciente de la misoginia existente en las instituciones religiosas. Hay una discriminación marcada hacia la mujer la que, por ejemplo, no puede ser sacerdotisa. A la película, la considero mi película más importante, más dura, más comprometida, más audaz.

De los antecedentes filmográficos

De la vida de Sor Juana tenemos una versión dirigida por Ramón Peón: *Sor Juana Inés de la Cruz*, 1935, con la participación de Andrea Palma en el rol estelar. *Constelaciones*, 1978, de Alfredo Josco Wicz, con Ana Ofelia Murguía. Además de un video de Nicolás Echeverría *las Trampas de la Fe*, 1990, con Edna Necochea⁴⁸.

En México

⁴⁷ Cineteca Nacional, *op. cit.*

⁴⁸ Cineteca Nacional, Carpeta de Prensa.

En enero de 1991, se llevó a cabo la premier de la película *Yo, la peor de todas* en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Ahí María Luisa Bemberg leyó un texto en el que señalaba:

Esta noche ha llegado la hora cero. Me honra y alegra, pero me asusta. Sé de la veneración que existe en México por Sor Juana Inés de la Cruz. Espero no defraudarlos, pues cuando leí *Las Trampas de la fe* quedé fascinada. Entonces sentí la necesidad de plasmar su atormentada vida. Leí cuando pude, pero sólo el ensayo de Octavio Paz me abrió el camino. Espero no traicionarlo, maestro...”⁴⁹

José Vera, quien escribe la nota, narra el escenario de la SER, inmediatamente después de terminada la película: “el silencio invadió el lugar, nadie se movía de sus butacas. De pronto Paz, pregunta por la directora y esta aparece en la puerta, cuando Paz la ve comienza a aplaudir y después de él todos los demás concurrentes. Ambos se abrazaron y ella le pregunta: ¿y qué no lo he traicionado?, Paz responde: ¡No!, para nada, me ha gustado mucho su trabajo cinematográfico. Es un gran esfuerzo el que usted realizó. La charla se ve interrumpida por las felicitaciones y el *Nacional* aprovecha para preguntarle al poeta su impresión sobre la película, fue directo: “es la primera vez que veo la película y me ha gustado el tratamiento, creo que se apegó al texto”. A la pregunta ¿usted revisó oportunamente el guión?, el poeta contesto: “sí lo tuve a mi disposición y no me atreví a hacerle ninguna reconsideración, soy muy respetuoso de la creatividad de los autores y María Luisa puso gran empeño en su trabajo”.⁵⁰

En el suplemento de otro periódico el *Uno mas Uno*, aparece también una entrevista realizada el día de la premier. Al preguntarle acerca de la película la directora dijo: “esta película significó un trabajo arduo y un gran desafío. Los decorados hacen del convento un invento, pero me pareció más atractivo así, porque he visto películas de conventos con monjas y me parecieron bastante tediosas. Con los decorados insólitos usados en la cinta intentamos desconventualizar el convento y desmonjizar a la monja. Yo le pedí a Asumpta Serna actriz que representa a sor Juana en la película que caminara con su hábito como si estuviera en *blue jeans*, como si fuera una mujer de hoy día: me pareció algo interesante de la nueva historia de esta mujer”. La

⁴⁹ Cineteca Nacional, loc. cit.

⁵⁰ Expediente de la Cineteca.

directora mencionó: “el estar en la ciudad de México y con tan distinguido público me honra, me alegra, pero también me asusta un poco: sé lo venerada que es Sor Juana Inés de la Cruz por los mexicanos y sé que esta noche ustedes serán más exigentes que cualquier espectador de cualquier parte del mundo, espero no defraudarlos. Agrego, “cuando leí el magnífico ensayo de Octavio Paz, *las Trampas de la fe*, quedé deslumbrada por esta extraordinaria monja tan moderna que se adelantó 300 años a Virginia Wolf al reclamar para sí misma el famoso *cuarto propio*; sentí la imperiosa necesidad de plasmar en imágenes algunos momentos de su luminosa y atormentada vida. Leí cuando pude sobre ella, pero sólo el riguroso y exhaustivo análisis del gran Octavio Paz, su interpretación audaz, me aportaron los elementos necesarios para contar cinematográficamente, con las libertades que esto implica, la lucha de una intelectual profundamente libre a pesar de haber estado encerrada de por vida”.⁵¹

Encontramos otro artículo periodístico en El Herald, del 9 de marzo de 1991, creemos importante mencionarlo ya que, da el contexto fílmico que rodea a la película. Trata precisamente de la premiación de la película en Colombia, lugar donde recibe el premio India Catalina de Oro, como mejor película. También la película *La tarea*, del mexicano Jaime Humberto Hermosillo, recibe el premio especial “alcatraz de Oro”. Entre otros premios, el español Antonio Banderas recibió el “India Catalina” al mejor actor por la película “*Átame*” de Pedro Almodóvar. Otras películas que concursaron: *Pueblo de Madera*, *Manzaita del diablo*, *Confesión a Laura*, *la luna en el espejo*, *Caídos del cielo*, entre otras.⁵²

Para finalizar diremos que desde de la premier de 1991 hasta el momento, no sabemos si la película se estreno comercialmente en nuestro país. Solo tenemos información de que en 1993 se presentó en el XIII Foro Internacional de la Cineteca Nacional los días 29,30 y 1o de junio.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Loc. cit.*

CAPÍTULO 2. PANORAMA GENERAL DE LA INTERTEXTUALIDAD Y EL ANÁLISIS FÍLMICO

En el presente apartado trataremos de definir algunos conceptos que serán de gran utilidad en la investigación. Tales como: texto, intertextualidad, tipos de intertextualidad, lenguaje fílmico, entre otros.

El concepto de intertextualidad es extenso tanto en significado como en estudios realizados hasta nuestros días, por ello intentaremos retomar del concepto solo aquella información que se apegue a la comparación de los textos en este estudio. En lo referente al lenguaje fílmico retomaremos aquellos conceptos que consideramos pertinentes para nuestra labor.

2.1. Panorama general de la intertextualidad

Con relación a la intertextualidad, José Enrique Martínez Fernández, en la introducción de su libro *La intertextualidad Literaria* nos sugiere lo siguiente:

Desde que en 1967 Julia Kristeva introdujo el término y el concepto de intertextualidad, en un artículo sobre Bajtin publicado en el número 239 de la prestigiosa revista *critique*, ha corrido mucha tinta. Teóricos y críticos hicieron uso del concepto, ampliando o restringiendo su campo significativo o solapando bajo el nuevo término estudios tradicionales de fuentes e influencias. La *moda* originó nuevos términos con el mismo prefijo (interdiscursividad, intercontextualidad, etc.) o aprovechando el lexema y variando el prefijo (fenotexto, genotexto, paratexto, metatexto, etc.); todo se debió, probablemente, a la necesidad de acotar un concepto que en sus iniciadores pudo parecer de difícil aplicación crítica. Lo cierto es que el concepto originó una profusión bibliográfica extraordinaria, teórica y aplicada.”¹

Siguiendo a Martínez Fernández, propongo como primera parte de este trabajo definir el concepto de texto, intertextualidad, intertexto, alusión, cita, entre otros.

Cabe mencionar que no es objetivo de este trabajo hacer una indagación profunda en dichos conceptos, como sí lo es, el retomar la información

¹ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001. 9.

específica que sea de utilidad en nuestra comparación de textos. En el tercer capítulo, llevaré a cabo la aplicación crítica de los conceptos definidos, a mi corpus representativo de poemas.

2.1.1. Antecedentes

Los antecedentes inmediatos de la intertextualidad los encontramos en los estudios literarios que abarcan desde la época antigua hasta la actualidad. Entre ellos destacan en primer lugar los relacionados con las fuentes e influencias, que después derivaran en las tradiciones y convenciones, los estudios de la dialogía del lenguaje, los cuales posteriormente traerán como consecuencia los estudios de la intertextualidad y la teoría de la recepción. A continuación describiremos los conceptos anteriores. Comenzaremos los antecedentes con el concepto de texto, sin duda principal antecedente de la intertextualidad.

A) Definición de texto

Etimológicamente texto proviene del “1335>lat. Téxtum id. propte>tejido; textual; contexto, textorio. textura. textil. med. s. XIX. lat textiles, contexto,1617. contextura. pretexto Eric. s. XVII, lat. praetextus, us, id. Derivado de praetexere “poner como bordado o tejido delante de algo”, “pretextar”, pretextar, lat. praetexta,”toga adornada con una faja de púrpura”. Derivado también de tejer> lat texere id> tejedor. 1495> tejedura> 1495, tesitura> s. XX> tejedura> tejido1495, entretejer >1490, tisú 1739 > del. fr. tissu, propte>tejido.²

Existen diferentes teorías y escuelas que proporcionan el concepto de texto. A continuación mencionaremos algunos autores relacionados con la semiótica y con la lingüística del texto.

Desde el punto de vista, de la semiótica retomaremos, primeramente, el concepto que proporciona Segre: el texto es “el tejido lingüístico de un discurso”. Tal acepción sigue vigente: “el texto de una obra es el discurso que la constituye”. Martínez Fernández subraya que el término *discurso* lo entiende semióticamente, lo que implica el considerarlo como un producto pragmático

² Juan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973. p. 560.

que genera la dimensión comunicativa de los textos, dimensión que ha cobrado vitalidad en la teoría contemporánea.³

Por su parte, Lotman elaboró una teoría del texto artístico (no sólo literario) definido como <un sistema de modelización secundario>, es decir, sistema de signos organizados sobre el modelo de la lengua natural, concebida como sistema de modelización primario. El texto artístico quedaría definido por la *expresión* o realización material de un sistema, y por su carácter *delimitado, estructural y jerarquizado*.

La teorización de Lotman supuso una ampliación del concepto de texto más allá del concebido únicamente como discurso escrito. El mismo Lotman, en 1996, escribe: “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto”, en cuanto que la cultura es de carácter sígnico y el texto es un conjunto sígnico coherente”.⁴

En el *Diccionario de Retórica y Poética*, Helena Beristáin, también resalta algunas ideas claves de Lotman. Del concepto de texto: “sistema de relaciones intratextuales en su vinculación con la realidad extratextual: normas literarias, tradición e imaginación”.⁵

En relación con el texto como obra de arte o artístico: “en LOTMAN de cuya reflexión semiótica abarca no sólo la literatura sino el arte en general, éste constituye un lenguaje y cada particular obra de arte constituye un texto. En el texto literario se unen diferentes sistemas opuestos (convenciones genéricas, estilísticas, etc)”. Así, el texto resulta ser un “punto donde se intersectan varios códigos *culturales o sistemas* que configuran una compleja red de relaciones intertextuales”. Es decir, una red de relaciones entre el texto en cuestión y otros textos consciente o inconscientemente evocados viejas lecturas o fragmentos escuchados y rememorados que se hacen presentes en el texto como elementos reelaborados de los que éste se nutre”.⁶

Beristáin dice que “el texto literario se define por su *función lingüística* pero también por su función social, por el papel que cumple en sociedad”. Tal función es doble. Consiste por un aparte, en transmitir significados (papel que cumple

³ Martínez Fernández, op. cit., pp.16-19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2001, pp. 490-492.

⁶ Beristáin, op. cit., pp. 491-492.

en mayor medida el texto unívoco), y, además, en generar nuevos significados (“rol” óptimamente cumplido por el texto ambiguo).⁷

Desde la perspectiva artística, el texto es observado como un organismo mucho más complejo y original. Por ejemplo, para GENETTE, se trata de: “un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado”, que posee “su equilibrio, sus tensiones internas”, mismas que hay que analizar “antes de relacionarlo con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él”. Continúa Beristáin: “el texto es un organismo, cada uno de cuyos elementos condiciona a los otros y se confronta con ellos produciendo así su coherencia en cada nivel. Todo texto, además, contiene, explícitas o no (pero siempre presentes aunque sea como ausencias que significan expectativas frustradas), las marcas necesarias para su comprensión”.⁸

Continuando con la definición de texto desde la perspectiva lingüística, Beristáin subraya:

desde un punto de vista lingüístico, para HJEMSLEV el texto o decurso es un proceso semiótico (una *sintagmática*) que como objeto de estudio de la teoría lingüística, es una clase dividida en *componentes* que, a su vez, son clases sucesivamente divididas en componentes hasta agotar el análisis progresivo que siempre va, deductivamente, de la clase al componente. El texto es, así, *una cadena*, y sus partes, que sólo existen por su interrelación, son a su vez cadenas, excepto las últimas, no susceptibles ya de análisis. De igual suerte, Para KRISTEVA el texto, que es *productividad* (es decir, capacidad de transformación; actividad semiótica que abarca las operaciones de producción y transformación del texto cuyas propiedades semióticas se toman en cuenta tanto en la *enunciación* cómo en el *enunciado*) se observa como objeto de análisis, previa elección de un nivel de *pertinencia*”.⁹

Finalmente, Fernando Lázaro Carreter, señala que texto: “término especializado por la glosemática para designar todo conjunto analizable de signos. Son textos, por tanto, un fragmento de una conversación entera, un verso, una novela, la lengua en su totalidad.”¹⁰ Y en nuestro caso un filme.

B) Las Fuentes e Influencias

⁷ *Ibidem*.

⁸ *loc. cit.*, p. 491.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1977. p. 391.

Las fuentes y las influencias han estado presentes a lo largo de la historia de los estudios literarios. Su origen histórico se remite, según Marchese y Forradellas, a los primeros comentaristas en lengua vulgar. Proporcionan dos ejemplos: en primer lugar el trabajo del Brocense en sus comentarios de 1574 a las obras de Garcilaso, y en segundo el trabajo de Pietro Bembo en “Triunfos y Cancionero de Petrarca”. Los autores subrayan que “hay muchos estudios sobre Fuentes e Influencias, aunque hoy no logren mantener su prestigio”. Así mismo, “Solo por ignorancia se podría negar la importancia histórica que tuvieron las investigaciones sobre éstas, tanto para el desarrollo de la literatura comparada, como para después, el estudio de la literatura “como sistema en el que cada obra se ubica y define en relación con las otras obras, planteando una intertextualidad no orgánica, sino dialéctica, como tela de encuentros y desencuentros entre experiencias literarias distintas”.¹¹

En el texto que venimos citando, Martínez Fernández señala que los estudios de la literatura comparada, tal como hoy se entienden, inician a principios del siglo XIX. Mencionando a Weisssetein, y Claudio Guillén como sus principales representantes, este último propone que:

tras una etapa de amplios panoramas y síntesis de grandes literaturas nacionales, se pasó al examen del autor aislado o de la obra maestra en que se manifiesta y aprieta un haz de influencias”, de forma que se va a producir, como orientación científica, “el triunfo de fuentes e influencias, claramente característico de la segunda mitad del siglo XIX”. Dicho estudio representado por el **positivismo**, período en el cual se acumulan datos, hechos, sucesos, en un afán científico que aplicaba a la historia literaria la metodología de las ciencias exactas, de la biología, sobre todo en su “obsesión causal” por explicar cómo se produce y cómo cambia la literatura.¹²

Continuando con el recorrido histórico, se describe que durante buena parte del s. XX, siguen vigentes los estudios con libros arquetípicos como “Goethe en Francia”, 1904, de Fernad Baldensperger. Posteriormente, Guillén distingue lo que llama “la hora Francesa” de “la hora americana”, aquella abarcaría un período de tiempo que va de fines del XIX hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial. Las investigaciones de esta orientación arrancaban de las literaturas nacionales y ponían en relieve:

¹¹ Marchese y Forradellas, cit. pos., Martínez Fernández, *La Intertextualidad Literaria*, p. 47.

¹² Claudio Guillén, cit. pos., Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, p. 48.

los fenómenos de influencia, transmisión, comunicación, tránsito (pasaje) o enlace entre actividades y obras pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales. Continúa Guillén señalando que lo más representativo es el estudio de influencias, de un autor en otro o de una en otra obra, por ejemplo Baudelaire y Edgar Allan Poe o “Madame Bovary y la Regenta”. Siguiendo la misma pauta, el comparatista podía poner en interrelación dos períodos, dos estilos, dos escuelas y hasta dos naciones.¹³

C) Las Tradiciones y las Convenciones

Martínez Fernández, señala: “entendiendo que las influencias son un suceso biográfico o genético y con el fin de evitar el “atomismo” o tendencia a aislar partes de un conjunto o sistema, Guillén introduce los conceptos de convención y tradición, a su parecer menos ambiguos y restringidos que “Influencia”, pues afectan a campos más vastos como el género o el modo literario.¹⁴

Así, convención y tradición van más allá del rasgo insólito o singular y atañen al uso colectivo. No se trata de un autor, de una obra, sino de sistemas. Convenciones y tradiciones se diferencian por su carácter sincrónico y diacrónico respectivamente, pero ambas son coordinadas colectivas. Las tradiciones sustentan la relación del escritor con sus antepasados, mientras que las convenciones son el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos, tradición y convención afectan a la composición de la obra, al tiempo que percibimos su efecto en la lectura (los tópicos por ejemplo, son un tipo de convenciones).

Guillén sugiere que las influencias podrían seguir desempeñando un papel importante en los estudios comparativos, pero las tradiciones y convenciones despliegan amplias perspectivas, campos o sistemas, más adecuada y fácilmente que las influencias.¹⁵

Cabe añadir, continua Martínez, que en la perspectiva guilleniana, el concepto de “convención”, es unificador, estructural, de forma que: “conduce al crítico, perplejo ante el caos de semejanzas y relaciones que existen entre tantos fenómenos artísticos individuales, a tratar de reconocer no ya los

¹³ Ibid., p. 48.

¹⁴ Ibidem, p. 50.

¹⁵ Guillén, cit. pos., Martínez Fernández, *La Intertextualidad Literaria*, p. 50.

contactos aislados entre estos, sino las exigencias más vastas de un instrumento, de un cauce, de un género, considerado como un sistema de premisas convencionales.¹⁶

Para concluir citaremos las siguientes ideas retomadas por Martínez de Moog-Günewald, “de lo que se trata, pues, no es de silenciar las influencias, sino de superar las limitaciones inherentes al apolillado concepto, puesto que su estudio como proceso de causa a efecto descuidó las relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales, así como el papel del público en la formación del gusto y el hecho de que una obra literaria sea, ante todo, no un documento biográfico, sino una configuración estética”. Martínez concluye citando a Guillén: “tal supresión de las limitaciones vino, sin duda, desde la teoría de la Literatura, que ha redefinido y transformado conceptos como el de “influencia”, propio de la vieja ciencia comparatística, en otros, al parecer menos ambiguos y más eficaces y comprehensivos como “intertextualidad” y “recepción”.¹⁷

D) Mijail Bajtin: La dialogía

Martínez, señala que se debe a Julia Kristeva el término y la noción inicial de “intertextualidad”, derivados de la teoría de Bajtin, para quien “el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro”.¹⁸

Afirma que “el concepto de intertextualidad ha sufrido distintas reelaboraciones en relación con el dialogismo bajtiano, pero en la teoría del ruso hay que buscar los cimientos, y el alcance que se quiera dar o no al fenómeno intertextual individual o social, textual o contextual, etc., depende, en buena parte, de su acomodación o no al sugerente concepto bajtiano”.¹⁹

Es justamente en el concepto de dialogía en donde centraremos nuestra atención.

Mijail Bajtin (1895-1975) no empezó a ser conocido en Occidente hasta la década del 60, cuando se reedita su trabajo sobre Dostoievski, en 1963. Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, aprovechan sus doctrinas y las propalan en Europa:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Moog-Günewald y Claudio Guillén, cit. pos., Martínez Fernández, op.cit., p. 51.

¹⁸ Martínez Fernández, op. cit., p. 51.

¹⁹ Ibidem.

Bajtin sirvió de apoyo para replantear los textos culturales desde una perspectiva social e ideológica. La asimilación de Bajtin al neomarxismo o marxismo actual (incluso el posmarxismo) es solidaria con una lectura social de los textos, y una lectura que ponga de relieve el carácter antagónico de la dialogía y el carnaval. Semejante reconstrucción comenzó con la nueva “sociocrítica”, que surgió en la década de 1970.²⁰

Las ideas de Bajtin, en torno al uso de la lengua, la orientación social del enunciado, el dialogismo y la polifonía, la carnavalización, etc., han permitido reformular importantes problemas teóricos y, a la vez, en el campo de la crítica literaria ha propiciado nuevos enfoques o nuevas lecturas; de igual forma, las ideas sobre la polivalencia del lenguaje y la polifonía han originado acercamientos fecundos y derivaciones teórico-críticas de cierta envergadura, como la referente a la “intertextualidad”.²¹

Iris Zavala manifiesta que lo importante es “la dimensión que sus planteamientos abren a aquellos saberes que tienen por objeto el lenguaje, el sujeto y la cultura en un momento clave de lo que ha llamado “crisis de sentido” y expone:

Bajtin y su círculo inducen a interrogaciones críticas sobre la responsabilidad, la colectividad, la “otredad”, la diferencia, la marginación, la emancipación y la liberación sociales. De modo general, sus planteamientos sobre el acto interpretativo y la comprensión dialógica significan aportaciones fundamentales en la epistemología y la cultura que merecen tomarse en cuenta. Además, “la enorme deuda” para con Bajtin y su círculo puede resumirse en: “que la constitución del sentido de un texto está estrechamente vinculada a la constitución del sujeto”. También, todo el universo de Bajtin se articula como respuesta a dos preguntas esenciales: “una teoría del sujeto y una teoría del lenguaje”, situando como punto de arranque “el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual de la biología. Desde este terreno de las relaciones dialógicas, se plantea el discurso poético y los problemas de autor, narrador, memoria del género, las raíces del género en la épica, la sátira menipea y la tradición carnavalesca”.²²

²⁰ Fredric Jameson, Terry Eagleton, John Frow, Iris Zavala, cit. pos., Martínez Fernández, *op.cit.*, p. 52.

²¹ Ibidem.

²² Iris Zavala, cit. pos., Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, p. 53.

Según Martínez, la dialogía es el concepto clave por excelencia de la teoría de Bajtin. El carácter dialógico del discurso (del enunciado) es la base del concepto de intertextualidad:

La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetual y de la palabra directa denotativa, autoral, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra “ajena”, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz fonológica, normativa, autoritaria. El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, “ideologizadas”, configuradas con intuiciones ajenas, de otros: “son materiales ya manipulados, y como tales en el plano semántico no son solamente semantemas, sino también “ideologemas”; no tienen sólo un significado general, sino un sentido ideológico preciso”.²³

Martínez señala que la dialogicidad atañe a numerosos aspectos del lenguaje, de la “heteroglosia” del lenguaje. Uno de ellos es el de las voces enmarcadas, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto marco (la citación, por ejemplo o el comentario). En estas voces enmarcadas está el origen, sin duda, del concepto de intertextualidad a partir de Julia Kristeva, que con otros estructuralistas, contribuye según el parecer de Zavala, a des-socializar el concepto de *voz enmarcada*, el concepto mismo de dialogía.²⁴

Otros conceptos clave, propuestos por Iris Zavala, en donde encontramos representada a la dialogía son: Novela, que es donde el dialogismo encuentra su mejor manifestación literaria, pues es capaz de crear un mundo plurilingüe; Ideograma, base del contenido e inseparable horizonte ideológico de cada clase social; Cronotopo o indicadores espacio-temporales para señalar la imagen del hombre en la literatura; y Carnavalización, en cuanto a festividad de carnaval, que se alimenta de las transgresiones al mundo oficial y en cuanto a realismo grotesco como estilo literario; pero además, un término que revela la contracultura como anti-norma y anti-autoridad. A manera de conclusión, Zavala reduce a tres los supuestos sobre los que se asienta el pensamiento de Bajtin:

²³ Ponzio, A, cit. pos., Martínez Fernández, pp. 53-54.

²⁴ Martínez Fernández, op. cit., p. 54.

1. Una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio, pues en el acto comunicativo intercambiamos voces que reproducimos, citamos y manipulamos; voces de otros, réplicas, formulas. Es el sentido de su dimensión social, de la conciencia de lo *otro*.
2. La orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, del “enunciado”.
3. La narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje. En suma el enunciado sólo cobra significado en relación con el “otro”: “el intercambio entre el lenguaje y la cultura (sociedad, momento histórico preciso), la colectividad y el individuo, se articula en coro de voces: somos plural, no singular, y ahí radica el milagro de nuestro mundo dialógico”.²⁵

2.1.2. El concepto de intertextualidad

En el texto que venimos citando de Martínez Fernández encontramos que, según Llovet:

en la etimología del término, el prefijo latino *inter* alude a la reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... *la intertextualidad* evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red, “el lugar en que se cruzan; y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos”.²⁶

La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como *palimpsesto*, afirmarí­a Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez.²⁷

Continuando con la idea de relación entre textos, Martínez Fernández cita a Beaugrande y Dressler (lingüistas del texto):

la intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto, del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores. Son guiños al lector cuya competencia intertextual se sobreentiende. La intertextualidad cuenta, en efecto, con el fenómeno de la recepción tanto como con el de la producción; el término de *intertextualidad* se refiere a “la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de

²⁵ Iris Zavala, loc. cit., p. 55.

²⁶ Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, p. 37.

²⁷ Ibidem.

recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él". Este conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación (intervención subjetiva) mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del texto actual.²⁸

Por otra parte, Helena Beristáin señala que el concepto de intertextualidad se hace derivar de la teoría bajtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual. En este sentido, Beristáin agrega:

Bajtin y Volóshinov se interesan en la orientación y ubicación del *discurso ajeno* al que describen como *discurso dentro del discurso* y como *discurso acerca de otro discurso*. La noción de *intertextualidad* se desprende de la de *principio dialógico* que según él rige la orientación del *enunciado* literario, mismo que está orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la *enunciación* y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios, a lo largo y a lo ancho de la dimensión temporal y espacial del *contexto*.²⁹

Como ya hemos dicho, Julia Kristeva forjó el término, de intertextualidad, en el muy conocido artículo publicado en 1967, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", incorporado dos años después a su *Semiotiké* (1969). Atribuyendo a Bajtin el descubrimiento, Kristeva propone el texto literario interpretado de voces o palabras ajenas:³⁰

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est adsorption d' un autre texte. Á la place de la notion d' intersubjectivité s' installe celle d' intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, como *double*.

Por su parte, Roland Barthes, 1968, menciona del concepto:

Tout texte est un *intertexte*: d' autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus o moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, distribués, en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L' intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l' intertexte est un champ general de

²⁸ Ibid., p. 38.

²⁹ Helena Beristáin, op. cit, pp. 45 y 270.

³⁰ Julia Kristeva, cit. pos., Martínez Fernández, pp. 56-57.

formules anonymes, dont l' origine est rarement réperable, des citations inconscientes au automatiques, donnés sans guillemets.³¹

Martínez Fernández menciona de la nota anterior que la definición de Barthes es confusa, al mezclar los conceptos de código y texto, y vaga, de difícil aplicación crítica, por lo tanto mejor que afirmar totalitariamente que: “todo texto es un intertexto”, diría con Plett, 1993, que todos los intertextos son textos, lo que no implica la ecuación inversa barthesiana.

En otro artículo de 1969 Barthes reafirmaba su sentido de la intertextualidad, separándolo de la noción de *fuentes literarias* y extendiéndolo no sólo hacia los textos del pasado, sino también hacia el futuro, hacia los textos del futuro: la intertextualidad:

Significa que un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra; porque no hay que confundir las fuentes de un texto (que no son más que la versión menor de este fenómeno de citación) con la citación, que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad. Esto es especialmente válido para los textos literarios, que están tejidos de estereotipos muy variados, y en los cuales, consiguientemente, el fenómeno de remisión, de citación, a una cultura anterior o ambiental, es muy frecuente. En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen *después*: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él.³²

Riffaterre acusó a Barthes de confundir el intertexto con asociaciones accidentales y azarosas según la experiencia individual, capaz de convertir el texto en un pretexto; frente a las asociaciones fortuitas, Riffaterre piensa en el control ejercido por el texto a la hora de su descodificación: “Toda asociación intertextual será regida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, *al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura*”. En este sentido, Riffaterre propone hipótesis de lectura, interpretaciones específicas acudiendo al detalle significativo del texto poético; su método de análisis intertextual se orientó hacia la recepción, revalorizando el saber literario de la lectura e interpretación de los textos; la práctica de la

³¹ Roland Barthes, cit. pos., Martínez Fernández, p. 58.

³² Barthes, loc. cit. pp. 58-59.

intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho.³³

Por su parte, Culler en 1979 escribió que la intertextualidad es tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura.³⁴

Martínez Fernández en la fuente que venimos citando resume que:

en principio llamamos intertextualidad a las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado. La intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su corporeidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos. Hablaríamos de intertextualidad con Segre, para designar las relaciones entre texto y texto.³⁵

Genette en su obra *Palimpsestos*, en 1982 va a redefinir el objeto de la poética que no sería el texto, sino la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, indicando los cinco tipos existentes de relaciones transtextuales:

- 1) la *intertextualidad*, definida como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, el plagio; menos aún, la alusión, campo de estudio privilegiado de Riffaterre;
- 2) la *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con su paratexto: título, subtítulo, prólogos, epílogos, notas al margen, al pie, sobrecubiertas, fajas, etc.
- 3) *metatextualidad* o relación del texto con otro que habla de él; incluye esencialmente la relación crítica;
- 4) *hipertextualidad* o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta: este cuarto tipo es el que Genette estudia en su libro.³⁶

Beristáin agrega en este apartado que al constituirse el hipertexto, el hipotexto se transforma: transposición de la acción, (reducción, escisión, concisión, condensación-compendio; resumen, sumario-, contracción, etc.), amplificación, transfocalización- cambio de punto de vista, que puede ir a parar

³³ Riffaterre, cit. pos., Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, pp. 59 y 61.

³⁴ Culler, cit. pos., Martínez Fernández, p. 63.

³⁵ Martínez Fernández, op. cit., p.74.

³⁶ Ibidem., p. 62.

en el anti texto: paráfrasis, transmotivación. Así, La hipertextualidad suele revelarse mediante un indicio paratextual (el título en *Ulises* de Joyce) que es, a la vez, una señal de metatexto (este libro es una novela). El metatexto crítico generalmente abarca una parte considerable de intertexto citacional de apoyo que inclusive puede tomar la forma de alusiones textuales o paratextuales.³⁷

5) *Architextualidad* o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.).

Beristáin señala que la architextualidad, es una relación “completamente muda”, la más abstracta, la más implícita, expresada, cuando mucho, con una mención paratextual (título), que apunta hacia el género “que sólo es un aspecto del architexto”, y así orienta al lector por cuya cuenta corre la determinación real del estatuto genérico del texto, ya que puede rechazar la indicación.³⁸

2.1.3. Tipos de intertextualidad

Martínez Fernández, reitera que con cierta perspectiva temporal podemos señalar que, antes ya, pero sobre todo a partir de los *Palimpsestos* de Genette cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados:

En su amplitud, la intertextualidad contemplaría la actividad verbal como huella (reiteración, lo *dejá dit*) de discursos anteriores, acogería todas las formas genettianas de transtextualidad y, más allá, a la manera de Kristeva y Barthes, entendería el texto como cruce de textos, como escritura traspasada por otros textos, en cambio, **la intertextualidad restringida** habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o marcadas, es decir, de un ejercicio de escritura y lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forman parte; a esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de extenso y vago en sus primeras formulaciones.³⁹

³⁷ Helena Beristáin, op. cit., pp. 217 y 272.

³⁸ Beristáin, op. cit., p. 71.

³⁹ Martínez Fernández, op. cit., p. 62.

Los defensores de una concepción restringida (Genette y Claudio Guillén) pretenden hacerla operativa críticamente, entendiéndola como la presencia efectiva en un texto de otros textos, explícita o implícitamente, marcados o no marcados; este tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones.

De los estudios se desprenden diferentes matizaciones, diferenciaciones y complementaciones. Se distinguiría:

La **intertextualidad externa** (relación de un texto con otro texto), de la **intertextualidad interna** (relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo).

La **intertextualidad propiamente dicha** (relación entre autores diferentes), de la **intratextualidad** (relación entre textos del mismo autor). Jenny, distingue una **intertextualidad implícita y una explícita**.

Pérez Firmat en 1978, mantenía explícitamente un concepto de intertextualidad opuesto a la concepción totalizadora de Barthes y a la libre asociación o combinación del lector:

Tal como se concibe en ese trabajo la intertextualidad no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la actitud combinatoria del lector: Es más bien **un mecanismo textual** que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias. Por su parte Plett en, 1993 pide claridad y precisión, al tiempo que aboga por restringir el campo de investigación.⁴⁰

A esta definición de encontrar a la intertextualidad como un mecanismo, Segre por su parte señala:

Por medio de la intertextualidad el texto sale de su aislamiento y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos; además, mediante la intertextualidad, la lengua de un texto asume parcialmente como componente propio la lengua de un texto precedente. La orientación hacia el mensaje, propia de la función poética, se hace más compleja en las zonas de intertextualidad: porque los elementos trasladados realizan un compromiso entre la orientación de partida y la de llegada.⁴¹

Debido a las diferentes posturas acerca de los estudios intertextuales y a la gran cantidad de información encontrada, delimitaremos el presente trabajo: si bien no definiendo teóricamente una visión estricta de intertextualidad me he limitado a los intertextos perceptibles en la película y el texto de Paz, llamo

⁴⁰ Pérez Firmat, cit. pos., Martínez Fernández, p. 75.

⁴¹ Ibid., p. 78.

intertextos con Martínez Fernández, a los textos otros que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado.

2.1.3.1. Los Mecanismos intertextuales

En el siguiente apartado trataremos de definir los mecanismos intertextuales que se activan o no, cuando el lector se acerca a un texto determinado. Definiremos principalmente tres : el intertexto, la alusión y la cita.

A) El intertexto

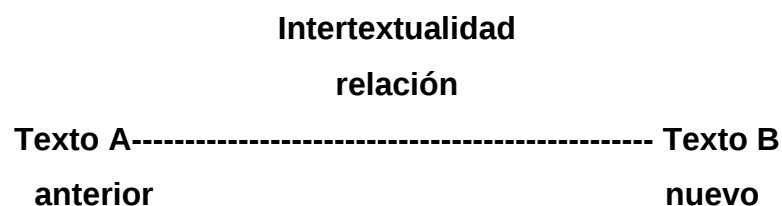
Existen diferentes definiciones de este concepto, por lo tanto solo proporcionaremos algunas de ellas.

De acuerdo con la etimología, Plett en 1993, definió intertexto como *un texto entre otros textos*.

Martínez Fernández en la obra que venimos citando, subraya que, “en ese camino de delimitar el mecanismo intertextual hasta hacerlo realmente operativo, se han intentado definiciones tendentes a la precisión cuasi matemática”.

Así, Pérez Firmat en 1978 estableció la fórmula siguiente: $T = IT + ET$
Donde T = texto, IT = intertexto y ET = exotexto. El texto sería igual a la suma del intertexto más el exotexto, entendiendo por exotexto “lo que queda de un texto después de haber abstraído el intertexto”, es decir, el texto que sirve de marco o de engaste al intertexto y que no es el texto global T.

Basándose en la fórmula anterior Gutiérrez Estupiñán, en 1992, proporciona el siguiente esquema:

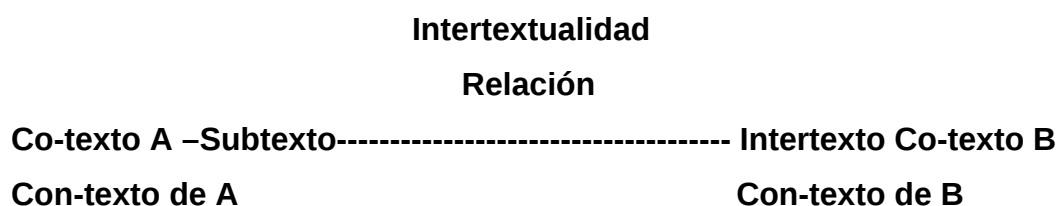


El subtexto (ST) sería el fragmento textual del texto A que en el texto B funciona como intertexto (IT); así, el intertexto es, a su vez, un fragmento textual (dentro de un texto), que guarda algún tipo de relación con un subtexto. El intertexto presupone la existencia del exotexto (ET), que viene a ser el marco del intertexto; exotexto e intertexto formarían el nuevo texto, según la fórmula precedente de Pérez-Firmat.

Gutiérrez Estupiñán, siguiendo de nuevo a Pérez-Firmat, distingue tres momentos en el proceso intertextual: escisión del intertexto a partir del paratexto o texto fuente, inserción en otro texto y funcionamiento en el nuevo contexto.⁴²

Además del citado Firmat, Gutiérrez Estupiñán retoma la definición propuesta, poco antes por Quintana Docio que en 1992 propone una terminología clara y eficaz:

denominar *intertexto*-dentro de un texto B a un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un *subtexto* dentro de un texto A, fragmento textual en su estado de origen; pudiendo apreciarse una mayor o menor transformación de su literalidad y de su sentido en su incorporación a B (77-78). Señala el autor que su definición conjuga la tradición terminológica francesa (intertexte) con la soviética (subtexto).⁴³ En esquema:



⁴² Pérez Firmat y Gutiérrez Estupiñán, cit. pos., Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, pp. 76-78.

⁴³ Quintana Docio, cit. pos., Martínez Fernández, op. cit., pp. 77-78.

Se trata, por lo tanto, de un fragmento textual o subtexto, perteneciente a un texto A, que se incorpora como intertexto literalmente o no a un texto B; las relaciones entre el subtexto de A, que es el intertexto en B *son relaciones intertextuales*.

Según Martínez Fernández existen dos tipos de intertexto: explícito o implícito. Es **explícito** cuando aparece expresamente como cita ante el receptor por medio de alguno o algunos de los marcadores convencionales (epígrafe, nota al pie, cursivas, comillas, etc.). El intertexto **implícito** no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector.

Martínez sugiere que si en el proceso de recepción no es percibida la cita, el texto no logra su propósito, que consiste en abrir diálogos entre pre-textos y textos de cita. Además, si el lector no establece la relación entre textos, la intertextualidad no cobrará su valor significativo, más aún, la intertextualidad habría sido un proceso no cerrado, incompleto: pertenecería únicamente al ámbito de la escritura, del emisor. Asimismo, según Quintana Docio:

un fenómeno de intertextualidad implícita o no confesada manifiestamente sólo existe como tal con la proyección semántica que comparte si ha habido, hay o puede haber algún lector real que reconozca el subtexto absorbido más o menos tergiversadamente en el intertexto y active la lectura relacional, el mismo Docio, se pregunta hasta que punto puede hablarse de relación intertextual cuando alusiones y citas-réplica implícitas sólo son reconocidas por algún raro lector especialista.⁴⁴

Martínez agrega que seguramente Docio, cuenta con el Lector modelo, de Eco, que active el mecanismo intertextual, pero es indudable que en muchas ocasiones, tal lector modelo perteneciente al plano teórico, no halla su par concreto en el lector real. La intertextualidad como fenómeno textual o transtextual, necesita del componente pragmático, en el que hay que contar con la actualización o activación del mecanismo por parte de la instancia receptora.

La explicitud de la cita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta decididamente hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad. El reconocimiento del intertexto es necesario en

⁴⁴ Martínez Fernández, op. cit, pp. 96-98.

las ocasiones en que el nuevo texto se ofrece como asunción o como réplica de un texto previo. La asunción cobra muchas veces forma de homenaje; la réplica, de disentimiento.⁴⁵

A continuación describiremos algunos marcadores de texto, tales como la alusión y la cita principalmente.

B) La alusión:

Por alusión textual se entiende las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos. Cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción del nuevo texto, pero entra dentro de la práctica lógica el uso alusivo de textos conocidos para facilitar la interacción comunicativa con el receptor. Así, la alusión es evocación de otro texto recordado.⁴⁶

Según Mortara Gravelli, la alusión es una figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras de pensamiento por sustitución en *“su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un “dar a entender”, apelando a los conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario”*. Gravelli señala distintos tipos de la alusión:

adivinanza, al discurso encubierto (ocurre que el paso del tiempo, en obras concretas, origina grandes dificultades de interrelación de diferentes alusiones diseminadas en un texto concreto), la reutilización de tópicos o de modos de expresivos en otro registro del lenguaje... la alusión puede ir y suele ir unida a la cita, y en ocasiones los límites son extraordinariamente lábiles.⁴⁷

Ni la alusión ni la cita son inocentes. El trasvase textual origina siempre tergiversación, perversión. El texto aludido o citado sufre una recontextualización. Es el fenómeno de transcodificación o transformación de sentido por el cambio de código, de manera que en el nuevo contexto, la alusión y la cita cobran una función y un valor nuevos.⁴⁸

Helena Beristáin en la obra que venimos citando, proporciona la siguiente definición de Alusión:

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibid., p. 40.

⁴⁷ Montara Gravelli, cit. pos., Martínez Fernández, p.88.

⁴⁸ Martínez Fernández, op. cit., p. 91.

figura retórica de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el *receptor* entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero es evocado.

Asimismo, sugiere que en la poesía barroca existen ejemplos de alusiones que pueden ser: históricas, mitológicas, o morales. Posteriormente menciona algunos tipos de alusiones:

formal, cuando se establece, entre lo dicho y lo sugerido, una relación que puede ir, desde una simple *analogía* de fonemas hasta una similitud entre *estructuras* estilísticas complejas. Este tipo de alusión hace evocar el *metatexto* de un *autor* o una corriente. La alusión paronomásica, repetición de sonidos, la alusión simbólica, la evocación se produce mediante un atributo o un objeto investido de valores abstractos.

Beristáin señala diferentes grados de la alusión intertextual:

la cita entrecomillada que al recontextualizarse se resignifica y resulta un segundo texto, pasando por la imitación, la paráfrasis, el comentario, la crítica, el pastiche (la segunda parte de *La celestina*), el palíndromo (otro-orto), el diálogo, etc. Finaliza diciendo que lo que es común a todas las estructuras posibles de la alusión es que constituye una referencia indirecta, sesgada, porque el “*referente* está parcialmente *implícito*”.⁴⁹

C) La cita

Martínez Fernández, en el texto citado, retoma a Plett, y señala que desde 1993, ha estudiado la cita desde las dos coordenadas a las que restringe el campo de investigación del mecanismo intertextual :

la sintáctica (la gramática de la cita) y la pragmática (la comunicación intertextual). La gramática de la cita debería tener en cuenta los factores de cantidad (citas extensas o breves), calidad (en relación con la remodelación de la cita y la asunción de nuevos significados), distribución (posiciones de la cita dentro del texto), frecuencia (pocas o muchas citas), interferencia (conflicto entre la cita y su nuevo contexto) y marcadores de la cita (explícitos , implícitos o inexistentes), la pragmática de la cita deberá tener en cuenta al emisor (modos funcionales de la cita: el autor cita con ciertas intenciones que, a su vez, son modificadas por las convenciones de la situación comunicativa) y al receptor (modos de percepción de la cita).

⁴⁹ Beristáin, op. cit., pp. 29-31.

Martínez agrega que teniendo en cuenta que en el mecanismo citacional hay un texto destino B, un pre-texto del que se extrae la cita A y la cita propiamente dicha Subtexto de A que pasa a ser intertexto en B. Plett, propone la siguiente definición:

una cita repite un segmento derivado de un pre-texto dentro de un texto posterior, en el cual reemplaza a un segmento-*propie*, es una definición que viene a sumar las características que delimitan a la cita como tal: la repetición intertextual, su carácter segmental, su falta de auto suficiencia y su carácter de elemento extraño o segmento-*impropie* que sustituye a un hipotético segmento-*propie*.⁵⁰

Martínez Fernández proporciona un concepto de cita:

citar es introducir el discurso de otro en el propio discurso; de otra manera, es introducir en el discurso propio la voz de otro locutor, reproduciendo sus palabras directamente sintetizándolas, reelaborándolas, reformulándolas...la lengua tiene el poder de evocar por medio de algunas expresiones al locutor que las dijo sin necesidad de citarlo.

El mismo Martínez, menciona que lingüistas y teóricos de la literatura fundamentalmente narratólogos, tienden a diferenciar distintos modos de cita. De lo cual solo retomara las citas explícitas o expresas y no expresas. En el lenguaje conversacional y en los modos narrativos de la literatura, las citas expresadas o reproducción expresa de las palabras de otro locutor podrían tener una formulación directa o indirecta; equivale a los llamados discurso directo, discurso indirecto y estilo indirecto libre.

Las citas implícitas, no expresas o encubiertas, no están articuladas sintácticamente como citas y son de distinto tipo; Gabriela Reyes, ha estudiado como tales lo que llama el estilo indirecto, encubierto, las citas con valor aprobatorio o *evidencial*, usadas para indicar que el conocimiento de lo dicho proviene de otra fuente y no de la experiencia directa, los ecos de intención irónica y las conexiones realizadas por ciertas fórmulas lingüísticas, que llama conectores intertextuales (puesto que, ya que, en vista que, etc.).⁵¹

Finalmente, Martínez Subraya que Las citas funcionan si son reconocidas por los agentes de la comunicación literaria, en ese caso, las citas pueden ponerse en relación con dos marcos de referencia simultáneamente:

⁵⁰ Plett, cit. pos., Martínez Fernández, *La intertextualidad Literaria*, pp. 80-85.

⁵¹ Ibidem., pp. 83-85.

con el dominio en que apareció por primera vez y con el dominio en que ahora aparece.

2.2. Análisis Fílmico

Existen diferentes autores que se han encargado de realizar análisis del filme, en este apartado solo retomaremos dos que consideramos pertinente en nuestra investigación: Francesco Casetti y Federico Di Chio. De la amplia información que encontramos en su texto, delimitaremos nuestro trabajo a aquellos conceptos que María Luisa Bemberg plasma significativamente en su película.

2.2.1 Las etapas del análisis

Francesco Casetti Y Federico Di Chio mencionan en la introducción de su libro que este, es una guía para el análisis de film, lo definen como “objeto de lenguaje, como lugar de representación, momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del film como texto”.⁵²

Definen el análisis: “como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica”. Es decir, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se desmonta y desmonta el juguete, para saber por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna y por otra, cuál es su mecanismo.

Desde este punto de vista, el análisis se platea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica.⁵³

Para llevar a cabo al análisis, el autor sugiere dos etapas principales: la descomposición y la recomposición.

Los autores mencionan que las dos fases son complementarias. Si se rompe una unidad en fragmentos es para reunirlos en una nueva unidad que

⁵² Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991. p.11

⁵³ *Ibidem*, p.17.

nos diga cómo está hecha y cómo funciona la primera; a la disgregación de los elementos debe seguir una reagregación que consienta entender a la perfección la estructura o el mecanismo de lo que se tiene delante. Posteriormente proporciona los pasos a seguir en el análisis:⁵⁴

1. Segmentar. Es el primer paso que se debe de dar en todo proceso de análisis, la segmentación, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes, se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines.

2. Estratificar. Consiste en la indagación “transversal” de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por “secciones”, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama.

3. Enumerar y ordenar. Sobre la base de lo realizado en la primera parte del recorrido analítico se pasa a una recensión sumaria de los elementos observados: es decir, se delinea un primer mapa del objeto que tenga en cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones.

4. Recomponer y modelizar. Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento.

Los autores, resumen los puntos del análisis de la siguiente forma: se segmenta y se estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado.

De esa forma como el objeto de análisis es el texto fílmico, “con toda su vitalidad simbólica”, Casetti y Di Chio proponen descomponerlo y recomponerlo, intentando comprender más a fondo sus reglas de construcción y de funcionamiento.⁵⁵ De esa forma, divide el análisis en dos etapas: la descomposición y la recomposición.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁵⁵ Casetti y Di Chio., op. cit., p. 36.

A) La descomposición

El autor llama segmentación o descomposición de la linealidad a la operación que realiza el lector de una novela reconociendo la narración como organizada en grandes secciones, los capítulos, o en secciones más pequeñas, los párrafos o los puntos y aparte. También menciona que la estratificación o descomposición del espesor, la identificación de los componentes que forman en su conjunto un fragmento y sirven para seguir esos componentes en otro fragmento, y finalmente en la totalidad del texto. Los autores describen dos tipos de descomposición: la descomposición de la linealidad o segmentación y la descomposición del espesor o estratificación.⁵⁶

1. La descomposición de la linealidad o segmentación

Consiste en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. Lo más adecuado es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas. De ese modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los episodios, las secuencias, los encuadres y las imágenes.

Los episodios: Representan la participación más amplia de un film, relacionada con la presencia, en el interior de una película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia (en los libros, equivalen a los diversos cuentos de una misma colección o las distintas partes de una misma novela).

Las secuencias. Cuando nos referimos a unidades fundamentales del contenido de un film, se habla más comúnmente de secuencias, son más breves, menos articuladas y menos delimitadas que los episodios, pero de estos últimos conservan un carácter autónomo y distintivo, también recurren a signos de puntuación que marcan sus confines. Utilizan *el fundido encadenado* (una imagen se desvanece mientras aparece otra); *el fundido* o *la apertura en negro* (la imagen se esfuma en el vacío o aparece a partir de él), *la cortinilla* (línea divisoria entre dos imágenes que se mueven lateral o verticalmente

⁵⁶ Ibidem, pp. 38-45.

reduciendo una imagen y dejando sitio a otra: el iris (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen; etc. También un simple corte puede separar a dos segmentos narrativos, dos párrafos de la historia. Así pues, resulta fundamental el criterio distintivo que se refiere al contenido de las partes: allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confín entre una secuencia y otra.

Los autores agregan que se puede dar el caso de claros signos de interrupción que se encuentre en mitad de una unidad de contenido determinada.

En este caso hay que dejar a la discreción del analista la decisión acerca de hacer corresponder el límite de la secuencia con el signo de puntuación, o interpretarlo simplemente como una pequeña división interna destinada a diferenciar dos unidades de contenido más pequeñas, **las subsecuencias** que no son, lo suficientemente fuertes como para crear una fractura significativa en el interior de la unidad semántica total. En este sentido podemos definir la subsecuencia como una unidad de contenido que, aunque perfectamente identificable, puede leerse como componente de una unidad semántica superior, parte de un todo que la trasciende y la comprende.

Los encuadres. Podemos subdividir las secuencias en unidades más pequeñas: los encuadres. Con esto, es como si pasáramos de los *párrafos* a las *líneas* de un libro. El encuadre es una unidad técnica, es decir un segmento de película rodado en continuidad. En el nivel de la filmación esto viene delimitado por dos paradas del motor de la cámara, y en el nivel del montaje por dos cortes de tijeras.

Las imágenes: también llamadas subencuadres (de las líneas a los enunciados), cada vez que el movimiento de la acción cambia la composición de los volúmenes y de las formas, cada vez que el *marco* de la imagen encuadra porciones de espacio posteriores, cada vez que se modifica el punto de vista que organiza la puesta en escena, nosotros, aunque nos quedemos en el interior del mismo encuadre, nos encontramos de hecho frente a *imágenes* distintas.

Por ello, los componentes del encuadre son aquellas porciones de la filmación que se presentan como uniformes con respecto al modo de representación: aquellos segmentos homogéneos por el punto de vista elegido, por la naturaleza y la forma del espacio representado, por la distancia de los objetos encuadrados, por el tiempo de la puesta en escena, que se constituye como *imágenes de mundo distintas*.

2. La descomposición del espesor o estratificación

Es la segunda descomposición del texto fílmico y es totalmente complementaria de la primera. Consiste en quebrar la compacticidad del film y en examinar los diversos estratos que lo componen. Ya no se sigue la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados. Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres imágenes, se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (espacio, tiempo, acción, los valores figurativos, el comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco como en el interior de un segmento dado.

Estos elementos son, pues los diferentes componentes que, más allá del simple criterio de sucesión lineal, puntúan el film con espesamientos y rarefacciones, intervalos y discontinuidades, sugiriendo una trama transversal que resulta esencial para el tejido del film. En la forma de operar este procedimiento es más complejo que la segmentación lineal y se articula en dos estadios esenciales:

a) Identificación de una serie de elementos homogéneos

Se identifican algunos factores que se repiten en el curso de texto y que se señalan mediante su pertenencia a una misma área o familia: lo que emerge entonces es una serie homogénea de elementos: La serie puede estar formada por distintos componentes estilísticos (el conjunto de ciertos tonos de la iluminación o de ciertos movimientos de cámara), temáticos (las diversas apariciones de un determinado lugar, la reiterada aparición de una cierta situación), narrativos (la repetición de una acción del protagonista o de una acción del antagonista), etc. Lo importante es identificar un eje que recorre el film de modo transversal, sin vincularse en sentido estricto a la sucesión de las imágenes.

b) Articulación de la serie

Según Casetti y Di Chio, hay que ir más allá de la homogeneidad de la serie para captar la peculiaridad de los elementos y operar una distinción entre ellos. En este sentido, conviene diferenciar:

- a) Las oposiciones de dos o más realizaciones: se descubrirán las ocurrencias contrarias de una figura estilística (fundido vs. corte brusco), de un núcleo temático (noche vs. día, espacio vs. espacio off, etc.), o de un nudo narrativo (ser bueno vs., ser malo, fuma vs., no fumar, etc.).
- b) Las variantes de una misma realización: se descubrirán las ocurrencias parecidas de una misma figura estilística (fundido encadenado vs., fundido en negro, etc.), de un mismo núcleo temático (mañana vs. Tarde, interior luminoso vs. Interior oscuro, etc.) o de un mismo nudo narrativo (fumar en pipa vs. fumar cigarrillos, etc.).

Concluyen que después de la diferenciación de los distintos ejes y la especificación de todos los elementos que los componen, con sus diferencias, deben reunirse las dos series de informaciones y reconstruir un diseño unitario del texto, captado en sus elementos constitutivos, en todos sus estratos. También agrega que así termina la descomposición del texto fílmico y empieza una segunda operación, consecuencia natural de la primera: la recomposición. A La cual nos referiremos a continuación.⁵⁷

B) La recomposición

La fase de la recomposición comporta una reagregación de los elementos diferenciados en la descomposición: después de los cortes y las separaciones es necesario volver a trazar la línea y poner a punto un *modelo* que como conclusión del proceso analítico, reagregue en una estructura y en un andamiaje orgánicos los principales elementos reencontrados y descubra la lógica que los une. Las operaciones, que componen la fase de la recomposición son cuatro: la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización.⁵⁸

La enumeración: En esta fase se tienen en cuenta todos los elementos identificados durante la descomposición, caracterizados a un tiempo por su

⁵⁷ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, pp. 46-48.

⁵⁸ Ibidem, p. 49.

pertenencia a un determinado segmento y a un determinado eje, es el momento del catálogo sistemático de las presencias del film.

El ordenamiento: En esta fase se pone en evidencia el lugar que cada componente ocupa en el conjunto del film, ya sea respecto al desarrollo lineal del texto o respecto a su estructuración en profundidad, es la asignación de una relación de orden a los distintos elementos que constituyen el texto cada uno de los elementos ya no actúa en solitario, sino que debe leerse como miembro integrante de un conjunto.

Junto con la primera fase, en esta segunda, se recensionan los elementos significativos y se consideran los nexos que los ligan recíprocamente. El resultado es el descubrimiento de un verdadero sistema de relaciones: los elementos se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprensiva.

El reagrupamiento: En esta fase se empieza a diferenciar el núcleo central del film: su sistema comprensivo, su estructura total. Para llegar aquí, necesitamos pasar a través de una síntesis y el reagrupamiento representa esta etapa. Consiste en ciertas operaciones concretas: ante todo, la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse se hace uno); después la sustitución por generalización (de dos elementos similares se extrae uno que los engloba) o la sustitución por inferencia (de dos elementos relacionados se extrae uno que deriva de ambos); y finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance). En resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto.

La modelización: Es el paso final, que nos conduce a una representación capaz no solo de sintetizar el fenómeno investigado, sino también de explicarlo. 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; se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y de funcionamiento.

Un modelo se presenta como instrumento de conocimiento: es algo que, sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas, es algo que a partir de ocurrencias no siempre claras, muestra sus leyes constitutivas, es algo que proporciona una clave de lectura de una realidad a veces un poco oscura.

Es también un reflejo puntual, pues conserva un fuerte grado de parentesco con el objeto inicial, también constituye un objeto completamente nuevo en el que lo que cuenta es el descubrimiento y la formalización de las estructuras y los mecanismos más íntimos del objeto precedente.⁵⁹

2.2.2. El análisis de los componentes cinematográficos: Los códigos sonoros

En un film los componentes sonoros están constituidos por tres tipos de hechos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales.⁶⁰

El sonido cinematográfico puede ser diegético, si la fuente está presente en el espacio de la peripecia representada, o no diegético, si ese origen no tiene nada que ver con el espacio de la historia. Si es diegético, puede ser *on screen*, según la fuente se encuentre dentro o fuera de los límites del encuadre; y puede ser *interior o exterior*, según la fuente esté en el pensamiento de los personajes o tenga una realidad física objetiva. Todos los sonidos pertenecientes a la categoría de lo no diegético y el sonido diegético interior también se denominan sonidos *over*, porque no provienen en del espacio físico de la trama.

Podemos distinguir tres categorías de sonidos: el sonido *in* propiamente dicho (sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada), el sonido *off* propiamente dicho (el sonido, diegético exterior, cuya fuente no está encuadrada) y el sonido *over* (el sonido diegético interior, ya *in* u *off*, y el sonido no diegético).

La voz, lo hablado, el primer código que la rige es sin duda el de la lengua del hablante. *La voz in*, es la voz procedente de un hablante encuadrado. Una consecuencia inmediata de la opción por la voz en campo es la necesidad de hacer corresponder las palabras pronunciadas con el movimiento de los labios, esto incide inmediatamente en la credibilidad de aquello que está ante nosotros.

Si la voz no coincide se da La postsincronización, aunque presenta algunos peligros propios de una fusión perfecta entre la voz y el rostro, puede también permitir una disociación perfecta entre lo audible y lo visible, no simplemente fastidiosa, sino significativa, de hecho, es evidente que la calidad de la voz permite bastante limpiamente, junto con la fisonomía, definir el

⁵⁹ Ibidem, p. 52.

⁶⁰ Ibidem, pp. 99-101.

estatuto de un personaje: así pues, una alteración (gracias a un trabajo de grabación en estudio) puede dar lugar a interesantes efectos de contraste (un hombre con voz de niño) o de redundancia (un asesino con voz metálica), etc.

Por el contrario, la toma *directa* comporta casi siempre un efecto de verdad: no sólo porque nunca como en este caso las palabras se corresponden perfectamente con el movimiento de los labios, sino también porque el micrófono forma casi un solo objeto con la cámara, y un acercamiento o un alejamiento de esta última determina un acercamiento o alejamiento análogo de la voz; la perfecta comprensibilidad de lo que se dice está subordinada, pues, a la localización puntual de la fuente sonora, y es esta misma colocación especial de la voz la que consigue que la imagen y el sonido estén fusionados indefectiblemente entre sí en la reproducción de una situación *real*.

Las voces fuera de campo, debemos distinguir entre una voz *en off* (la que proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal, como en el caso del movimiento de cámara que eclipsa por un instante al hablante), y una voz *over* (la que proviene de una fuente excluida de manera radical, en cuanto perteneciente a otro orden de la realidad, como en el caso de la voz narradora). Algunas veces la voz es ambigua, no se sabe la procedencia de la voz, si es la propia o de la memoria, si es de otra persona, la voz *en over*, la voz fuera de campo, puede desempañar una función de unión temporal entre las distintas secuencias, o bien puede recopilar en una unidad superior secuencias autónomas (recoge los contenidos y los reconduce a un tema común); mas a menudo, desempeña una función introductiva o de *enmarque*, proporcionando a la narración datos indispensables para su comprensión y su avance.⁶¹

Su manifestación representa siempre una intervención *fuerte*, ya se trate de la voz desesperada o enfática del protagonista, de una voz anónima y puramente referencial (los comentarios fuera de campo), de la propia voz de la historia (voces cómplices), o de finalmente, la propia voz del director que interviene en primera persona.

Los autores que venimos citando, han insistido en el hecho de que la dimensión sonora, ya se trate de la voz, de los ruidos o de la música, asume

⁶¹ Casseti y Di Chio, op. cit ., pp. 103-104.

valencias cinematográficas esencialmente cuando entabla relaciones significativas con los componentes visuales del film, cuando interactúa con la imagen. En este sentido, entre sus múltiples funciones, han advertido su capacidad para cargar de sentido el contenido del encuadre, y sobre todo su facultad de unir los encuadres entre sí, o, por el contrario, de señalar su separación.

2.2.3. El análisis de la comunicación: El punto de vista

Casetti y Di Chio, dicen:

podemos advertir que el ejercicio de una función comunicativa está estrechamente relacionado con la asunción de un punto de vista: quien muestra, de hecho lo hace a partir de una perspectiva bien definida (por lo que puedo ver, por lo que sé te digo que) y paralelamente quien recibe debe, sino situarse en el mismo punto de observación que el destinador, por lo menos tener en cuenta esta parcialidad de su mirada.⁶²

1. El concepto

Intuitivamente, en los textos fílmicos, el punto de vista es el punto en el que se coloca la cámara, y por ello el punto desde el que se capta concretamente la realidad presentada en la pantalla. En ese sentido, el punto de vista coincide con el ojo del Emisor, que en el escenario encuadra las cosas desde una cierta posición, gracias a un cierto objetivo, con una cierta amplitud visual, etc; también, el punto de vista es el punto en el que se coloca el espectador para seguir el film, y por ello el punto concreto que ocupa en la sala.

En este sentido, el punto de vista coincide con el ojo del Receptor que, si quiere obtener una visión perfecta, debe emplazarse en una posición central y a una distancia de la pantalla igual a su base multiplicada por uno y medio.

Ante todo, el punto de vista es la marca del nacimiento de la imagen: señala el paso de un mundo simplemente filmable a un mundo tal como ha sido filmado, de un conjunto de posibilidades a una elección precisa. Así, una imagen es como es porque existe un lugar, y sólo uno, desde el que ha sido captada y construida: esto significa que la imagen se *hace* cuando existe un punto de vista que la determina.

⁶² Loc. cit ., p. 232.

Paralelamente, el punto de vista es también la marca del destino de la imagen: señala la prolongación de las líneas del cuadro más allá de sus bordes, o el salto de la representación más allá de la superficie. De hecho, una imagen se *hace visible* en la medida en que se construye una posición ideal en la que situar a su observador: esto significa que se *da* cuando un punto de vista le ofrece, “una orilla”. En esto último, el punto de vista viene definido por el tipo de visión propuesto, con sus perspectivas y sus puntos de fuga. La dislocación de los distintos elementos dentro de la figura nos dice desde donde se ha captado.

Luego, el punto de vista encarna por un lado la *lógica* con la que se construye la imagen y por otro la *clave* que hay que poseer para recorrerla. Todo ello identifica una instancia abstracta como base del juego: un autor y un espectador implícitos. Así, el punto de vista como signo del *hacerse* y del *darse* del film, como espía de un Autor y de un Espectador implícitos. De esa forma, el punto de vista superpone la formación y la proposición de las imágenes: es un solo lugar ideal desde el que se capta para mostrar y desde el que se muestra para hacer captar.

La diferencia entre el punto de vista de la imagen y el film radica en que el primero actúa localmente y cambia con el encuadre y el segundo opera globalmente, asumiendo las diversas propuestas o incluso atravesándolas. Se podría hablar de una óptica específica y de una orientación global. El punto de vista identifica principios abstractos, es decir, un *hacerse* y un *darse*, una *lógica* y una *clave*. En resumen, el punto de vista puede ser contemplado ante todo como elemento que caracteriza la mirada total del film, sus medidas y sus perspectivas: y todo ello tanto imagen por imagen como en un sentido global.⁶³

Así, podemos reconocer el punto de vista encarnado en los personajes, que expresan una perspectiva personal sobre los acontecimientos, en realidad más cognitiva que óptica, además podemos contemplar el punto de vista, al mismo tiempo como lugar de superposición y como lugar de división. De esa manera, la suma de los puntos de vista no necesariamente coinciden, (narrador, narratario, autor implícito).

⁶³ Ibidem, pp. 233-235.

2. La triple naturaleza del punto de vista

El punto de vista se caracteriza también por el hecho de referirse a tres situaciones distintas:

Cuando se dice “desde mi punto de vista”, se puede querer decir “por lo que veo desde el lugar en el que me encuentro”, o bien “por lo que sé según mis informaciones”, o también, “por lo que me concierne en relación a mis ideas o a mi conveniencia”.⁶⁴

Por lo anterior del punto de vista pueden reconocerse al menos tres significados: el literal (a través de los ojos de alguien), el figurado (en la mente de alguien) y el metafórico (según la ideología o el provecho de alguien). El primer significado es estrictamente perceptivo, el segundo conceptual y el tercero del interés. Asimismo el primer caso se refiere al ver (a una actividad escópica), el segundo al saber (una actividad cognitiva) y el tercero al creer (una actividad epistémica, con las axiologías y las ordenaciones que comporta cada creencia).

Ante una imagen fílmica, es inevitable recurrir al primero de los significados: el óptico. La imagen de hecho, se constituye de un *observatorio* concreto, sobre la base de una perspectiva peculiar: da a ver ciertas cosas y esconde otras.

En cuanto a la acepción cognitiva: la imagen, mostrando algunas cosas y no otras, selecciona rasgos y aspectos de lo visible, y así proporciona ciertas informaciones, evidencia ciertos datos.

Finalmente la axiología epistémica: la imagen, según como está constituida, expresa valores de referencia ideologías de fondo, convicciones y conveniencias particulares. Ahora bien, filmar una persona en primer plano, en lo que respecta al *ver*, significa simplemente elegir una cierta porción de su cuerpo (el rostro) y un cierto modo de filmarlo (frontal y cercano), en lo que respecta al *saber*, quiere decir confiar el desciframiento del comportamiento de esta persona más a su mímica facial que a otras formas de la comunicación corporal, mientras en lo que se refiere al *creer*, quiere decir ratificar la idea según la cual la cara es el espejo del alma, y así atribuir el máximo de valores, a la microdramaturgia expresiva. Cambiar el punto de vista comporta

⁶⁴ Ibidem, p. 236.

inevitablemente la individualización de otras porciones de lo visible, el privilegio de otras informaciones y la emergencia de otras axiologías.⁶⁵

3. La focalización y amplitud

La focalización es una selección, en la que ponemos en relieve todo cuanto se ha escogido: cuando nos concentramos sobre algo y excluimos el resto, automáticamente lo ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos. La focalización designa este doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración.⁶⁶

El film puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones, reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. Podemos señalar tres tipos de focalización: óptica, cognitiva y epistémica. De aquí se desprende, la existencia de elementos dotados de un punto de vista, actúan como verdaderos agentes de focalización, como focalizadores (238).

Estos elementos pueden ser personajes en función de Narradores o Narratarios. Quienes expresan su punto de vista con mayor o menor fuerza. Son portadores de los puntos de vista en el interior del film: son figuras que establecen desde que perspectiva se captan (ven conocen o juzgan) las cosas.

De esto es desprenden los equilibrios y desequilibrios del punto de vista, tal como **se encarnan** (en relación a la fuerza del punto de vista que manifiestan) de distintas formas en el interior del texto, tenemos tres configuraciones posibles:

1. El punto de vista del Narrador y el Narratario coinciden, el ver, el saber y el creer relativos a ambos frentes (emisión y recepción) son compatibles y, es más, pueden superponerse.

2. El punto de vista del Narrador es *superior* al del Narratario. Significa que el ver, el saber y el cree del Narrador son más completos que los del Narratario.

3. El punto de vista del Narrador es *inferior* al del Narratario, en este caso su ver su saber y su creer pesarán menos (239).

⁶⁵ Ibid., pp. 236 y 237.

⁶⁶ Cada vez que se cite de la presente obra, se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.

Los puntos de vista figurativos: existen focalizadores *extradieгéticos*, es decir, no pertenecientes al plano del relato (Todas las intervenciones, sobre la historia y, no en la historia: declaraciones de intenciones, comentarios del autor, moraleja final, etc.) Y focalizadores *homodieгéticos*, los que forman parte del plano del relato (declaraciones, moralejas, comentarios, etc., expresados por los personajes de la trama. Los primeros nos relacionan con el punto de vista del Autor y del Espectador; los segundos con el punto de vista de los Narradores y los Narratarios. De Los posibles desequilibrios entre los puntos de vista extradieгéticos y los homodieгéticos, podemos hallar:

1. El punto de vista del Autor implícito es *superior* al del Narrador o el narratorio. Esto significa que quien guía el texto, sabe más y posee razones mayores: lee en el corazón y en la mente de los personajes, capta incluso lo que ellos no llega a comprender y nos da a conocer sus secretos. El autor implícito establece directamente las reglas del juego y decide automáticamente que hay que hacer, ver, hacer saber y hacer creer.

2. El punto de vista del Autor implícito es *equivalente* al del Narrador y el Narratario. Aquél que guía el texto, ve conoce y juzga en estrecha correlación con los personajes: no va más lejos, no juega con ventaja. El caso más común es la narración en primera persona, en la que el Yo, Autor forma parte directa y completamente de la historia. También en la narración de tercera persona, en cierto modo se puede dar la eventualidad de que el Autor conozca la trama desde el punto de vista de un personaje (241).

3. El punto de vista del Autor implícito es *inferior* al del narrador y el Narratario. Aquél que guía el texto, se limita a descubrir o a testimoniar los hechos (documentales, entrevistas) (241).

2.2.4. Los cuatro tipos de actitudes comunicativas: Formas de la mirada

Después de las distintas formas del punto de vista que se encuentran presentes en el texto fílmico, así como sus figuras portadoras, pasemos a analizar las *actitudes comunicativas* que derivan de ellas.

Existen **cuatro tipos de miradas** (el término *mirada* incluye tanto el ver como el saber y el creer): La objetiva, la objetiva irreal, la interpelación y la subjetiva. Estos tipos de mirada nacen de distintas combinaciones de los

factores comunicativos y de los distintos grados de explicitud que éstos asumen (246):

1. La mirada objetiva: La imagen muestra una porción de la realidad de modo directo y funcional, es decir, presentando las cosas sin mediación alguna y presentando también todo aquello que en un determinado momento es necesario tener a mano.

Es el caso de los planos generales que explicitan una situación en su integridad (los llamados *master shot*, o *establish shot*), de los primeros planos que evidencian las expresiones de los actores, de los campos/contracampos, de los encuadres frontales, etc. (247).

Esta configuración, posee un punto de vista emisor y un punto de vista receptor que la estructuran globalmente, pero no tiene ninguno que proponga un punto de vista personal en su interior. Se manifiestan de este modo un Autor implícito y un Espectador implícito, pero no un Narrador y un Narratario.

El resultado es que el destinador se neutraliza, actuando sin mostrarse explícitamente, y el destinatario se sitúa en una posición oculta, como simple testigo. De ahí derivan a la vez un ver *decidido* (el punto de vista desde donde se observa la realidad se dirige a las cosas y captura cuanto le es necesario), un saber *diegético* (porque todo lo que es objeto de conocimiento está contenido en la evidencia de la imagen) y un creer *firme* (en cuanto a la necesidad del punto de vista y la evidencia de la imagen no dan lugar a dudas, perplejidades o preguntas insatisfechas).

2. La mirada objetiva irreal: La imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación.

Es el caso de las tomas de lugares *imposibles*, como los encuadres *verticales* que impiden la inmediata reconocibilidad de las situaciones; o los movimientos de cámara *vertiginosos* que trastornan el modo habitual de acercarse a las cosas. En esta configuración, opera un punto de vista emisor y otro receptor, pero aquí acompañados por una especie de subrayado extremo que convierte las presencias explícitas: se encarnan respectivamente en la manera evidente con que se exhibe la constitución de la imagen y en la forma, por así decirlo, descarada con que está se ofrece para el desciframiento.

Por tanto, tenemos un Autor implícito y un Espectador implícito que se encarnan en un Narrador y un Narratario, un poco especiales; en el orden, en el protagonismo absoluto de la cámara, y en el relieve incondicional al que se concede al espectador y a su rol de interprete, este último asume la posición de quien puede recorrer el mundo (el texto) con plena libertad e iniciativa.

De ahí una identificación más precisa con la cámara, en cuyo punto de vista anómalo y a la vez decidido sitúa su propia mirada, mientras que antes la neutralidad y la naturalidad de la visión convertía esta identificación en poco explícita. Sobre todo la emergencia de algunas actitudes comunicativas concretas, un ver *total* (porque la identificación con la cámara, sobre todo en los casos de perspectivas vertiginosas o de movimientos envolventes, lleva siempre consigo un matiz de omnipotencia visual), un saber *metadiscursivo* (porque aquello de lo que la imagen nos informa no sólo está relacionado con el contenido representado, si no también con el modo en que se representa este contenido; lo que la mirada objetiva irreal nos sugiere, de hecho, es la idea de una cámara que se empeña en recorrer y ver el mundo, y que por ello dicta las condiciones de la *escritura* fílmica) y finalmente un creer *absoluto* (en cuanto la omnipotencia visual y el protagonismo de la cámara no permiten ni dudas ni rechazo) (248-249).

3. La interpelación: La imagen presenta un personaje, un objeto o una solución cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente: es el caso de la *voz over*, de lo didascálico, de la mirada a la cámara, etc., cuya función es la de hacer explícitas las *instrucciones* relativas al proyecto comunicativo del film, y de hacerlas explícitas a alguien que se supone sigue la exposición.

Pueden localizarse aquí, un Autor implícito, un Narrador implícito, un Narrador que en cierto modo lo encarna (el elemento interpelador) y un Espectador implícito que sin embargo no encuentra un verdadero Narratario que lo represente (por ello se dirige a alguien que permanece rigurosamente fuera de campo).

Esta configuración se denomina *interpelación* a causa del gesto que la apoya, una especie de *jeh, tú!* lanzado directamente al espectador. Así el Autor se manifiesta explícitamente, figurativizándose en el elemento interpelado, mientras al espectador se le asigna el papel que en el teatro se denomina

aparte es decir, de interlocutor llamado a escena (*jeh, tú!*) y a la vez colocado en las imágenes de la escena (en cierto modo, fuera del texto).

De ahí surge un ver *parcial* (en forma de instrucciones procedentes de la pantalla. ¡Miradme!, un saber *discursivo* (atento sobre todo a las relaciones entre destinador y destinatario, y por ello al *discurso* más que a la diégesis) y un creer *contingente* (solamente relacionado con las certezas del interpelado) (250).

4. La mirada subjetiva: En este tipo de mirada, todo cuanto aparece en pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente, aprende, imagina, etc.: nosotros, lo espectadores, debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias. La imagen presenta una distancia de emisión, pero sobre todo una instancia de recepción y su figurativización concreta.

Nos encontramos con un Autor implícito, pero sobre todo con un espectador implícito y un Nararatorio que lo representa (el personaje en escena, mostrado mientras procede a mirar, mientras empieza comprender, o incluso indicado en aquello que ve, sabe o cree).

Esta configuración se denomina *subjetiva* por la importancia que tiene la *subjetividad* de un personaje. Gracias a él, el espectador asume una posición, activa, entrando en campo a través de sus ojos, su mente y sus creencias. De ahí surge un ver *limitado* (relacionado con la visión del personaje), un saber *infradieético* (completamente inscrito en la vivencia de quien está en escena: se sabe aquello que sabe el personaje, además de verlo todo con sus ojos) y finalmente, un creer *transitorio* (destinado a durar lo que dura la credibilidad de quien está en campo) (251).

CAPÍTULO 3. EL CRUCE DE LOS TEXTOS

En el siguiente capítulo trataremos de establecer las relaciones presentes entre los poemas de Sor Juana citados por Octavio Paz en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* y aquellos que retoma María Luisa Bemberg en *Yo, la peor de Todas*. Asimismo, llevar a cabo la comparación de los textos para establecer el sentido (aquello que el emisor ha querido expresar) que ambos producen en el receptor. Creemos pertinente atender a la siguiente definición de relato:

la esencia del relato consiste en que da cuenta de una *historia*, narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un *narrador*, ya sea mediante la *representación* teatral efectuada en un escenario y ante un público por *personajes*, en las obras dramáticas. El *cuento*, la *novela*, la epopeya, la *fábula*, el *mito*, la leyenda, son relatos narrados. El *drama* (tragedia, farsa, comedia, paso, etc.), son relatos representados. El relato, al igual que la *argumentación* y la *descripción*, son *estructuras* discursivas que pueden aparecer en diferentes *tipos de discurso* (tales como carta, soneto, comedia) donde se articulan con otras estructuras discursivas.¹

Por su parte, Nick Browne, en sus estudios relacionados con la narración en el cine, la define como: “el acto de comunicar una historia a un espectador a través de imágenes, montaje, comentarios verbales y punto de vista”.²

Es conveniente tomar en cuenta las definiciones anteriores ya que, para dar inicio a la comparación de los poemas partiremos de las semejanzas y diferencias que comparten los textos. Una semejanza fundamental es que ambos narran una historia. Una diferencia esencial es, la forma en que se nos comunican los acontecimientos.

Mientras en el texto de Paz, nos encontramos ante un ensayo, con María Luisa Bemberg tenemos un filme, el cual ubicamos como una analogía de “representación teatral”. No obstante de que comparten algunos elementos, ambos discursos tienen su propia manera de contar la historia, es decir, su

¹ Helena Beristáin, *op. cit.* p. 424.

² Robert Stam, et al. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España, Paidós, 1999, p. 107.

propio código y elementos de los que se auxilian en el momento de narrar dicha historia. Por lo tanto para realizar el análisis retomaremos aquellos elementos que comparten los textos así como los propios de cada discurso.

3.1. Paz Retomando a la Musa

En este apartado describiremos los recursos que Paz utiliza para llevar a cabo el análisis de los poemas amorosos de sor Juana; entre ellos el contexto histórico- literario y los intertextos, entre otros.

3.1.1. El contexto de los poemas

En la cuarta y quinta parte de la obra *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, Octavio Paz, retoma algunos poemas amorosos de Sor Juana.

Proporciona un contexto bajo el cual interpretó y sugiere deben interpretarse los poemas. En dicho contexto ubica al lector en España, en el tiempo que sucede el nombramiento como primer ministro de Juan Tomás de la Cerda, duque de Medinaceli, en 1680, quien a los pocos meses de ser nombrado, designó a su hermano menor, don Tomás de la Cerda, Marqués de la Laguna, Virrey de la Nueva España.³

Según Paz, los años del virreinato del Marqués de la Laguna fueron los más fecundos de la vida de Sor Juana (1680-1686). Señala que “El Divino Narciso” y “El Primero Sueño” pertenecen a este período. Además *los poemas de encargo y de circunstancia*, cualquiera que sea el valor de estos últimos, nos dejan vislumbrar lo que debió ser la vida de Sor Juana y la índole de sus relaciones con el palacio virreinal.

Indica que más de la mitad de la producción literaria de la Musa está compuesta por *piezas de ocasión*: homenajes, epístolas, parabienes poesía para conmemorara la muerte de un arzobispo o el cumpleaños de un magnate.

El autor menciona que la mayoría de éstas composiciones fueron escritas durante el virreinato de Tomás de la Cerda y casi todas están dedicadas a él, a su mujer y a su hijo, José María nacido en México en 1683. De igual forma subraya que “según *las obras completas* nos quedan 216

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, p. 245.

poemas de Sor Juana, entre ellos 52, la cuarta parte, dedicados a los marqueses de la Laguna”.⁴

Implícitamente Paz va marcando la pauta a seguir en la lectura de la poesía de la Musa: el contexto histórico, una década específica, la etiqueta, la poesía cortesana, el amor cortés, el neoplatonismo su barroquismo. Con lo anterior, considero que una vez ya contextualizada, podremos leerla. A continuación creemos importante ahondar en cada una de las pistas que Paz nos plantea, para interpretar de manera pertinente los poemas.

A) La etiqueta

En la obra que venimos citando, Octavio Paz sugiere que: “en una literatura extremosa como la hispánica, siempre ante lo terrible y lo extravagante, lo brutal y lo artificioso, Sor Juana es un prodigio de templanza, sus poemas son ejemplos de maestría verbal. Unos son ligeros, casi todos son inteligentes y muchos deslumbrantes”.⁵

Manifiesta que, el interés de esos textos no es exclusivamente estético: también es histórico. Son documentos de una sociedad y deben estudiarse dentro del sistema de símbolos con que simultáneamente, esa sociedad se oculta y se revela. “son disfraces pero disfraces transparentes”.⁶ Paz agrega que las composiciones de Sor Juana escritas con motivos de unas exequias, un natalicio o cualquier otro fausto social, se insertan dentro de un ceremonial: “hay que leerlas como lo que fueron realmente: no son los signos de una estética y de una moral, sino de una etiqueta”. En voz de Paz:

en todas las sociedades, singularmente en las estructuralmente jerárquicas como la de Sor Juana, la etiqueta es un sistema de representación simbólica de las relaciones sociales, en ella se manifiestan, en forma alegórica y figurada, el orden de los valores de la sociedad y la estructura íntima del sistema que une y separa, alternativamente, a los grupos e individuos que la componen. La etiqueta nunca es explícita ni literal es un lenguaje emblemático y sólo aquél que posee la clave puede descifrarlo.⁷

⁴ Ibidem, pp. 248- 249.

⁵ Ibidem, p. 250.

⁶ Ibid., p. 251.

⁷ Paz, op. cit., p. 251.

Paz, continua señalado que el hablar el lenguaje de la etiqueta te hace pertenecer a una sociedad dentro de la sociedad, como a un grupo en específico. La etiqueta, además es un aprendizaje, no basta ser noble para ser cortés “la etiqueta que es una política también es una cultura”. Por no ser explícita sino tácita, la etiqueta representa con fidelidad, en el modo simbólico, al orden social. A diferencia de los códigos morales y políticos, juega sobre todo con los valores de lo no dicho, lo implícito y lo sobreentendido.

Paz concluye que la etiqueta en su esencia, es “lenguaje figurado y de ahí que el arte de la palabra pueda verse como una forma superior y más completa del mismo sistema simbólico”. Dicha correspondencia, dice:

pone de manifiesto el verdadero carácter de las composiciones poéticas de Sor Juana no son diversiones palaciegas: o más bien, justamente por serlo, realizan una función pública: son emblemas verbales de una relación política sobreentendida. Aunque esta relación asume muchas formas, puede reducirse a la más simple: el vínculo que une al señor y sus vasallos.

Es importante señalar el contexto de los poemas ya que, el lector, sobre todo, hoy día interpreta a la poesía bajo el contexto actual, la moderniza, lo cual cambia el sentido de estos.

B) La función de la Poesía Cortesana

En este apartado, Octavio Paz proporciona las características de la poesía cortesana. En primer lugar menciona que “en casi todos los poemas cortesanos de Sor Juana, el orden del cosmos coincide con el orden social”. Agrega que en la poesía de Sor Juana:

giran muchos personajes, ideas y deidades movidos por una sola fuerza de atracción: la lealtad de los vasallos al señor, el amor del príncipe a sus súbditos. El orden cortesano es el orden cósmico y la poesía no hace más que reproducir la doble jerarquía del universo y la sociedad, por una parte, el triunfo de la forma; por la otra, sustitución de la realidad por la ideología.⁸

Paz afirma que, en todas las sociedades cerradas y despóticas la ideología acaba por suplantar a la realidad, en aquella sociedad la realidad se había desvanecido, desplazada por la ideología y sus convenciones.

⁸ Ibidem, pp. 252 y 253.

De lo anterior podemos notar la postura que tiene Paz con relación a la función de la poesía cortesana: ideológica y convencional. Luego sugiere otra función muy importante referente a la relación privilegiada entre el poeta cortesano y el palacio:

además de la función idealizante, la poesía cortesana cumplía con un propósito más humilde pero de mayor utilidad inmediata. Al proveer, con un ritual estético a la corte virreinal, Sor Juana establecía una relación privilegiada entre el convento y el palacio. El poeta cortesano atrae el favor del príncipe, en el sentido más fuerte de la palabra *atraer*. La metáfora política es de esencia teológica: el favor del príncipe es un trasunto de la gracia divina. También tiene resonancias eróticas: la atracción que siente el vasallo ante su señor y la fascinación de éste por su favorito evocan la relación magnética de los cuerpos y las almas de los enamorados. Este simbolismo se desplegaba en situaciones concretas que lo justificaban y fortificaban.⁹

Para ejemplificar sus argumentos anteriores, el autor, pone el caso de las monjas de san Jerónimo quienes “ante un arzobispo tiránico y caprichoso (era imprescindible acudir a la protección y la amistad de un virrey hermano del valido del monarca”. Más adelante apunta que las monjas tenían muchísimo interés en estar en buenos términos con el palacio, sobre todo porque sus relaciones con el arzobispo Aguiar y Seijas, eran difíciles y terminaron en franca disputa. Por lo anterior Paz señala la posición de Sor Juana:

por una parte sirve al convento y es su intermediaria e interprete ante los virreyes; por la otra, el favor que le otorga el palacio, fortalece su posición en el convento y le da independencia e influencia sobre sus hermanas.¹⁰

Las mercedes de los gobernantes a los súbditos eran regalos y favores que lo mismo podían consistir en conceder un cargo público que en otorgar el perdón a un reo. Los cargos y los favores podían comprarse. Paz dice que, la poesía palaciega de sor Juana cumplía un doble propósito: era un ritual cortesano impregnado de simbolismo político y era un medio de comunicación privilegiado entre el convento y el palacio. Apoyándose en lo anterior, sugiere la manera de interpretar los poemas amorosos dirigidos a la virreina,

⁹ Ibid., p. 254.

¹⁰ Paz, op. cit., p. 256.

argumentando principalmente tres ideas: el lenguaje, el amor cortés, el barroquismo y el neoplatonismo de Sor Juana.¹¹

C) El lenguaje cortesano, el sentido, de los poemas amorosos

Para la explicación del lenguaje de la poesía amorosa dirigida a la virreina, Paz dedica otro apartado del capítulo cuatro, subtulado “Concilio de Luceros”. Indica que desde la llegada de los virreyes a la Nueva España, Sor Juana comienza a dedicarles sus obras, desde el *Neptuno Alegórico*, que escribe a su llegada, hasta una notable cantidad de poemas, décimas, romances, glosas, endechas, loas, etc., que abarcan hasta su partida a fines de 1688 (255).

Enfatiza que: “el tono de esos poemas era cada vez más familiar y más arrebatada la amistad que expresaban, los elogios extravagantes se mezclaban a las peticiones, las adulaciones pintorescas a las declaraciones de amor exaltado. Ante lo anterior, Paz se pregunta: “ ¿era sincera? ”, él mismo responde con un Sí y un No, argumentando:

las expresiones hiperbólicas parecían naturales en aquella época, la cortesía era una segunda naturaleza de la aristocracia y del alto clero. El modelo de esa cortesía era la relación entre el superior y el inferior, simbolizada por la del rey y sus cortesanos, el cielo y los planetas, Dios y las criaturas (255).

Más adelante, menciona: “el afecto de Sor Juana hacia la condesa de Paredes, a juzgar por el tono de los poemas que le dirigía, se transformó rápidamente en un sentimiento de tal modo apasionado que no puede ser llamado sino amor”. También por esos poemas advierte que esa amistad amorosa fue correspondida con los mismos extremos, efusiones y arranques:

son tantos los poemas enviados a María Luisa Manrique de Lara, y tan encendidos sus acentos, que es imposible no detenerse en ellos. De igual forma, afirma que es indudable que la relación con la condesa de Paredes, desde 1680, se volvió el eje de la vida sentimental de Sor Juana (259).

Consideramos que con las ideas anteriores, Paz juega un poco con la atención del lector, pues ni afirma ni niega su postura ante tales relaciones, más bien habla de un amor, pero no dice qué tipo, y agrega lo del eje sentimental, tampoco menciona el tipo de sentimientos, es como si quisiera transmitir una duda que el lector corroborara o no, más delante de la obra siguiendo su lectura

¹¹ Cada vez que se cite de la presente obra, se indicará entre paréntesis junto al fragmento la página de la cual éste fue tomado.

detenidamente. Después proporciona la explicación de su postura. En primer lugar justifica la manera de acercarse a estos poemas, sugiriendo:

No intento revelar los repliegues de la intimidad de Sor Juana sino acercarme a su vida y a su obra con la esperanza de comprenderlas en su contradictoria complejidad. Añado que esa comprensión no puede ser sino aproximada: un vislumbre. Agrega: El objeto de la biografía es convertir al personaje lejano en un amigo más o menos íntimo (260-261).

Posteriormente Paz comienza a dar ciertos argumentos relacionados con el lenguaje de los poemas. En este sentido justifica que: “la comprensión de la persona que tal vez fue Sor Juana depende, a su vez, de la comprensión histórica, también relativa y aproximada”. Sostiene que: “su mundo fue muy distinto al nuestro”:

La primera y más notable diferencia: “ser de palabras y que vivió para y por la palabra”, se refiere a su lenguaje. Sor Juana habló y escribió el mismo idioma que nosotros pero durante los tres siglos transcurridos desde su muerte no sólo han cambiado las formas lingüísticas sino el valor y hasta el significado de las palabras. Así, el lenguaje de sus poemas cortesanos nos parece exagerado: “llamar sol al rey, astros a los príncipes y deidades a las marquesas y a las condesas no sólo es una adulación reprobable sino una extravagancia inadmisibles”. El lenguaje de Sor Juana refleja el absolutismo y el patrimonialismo de su siglo. Al reflejarlos, los transfigura pero sin cambiarlos ni desnaturalizarlos. Sin vergüenza se llama a sí misma criada y aun esclava de los virreyes; ella sabía perfectamente que no era ni lo uno ni lo otro: al llamarse así no hacía sino seguir una convención social y política (261).

Paz especifica que, los favoritos y los protegidos de los grandes pertenecían a la casa: por eso se les llamaba también *familiares*. El estado era la casa, representado por el rey, quien a su vez representaba también la figura paterna, “las relaciones entre él, sus cortesanos y protegidos se asimilaba a la relación filial y a sus derivaciones”. Destaca: “en el siglo XVII era frecuente llamar *dueño mío* a la amada (usando el género masculino) y decirle *mi bien, mi tesoro o mi prenda*. El vocabulario de las relaciones de propiedad, el de la familia y el del amor se confundían en las expresiones diarias: eran metáforas y metonimias intercambiables para designar las relaciones entre los señores y los vasallos (262).

Además, el uso estaba de tal modo generalizado que nadie podía encontrar extraño que Sor Juana, como todos los poetas cortesanos de su tiempo, emplease continuamente en sus poemas a la condesa de Paredes expresiones en las que se mezclaba la retórica de los amantes al lenguaje jurídico y al familiar. La fidelidad del enamorado, la lealtad del criado y el afecto del hijo eran sinónimos que designaban una misma devoción. No eran transfiguraciones del uso general; “su sentido tanto como su sintaxis obedecían no sólo a la retórica cortesana sino a la ideología profunda de la época” (262).

Paz concluye que la información anterior, es útil para comprender el contexto en el cual se insertaban los poemas de “amistad amorosa” de Sor Juana, agrega que el sentido de los poemas no se disuelve en el de la retórica cortesana de la época: “es imposible leerlos como meros ejemplos del estilo palaciego y no percibir lo que hay de único y particular en ellos”. Al mismo tiempo destaca:

al amparo de las expresiones consagradas se deslizan otras que, por su temperatura y por su osadía, dicen algo muy distinto de las consabidas declaraciones de lealtad y devoción al señor o la señora. La misma Sor Juana tuvo conciencia del atrevimiento de ciertas expresiones; sin embargo, en lugar de atenuarlas, llamó en su defensa al neoplatonismo y las acentuó más. (262-263).

En la conclusión esbozada por Paz notamos nuevamente ese afán de insertar la curiosidad morbosa del lector, da dos pistas: una el contexto y la otra se queda abierta a lo que sigue, para que el lector la descifre con su lectura posterior del texto.

Intentado seguir a Paz, explicaremos a continuación algunos temas en los cuales La monja se auxilia para disfrazar sus expresiones: el amor cortés, el neoplatonismo y el barroco.

D) El amor cortés

Paz apunta que “en la ideología del amor cortés fue determinante la influencia de la erótica árabe. A su vez, ésta recoge y elabora la interpretación del platonismo hecha por los filósofos árabes helenizantes y por lo sufíes” (264). Además, no menos decisiva que estos factores ideológicos y estéticos fue la naturaleza de la sociedad en que nació el amor cortés. René Nelly sugiere:

en la erótica de los trovadores, se presentó desde el principio una doble tendencia: la caballeresca y la cortés propiamente dicha. La primera designa al amor tal como fue realmente practicado por los príncipes y sus nobles amigas..., en tanto que “el amor cortés fue la amistad amorosa, platónica o semiplatónica, que los trovadores, casi siempre de humilde origen, profesaron a las damas de alto rango, según un ritual poético tradicional”.¹²

Paz dice que los poetas italianos del *dolce stil novo* recogieron y recrearon la tradición idealizante del amor cortés y desde entonces esas concepciones no han cesado de alimentar el lenguaje y la imaginación de los pueblos de occidente. Sostiene que el origen de la poesía de amistad amorosa de Sor Juana se encuentra en “las formas poéticas del amor cortés que mezclan la expresión del amor (real o fingido) del trovador a su dama con el vocabulario feudal de pleitesía del vasallo al señor” (265).

Por su parte, Robert Briffault propone dos ideas acerca del tema anterior, sugiere que hay una profunda diferencia entre trovadores y caballeros, que radica en la función de la poesía:

Los caballeros se servían de la poesía para expresar sus amores reales; escribían sus *cansós* como un homenaje a sus damas: la poesía era el equivalente del ramo de flores que acompaña a los regalos que hacen hoy los enamorados a sus amantes, en cambio, la poesía de los trovadores era una ficción poética: el poeta *representaba*, en las ceremonias de la corte del castillo, al caballero poeta. Su poema no debía ser sincero sino *convinciente*.¹³

Paz afirma que los poemas de Sor Juana a María Luisa Manrique de Lara “eran los homenajes del poeta profesional a su señor”. Continúa con la siguiente reflexión: “¿por qué a la virreina no al virrey?”, y se responde:

habría sido escandaloso, dentro de la moral de su época (y aun en la nuestra), que Sor Juana dirigiese al marqués de la Laguna poemas en los que exaltase sus virtudes morales al par que sus encantos físicos. Se dirá igualmente escandaloso que una mujer se refiere a otra en los términos en que lo hace Sor Juana, “No, no lo era”. Incluso si, como se ha visto, ciertas expresiones provocaban perplejidad, parecía más comprensible que una mujer se dirigiese en esos términos a su señora que a su señor (266).

¹² René Nelly, cit. pos., Octavio Paz, op. cit. p. 265.

¹³ Robert Briffault, cit. pos., Paz, loc. cit.

Sugiere que” las expresiones encendidas y las imágenes eróticas podían ser vistas y leídas como metáforas y figuras retóricas de dos sentimientos reales: el agradecimiento y la devoción del inferior al superior”. Citando nuevamente a Nelly, menciona: “entre las notas distintivas del amor cortés se encuentra *la sumisión a la dama* y que este tema rige y determina a todos los otros” (266).

Figura ya en el período de formación del amor cortés, es decir, en la erótica caballeresca, con Guillaume de Aquitania: “nadie puede triunfar en amor si no se somete en todo a la voluntad de la dama”. La palabra que emplea Guillaume es *obediencz*: el enamorado es el sirviente de la dama. El hecho primordial es la devoción a la dama: “esa devoción adoptó la forma social de la relación de vasallaje”. Paz destaca:

el vasallaje era simbólico y se inscribía no en las leyes de la realidad real sino en las de la ceremonia, así mismo el tema de la sumisión a la mujer amada está íntimamente asociado a otro que es también de origen árabe: “Guillaume IX llamaba a veces a su querida *mi dons* (mi señor) y la senhal (signo que esconde la identidad de la dama) con la que la distinguía era masculino: Bon Vezi. Así, desde el siglo XI se establece la singular costumbre de masculinizar al objeto amado”.¹⁴

Paz, especifica que, los árabes españoles llamaban a sus amadas con un título masculino: *Sayyide*, mi señor, *Mulaya*, mi dueño. Los dos temas la sumisión a la dama y su masculinización, reaparecen en la erótica posterior y muy especialmente en la de los siglos XVI y XVII (267). Agrega que:

la poesía cortesana confiscó a la retórica amorosa y la puso al servicio de la etiqueta palaciega: se reputaba que el vínculo entre el cortesano y su señor era análogo al del amor. A su vez, en el amor aparecía transformada la antigua amistad entre hombres libres (267-268).

Paz señala que en los poemas de Sor Juana, dedicados a la condesa de Paredes encontramos todos los motivos de la poesía erótica tradicional transformados en metáforas de la relación de gratitud y dependencia que unía a la monja con la virreina. En apariencia estos poemas no hacen sino repetir la retórica de la época: “la poesía del siglo XVII, está henchida de sonetos,

¹⁴ Guillaume de Aquitania, cit. pos, Octavio Paz, pp. 266-267.

décimas, romances, octavas y letrillas en las que aparecen, hasta la náusea, expresiones semejantes a las de los poemas de Sor Juana” (268).

En este sentido, ni los poetas más grandes Góngora, Quevedo, Lope, Calderón están exentos del vicio de la adulación cortesana y en todos ellos es constante la conversión del lenguaje erótico en lenguaje cortesano. La diferencia es que en el caso de Sor Juana esa transposición se lleva a los extremos más arriesgados y delirantes. Además y esto es decisivo esa exaltación, lejos de parecer artificiosa como en los poemas cortesanos de los otros poetas, alcanza en ciertos poemas la intensidad que distingue a la pasión auténtica del énfasis retórico (268). Ni siquiera falta la confusión corriente en la poesía amorosa de todos los tiempos, entre erotismo y religión. La poetisa se dice una y otra vez criada y enamorada, esclava y amante; en los pasajes de mayor frenesí también se llama idólatra y creyente. Paz continúa:

los poetas del Renacimiento y de la Edad Barroca, siguiendo a la Antigüedad greco romana, llamaron diosas a sus amadas e hicieron de su amor un *culto*. Aunque Sor Juana usa y abusa de estos artificios literarios, hay un momento en que no le bastan. Entonces se sirve de expresiones más quemantes y que están más cerca de la verdadera religión que de las convenciones mitológicas (268).

En este sentido Paz agrega que, “la mezcla entre erotismo y religión es universal y pertenece a todas las épocas, los poetas de todas las lenguas y civilizaciones han usado siempre en sus poemas de amor las metáforas religiosas y las expresiones y símbolos de la liturgia y la teología” (269). El escritor concluye con los siguientes argumentos:

los poemas de Sor Juana se ajustan al tema del agradecimiento de la “favorecida” a su protectora pero, al mismo tiempo, van más allá. Muchos de estos poemas rompen los moldes de la mera alabanza. Es verdad que las expresiones que usa Sor Juana aparecen en cientos de poetas cortesanos pero siempre de una manera impersonal y fría. En Sor Juana las figuras estereotipadas, los lugares comunes pomposos y las alabanzas rituales inmediatamente se tiñen con una coloración personal: son confidencias, expansiones y, como ella misma dice, “discreteos apasionados y con frecuencia melancólicos”. Son poemas personales y dirigidos a una persona de carne y hueso. Aunque son homenajes más o menos oficiales a una virreina, los más intensos entre ellos y son muchos, son declaraciones de admiración amorosa. Los poemas de Sor Juana a María Luisa se apartan muchas veces del género

cortesano y constituyen un mundo aparte y del que no hay otros ejemplos en la poesía de la época (269-270).

En las líneas anteriores encontramos nuevamente el si y no del juego de Paz, otra vez creemos que abre el camino para seguir la lectura y confirmar hipótesis o acentuar el morbo hacia el sentido de los poemas, pues más adelante dará una explicación lógica, representada con el noeplatonismo de la musa.

E) El noeplatonismo

En este apartado hablaremos de las ideas que Paz expone para explicarnos la influencia de Platón en Juana Inés. Sobre todo hace énfasis nuevamente a los poemas de Sor Juana dedicados a la virreina, sugiere que: “Sor Juana no se cansa de elogiar” la proporción hermosa “de María Luisa y enlaza continuamente lo físico a lo moral: su amor, aunque espiritual, nace de la vista de la hermosura de su amiga. En esto su platonismo es franco: la belleza corporal es el primer grado en la escala del amor” (270).

Apunta que los sentimientos que expresan los poemas de Sor Juana dedicados a la condesa de Paredes evocaban espontáneamente, en un espíritu cultivado, *la teoría de la simpatía*, regida por la doble influencia de los astros y de los humores, dichas ideas venían de la antigüedad. En cuanto a esto último, dice:

la división en cuatro temperamentos, cada uno determinado por un humor corporal, es muy antigua y aparece ya en Hipócrates. Esta teoría desarrollada por la medicina grecorromana y por la medieval, no desapareció sino hasta los albores de la Edad Moderna. Los cuatro humores sangre, flema, cólera o bilis amarilla y bilis negra eran la causa de los cuatro temperamentos: los sanguíneos, los flemáticos, los coléricos y los melancólicos. Los temperamentos estaban en relación con los cuatro elementos y estaban sometidos a la influencia de los astros (271).

Paz especifica que:

la transformación de la teoría de los cuatro humores, en su origen puramente fisiológica, en una doctrina cosmológica de las pasiones y de los tipos humanos, fue el resultado de una larga evolución que va, en la Antigüedad de los estoicos a los neoplatónicos. Los filósofos y médicos árabes, al recoger estas ideas, las reelaboraron, los poetas del *dolce stil novo* las convirtieron en una poética del

amor que todavía nos inspira. Así, el hermetismo neoplatónico renacentista las sistematizó y les dio su forma final. Esa fue la fuente en que bebió Sor Juana (272).

Para el Renacimiento y la Edad barroca el hombre era un microcosmos, un teatro regido por las mismas fuerzas y poderes que regían al universo, aunque dotado de albedrío. La Antigüedad había divinizado a los planetas y cada uno de ellos era, en sentido estricto, un dios que irradiaba influencias poderosas, capaces de alterar el curso de las vidas humanas.

Para ambas épocas “la influencia de los astros era una suerte de magnetismo que combinaba la fuerza material y la espiritual”. En Europa tanto como en el Nuevo Mundo, sin excluir a los intelectuales, seguían considerando a la astrología los teólogos ortodoxos aceptaban la teoría de que los planetas afectaban no sólo a los acontecimientos y a la psicología humana sino a la vida de las plantas y los minerales. La iglesia no estaba en contra de la astrología, sino de un determinismo astral absoluto que negaba al libre albedrío; así mismo perseguía a la adivinación y a adoración de los planetas (272).

Paz manifiesta que las ideas de Sor Juana sobre el tema anterior eran las de su época. Creía como casi todos sus contemporáneos en los poderes de los astros, sin embargo como buena católica acepta el albedrío pero como excepción y privilegio; en todo o demás mandan los astros. El poeta abunda en las ideas acerca de *la simpatía universal*:

la acción de los astros, los elementos y los humores producían la simpatía universal. Para los estoicos la simpatía era el con-sentimiento universal, la fuerza que ataba al mundo e impedía la dispersión de sus elementos. Crisipo dice que “el mundo está en un estado de unión por la conspiración y el acuerdo de las cosas celestes y terrestres”. El agente de esa unión era un soplo vivificante y unificante que animaba a todas las cosas y a todos los seres: el pneuma. En el pneuma está sin duda el origen de la idea del amor en Occidente. Los estoicos tomaron este concepto probablemente de los médicos que, a su vez, se inspiraron en Aristóteles. El filósofo había dicho que en el semen se encontraba un soplo o pneuma astral y que a él se debían la vida del embrión y la preservación de la especie (273-274).

Paz enfatiza, que en la pneumatología de los médicos aparecen otros soplos: las exhalaciones de la sangre llamadas, hasta los comienzos de la Edad Moderna, *spiritus*. Según Robert Burton, heredero de la medicina antigua,

medieval y renacentista, “los espíritus son de tres clases: animales, vitales y naturales”.¹⁵ Otros autores cambian el orden, pero en todos el proceso es el mismo. Los espíritus nacen de la sangre como éter o vapor muy tenue y, al pasar del hígado al corazón y del corazón a la cabeza, se purifican más y más.

Paz aclara que los estoicos recogieron la idea médica del *pneuma* y la convirtieron en el principio animador del cosmos y de cada ser humano. De igual suerte, menciona otro tipo de soplos: originarios del fuego primordial, los soplos ígneos (*pneumata*) mantenían la cohesión de los elementos y unían a todas las cosas, consigo mismas y con las otras: por obra de ellos el mundo era un sistema; al mismo tiempo, el *pneuma* era el motor vital de cada hombre, el alma de su alma, aquello que le daba unidad y aquello que lo hacía ponerse en relación con los otros hombres y buscar su amistad. La lógica misma expresaba esta simpatía universal: era un acuerdo entre dos términos más o menos alejados gracias a un tercer término intermediario (274).

El poeta, destaca que Giorgio Agamben dice que para Zenón y Crisipo “el *pneuma* era un principio corpóreo, un cuerpo sutil y luminoso (...) que penetraba en todos los seres y era el origen del crecimiento y la vida sensible”. De esta manera, Paz establece que el *pneuma* no era un principio exterior al cuerpo sino connatural; a la muerte del cuerpo lo sobrevivía ascendiendo a la región sublunar (275). De igual forma, especifica que Galeno llamó “vehículo del alma” al *pneuma* aristotélico, localizado en el semen y transmisor de la vida. La expresión tuvo fortuna y fue asociada más tarde a la idea platónica del descenso del alma al cuerpo. Paz señala que en un pasaje célebre y oscuro del *Timeo*:

se dice que el demiurgo ha dividido a las almas según los astros; por esto las almas tienen por morada al astro que les corresponde. Allí permanecen hasta que llega el momento de descender para habitar el cuerpo que a cada uno le ha sido asignado. A la muerte, el alma del justo regresa a su astro; la del malvado y el impío están condenadas encarnar de nuevo y cada vez más abajo en la escala de los seres (275).

El poeta concluye que, el mito de Platón y la metáfora de Galeno inspiraron a Plotino, Porfirio y Proclo, también a su heredero, Macrobio, un autor que indudablemente influyó en Sor Juana en su concepto del “cuerpo astral”. La

¹⁵ Robert Burton, cit. pos., Paz., op. cit., p. 274.

forma del cuerpo astral era esférica pero al entrar en el cuerpo físico adquiriría la figura de éste; era una suerte de envoltura etérea del alma. Su función era doble: vehículo del alma en su descenso del astro al cuerpo terrestre, también era el puente, el término mediador, entre dos realidades opuestas e irreductibles: el cuerpo, materia mortal, y el alma incorpórea e inmortal (275).

Paz cita a otro autor más para describir el neoplatonismo de la monja. Marsilio Ficino, quien creía en el cuerpo etéreo y en las influencias planetarias. Su revaloración de la melancolía como una disposición propicia a la contemplación, al amor y a la poesía, fue también una reafirmación de la doctrina astrológica y de la humoral: en el temperamento melancólico eran determinantes la bilis negra y el influjo de saturno. Estas ideas inspiraron y cautivaron a muchos grandes artistas y poetas de los siglos XVI y XVII.

No menos decisiva fue su filosofía del amor. Ficino no fue un filósofo original pero su lugar es central en la historia del sentimiento amoroso. No sólo recogió la tradición de la poesía erótica de Occidente la poesía provenzal, el *dolce stil novo* y Petrarca sino que su lectura de Platón fue la primera interpretación auténtica del filósofo griego.

Ficino inventó la expresión *amor platónico* y fue el primero que formuló en términos filosóficos y psicológicos esta variedad del amor. En el pensamiento de Ficino figura también, al lado de la concepción cosmológica del amor y la teoría de los humores, la noción de la simpatía universal. No en la forma cosmo mecánica de los estoicos sino como “una suerte de afinidad entre todas las cosas y los seres” (279).

Además, “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 supremo es Dios” (279). Así, el amor es un deseo de gozar un bien especial: la hermosura. Hay tres clases de belleza: la del cuerpo, la de los sonidos y la de las almas, que corresponden a la vista, al oído y al entendimiento. Para Ficino:

el amor, incluso en su forma inferior: atracción por la belleza del cuerpo, es siempre contemplativo y no es sensual o sexual. 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 del amor humano en

verdad la única que cuenta sea el amor recíproco. Esta es una idea que no comparte Sor Juana: Amor no busca la paga/ de voluntades conformes (279-280).

En voz de Paz: la concepción del amor de Ficino, apunta Kristeller, abarca también a dos sentimientos muy distintos: la amistad y la caridad. La segunda “es el sentimiento religioso que hace a todos los hombres hermanos como hijos de Dios...” (280). La primera es un concepto que viene de la filosofía griega y fue objeto de especulación filosófica de Platón y, sobre todo, de Aristóteles. Por todo esto, “el amor no es exclusivamente la unión entre un hombre y una mujer”. Si el amor verdadero indistinguible de la caridad y de la amistad es amor recíproco y, esencialmente, amor a Dios, “no sólo un hombre y una mujer pero también dos hombres o dos mujeres pueden unirse en ese sentimiento de amor” (280).

Paz indica que en la idea del amor de Ficino culmina una larga tradición en que confluyen distintas corrientes y cuyos momentos más altos son el amor cortés, el *dolce stil novo*, la poesía dantesca y el *Canzoniere* de Petrarca. Finalmente dice:

Ficino no es un fin sino un comienzo: sus ideas sobre el amor, no sin cambios y a través de muchas vicisitudes, han alimentado al arte, a la literatura y a la vida sentimental de hombres y mujeres durante más de cuatro siglos, hasta nuestros días (280).

F) El barroco

Paz destaca, que Sor Juana heredó de la tradición erótica de Occidente, y de la poesía provenzal hasta el siglo XVII hispánico, “no sólo unas cuantas formas poéticas, un vocabulario, una sintaxis y un repertorio de imágenes sino unos conceptos y una visión de las relaciones eróticas: una estética, una ética y algo así como una religión fuera de la religión: el culto al amor”. Así, “nosotros hemos heredado esa tradición pero nuestra actitud ante la poesía amorosa es muy distinta la del siglo XVII” (369).

Paz ejemplifica con lo siguiente: menciona que entre la Edad Barroca y nosotros se interpone la gran ruptura: el Romanticismo, con su exaltación de la sinceridad y la espontaneidad. La doctrina romántica proclamó la unidad entre el autor y la obra; el arte barroco los distingue y separa hasta el máximo: el

poema no es un testimonio sino una forma verbal que es, al mismo tiempo, la reiteración de un arquetipo y una variación del modelo heredado.

El poeta señala que la originalidad del siglo XVII difiere profundamente de la romántica: para ésta reside en el genio, para aquella en el ingenio. El siglo XIX concibe al genio como la categoría suprema: es una capacidad casi sobrehumana de sentir, imaginar, crear. Para el XVII, el genio es el temperamento, la inclinación, o, como dice Gracián, “la *vocación*” (369).

De igual suerte, el ingenio, hecho de inteligencia y sensibilidad, es la facultad que descubre las relaciones secretas entre las cosas y las ideas y que acierta con la forma única que las expresa. El ingenio descubre pero sobre todo combina: es un arte. Se manifiesta en el concepto: “lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (369). La combinación de los elementos que componen un objeto o una idea reduce la pluralidad y heterogeneidad a unidad que nos asombra; el ingenio. Produce un objeto nuevo o nunca visto: agudeza. El arte más alto agudeza o concepto es un artificio que consiste en una “armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento” (370).

Paz explica que como todos los poetas de su tiempo, Sor Juana “no pretende expresarse a sí misma, construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética” (370). Esos objetos verbales son únicos o aspiran a serlo, no como expresiones de una experiencia o de una personalidad, ambas irrepetibles, sino por ser combinaciones inusitadas de los elementos que componen el arquetipo poético del sentimiento amoroso. Resalta: “No digo que la poesía de Sor Juana no contiene nada personal sino que sus experiencias más íntimas tienden a conformarse y a transfigurarse en las formas de la tradición, de los metros a las metáforas y los conceptos” (370).

El escritor, agrega: en poemas intensamente personales como los de Gracilaso o Lope, no hay, en la acepción moderna de esas palabras, confesión ni confidencia, aunque sean la transposición de experiencias vividas hondamente; los poetas y sus lectores buscaban no la realidad vivida sino la perfección del arte que transfigura lo vivido y le da una realidad ideal (370).

Además buena parte de la “poesía amorosa de Sor Juana lo mismo ocurre con la sagrada y con el resto de sus obras poéticas, es mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría”. Pero la otra porción, más reducida, contiene poemas que satisfacen a las dos exigencias más altas del arte: son obras bellas y son obras auténticas. Paz resalta la idea de que la autenticidad de los poemas está en duda, pues se cree que son de encargo, pero señala que no hay pruebas de ello y aún así lo fuera no dañaría a la autenticidad de los poemas, pues: “los textos se desprenden de sus autores y hablan por sí mismos” (371). Paz concluye señalando:

la poesía de la musa, como la de todos los poetas, “nace de su vida, a condición de comprender que la palabra vida en todos los casos pero sobre todo en el suyo designa no sólo a los actos sino a las imaginaciones, las ideas y las lecturas. Es imposible, lo han señalado muchos, que sus poemas de amor no se apoyen en una experiencia realmente vivida; pienso lo mismo, pero, repito, lo que llamamos experiencia abarca lo real y lo imaginario, lo pensado y lo soñado. Es casi seguro que conoció, durante sus años en la corte virreinal, el amor o los amores; ya en el claustro tampoco fue inmune a la pasión, como lo prueba su afecto por María Luisa. Su vida erótica fue casi enteramente imaginaria, sin que por esto haya carecido de realidad e intensidad. Calleja comentó: “amores que ella escribe sin amores”. Aclaro: sin amores pero con amor (371).

3.1.2. El análisis de los poemas amorosos

En la obra que venimos citando, principalmente en la cuarta y quinta parte, Octavio Paz analiza los poemas amorosos utilizando el contexto descrito con anterioridad y agrega más datos que vislumbran el sentido de los poemas. Menciona que desde la perspectiva de la tradición evocada, “se comprende con mayor facilidad la actitud de los lectores de los poemas de Sor Juana dedicados a María Luisa Manrique de Lara” (283):

el proceso de sublimación que inició el amor cortés y que consumó el neoplatonismo renacentista logró legitimar pasiones e inclinaciones que eran transgresiones de la moral sexual, como las relaciones fuera del matrimonio o entre personas del mismo sexo, así, mientras esos actos eran casi siempre cruelmente reprimidos, no lo era su expresión sublimada.

En este sentido, justifica el afecto entre Sor Juana y la virreina sugiriendo que la tradición justificaba a ellas y a sus poemas:

sus sentimientos, Sor Juana no se cansa de repetirlo y los títulos de sus poemas de subrayarlo, eran honestos, puros decentes, su afecto, consagrado por la poesía y la filosofía, había sido definido como la excelsa combinación de los tres sentimientos más altos: el amor, la amistad y la caridad (284).

Luego Paz dice que “Sor Juana no se enrojece de sentir lo que siente y alude incansablemente a la índole espiritual de su amor, por eso insiste en la separación entre el alma y el cuerpo”. Explica que el platonismo en la musa tuvo una doble función: la primera, aliada al hermetismo, fue de orden intelectual; la segunda, vital. Sin el estricto dualismo platónico sus sentimientos y los de María Luisa se “habrían convertido en aberraciones” (285).

Nos llama la atención otra idea más señalada por Paz, haciendo referencia a “una libido poderosa sin empleo” de la musa, señalando una abundancia y carencia de objetos, estos últimos mostrándose en la frecuencia con que aparecen en sus poemas imágenes del cuerpo femenino y masculino, casi siempre convertidas en apariencias fantasmales “Sor Juana vivió entre sombras eróticas” (286).

Resaltando el sentido de los poemas, el Nobel señala que los poemas de Sor Juana revelan que “fue una verdadera melancólica” (286). Añade que emplea la palabra melancolía en dos sentidos, el primero en el sentido que le daba Ficino y Cornelio Agripa, el segundo propuesto por Freud, ya que ambas concepciones se complementan:

para los primeros, la melancolía era una suerte de vacuidad interior (*vacantía*) que, en los mejores, se resolvía en una aspiración hacia lo alto; para Freud, la melancolía es un estado semejante al duelo: en ambos casos el sujeto se encuentra ante una pérdida del objeto deseado, sea porque ha desaparecido o porque no existe. La diferencia, es que en el caso del duelo la pérdida es real y en el melancólico imaginaria. Para Freud es curiosa la coincidencia con Ficino la melancolía se asocia, en ciertos casos, al trastorno psíquico opuesto: la manía, o sea al furor divino, al entusiasmo de los platónicos (286).

Destaca otra idea mas, relacionada nuevamente con los sentimientos y emociones de Sor Juana y la virreina, señala que “el excedente libidinal no podía invertirse en un objeto del sexo contrario, había que sustituirlo por otro objeto, una amiga”:

transposición y sublimación: la amistad amorosa entre Sor Juana y la condesa fue la transposición; la sublimación se realizó gracias y a través de la concepción

neoplatónica del amor amistad entre personas del mismo sexo. Estas relaciones exaltadas y codificadas por la poesía, correspondían perfectamente tanto a las necesidades psíquicas de las dos mujeres, como a su rango social. Si el amor era la *otra* nobleza, el amor amistad platónico era aún más noble y heroico (286-287).

Paz finaliza con lo siguiente: “la hipótesis que acabo de esbozar no excluye necesariamente la existencia de tendencias sáficas entre las dos amigas, tampoco las incluye” (287).

Luego continúa explicando la personalidad de la musa, subrayando otra idea: su posible masculinización. Resaltando la ausencia del padre como significativa. En este aspecto dice que:

la ausencia, en lenguaje corriente, es metáfora de muerte: el padre ausente era el padre muerto. Quizás Juana Inés lo mató también, simbólicamente, en sus sueños. Esta suposición significa que la niña pudo haber invertido la relación natural al identificarse no con su madre sino con su padre. Tal sería la explicación de la “masculinización” (287).

Aunque también se identifica con la madre Paz resalta la imagen del abuelo de quien dice era un hombre de libros y, la musa: “así encarnaba una suerte de virilidad sublimada: el sexo convertido en saber”. Pues, en la sociedad de la monja la cultura era una función predominantemente masculina; y además, y es lo esencial, había sido y en parte aún lo era la especialidad y el privilegio de la casa clerical, es decir, de los hombres que habían neutralizado su virilidad:

el examen acerca de las tendencias eróticas de Sor Juana, no es “concluyente y termina con una interrogación”. Sus dos extremos fueron, conforme a la definición clásica del temperamento melancólico, la depresión y el entusiasmo (la *manía* de Platón y la de Freud). Entre ellos, hay una gama de actitudes: masculinización y neutralización de la libido, identificación con el abuelo y también, contradictoriamente, con la madre. Y siempre un narcisismo exaltado. Pero el suyo fue narcisismo corregido por la lucidez de la melancolía y el arrebató del entusiasmo. Su imagen en el espejo provoca la caricia de su mirada y, un instante después, la severidad de su crítica; entonces busca otra imagen que la saque de sí y la enamore: una sombra fantástica, un concepto fugitivo, el rostro de una amiga (288).

Paz se pregunta ¿si acaso la monja tuvo conciencia de su complejidad?, a lo que responde afirmativamente, y diciendo que: “algunos de sus mejores

poemas romances, décimas, sonetos son un examen de ese “amoroso tormento... que empieza como deseo y acaba en melancolía”.¹⁶

Después de las ideas anteriores, Paz comienza el análisis de algunos poemas, donde sobresalen los temas de amor sacro o profano, otros de culto amoroso, del cual opina que la musa: “declara su platonismo en términos encendidos”, cita el romance 19, uno de los más apasionados: *puro amor, que ausente y sin deseo de indecencias, puede sentir lo que el más profano.*

Pues del mismo corazón
los combatientes deseos,
son holocausto poluto
son materiales afectos,
y solamente del alma
en religiosos incendios,
arde sacrificio puro
de adoración y silencio (289).

Paz explica que ocho versos conceptuosos y apasionados, con líneas de atrevida hermosura: “esos religiosos incendios” hacen pensar en los más grandes, en un Donne o un Lope” (289).

Continúa analizando otro poema de amistad amorosa, luego otros más de temas como: la neutralización de la sexualidad, uno que pone en duda la condición femenina de Sor Juana, el platonismo, el amor no correspondido, las visitas de la virreina, las quejas de las pocas visitas, la ausencia, el amor desdeñado, y el despecho amoroso.

Paz retoma en su análisis un poema que refiere las visitas de la virreina a la musa. Menciona que en los poemas dedicados a la virreina, repite una y otra vez su elogio del amor sin correspondencia, asimismo abundan, las alusiones a incidentes en que se asocia a las relaciones amorosas, celos, quejas, ausencias, júbilos, regalos, encuentros (292). Es sobre todo a esto último, los encuentros, a los que se refiere citando las visitas que la virreina hizo a la musa en el convento:

las reglas disponían que las monjas recibiesen a los extraños en el locutorio, en donde los visitantes estaban separados por enrejados; sin embargo algunas visitas, sobre todo las de palacio, penetraban hasta otros recintos y las monjas las recibían, contraviniendo a las reglas, con la cara descubierta (293).

¹⁶ Paz alude al poema 84 que analizará más adelante.

Paz cita un poema en endechas reales, el 83, diciendo: “es notable no por su valor poético, sino por su tono directo y efusivo”. Sor Juana juega con la palabra *espera*: esperar a una persona y esperar “lo que no puede esperarse”, la dicha del amor. Al final surgen dos versos: “Baste ya de rigores/ hermoso dueño baste”, que inmediatamente traen a la memoria, para cualquier lector atento, los tercetos de uno de sus sonetos más conocidos y apreciados:

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos (293).

Paz agrega que es imposible saber si el soneto estuvo inspirado por el incidente a que se refieren las endechas. Todo lo que se puede decir es que el tema es el mismo y que es turbadora la aparición de la misma frase en las dos composiciones.¹⁷ Posteriormente Paz continua analizando otros poemas con diversos temas: el fantasma, jocosos, los retratos de María Luisa, el retrato de la musa, etc.

Más adelante en la quinta parte de su obra titulada *MUSA DECIMA*, Paz analiza los poemas con mayor profundidad, pues se apoya en las ideas expresadas con anterioridad y nos proporciona otras nuevas.

Paz menciona: “Me ocupo en primer lugar de los poemas de amor” (367), excluyendo a los de amistad amorosa y a la poesía cortesana, cosa que no es cierta, pues, como veremos mas adelante, sigue apoyándose en ideas que proporcionó con anterioridad.

Menciona que los poemas de amor no son muchos, cerca de cincuenta. Apunta que la “literatura amorosa de ese período” es en buena parte obra de clérigos, algunos de vida disoluta como Lope de Vega, al mismo tiempo “no hay en la historia de nuestras letras otro ejemplo de una monja que haya sido, con el aplauso general, autora de poemas eróticos y aun de sátiras sexuales que podrían haber sido firmadas por un discípulo de Quevedo” (368).

Paz subraya que los poemas de Sor Juana tienen un carácter muy distinto y en ellos *nunca* se hace la menor alusión a su estado religioso. En

¹⁷ Ver el análisis del poema 164

ningún momento la autora aparece como una monja sino como una mujer libre de la clase alta, soltera a veces y otras prometida, casi siempre en trato con uno o más galanes. Esos poemas, sin duda escandalizaban al severo Padre Núñez de Miranda y al arzobispo Aguiar y Seijas, que sentían horror ante el sexo femenino. Sin embargo, durante años mientras duró la privanza de Sor Juana callaron, para atenuar el escándalo se ha dicho que esos poemas eran “de encargo”. Esta suposición no se apoya en ningún hecho real. Habría sido inusitado que las damas y los galanes de la corte virreinal hubiesen escogido a una monja como redactora de sus poemas de amor y que esos textos se divulgaran después en libros (368).

Paz indica que la impunidad de Sor Juana se debió a la protección del palacio y a la ambigüedad misma de su situación: al mismo tiempo que escribía villancicos para la catedral y loas para el palacio, componía sonetos y lirás de amor. Además esos poemas no eran leídos, como confesiones, sino como variaciones de un tema universal (369).

Según Paz Menéndez Pelayo aseguró: “se puede extraer una filosofía del amor de los poemas de Sor Juana”. Paz agrega que también una psicología y hasta una lógica. Solo que ese saber, codificado y conceptualizado por la especulación filosófica y por los artificios de la retórica, es lo contrario de un saber vivo: no es una visión sino un formula rimada (371).

Paz continúa poniendo ejemplos de su tesis anterior y cita el poema 104. Sostiene: es un alegato: “defiende que amar por elección del arbitrio es sólo digno de racional correspondencia, y agrega: “veo a la linda monja al lado del pizarrón, con regla y compás, gis y sobre el pupitre, unas orejas de burro para los escolapios de mollera cerrada”:

Al amor, cualquier curioso
hallará una distinción:
que uno nace de elección
y otro de influjo imperiosos.
Éste es más afectuoso,
porque es el más natural,
y así es más sensible: al cual
llamaremos afectivo;
y al otro, que es electivo,
llamaremos racional (372).

En el poema anterior podemos notar que la musa expresa claramente la distinción entre los tipos de amor, creemos que uno es el amor Racional y el otro el Sentimental.

Paz continua analizando otros poemas de temas como los celos, el amor racional, silogismos rimados, es decir geometría de los afectos, la voz de la razón, el amor como disyuntiva lógica, el amante ausente o muerto, soledad, nostalgia, de ingenio y pasión y sonetos fúnebres. Paz aclara que los celos, la ausencia, y la muerte son distintos nombres de la soledad. La musa, a solas y porque está sola inventa esas situaciones; a su vez, las situaciones inventadas le sirven para desahogarse y conocerse: su vida imaginaria también es un método de introspección. Las vocaciones literarias de la ausencia y la muerte son eficaces porque su realidad propia y más íntima de monja sin vocación se expresa en ellas (376-377).

La reflexión anterior nos trae a la memoria un poema que Paz había aludido anteriormente, **el 84**, en el cual ejemplifica la melancolía de la Musa, pero que ya en esta parte de la obra le da otro sentido, lo clasifica como racional, de ahí que provoque una ambigüedad en la lectura de este, tal vez quiera darnos esta interpretación ambigua del poema. Del cual solo cita los primeros doce versos y cuatro más de un fragmento posterior:

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento.
Siento una grave agonía
por lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.
Y cuando con más ternura
mi infeliz estado lloro,
sé que estoy triste e ignoro
la causa de mi tristeza.

Ya sufrida, ya irritada,
con contrarias penas lucho:
que por él sufriré mucho,
y con él sufriré nada (379).

Menciona que en el poema 84 se cruzan las dos corrientes de su poesía erótica: la razonadora y la sentimental. La fusión es afortunada. El título de esta composición nos anuncia ya su índole: “en que describe racionalmente los

efectos irracionales del amor”. Méndez Plancarte señala ecos de Ruiz de Alarcón, Calderón, Rojas y Góngora (378).

Paz enfatiza que en este poema, como en otros que ha citado, la monja, aunque habla para sí misma, habla también para un auditorio invisible. “No con el amante ido o muerto: con el lector, con nosotros”. En cuanto a los ecos que señala Méndez Plancarte: “tuve el cuidado de verificar cada caso y encontré que las semejanzas brotan más bien del uso de la palabra *melancolía* y de la gama de sentidos y sensaciones que evocaba en el siglo XVII” (378).

En realidad, más que de influencias, se trata de afinidades. “Los primeros cuarenta versos de estas redondillas son de una limpidez, una finura y una gracia de veras excepcionales”. La ambigüedad del sentimiento amoroso y la del lenguaje intercambian, en reflejos equívocos, razones que son locuras, penas que son dichas. Simplicidad y refinamiento, lucidez y coquetería, reflexión interior y música íntima. Todo está dicho frente a un espejo mental, espectáculo que al mismo tiempo nos hace sonreír y nos entristece (378).

Subraya:

El lenguaje, en sus reverberaciones y en sus claroscuros, se funde al movimiento anímico y a sus vaivenes. Lástima que el poema se prolongue en conceptos y agudezas que son repeticiones; engolosinada con sus hallazgos iniciales, sor Juana no supo detenerse a tiempo. Es un defecto que aparece en los más altos poetas del siglo: Lope, Quevedo y el mismo Góngora. Tal vez la forma del romance y de la redondilla sin límite fijo de versos, contribuyó a esta incontinencia verbal. Una forma que puede prolongarse al gusto es una forma indefinida y en esto reside su atractivo y su peligro, el soneto en cambio, pide la máxima concentración (379).

El poema anterior, aparece completo, en el libro que venimos citando de Méndez Plancarte. Esta ubicado en la sección de REDONDILLAS, bajo el subtítulo de “De amor y discreción”, numerado como el No. 84, y con el título: *En el que se describe racionalmente los efectos irracionales del amor*, consta de 112 versos.¹⁸

Al poema siguiente, **164**, Paz le da dos lecturas diferentes, por un lado, le da la interpretación de los posibles encuentros de Sor Juana con la virreina (en

¹⁸ Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 213.

la cuarta parte) y los celos y la poesía racional (en la quinta), de igual suerte, es en esta última donde encontramos el poema citado completamente:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;
y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.
Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste
con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos (380) .

Paz menciona que el tema del soneto 164 es el de los celos, un motivo que aparece en varios romances, décimas, glosas y en otros sonetos. De igual suerte, sugiere que es una versión en el modo lógico y discursivo y su desenlace: el llanto como prueba de amor (379). Indica que “la primera línea declara la hora y la ocasión, el primer cuarteto expone un pequeño conflicto sentimental que, a través de los diez versos siguientes, se anuda hasta que, en los tercetos, en rápidas y casi imperceptibles variaciones, se desanuda: el nudo-corazón se deshace en llanto. El desenlace es una metamorfosis, el amante incrédulo puede ver y tocar esas lágrimas” (380).

El poema anterior, aparece en Plancarte en la sección de sonetos “DE AMOR Y DISCRECIÓN” y numerado como 164. Siendo el primero de dicha sección: *En que satisface un recelo con la retórica del llanto*.

Paz retoma el análisis del soneto **165** inmediatamente después del anterior. Nos dice: “es la cifra y compendio de la poesía amorosa y la vida erótica de la monja”. El poema, parece en la obra de Méndez Plancarte en la sección De Amor y de Discreción, con el título: *Que contiene una fantasía contenta con amor decente*.¹⁹

Paz apunta del título: “nos previene, se trata de una fantasía contenta con amor decente”. Y él mismo comenta, ¿si es decente por ser una fantasía o

¹⁹ Méndez Plancarte, op. cit., p. 287.

porque se resigna a serlo?, pregunta de imposible respuesta. Luego cita el poema completo:

Detente sombra de mi bien esquivo,
Imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.
Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?
Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía,
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía (380).

Paz menciona que Méndez Plancarte cita algunas afinidades poco significativas de este poema: de Abreu Gómez, Calderón, Quevedo. Agrega que el tema del *fantasma* erótico aparece en toda la poesía de Occidente y es natural que la monja, recoja esos motivos. Sugiere que el soneto, no es una mera variación del tema, sino que “responde y corresponde a una necesidad íntima y a su misma situación de mujer reclusa”. El poeta, se pregunta acerca de “¿qué y quienes podían poblar las horas de Sor Juana sino ficciones?” (380).

Continúa con el análisis señalando que, después del ansioso *detente* más que súplica que orden, cada uno de los versos del primer cuarteto opone los dos mundos que son su mundo en un claroscuro simétrico: *sombra, imagen, ilusión, ficción, bien esquivo, hechizo querido, alegre muero, vivo en pena*.

En el segundo cuarteto esta oposición que es la de su misma situación vital, asume la forma de un conflicto tal vez insoluble y que por eso se expresa como interrogación: ¿por qué y para qué? La imagen del imán, frecuente en la poesía europea de ese siglo, es eficaz, pues representa la mediación entre los dos mundos, el fantasmal y el real.

Señala que como los planetas y los humores, la atracción magnética no sólo une a los cuerpos y las almas sino a los fantasmas. Los tercetos resuelven el conflicto de un modo terrible: por la prolongación de la condena. El fantasma se escapa del abrazo carnal pero la muerte lo aprisiona (381).

Luego, el poeta amplía un poco más sus reflexiones apoyándose en las siguientes ideas: desde la Edad Media, la tradición erótica de Occidente ha sido la de la búsqueda, en el cuerpo, del fantasma y, en el fantasma, del cuerpo:

Nada menos carnal que la copulación carnal: los cuerpos enlazados se vuelven un río de sensaciones que se dispersa y se desvanece, lo único que queda, lo único real, son las imágenes: el fantasma. Pero el trato erótico con el fantasma, como se ve en Sor Juana, no es menos equívoco. Las fantasías eróticas que provoca la parición del fantasma van casi siempre acompañadas de experiencias físicas que- en Occidente, no en las civilizaciones orientales- se han visto con una mezcla de horror y fascinación: la polución nocturna, la masturbación y la cópula mental acompañada de orgasmo solitario (381).

A veces se atribuía la aparición del fantasma a la acción de los espíritus infernales: los íncubos y súcubos con los que se copulaba durante el sueño y que eran los causantes de las poluciones. Es imposible que Juana Inés no haya conocido algunas de estas experiencias solitarias. El soneto 165 puede leerse como una alegoría de la transformación del íncubo en fantasma. O sea: en fantasía ideal, en la idea sensible. Los fantasmas pueblan también los poemas de Quevedo y con frecuencia regresan a su naturaleza original de súcubos (382).

Paz concluye señalando que el tema del fantasma atraviesa toda la historia del erotismo de occidente: el amor cortés, el *dolce stil novo*, el petrarquismo, el neoplatonismo del Renacimiento y la Edad Barroca, el ocultismo del xviii, el romanticismo y la época moderna (382).

El último poema de que Paz se ocupa es: “**hombres necios...**”. Este poema aparece en la quinta parte del su libro “MUSA DÉCIMA”, en la sección “Tinta en alas de papel” (398).

De este poema Octavio Paz en su obra, sugiere: “durante los siglos del gran desdén hacia la obra de Sor Juana, el XVII y el XIX, la salvó del olvido total”: las redondillas en que censura a los hombres y defiende a las mujeres. Fue una sátira que nunca se dejó de leer y se le considera una de las piezas centrales de su feminismo (397).

Paz señala que la sátira contra los hombres debe verse en el cuadro general de la literatura de su siglo: “fue una respuesta a las incontables sátiras

contra la mujer que circulaban en su tiempo”, muchas escritas por poetas famosos. Desde este punto de vista, la sátira es, de nuevo un ejercicio literario:

Sor Juana quiere también sobresalir en este género. Esto no significa que la moviese únicamente el demonio de la emulación literaria y que fuese indiferente al asunto mismo de su poema. Al contrario: es indudable que vivió mejor dicho, sufrió con lucidez poco común su condición de mujer. También es indudable que más de una vez se rebeló y se quejó: las redondillas contra los hombres son otro testimonio de su feminismo. “Confieso sin embargo, que no sé si esta palabra sea aplicable a su caso:

¿se podría ser feminista en el siglo XVII? De cualquier modo, su feminismo para llamarlo así, no se parece al moderno ni tiene la tonalidad ideológica de este, aunque haya nacido de las mismas raíces: la condición de inferioridad de la mujer. La sátira de sor Juana fue una respuesta espontánea y aislada a una situación histórica, en esto como en tantas cosas, su actitud fue única (397-398).

En cuanto a la forma en que está escrito el poema, Paz señala que es “literatura hablada”, es decir lírica, “y hablada en octosílabos y en una forma viva y presente desde el siglo XV”: la redondilla. En cuanto al tema él mismo señala que es tan antiguo como la forma: “¿quién tiene la culpa, *la que peca por la paga/ o el que paga por pecar?*”.

Paz, sugiere que la defensa que hace sor Juana de su sexo, no es ideológica: “se funda en la moral de la época y en el sentido común” (398).

Del mismo modo, toca un tópico popular: las relaciones eróticas fuera del matrimonio son pecaminosas pero ¿por qué los hombres se empeñan en condenar a las mujeres? ¿quién las seduce, quien las fuerza? ¿No se realiza el acto, casi siempre, por iniciativa masculina? “Es una hipocresía acusar a nuestro cómplice del delito que ambos cometimos” (398).

Continúa Paz, “Las razones de sor Juana, muy alejadas del feminismo contemporáneo no eran nuevas. Meléndez Plancarte ha encontrado antecedentes en dos autores de nuestro teatro primitivo, Juan del Encina y Torres Naharro, también en Alarcón”. En el *Romancero General* hay también un lejano antecedente. Por su parte, José María de Cossío, citado por Paz, menciona la influencia de Calderón y los *Cancioneros* (398-399):

La polémica sobre las virtudes y los defectos de las mujeres fue un tema favorito de los *Cancioneros*, la fuente directa de sor Juana fue *la Canción de Florisa de la*

Diana de Gil Polo. En este poema Gil Polo abandona a sus modelos italianos y regresa al molde castellano:

*Siempre tan necios andáis
que con desigual nivel
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.*

Cossío concluye: “Sor Juana tiene más destreza dialéctica y es más sobria que Gil Polo pero sus redondillas tienen indudablemente ese origen y responden a la tradición conceptista arcaizante, que nunca se extinguió entre nosotros”.²⁰

Continúa Paz:

sin embargo, la gran y verdadera novedad es que haya sido una mujer y no un hombre el autor de esas redondillas satíricas. En este sentido el poema fue una ruptura histórica y un comienzo: por primera vez en la historia de nuestra literatura una mujer habla en nombre propio, defiende a su sexo y, con gracia e inteligencia, usando las mismas armas de sus detractores, acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres. En esto sor Juana se adelanta a su tiempo: no hay nada parecido, en el siglo xvii, en la literatura femenina de Francia, Italia e Inglaterra. Por eso es más notable aún que esta sátira haya sido escrita en Nueva España, una sociedad cerrada, periférica y bajo la doble dominación de dos poderes celosos: la iglesia católica y la monarquía española. Es sorprendente que en una sociedad así, en la que confluían la herencia árabe y la romano-cristiana, sor Juana hubiese podido publicar su sátira; más sorprendente resulta que haya sido leída con simpatía. Pero su respuesta fue una explosión aislada y que tuvo consecuencias sino hasta el siglo XX (399-400).

Alfonso Méndez Plancarte, ubica el poema en la sección de REDONDILLAS, bajo el subtítulo de “Sátira filosófica” y el cual aparece en su libro con el número 92: *Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan*

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
 si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?
 Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,

²⁰ José María de Cossío, cit. pos., Octavio Paz, op. cit. p. 399.

decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.²¹

3.1.3 Los guiños de Paz

En el análisis de los poemas que Paz retoma de Sor Juana encontramos muchos guiños de lectura que proporciona al lector atento, para explicar el sentido que da a éstos. Principalmente mencionaremos el contexto y las relaciones intertextuales (reelaboración).

1. El contexto.

Diremos con Zavala que Paz sugiere “la constitución del sentido del texto vinculada con la constitución del sujeto”. Es decir, sugiere un contexto para poder entender el sentido de los poemas de la Musa. Él mismo afirma que su análisis será solo un acercamiento a la obra Sor Juana, no propone un sentido único y total antes bien, la interpretación la deja abierta al lector.

Paz reelabora un contexto compuesto por datos históricos, la función del lenguaje de Sor Juana se apoya en la historia para definir un perfil de la poetisa, a quien presenta como una monja ubicada en el siglo XVII novohispano que actúa como cualquier escritor inmerso en aquella época.

Sor Juana es una representante de “voces propias y ajenas, individuales y colectivas”, perfectamente implicada en la dialogía de Bajtin. Así, la monja retoma otras voces y crea sus poemas, aquellas voces de poetas del siglo de oro español, así como también poetas novohispanos. Para crear su obra poética.

Paz también reelabora la cultura literaria de Sor Juana y la presenta en su obra. Intenta describir el ambiente de la Musa, resaltando su **barroquismo** y diciendo que: “como todos los poetas de su tiempo” Sor Juana no pretende expresarse así misma: “construye objetos verbales que son emblemas o monumentos que ilustran una visión del amor transmitida por la tradición poética”. Agrega que “la poesía de Sor Juana sus experiencias más íntimas tienden a conformarse y transfigurarse en las formas de la tradición de los metros, metáforas y los conceptos”.

²¹ Méndez Plancarte, op. cit., p. 288.

La poesía de la monja “es mero ejercicio, alarde y exhibición de maestría. Su poesía nace de su vida actos, imaginaciones, ideas y lecturas”. Agrega Paz que los poemas de Sor Juana “son variaciones de un tema universal”, una fórmula rimada, un saber codificado y conceptualizado”. Creemos que Paz describe el contexto de la Musa y lo mezcla con las ideas del amor cortés ya que para entender la figura de la Musa el lector debe tener los elementos necesarios para poder darles el sentido pertinente a los poemas.

En la propuesta de Paz se aplica considerablemente las relaciones intertextuales y el principio de la dialógica del lenguaje. Pues, “el concepto de intertextualidad se desprende del principio dialógico que según rige la orientación del enunciado literario, mismo que está orientado hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación (Sor Juana) y todos los posibles puntos de referencia y destinatarios, a lo largo y ancho de la dimensión temporal y espacial del contexto” ²²

En cuanto al **lenguaje** de los poemas, Paz sitúa a Sor Juana en el contexto de la corte virreinal, en la ceremonia de la etiqueta, representada por los convencionalismos sociales correspondientes a la época.

Del amor cortés Paz sugiere que en los poemas de Sor Juana vemos reflejada la ceremonia del vasallaje, del amor como esa visión idealizada del amado. Aquí según lo expuesto por Paz es donde encontraremos el origen de la poesía de “amistad amorosa” de la monja, ya que se mezclan la expresión del amor real o fingido del trovador con su dama con el vocabulario feudal de pleitesía del vasallo señor.

Por otro lado propone que los poemas “van más allá, se tiñen de una coloración personal”, son confidencias, discretas, apasionadas y melancólicas”. El sí y el no, el juego de Paz deja abierta la interpretación al lector.

En cuanto al **neoplatonismo** de la Musa, se apoya sobre todo en las ideas de Ficino quien decía del amor de la “simpatía universal” como suerte de afinidades entre las cosas y los seres. El verdadero nombre de esa afinidad es “amor, la tracción hacia lo bueno, que va de lo útil a lo perfecto. Se resuelve en el bien, y el bien supremo es Dios”. En este sentido, mezcla del lenguaje cortesano, barroquismo y platonismo. Para Sor Juana su Dios es María Luisa

²² Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 270.

Manrique de Lara. Para Ficino “el amor, la atracción por la belleza del cuerpo, es siempre contemplativo y no es sensual o sexual, el amor describe un círculo: va de Dios a la criatura a través del amor al cuerpo hermoso y al alma noble y regresa a Dios”.

El amor es el deseo de gozar un bien especial. La hermosura (tres tipos de belleza, la del cuerpo, la de los sentidos y la de las almas que corresponden a la vista, oídos y entendimiento). Según Ficino, la forma más alta del amor humano, la que cuenta es el amor recíproco.

Según Paz, Sor Juana no comparte esta última idea, para ella: “Amor no busca la paga/ de voluntades conformes”.²³ Sor Juana sublima su amor y junto con Platón dirá que el amor más alto es el que no se realiza físicamente.

2. Orden y reelaboración de los poemas

Creemos importante señalar el orden en que Paz analiza los poemas amorosos que aparecen en su obra, pues más adelante haremos lo mismo con los poemas en la película de Bemberg.

Como ya mencionamos los poemas de Sor Juana aparecen publicados por vez primera en *La inundación castálida* edición realizada en España. De ahí se han publicado otras ediciones. Paz retoma los poemas de la edición de Méndez Placarte de su tomo I *Lírica Personal* y hace una crítica, reelaborando el contexto y ofreciendo al lector una postura en cuanto al sentido de los mismos.

Paz no analiza la totalidad de los poemas, aunque si se refiere a una gran parte de ellos de manera somera, haciendo énfasis, en la cuarta y quinta parte de su obra, sobre todo a los poemas amorosos.

Notamos en el análisis claros tintes de la transtextualidad, junto con al menos cuatro de los tipos de relaciones transtextuales propuestos en los estudios de Genette. Primero de intertextualidad o copresencia de los poemas de Sor Juana retomados a manera de citas o alusiones. Así como paratextuales, pues retoma títulos, o notas de la obra de Plancarte y Sor Juana.

²³ Octavio Paz, op. cit., p. 279.

La metatextualidad la encontramos representada en el análisis crítico que hace de los poemas y las relaciones de Hipertextualidad son clarísimas, pues del Hipotexto, poemas de Sor Juana, Paz reelabora un hipertexto, inserta a los poemas de la musa en su obra, contemporánea con comentarios actuales y crea otro texto diferente, a través de una transformación; algunas veces, condensa los poemas, otras lo resume, y otras amplía el sentido de estos, es sobre todo en esto último donde Paz pone mayor énfasis.

En algunos casos el análisis de Paz es un hipertexto de los poemas de Sor Juana y las notas críticas de Plancarte. A su vez la película de Bemberg será un hipertexto de la obra de Sor Juana y de Paz.

Cabe mencionar que los poemas que Paz retoma de la Musa no aparecen en el mismo orden que en la Película de Bemberg, pero ambos autores sí coinciden en enfatizar su análisis y representación en algunos de ellos.

A continuación trataremos de señalar las relaciones intertextuales que encontramos en los poemas de Paz, para luego hacer lo mismo con los de Bemberg.

En primer lugar de nuestro análisis aparece el **poema No 84**. *“En el que se describe racionalmente los efectos irracionales del amor”*.

Este poema aparece como un intertexto reelaborado primeramente a manera de Alusión-irónica, cuando Paz reflexiona acerca de los “encontrados impulsos de sor Juana”, de su narcisismo, del temperamento melancólico de la monja, de su masculinización y su neutralización de la libido (288).

Paz se pregunta si ¿Sor Juana tuvo conciencia de la complejidad de su persona?, el mismo se responde que sí, argumentando que algunos de sus mejores poemas, romances, décimas, sonetos, son un examen de “ese amoroso tormento”... que empieza como deseo/ y acaba en melancolía (288).

Es una clara alusión y una cita explícita. Creemos pertinente reiterar en este espacio lo que Paz dice de los poemas,²⁴ donde proporciona un primer sentido del poema, el cual relaciona con la melancolía, definiendo la personalidad de la musa. En ese sentido “los poemas revelan que fue una

²⁴ Ver capítulo 2, de este trabajo.

verdadera melancólica” (286). Paz emplea la palabra melancolía en dos sentidos:

1. La vacuidad interior (Ficino y Agripa), se resolvía con una aspiración hacia lo alto.
2. Un estado semejante al duelo (Freud).

En ambos casos el sujeto se encuentra ante una pérdida del objeto deseado, sea porque ha desaparecido o porque no existe. La diferencia es que en el caso del duelo la pérdida es real y en el melancólico es imaginaria (286). Más adelante, Paz le da otra lectura al poema. Lo clasifica como racional, sugiere que en el poema se cruzan las dos corrientes la de poesía erótica de Sor Juana: la razonadora y la sentimental (378).

El poema parece como cita explícita, pues Paz cita el poema más ampliamente. Cita los doce primeros versos más cuatro más de un fragmento posterior. El poema que tenemos en la obra de Méndez Plancarte es de 112 versos. Es extenso y ya el mismo Paz dice de este: “lástima que el poema se prolongue en conceptos agudezas que son repeticiones; engolosinada con sus hallazgos iniciales, Sor Juana no supo detenerse a tiempo” (378).

En segundo lugar, tenemos el **poema No 164**. “*En que satisface un recelo con la retórica del llanto*”. Paz no retoma el título del poema, nosotros lo haremos para ubicar al lector.

El poema parece como un intertexto que Paz reelabora, retomando a manera de Alusión una frase, que diremos con Genette, estaríamos hablando de intertextualidad: “*baste ya de rigores/ hermoso dueño baste*” (endechas reales no. 83).

Dicha frase no pertenece propiamente al poema 164, pero alude a unos versos: “*baste ya de rigores mi bien baste*”.

Paz retoma de este poema los seis primeros versos, que aparecen como cita explícita. Se aplica un tipo de intertextualidad implícita cuando evoca a estos últimos versos, los cuales solo serán reconocidos por aquél lector atento o con conocimiento del tema.

Posteriormente ya en el análisis del poema podemos hablar de una intertextualidad explícita, así como también de una cita explícita, pues ya citará el poema de manera completa.

Paz le da dos lecturas al poema, en primer lugar cuando sólo lo evoca, lo relaciona con las visitas de la virreina al convento, las quejas de la monja por no ser visitada y, en segundo lugar, en la quinta parte, cuando aparece el poema completo, Paz lo relaciona con el tema de los celos, con el razonamiento lógico y con el amor racional.

Notamos claramente la ambigüedad de la lectura del poema, ya que, Paz ni afirma ni niega nada, deja que el lector haga su propia interpretación.

En tercer lugar tenemos el **poema no 165**, "*Que contiene una fantasía contenta con amor decente*"

Este poema aparece como cita explícita. Pues, es citado completamente en el texto de Paz.

Paz como en todos los poemas que analiza, se poya en el contexto histórico literario de la época anterior y posterior de Sor Juana. De este poema como el anterior, enfatiza que son dos de los mejores sonetos de la musa. También reitera es el compendio y la cifra de su poesía y vida amorosa, la cual ubica inmersa en el tema del *fantasma erótico*, de la poesía de occidente. E identifica claramente a la monja con el tema apoyándose en al idea de su reclusión. Asimismo se apoya en el análisis de palabras como: sombra, imagen, ilusión, imán, ficción y hechizo.

Paz señala que la imagen del imán representa la mediación entre los dos mundos, el fantasmal y el real. También sugiere que el fantasma se escapa del "abrazo carnal pero la mente lo aprisiona". De igual suerte, sugiere que las fantasías eróticas que provocan la aparición del fantasma van casi siempre acompañadas de experiencias físicas, que se han visto con una mezcla de "horror y fascinación": la polución nocturna, la masturbación y la cópula mental acompañada de orgasmo solitario.

Cabe mencionar que las reflexiones anteriores nos llevan pensar que por un lado Sor Juana se imagina las relaciones con la virreina, como si ésta fuera el fantasma de su imaginación; por otro lado se abre una fuente de análisis profunda, la cual se presenta como una veta por descubrir en el sentido de explorar el tema del fantasma con mayor amplitud. Pues sería otro posible elemento de análisis en la obra de la musa, el encontrarla rodeada de magia, fantasmas, lugares oscuros, casi ubicándola como una romántica o gótica.

En cuarto lugar, encontramos, el poema: Redondillas, “Sátira Filosófica”, numerado como el **92**. *“Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres causan lo que acusan”*.

Aparece en el texto de Paz como una alusión, del cual sugiere “salvó del olvido total a la musa en los siglos del gran desdén hacia su obra”. Posteriormente lo retoma ya como una cita implícita: “las redondillas en que censura a los hombres y defiende a las mujeres” (397).

Paz considera al poema como una de las “piezas centrales del feminismo de al musa”, aunque dice que no se parece al moderno, ni tiene la tonalidad ideológica de este, aunque haya nacido de las mismas raíces: la condición de inferioridad de la mujer.

El poeta, describe que el poema fue una respuesta espontánea y aislada a una situación histórica, “en esto como en tantas cosas, su actitud fue única”. Además, la defensa que hace Sor Juana de su sexo, no es ideológica, “se funda en la moral de la época y en el sentido común”. Y la verdadera novedad del poema es que haya sido una mujer y no un hombre el autor de esas redondillas satíricas (397-398). Fue ruptura histórica y comienzo, por primera vez una mujer habla en nombre propio y defiende a su sexo con gracia e inteligencia usando las mismas armas que sus detractores. Así, Sor Juana se adelanta a su tiempo.

Paz reitera que el poema debe verse en el cuadro general de la literatura de su siglo; fue un respuesta a las incontables sátiras contra la mujer que circulaban en su tiempo, muchas escritas por poetas famosos. Desde este punto de vista la sátira es, de nuevo un ejercicio literario. Más adelante, el poema parece como cita implícita. Paz se apoya en un fragmento de Gil Polo:

Siempre tan necios andáis
que con desigual nivel
a una culpáis por cruel
y a otra por fácil culpáis.

Podemos darnos cuenta que no cita el poema de la monja, de manera directa. El poema de Sor Juana, en este caso más que en los otros, se basa en el conocimiento previo del lector, quien activará o no el mecanismo intertextual, para la comprensión que hará de la información proporcionada por el poeta.

En redondillas, estamos hablando de un intertexto de triple reelaboración:

1. Paz retoma el poema de Sor Juana y lo reelabora en su obra.
2. Cita un fragmento del poema de Gil Polo como un antecedente del poema, como posible hipotexto de este.
3. De manera que tanto el poema de la musa como el ya retomado en Paz serán hipertextos del de Gil Polo.

3.2. La Sor Juana de María Luisa Bemberg: *Yo, la peor de todas*

Para proceder con el análisis del film y así llegar a lo que la directora retoma, quita y propone de la obra de Paz, apoyaremos nuestro análisis en **un modelo** propuesto por nosotros, compuesto por dos ideas fundamentales que coadyuvarán en proporcionar la clave de lectura que nos auxiliara en dicho análisis.

En primer lugar nos apoyaremos en las etapas del análisis fílmico de Casetti Y Di Chio: la descomposición y la recomposición. En segundo lugar nos apoyaremos en los tres momentos del proceso intertextual propuesto por Gutiérrez Estupiñán:

1. Escisión del intertexto a partir del paratexto o texto fuente (lo que se retoma).
2. Inserción en otro texto (como se inserta).
3. Funcionamiento en el nuevo contexto (como funciona).

3.2.1. La aplicación del Modelo

A) En la **etapa primera del análisis**, la descomposición y recomposición: fragmentaremos la película en segmentos, aquellos donde encontramos representados los poemas amorosos que la directora retoma de la obra de Paz, para posteriormente analizar los componentes de cada uno de los fragmentos y luego tratar de aproximarnos a descifrar el sentido que los poemas en su conjunto nos proporcionan en relación con la visión general del texto fílmico.

1. La descomposición de la linealidad o segmentación y la descomposición del espesor o estratificación.

Como primera parte de nuestro análisis subdividiremos el film en breves segmentos, en encuadres, aquellos donde aparecen los poemas. Posteriormente analizaremos los componentes internos de cada encuadre, poniendo énfasis en lo siguiente: la identificación de una serie de elementos

homogénea, es decir, factores que se repiten en los poemas, y se componen en distintos elementos estilísticos, especialmente los siguientes:

- a) El contexto
- b) Los elementos sonoros: la voz
- c) El punto de vista
- d) Las miradas

2. La recomposición

En esta parte propondremos un modelo que como conclusión del proceso analítico reagregue en una estructura los elementos encontrados y descubra la lógica que los une, en este sentido:

1. En la enumeración: analizaremos las características de los elementos.
2. En el ordenamiento: describiremos la función que ocupa cada elemento dentro del poema.
3. En el reagrupamiento: sintetizaremos la función de los elementos, para acercarnos al sentido general de los poemas.
4. En la modelización: proporcionaremos una clave de lectura para los poemas para finalmente explicar la construcción y funcionamiento de los poemas en su conjunto.

B) La **segunda etapa** del análisis, los componentes intertextuales

Esta parte será apoyo fundamental para realizar la primera, ya que, en cada una de las etapas y elementos fílmicos, trataremos de ilustrar las manifestaciones intertextuales que encontramos.

De esta forma, utilizaremos conceptos tales como: Intertextualidad, tipos de intertextualidad, componentes intertextuales. Asimismo utilizaremos los tres momentos del proceso intertextual: la escisión del intertexto, la inserción y el funcionamiento en el nuevo texto. Cabe mencionar que esta segunda parte irá intercalada con la primera. De esa forma trataremos de acercarnos a un modelo de análisis que incluya a las relaciones intertextuales y a los mecanismos fílmicos.

3.2.2. El análisis de los poemas

En este apartado describiremos los poemas de acuerdo en orden de aparición en el film, aplicando el procedimiento explicado anteriormente.

Poema No. 1. Redondillas: Sátira Filosófica. “*Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan*”.

1. La escisión del intertexto

María Luisa Bemberg retoma este poema en primer lugar para insertarlo en su película, diferencia de Paz que lo hace en último lugar en su análisis. Bemberg retoma los primeros ocho versos del poema y los representa en la cinta como fenómenos de intertextualidad y cita explícita. Por su parte, Paz lo realiza como alusión y cita implícitas.

2. La inserción del intertexto en otro texto

En este apartado, La cineasta realiza varias operaciones, es quizás el más extenso, pues en él la directora reelaborara los poemas creando su propia propuesta.

a) El contexto

Bemberg va a insertar el poema en un contexto creando sus propios escenarios, recordemos que Paz se apoya en la historia y teoría literaria. Ella va recrear un escenario festivo apoyado en elementos visuales y sonoros. Se dará entonces el fenómeno intertextual llamado recontextualización, por medio de la cita.

Se da también una transformación del sentido del poema, por el cambio de código, aquí el poema, cobrará otro significado, pasa del código grafico a un código sonoro y visual como el cine.

Bemberg nos muestra un ambiente festivo en donde aparece una cita explícita al poema de Sor Juana, del cual sólo retoma los primeros ocho versos. A continuación describimos la manera en que retoma y reelabora el contexto del poema.

En primer lugar encontramos la representación del final de otra obra de Sor Juana: *los empeños de una casa*.

Al termino de la representación observamos a los virreyes, al arzobispo, Núñez de Miranda y a Sigüenza (bajo un tejado), aplaudiendo dicha

representación; justo en este momento el virrey menciona de la obra:²⁵ “que belleza , que frescura, no se estrenan ya en Madrid comedias como esta”, frase que provoca la pregunta que desencadenará la aparición del poema: el virrey le pregunta a su esposa por los versos: “en los cuales Sor Juana pone por el suelo a los hombres”, a continuación la virreina comienza a recitar “Redondillas”:

“Hombres necios que acusáis ...”, continúa el virrey: “ a la mujer sin razón, sin ver que sois la ocasión de...de...En ese momento se acerca sor Juana y completa los versos: “de lo mismo que culpáis”

Si con ansía sin igual
Solicitáis su desdén
¿Por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?.

Interviene el virrey y le dice: “además de talentosa guapísima”, Sor Juana responde con un gesto de aceptación, gratitud, y coquetería. Aunado a esto se sucede una conversación entre la virreina y Sor Juana que gira en torno a la admiración por la gran cultura de esta última.

La virreina dice: “tenía curiosidad de conoceros, ¿serán pocas las mujeres ilustradas en México” (intercambio de miradas, Sor Juana sostiene la mirada a la virreina), y responde: “en todas partes, señora, tampoco en España abundan por lo que he leído en Cervantes y Fray Luís”. A “Santa Teresa la han tratado de loca, quizás lo fuera por atreverse a escribir y pensar, una española...”²⁶ (cabe mencionar que en la conversación anterior, sobresalen las miradas que se intercambian entre los dos personajes. Por un lado, la virreina cuando se dirige a la musa, lo hace con una mirada un tanto retadora, a la que Sor Juana responde con otra de igual forma y con seguridad. Al término del diálogo de la monja, la virreina, parece estar satisfecha de la respuesta que da, quedándose con un gesto, entre suspiro, asombro y admiración muy marcados.

La escena termina con la intervención del virrey quien dice: “bella apasionada, irónica, ¿la adoptamos María Luisa?”, ella responde con un gesto de aprobación. El arzobispo responde también pero con un gesto contrario y

²⁵ *I, The Worst of all (Yo, la peor de Todas)* (Argentina, 1990) de María Luisa Bermberg, con guión suyo y de Antonia Larreta, basado en el libro de Octavio Paz. Foto: Felix Monti. Música: Luis María Serna. Ed: Juan Carlos Macías. Con Assumpta Serna, Dominique Sanda, Héctor Alterio, Lautaro Múrua. GEA, Cinematográfica, 2003, Dur: 107 mins.

²⁶ Ibidem.

volteando la cara dice: “esto no es un convento, es un lupanar”.²⁷ Podemos resumir este ambiente inicial de la película de la siguiente manera:

El ambiente festivo del convento, que a nuestro juicio no parece un convento, sino una representación en palacio. La convivencia de los dos grandes poderes la iglesia y el palacio. La postura ambigua del arzobispo hacia la obra de Sor Juana, es decir, por un lado aplaude *los empeños de una casa*, y por otro desaprueba los piropos y trato de los virreyes. Postura firme de apoyo hacia Sor Juana por parte del palacio. El perfil de Sor Juana: Bonita, irónica, ilustrada, valiente, segura, coqueta, famosa, alegre, inteligente, con facilidad de palabra y con amplia cultura. Por último diremos que en el vestuario de Sor Juana, sobresale el uso de pulseras, anillos y la falta del medallón con el que aparece en todos sus retratos conocidos.

b) La voz

Es muy importante mencionar que el poema aparece recitado, como lo ejemplificamos con los diálogos anteriormente citados, por dos de los personajes secundarios y por el personaje principal de Sor Juana.

Creemos que en este sentido la voz juega el papel que como elemento sonoro le corresponde. Aparece como sonido diegético, se encuentra en el espacio de la conversación, y la historia de la película.

También tenemos la representación de la voz en IN, proveniente de los tres personajes que aparecen en el encuadre.

La función de la voz podemos decir es interactiva con los personajes, le carga de sentido al encuadre, ya que junto con la mirada ayuda a definir a los personajes. Como ejemplificamos anteriormente, lo que nos permitió extraer el perfil de la Musa. Asimismo, la Voz marca la entrada de actuación de cada uno de los personajes.

c) El punto de vista

El punto de vista que creemos transmite la directora en este primer poema, tiene que ver con una postura que fue tomada con anterioridad y que

²⁷ Ibidem.

desea que el espectador comparta. Muestra una realidad muy distinta a la de los poemas de Paz.

Bemberg desde un punto de vista metafórico, refleja su ideología (lo que quiere transmitir al espectador). En este sentido, lo de la intelectualidad de Sor Juana aunado a su postura feminista.

En lo referente a la acepción cognitiva de la triple naturaleza del punto de vista, (en la imagen muestra unas cosas y esconde otras), en la mirada de los personajes nos podemos dar cuenta de sus posturas ideológicas y hasta, como ya se dijo anteriormente, definir el perfil de los personajes y de alguna manera ir haciendo comentarios que van definiendo la postura ideológica de estos, su carácter, temperamento, etc.

Finalmente diremos acerca del punto de vista propuesto por Bemberg, el cual Casetti, llama el punto de vista del Autor implícito, superior al del Narrador o Narratario, que es el punto de vista de la directora el que guiará la trama, establecerá las reglas y decidirá que ver, saber y creer.

Creemos pertinente mencionar aquí que Bemberg utiliza muchos primeros planos y *close up* en el film, de lo que diremos con Casetti: filmar una persona en primer plano, en lo que respecta al *ver*, significa simplemente elegir un cierta porción de su cuerpo (el rostro) y en un cierto modo de filmarlo (frontal y cercano), en lo que respecta al *saber*, quiere decir confiar el desciframiento del comportamiento de esta persona más a su mímica facial que a otras formas de la comunicación corporal, mientras en lo que se refiere al *creer*, quiere decir, ratificar la idea según la cual la cara es el espejo del alma, y así atribuir el máximo de valores a la microdramaturgia expresiva.²⁸

Podemos agregar que en los diálogos citados anteriormente, a directora trata de resaltar sobre todo los gestos de los personajes para cargarlos de una pesada ideología implícita.

d) Las miradas

En la conversación que Sor Juana sostiene con la virreina el intercambio de miradas es muy significativo. Bemberg utiliza en el intercambio de miradas entre los personajes en primer lugar la mirada objetiva, pues, muestra una

²⁸ Francesco Casetti y Federico Di Chi, op. cit., pp. 236 y 237.

porción de la realidad de modo directo y funcional, es decir, presenta las cosas directamente y como informaciones o pistas para el espectador.

Como la directora filma en primeros planos, evidencia las expresiones de los actores, en el caso de las miradas, los gestos y las actitudes. En las miradas nos muestra una Sor Juana inteligente y segura. La virreina la mira con admiración y el virrey con admiración y aceptación. En cambio tenemos la mirada del arzobispo de desaprobación y de advertencia.

También se produce la mirada de interpelación que aunque no propiamente, se le llama al espectador para interactuar en el filme, con un: ¡eh!, tú, directo, si se lanzan pistas, para que un espectador atento vaya construyendo el sentido que la directora espera.

De esa manera Bemberg se manifiesta explícitamente, tratando de establecer una comunicación con el espectador. También creemos ver manifiesta la mirada subjetiva, ya que, lo que estamos viendo en la pantalla va coincidiendo con lo sucesos que acontecen a los personajes, *ver siendo*, de igual forma, el personaje se va delineando. Mientras procede a mirar, el espectador puede ir delineando el perfil de cada personaje. Así, gracias al personaje el espectador asume una posición activa, tratando de entenderlo. Vislumbramos un *ver limitado*, pues sabemos lo que los personajes nos digan, un *saber intradieético*, lo que nos lleva como espectadores a un *creer transitorio* (destinado a durar lo que dura la credibilidad de quien está en campo).

3. Función del intertexto en el nuevo contexto

Consideramos la función de este primer poema como la presentación de los temas centrales que se desarrollarán en el transcurso de la película: feminismo y relaciones amorosas.

Es una prolepsis, pues más adelante veremos como se llevan a cabo las relaciones de Sor Juana y la virreina, así como también la desaprobación de la iglesia para con su obra, hasta llevarla a la abjuración intelectual. Tenemos, a los personajes principales de la película, la simpatía de palacio y la apostura ambigua de la iglesia.

A nuestro juicio, la directora de la película trata de resaltar al personaje de Sor Juana poniéndolo al mismo nivel que los dos poderes reinantes en Nueva España.

Esto, lo encontramos representado en el comportamiento de Sor Juana, la manera como habla, responde y se mueve, es sin duda un comportamiento altanero, soberbio, con mucha seguridad. Comportamiento que será acallado, pues al igual que Santa Teresa, la monja, será perseguida y acosada por escribir sus poemas paganos.

¿Por qué elige Bember este poema?, probablemente porque es el más conocido de Sor Juana y es del dominio público su “ataque contra los hombres”; muestra sin duda el tema del feminismo que Bemberg trata de plasmar muy modernamente en su película.

Concordamos con Paz en que al feminismo de Sor Juana no podemos considerarlo como tal, pero sin duda sí resaltamos su valentía y compromiso para con las mujeres de su tiempo, misma que demuestra no sólo en este poema sino en gran parte de su obra.

Bemberg a diferencia del poeta intenta plasmar en su obra un feminismo contemporáneo. Paz sugiere que en la época de la Musa no se podía hablar del feminismo, la defensa que hace Sor Juana de su sexo no es ideológica, se fundamenta en la moral de la época y en el sentido común. Siguiendo a Paz, diremos que sin embargo el poema es una ruptura y un comienzo: “por primera vez en la historia de la literatura, una mujer habla en nombre propio, defiende a su sexo, y con gracia e inteligencia, usando las mismas armas de sus detractores, acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres”.²⁹

Poema No 2

Nos referimos al No 84 de Paz, *En el que describe racionalmente los efectos irracionales del amor*.

1. Escisión del intertexto

Este poema lo encontramos representado en segundo lugar dentro de la película. A diferencia de Paz quien lo ubica en tercer lugar de su análisis.

²⁹ Octavio Paz, op. cit., p 398.

Bemberg retoma sólo los ocho primeros versos del poema y lo hace como cita explícita. Paz, por su parte, retoma los doce primeros versos y cuatro más de un fragmento posterior.

El poeta retoma el poema como alusión y cita implícitas y luego como cita explícita. Le da dos sentidos diferentes al poema: la melancolía y el amor racional. Por su parte Bemberg le dará un significado distinto, pues enfatizará las relaciones amorosas entre Sor Juana y la virreina.

2. Inserción del intertexto

a) El contexto

El escenario del poema es muy distinto a la obra de Paz, Bemberg inserta el poema en una escena en el palacio. Y a la melancolía de Paz, le da un sentido moderno, la actualiza. La vemos reflejada en el personaje de la virreina sintiendo nostalgia por el ser amado, nada que ver con la melancolía y el amor racional que expone el poeta.

Aparece el poema llenando toda la escena (como si fuera el personaje principal). Se desarrolla en el palacio, con azules escenarios, a lo lejos podemos ver el mar, de plástico, por cierto. Encontramos al virrey pintando un retrato de la virreina. A quien vemos aparentemente leyendo el poema, con voz apasionada y en una hoja que semeja un manuscrito. Al término de este, en el momento que pronuncia las líneas finales: “que empieza como deseo y para en melancolía”, voltea la cara viendo hacia el mar con profunda melancolía:

Este amoroso tormento
que en mí corazón se ve
se que lo siento y no se
la causa porque lo siento.
Siento una grave agonía
por lograr un devaneo
que empieza como deseo
y para en melancolía.³⁰

b) La voz

Es sumamente interesante la contribución que hace María Luisa Bemberg, en este poema.

³⁰ María Luisa Bemberg, op. cit.

El poema aparece recitado en voz del personaje de Sor Juana pero en la mente de la virreina, quien aparentemente lo está leyendo; con pasión, añoranza y ambigüedad.

Tenemos representado el sonido diegético interior, pues el poema esta justo en la mente del personaje de la virreina. También encontramos la *voz en over* que proviene de otro orden de la realidad, quizás se refiere a un momento previo en el cual la monja lee el poema a María Luisa Manrique de Lara.

La voz es un poco ambigua pues casi no se percibe si es de la virreina o de Sor Juana, pero equiparándola con otros poemas que lee la musa creemos que es ella justamente quien lo hace.

De esa manera sabemos que la voz funciona como una unidad superior, pues reconducirá a un tema central que en este caso será el de las relaciones amorosas entre Sor Juana y la virreina. La voz combina perfectamente con el escenario, propuesto: un escenario romántico, un mar de papel a la distancia lo adorna. El virrey pintando y la virreina extrañando a su amada Juana Inés.

c) El punto de vista

En este poema notamos claramente la actitud que va tramando la directora de la película, en lo referente a las relaciones amorosas. Nos muestra una realidad en sentido óptico y cognitivo. Ya que, en cuanto a la imagen y actitudes del personaje de María Luisa Manrique, el punto de vista es encarnado y la realidad se va dibujando. El personaje expresa una perspectiva personal de los acontecimientos, de manera cognitiva y óptica. De esa forma en la imagen observamos, ciertos datos y evidencias, que más tarde corroboraremos.

El poema recitado por Sor Juana aparece como focalizador extradiegético, pues muestra una postura ideológica clara de la directora.

d) Las miradas

Este elemento sobresale claramente representado en la actitud de la virreina, cuando termina de recitar el poema, hace un gesto de melancolía muy moderno. Y se relaciona directamente con la mirada objetiva. Así, como espectador entendemos en el gesto expuesto de manera clara y directa, esa porción de realidad expresada con gestos y miradas de la virreina.

3. Función en el nuevo contexto

El poema retomado por Bemberg es de importancia primordial, pues más que los personajes que aparecen en escena, el virrey y la virreina, el poema parece llenar por completo el escenario, es como si fuera el personaje principal del encuadre. Tiene una función de gran carga ideológica, en donde vemos reflejada la postura en relación al comportamiento de los personajes, que ya la directora comienza definir de manera casi directa. Misma que veremos ya abiertamente mostrada en el siguiente poema.

Poema No 3

Este poema se encuentra en la obra de Octavio Paz ocupando el segundo lugar de su análisis y numerado como 164. *En que satisface un recelo con la retórica del llanto.*

1. Escisión del intertexto

En la obra de Paz el poema parece como una alusión y luego más adelante ya citado en su totalidad como cita explícita. El sentido del poema en el autor, es ambiguo, dice que el poema puede estar relacionado con el tema de las visitas de la virreina a la Musa en el convento y luego nos dice que el tema puede estar relacionado con los celos, el amor racional y el razonamiento lógico de Sor Juana.

A diferencia de Paz, María Luisa Bemberg retoma del poema, los seis últimos versos y en cuanto al escenario lo cambia completamente, pues los acontecimientos se suceden en el palacio, no en el convento. Asimismo nunca habla de amor racional, ni lógico, al contrario, este poema refuerza la idea de las relaciones amorosas entre la monja y la virreina.

2. Inserción del intertexto

La escena se desarrolla en el palacio y refuerza ya claramente la idea hasta este momento implícita de la relación amorosa.

a) El contexto.

Encontramos al hijo de la virreina de aproximadamente cuatro años. Esta le acaricia el cabello amorosamente. Pensativa, excitada, con mirada perdida, recuerda un poema de Sor Juana, curiosamente en voz de la monja:

Baste ya de rigores mi bien baste,
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste,
con sombras necias con indicios vanos
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.³¹

De fondo del encuadre, tenemos una ventana de cuadros iluminada de azul, la virreina en *medium close up*. Repentinamente, irrumpe el virrey sorprendiéndola en sus pensamientos, y leyendo asombrado los tres últimos versos del poema, reiterando el último verso: “mi corazón deshecho entre tus manos”, y le dice: “que espléndido, que pasión sigues haciendo estragos María Luisa...”, la virreina ríe aceptando con naturalidad. La virreina da un leve suspiro, excitada, no sorprendida, orgullosa.³²

b) La voz

Es interesante el procedimiento que Bemberg lleva a cabo en este poema. En primer lugar encontramos la función del poema representado como sonido diegético interior, cuando en la mente de la virreina escuchamos el poema recitado en voz de Sor Juana.

Al igual que en el poema anterior, la voz *over*, es ambigua, ya que aparece en la mente del personaje y casi no nos damos cuenta que es la monja quien lo recita. De esta forma, pertenece a otro orden de la realidad (posibles encuentros anteriores entre los personajes).

Encontramos también el sonido diegético cuando el virrey recita los versos del poema. También representando la voz *en in*. Con esta intervención del personaje en toma directa, vemos claramente su intención y gestos de admiración y aprobación de la relación amorosa entre la virreina y la musa.

c) El punto de vista.

De los componentes del punto de vista representados notamos que en la lógica constituida, la cineasta intenta confirmar abiertamente, de manera explícita las relaciones amorosas entre los personajes, quizás sean del conocimiento público o al menos de un grupo cercano a la familia.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

En cuanto a la clave que el espectador debe tener, para entender el punto de vista, Bemberg proporciona los gestos, las miradas, las actitudes de los personajes, para dar a entender lo que desea.

De esa forma, el poema aparece como focalizador (la directora selecciona una muestra del sentido del poema y excluye otros posibles sentidos) óptico (las actitudes de los personajes) y epistémico (la función del poema como confirmación de la relación).

En este sentido el punto de vista que sobresale es el metafórico (según la ideología o provecho de alguien), según lo que la directora quiere mostrar en relación con su postura ideológica. Representa los hechos como los vemos en pantalla, con actitudes demasiado tendenciosas y una postura bien definida.

d) Las miradas.

La mirada que se representada en el poema es la objetiva (postura de la autora). Ya que en la imagen vemos reflejada una porción de la realidad, en este caso la intención del poema, de modo directo y funcional.

Las actitudes de los personajes es directa y los gestos pícaros de la virreina, sus suspiros, su respiración profunda, la mirada del virrey de poca sorpresa pero de aprobación, no puede ser más directa.

También resalta la mirada subjetiva de los personajes, pues lo que notamos en pantalla es la relación amorosa, y el conocimiento que tiene de ella el marido.

Como espectadores sabemos y simpatizamos o no con lo que los personajes nos muestran en escena. De esta forma el espectador asume una postura activa. Entrando en campo a través de sus ojos, mente y creencias. De ahí se desprende un *ver limitado* (relacionado con la visión del personaje), *un saber intradieético*, (completamente inscrito en la vivencia, de quien está en escena). Se sabe aquello que sabe el personaje, además de verlo todo con sus ojos) y finalmente un *creer transitorio* (destinado a durar lo que dura la credibilidad de quien está en campo).

3. Función en el nuevo contexto

La función del poema en el film será la representación directa de la ideología de la cineasta en relación a las relaciones amorosa de Sor Juana y la

virreina. Postura que difiere con la de Paz: ambigua y centra el sentido del poema en las visitas de la virreina y la representación del amor racional.

La función del poema es muy fuerte, pues al igual que el primer poema, que tiene la función de presentación de los personajes y de las informaciones necesarias para el desarrollo de la trama, este poema dará entrada al juicio y castigo, de la iglesia con Sor Juana.

De igual suerte y con más peso ideológico, marcará la postura que la cineasta intenta transmitir al espectador, ya de manera abierta y directa: las relaciones de la musa y María Luisa no son especulaciones son verdaderas y aceptadas.

Poema No 4

Este poema no aparece en la obra de Paz. Creemos que Bemberg lo retoma directamente de la obra de Méndez Plancarte, en la cual aparece en la sección de Amor y de Discreción (al igual que los dos poemas anteriores), con el número 184 bajo el título:³³ *Que consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores.*

1. Escisión del intertexto

El poema se compone de 14 versos de los cuales la directora solo retoma 4 que sirven como introducción al juicio de la iglesia contra Sor Juana. Creemos que el poema es el resultado lógico, el castigo que merecen los personajes por transgredir las normas de la iglesia. Ya que en este poema notamos la persecución de la monja, gracias a sus poemas dirigidos a la virreina.

Entonces, es una prolepsis, debido a la persecución y juicio de la iglesia, Sor Juana renunciará a las letras profanas.

2. Inserción del intertexto en otro texto

El poema es insertado como cita explícita, recitado por uno de los censores de la musa.

a) El contexto

³³ Alfonso Méndez Plancarte, *op. cit.*, p. 297.

El contexto del poema es claro: el juicio de la inquisición y la iglesia a Sor Juana.

Esta escena comienza con una posición de cámara en picada y con un poema, recitado por uno de los censores:

Amor empieza con desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos
crece con riesgos lances y recelos
sustentase de llantos y de ruegos...³⁴

Encontramos en el encuadre, a los siguientes personajes: el arzobispo, el confesor de Juana Inés, y tres censores. Se entabla una discusión acerca del poema de Sor Juana, la cual transcribiré por completo, pues la considero medular en el análisis del punto de vista de la directora y el sentido del poema:

Primer censor: ¿hay o no motivo de desasosiego para nuestro pastor?

Arzobispo: no es por mi desasosiego, sino por el de la iglesia.

Segundo Censor: cada verso es un lanzazo en el costado del salvador, me quema las manos sólo de tocarlos.

Núñez de Miranda: Yo leo y releo y no advierto la intención perversa, la poesía tiene sus fueros que escapan al juicio de los celadores de la fe, pensar en Salomón o en Santa Teresa.

Segundo censor: Yo no veo más que lasilla, la más enfermiza sexualidad y es escrito por una mujer.

Primer censor: A otra mujer (completa).

Núñez de Miranda: Ensalzan a la señora virreina, son poemas de alabanza de adulación, si se quiere, se escriben en todas las cortes europeas.

Tercer Censor: contesta, no en las de España, ningún poeta ha dejado testimonio de los ojos o de los labios de Isabel la católica (hasta este momento se sienta el arzobispo, quien ha estado dando vueltas a la mesa donde se encuentran todos los personajes sentados).

Núñez de Miranda: no los tendría hermosos.

Tercer censor: bien lo dijo San Bernardo: "Cuando oigo a una mujer es como si silbase una víbora" (risas).

Núñez de Miranda: una víbora que posee alma, igual que nosotros.

Arzobispo: eso la vuelve más vulnerable quien posee un alma puede perderla. Padre Miranda, citaste a Salomón, Salomón también dijo: "la mujer es más amarga que la muerte".³⁵

³⁴ María Luisa Bemberg, op. cit.

Es importante reiterar la posición de la cámara, en picada y los personajes tomados en *group shot*. También lo es, un *dolly* circular de la cámara, que sigue por largo tiempo al arzobispo, quien esta hablando, y caminando en círculo, alrededor de los demás personajes. Además hay un *sonido sincrónico in*, se escuchan los pasos del arzobispo, como un amenazante golpeteo.

b) La voz y el ruido

Encontramos la representación de un *sonido diegético*. El poema forma parte de la historia. Está también representada la *voz en in*, que procede de un hablante encuadrado en campo, es decir, el personaje que recita el inicio del poema. El tono fuerte de voz nos permite inferir que se trata posiblemente del inquisidor en turno. También la voz puede tener una función introductoria al juicio. Ya que, a raíz de la lectura del poema, se procede a realizarlo.

Aparece aquí un elemento nuevo: **el ruido**, que encontramos representado con los pasos del arzobispo alrededor de la mesa de reunión. Diremos con Casetti y Di Chio:³⁶

del ruido se pueden hacer consideraciones análogas a las de la voz. Existe una diferencia básica entre ambos: mientras la voz lleva siempre consigo la complejidad de la lengua, el ruido remite por el contrario a un mundo más *natural*, menos directamente capaz de “denominar significados precisos”. Así, el *sonido de campo in*, tiende a *espesar* la situación audiovisual, a hacerla más verosímil: en la práctica a reproducir lo más fielmente posible lo que sería una situación real.

En este sentido es justamente lo que hace el ruido de los pasos del arzobispo, da a la escena mas toques de credibilidad.

Al ruido de los pasos del arzobispo podemos considerarlo como *sonido off*, pues procede de una fuente diegética no encuadrada. Retomando el sentido que le da Casetti, diremos que dicho sonido sirve para proporcionar efectos más amplios que los pronunciados por la imagen, además, los ruidos rellenan artificialmente una situación, visual significativa, sirve para crear una atmósfera respecto de unas imágenes.

De esa manera, retomamos el sentido del ruido de los pasos, pues componen un ambiente de misterio y enfatizan las opiniones de los personajes. Así como

³⁵ Ibidem.

³⁶ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *op. cit.*, pp.102-103.

también muestran la presión que está ejerciendo el arzobispo con los demás participantes en el juicio.

c) el punto de vista

Creemos pertinente mencionar que “la marca de destino de la imagen” que Bemberg nos propone como espectadores. Definitivamente una vez más proporciona una lógica y una clave para el espectador. La lógica se relaciona con el juicio de la Musa a causa de su poema dirigido a María Luisa Manrique de Lara y la clave es marcar una tendencia ideológica y dar una posible solución en este caso como castigo a la monja. Mismo que será decisivo para su renuncia a las letras. El poema funciona como focalizador diegético, se centra en el castigo y excluye otras posibles interpretaciones del poema.

d) Las miradas

El poema retoma dos tipos de miradas la objetiva y la subjetiva. En la primera, la mirada de la directora, el emisor, nos muestra una porción de la realidad de modo directa y funcional. También encontramos la mirada de los personajes, directamente marcadas con la tendencia de la directora, poniendo el énfasis en el juicio de Sor Juana.

De la mirada subjetiva, podemos mencionar que los gestos de los personajes y las miradas, afirman o rechazan, sus actitudes y sus movimientos. Es decir, la definición de la postura de los personajes. De igual suerte, van marcando en el espectador una posible postura ante la situación, provocando una actuación activa del espectador. Ya que vemos a través de sus ojos, actitudes y creencias.

3. Función en el nuevo contexto

La función de este poema es sumamente importante, es el detonante de la parte final de la película. También es la muestra más clara y abierta de la postura de la directora en relación con los amoríos entre los personajes de Sor Juana y la Virreina.

De igual suerte es donde más notamos el alejamiento de Bemberg en relación a Paz. Ella reelabora el sentido del poema adecuándolo a su postura en relación, con las relaciones amorosas. Lo hace de manera completamente

distinta, desde el inicio sabemos que ya no retoma el poema de utilizado por el Nobel.

Apoyándonos en las ideas de Paz, relacionado con el amor racional y la lógica amorosa de los poemas de la Musa, diremos que María Luisa Bemberg le da un sentido completamente distinto al poema, adapta el poema a su interés ideológico. Por ello le cambia totalmente el sentido, pues como podremos observar más adelante el poema trata de un desengaño amoroso y Sor Juana explica el sentido lógico que tiene el amor, sin tendencias, ni sentimentalismos, lo explica clara y directamente. Ya Paz había señalado, esta lógica casi matemática de algunos poemas y en éste se aplica completamente este razonamiento.

A continuación citaremos el poema, que encontramos en el texto de Méndez Plancarte en la sección DE AMOR Y DISCRECIÓN, con el número 184: *Que consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores.*

Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos;
crece con riesgos, lances y recelos,
sustentase de llantos y de ruego.

Doctrínenle tibiezas y despego,
conserva el sér entre engañosos velos,
hasta que con agravios o con celos
apaga con sus lágrimas su fuego.

Su principio, su medio y fin es éste;
Pues ¿por qué, Alcino, sientes el desvío
de Celia que otro tiempo bien te quiso?

¿Qué razón hay de que dolor te cueste,
pues no te engañó Amor, Alcino mío,
sino que llegó el término preciso?³⁷

La función del poema es sin duda un detonante para el final de la película, es un momento de clímax. En este sentido marca una prolepsis con respecto a la renuncia de las letras por causa del juicio inquisitivo. Sin duda también es el sustento en el que apoya la directora su punto de vista. Es interesante señalar la importancia del poema, pues, Bemberg le da más peso a los sentimientos de la monja que a su vida intelectual en sí.

³⁷ Alfonso Méndez Plancarte, op. cit., p. 297.

El final de la película es un final romántico, triste, que te hace sentir como espectador, lástima o expresar sentimientos de comprensión y simpatía con la “pobrecita monja que dejó de escribir”.

El poema es sin duda muy fuerte significativamente. Se sucede un movimiento de cámara que nunca más aparece en el film, al igual que muchos diálogos, creemos que es el poema central de la película. Nos lleva a la siguiente reflexión, ¿por qué Bemberg, escogió un poema que no habla de amor, no es tendencioso ni es de los más melosos que tiene la monja, para ejemplificar, comprobar y sustentar su postura ideológica? Realmente aún no puedo contestar la pregunta.

Poema No. 5

Que contiene una fantasía contenta con amor decente

1. La escisión del intertexto

María Luisa Bemberg retoma este poema en último lugar para insertarlo en su película, a diferencia de Paz quien lo hace en tercer lugar en su análisis, citándolo completamente. El poema aparece numerado como 165. La cineasta, retoma los cuatro primeros versos y los presenta en la cinta como cita explícita al igual que Paz.

2. La inserción del texto en otro texto

Bemberg inserta el poema, recitado en voz de Sor Juana, pero representado sólo en su mente.

a) El contexto

El poema parece en un contexto de la celda de Sor Juana, en donde ella junto con la virreina, su sobrina Isabel y su criada, preparan sus libros que serán llevados a España para su publicación. Es un ambiente sumamente triste en el que podemos observar, como Bemberg a diferencia de Paz va a reelaborar el contexto del poema creando una atmósfera de tristeza y hasta cierto punto de derrota.

Consideramos necesario mencionar un antecedente inmediato a la aparición de este poema, pues explica de manera lógica el contexto de este.

Previamente a la aparición del poema, se da una entrevista entre Sor Juana y el Virrey, quien llega a despedirse, pues lo han relevado del cargo, ha perdido el favor real. Sor Juana pregunta por la virreina y menciona que:

“México no será lo mismo sin ella, se hundirá en el lago”, a lo que el Virrey responde que “su único consuelo sería le autorizase la publicación de sus obras”. Sor Juana acepta y el Virrey se despide diciendo: “para mi ha sido un privilegio ampararte con mi protección, cuídate, donde tu pisas crece la envidia, la iglesia es implacable con sus hijas rebeldes. Adiós Juana”. Se marcha.³⁸

Posteriormente observamos, en el encuadre; la celda de Sor Juana, específicamente su biblioteca donde aparece el poema como una introducción, recitado en voz de la monja:

Detente sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Sor Juana aparece en primer plano y *medium close up*. Luego empieza a recitar el poema mentalmente. Al mismo tiempo vemos en pantalla enfocado los libros de la monja: *El Primero Sueño y Villancicos*. Al mismo tiempo, en segundo plano vemos a la virreina quien preocupada se frota las manos. También aparecen dos personajes más: probablemente Isabel, sobrina de la musa y su criada llevándose los libros en un baúl.

b) La voz

El poema aparece recitado en voz y memoria de Juana Inés, como sonido diegético interior, se encuentra en el espacio del encuadre y pertenece a la historia. Además encontramos representada la *voz in*, pues procede de un personaje en cuadro, aunque la fuente sea la memoria, voz en campo.

Cabe mencionar que la voz que escuchamos es de tonalidad doliente, pausada, del personaje, asustado, que le da un toque de suspenso al encuadre.

c) El punto de vista

El poema muestra una realidad distinta a la propuesta por el poeta. La lógica que la directora intenta transmitir, es darnos una imagen de la iglesia que como represora, empuja a la musa a deshacerse de sus libros. La clave de lectura que da es la voz asustada de la monja quien recita el poema, y la no aparición de diálogos en esta escena.

³⁸ María Luisa Bemberg, op. cit.

En este sentido el poema aparece como focalizador principalmente epistémico, pues es una reiteración de la persecución de la iglesia a la monja. Sobresale el punto de vista metafórico (ideología en provecho de alguien). La directora confirma lo que ya anteriormente había dibujado: el encuadre aparece como un primer castigo hacia el comportamiento rebelde de Sor Juana, ya una vez desprotegida de palacio.

Después de esta escena se sucede otra donde vemos la quema de libros heréticos, ese sería otro castigo, como prolepsis en la historia, no sabemos si se quemaron libros de Sor Juana.

d) Las miradas

Este es el único escenario en que no encontramos intercambios de miradas significativos. No hay *close up* a los personajes. Hay un acercamiento a los títulos de las obras. También algo importante es que no hay diálogos en el encuadre. Todo lo que observamos es a los personajes y sus actitudes de tristeza y angustia, de miedo, por parte de Sor Juana y de desesperación e inquietud por parte de la virreina.

3. La función del intertexto en el nuevo contexto

La función de este intertexto es mostrarnos la primera sanción que tendrá Sor Juana por parte de la iglesia. De alguna manera están huyendo sus obras; junto con los virreyes se van a España, la monja si pudiera también se iría. La función del poema es un tratar de detener a la iglesia en sus persecuciones, como detener al fantasma que la acosa y que ha iniciado con la pérdida del favor real de sus protectores.

La monja se quedará sola a enfrentar a la iglesia. Sus libros como fantasmas sí lograrán huir hacia España.

Creemos ver representada a la iglesia como un fantasma a quien la monja teme. Dicha imagen del fantasma Bemberg la retoma de Paz pero le da otro significado distinto como ya mencionamos. Paz, a diferencia de Bemberg, considera al poema como un compendio de vida amorosa, ubicada inmersa en el tema del fantasma, pero el fantasma erótico, no el moderno al cual creemos se refiere la cineasta.

El poeta reitera que las fantasías eróticas provocan la aparición del fantasma. Bembeg no retoma el tema del poema de esa manera, antes bien como ya dijimos lo transforma, lejos de las ideas de Paz, en un fantasma moderno, de esos que dan miedo. Así la monja tendrá miedo a la reacción de la iglesia.

Mencionamos anteriormente que la función principal del poema se relaciona con una anticipación del castigo mayor, que la iglesia le tendrá reservado. Después de éste, se sucederán de manera rápida: (aproximadamente los últimos 30 minutos de la cinta), el desenlace de la película, describiendo todas las calamidades de Juana Inés: La pérdida de la protección de palacio, La quema de los libros heréticos como posible amenaza, la muerte de su madre, la publicación de su discurso en contra del padre Vieyra: *La Carta Atenagórica*, *La Respuesta a Sor Filotea*, el pleito con el arzobispo, Aguiar y Seijas, la peste, su confesión ante el padre Núñez de Miranda Y finalmente su renuncia a las letras.

REFLEXIONES FINALES

Sin duda la comparación llevada a cabo entre un texto cinematográfico y un texto literario fue interesante y enriquecedora para nosotros pues descubrimos que cada uno de los textos tiene sus propias claves no solamente de escritura, como es bien sabido, sino que en su lectura pueden activarse no de manera única por la capacidad del lector sino también por la vía del mensaje, esto es, si la lectura es de un texto literario o de uno fílmico.

El acercamiento a los conceptos estudiados nos ayudo grandemente a entender los recursos que cada uno de los autores emplea para conformar un contexto diferente y actualizado de un mismo referente.

Para el seguimiento del proceso es necesario tener presente que las claves de lectura que el autor proporciona puedan ser reconocidas por el lector de cada texto ya que si las “pistas” proporcionadas no son reconocidas no se logra una lectura rica y profunda y, desde luego, se nulifica la posibilidad de la intertextualidad. Si por el contrario, se activan diferentes niveles de lectura podrán reconocerse por un lado el sentido de los textos y por otro, lograr mayores aproximaciones a la intencionalidad de los autores.

De esa forma, fue muy gratificante reconocer la manera en que cada uno de los creadores, Octavio Paz y María Luisa Bemberg, reelaboraron los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz apoyándose el primero en el contexto histórico y literario de la época Novohispana, y la segunda en recursos del lenguaje cinematográfico como la trama, sonoridad, escenarios, las miradas, entre otros, que están presentes en el filme.

En la investigación hemos seguido el origen y desarrollo de la intertextualidad delimitando nuestro estudio sobre todo a los intertextos según la clasificación adoptada de Pérez Firmat, Gutiérrez Estupiñán y Quintana Docio, principalmente. De igual suerte, nos aproximamos al conocimiento de algunos elementos que nos permitieron llevar a cabo el análisis fílmico. Así, con las herramientas anteriores intentamos analizar las propuestas de los autores

quienes, a muchos años de diferencia se enfrascaron en la obra de la ilustre poetisa.

Pudimos constatar que al igual que Paz, Bemberg retoma algunos intertextos, en los cuales comparte el sentido que les da Sor Juana y en otros proporciona un sentido completamente distinto al Nobel mexicano. Ella reelabora su propio contexto en el filme, con escenarios cerrados y oscuros, apelando a la plasticidad del cine, todo ello relacionado con la función que los poemas tienen en algunos momentos del filme.

Punto clave de la investigación es sin duda la comparación que realizamos de las reelaboraciones de los poemas, pues es ahí donde mejor se notan las distintas posturas de los mensajes de cada autor. Paz nos proporciona una lectura erudita, sumamente ambigua de difícil comprensión en ocasiones. Paz obliga a una lectura concienzuda, espaciosa, en la que, algunas veces, se deben releer afirmaciones que posteriormente matiza o niega.

A nuestro juicio, es factible que Paz ofrezca esa lectura de manera intencionada, pues conoce al público a quien se dirige; él propone la clave de lectura y espera que el lector acepte o no sus propuestas. Es decir, el lector elaborará su propio sentido de la obra, la interpretará en función de su condición socio-cultural, su ideología y formación literaria.

Bemberg por su parte nos proporciona una clave de lectura más directa, concreta, y fácilmente identificable en tan solo 107 minutos. Un espacio; imágenes; acciones y sonidos fácilmente empáticos para el espectador que recibe la propuesta de la cineasta, casi de manera instantánea.

Cada uno de los textos está sustentado por objetivos diferentes: el estudio de la obra poética en Paz y el conocimiento de pasajes de la vida de la poetisa en Bemberg. Y cada obra muestra los recursos propios del ensayo y el filme respectivamente.

Como resultado de la investigación, me parece conveniente hacer mención de la propuesta del modelo de análisis, pues fue de gran utilidad para llevar a cabo el ejercicio comparativo, encontrar las relaciones intertextuales y, sobre todo, acercarnos al sentido que hemos creído encontrar en el tratamiento tan diferente que los dos creadores hicieron del mismo texto primigenio.

Cabe aclarar que dicho sentido es un pequeño acercamiento a la proyección de los dos autores, pues la nuestra es una investigación abierta a futuros estudios, correcciones y actualización de los datos aquí propuestos.

Reiteramos que el haber llegado a puerto no es el fin de la investigación sino el inicio de futuros estudios. El presente trabajo aspira a ser simplemente un acercamiento válido sobre la interpretación de la magna obra de Sor Juana en dos mensajes distintos y con discursos en lenguajes diferentes.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz: Enigmas Ofrecidos a La Casa Del Placer*. México, COLMEX, 1994.

Arias de la Canal, Fredo. *Intento de Psicoanálisis de Juana Inés y Otros Ensayos*

Sorjuanistas. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1998.

Baena, Guillermina. *Instrumentos de Investigación*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1991.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2001.

----- *Análisis Estructural del Relato Literario*. México, Limusa, 1998.

----- *Análisis e Interpretación del Poema Lírico*. México, UNAM, 1997.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo Analizar un Film*. España, Paidós, 1991.

Cineteca Nacional. *Expediente de María Luisa Bemberg*.

----- *Carpeta de Prensa*.

De los Reyes, Aurelio. *Medio Siglo de Cine Mexicano*. México, Trillas, 1997.

Granados Garnica, Víctor Manuel. *El Mensaje Poético en el Cine de Rubén Gaméz*. Tesis de Licenciatura. Director. Julio Linares Quintero. México, UNAM, 1999.

G. Salceda, Alberto. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. T. 4. Comedias, Sainetes y Prosa, México, FCE, 2001.

Jauss Hans, Robert. *El Lector Como Instancia de una Nueva Historia de la Literatura*, en, *Estética de la Recepción*. Mayoral. J .A. Madrid, Arco-Libros, 1987.

- López Alcaraz, María De Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para Investigaciones Literarias*. México, UNAM, FES-ACATLAN, 2000.
- Martínez Fernández, José E. *La Intertextualidad Literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Obras Completas De Sor Juana Inés de la Cruz*. T. I. *Lírica Personal*, México, FCE, 2001.
- Muriel, Josefina. *Cultura Femenina Novohispana*. México, UNAM, 2000.
- Pascual Buxó, José. *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y Conocimiento*. México, UNAM, 1996.
- *La Cultura Literaria en la América Virreinal*. UNAM, México, 1996.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. México, FCE, 2004.
- *El Arco y La Lira*. 3ª. ed., México, FCE, 2005.
- Rall, Dietrich. *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. México, CELE-UNAM, 2001.
- Sabat de Rivers, Georgina. *En busca de Sor Juana*. México, UNAM, 1998.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Inundación Castálida*. Presentación de Sergio Fernández. ed, Facsimilar, México, UNAM, 1995.
- *Segundo Volumen de Sus Obras*. Prologo de Margo Glantz, ed., Facsimilar, México, UNAM, 1995.
- *Fama y Obras Póstumas*. Introducción de Antonio Alatorre, ed., Facsimilar, México, UNAM, 1995.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*. España, Paidós, 1999.
- Zavala, Lauro. *Elementos del Discurso Cinematográfico*. México, UAM-XOCHIMILCO, 2003.

DICCIONARIOS

- Barajas, Benjamín. *Diccionario de Términos Literarios y Afines*. México, Edére, 2006.

Corominas, Juan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. 3ª.ed.,
Madrid, Gredos, 2000.

Diccionario de Autoridades. RAE. T. 5. Director, Dámaso Alonso, Madrid, Gredos,
1976.

Diccionario de la Lengua Española. 21ª. ed., España, Espasa-Calpe, 1992.
Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de Términos Filológicos*. 3ª. ed, Madrid, Gredos, 1997.

FILMOGRAFÍA

I, The Worst of All (Yo, La Peor de Todas), Directora, María Luisa Bemberg. Prod.

María Luisa Bemberg y Lita Stantic, María Luisa Bemberg y Antonio Larreta, Basada en el libro: *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, de Octavio Paz. Con: Assunta Serna, Dominique Sanda, Héctor Alterio, Lautaro Murúa, Alberto Segado, Gerardo Romano, Jean-Pierre Regueraz, Marcos Woinsky. Gea Cinematográfica, 2003, 107 Min.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

La Jornada Semanal. Carlos Monsiváis. *A Donde Yo Soy Tú Somos Nosotros*. 26 de Abril de 1998, 30-01-2007. [Http://www.jornada.unam.mx/1998/04/26/Sem-Monsi.html](http://www.jornada.unam.mx/1998/04/26/Sem-Monsi.html).

Latin American Information Series. No 6. Lourdes Vázquez. *De Identidades: María Luisa Bemberg, Filmografía y Bibliografía*, 30-01-2007, [Http://www.libs.uga.edu/lais/laisnob/.html](http://www.libs.uga.edu/lais/laisnob/.html).

ANEXOS

Filmografía

Cortometrajes.

El mundo de la mujer (Argentina) 1972. 17 minutos. Guionista, productora y directora, María Luisa Bemberg.

Juguetes (Argentina) 1978. 12 minutos. Guionista, productora y directora María Luisa Bemberg.

Largometrajes.

Momentos (Argentina) 1980. 89 minutos. Dirección, María Luisa Bemberg. Guión María Luisa Bemberg en colaboración con Marcelo Pichón Riviere.

Estreno 7 de mayo de 1981.

Señora de nadie (Argentina) 1982. 98 m. Dirección y guión María Luisa Bemberg. Producción ejecutiva, Lita Stantic.

Estreno 1º de abril de 1982.

Camila (Argentina- España) 1984. 88 m. Dirección de María Luisa Bemberg. Asistencia de dirección, Alberto Lechi. Guión, Beda Docampo Feijoo, Juan B. Stagnaro y María Luisa Bemberg. Producción GEA Cinematográfica e Impala (Madrid).

Estreno 17 mayo de 1984.

Miss Mary (Argentina) 1986. 100 minutos. Dirección María Luisa Bemberg. Asistente de dirección, Víctor Dinenzon. Guión, Jorge Goldemberg y María Luisa Bemberg; idea Original de María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijoo y Juan Stagnaro. Producción GEA Cinematográfica.

Estreno: 31 de julio de 1986.

Yo, la peor de todas (Argentina) 1990. 105 minutos, Dirección, María Luisa Bemberg. Guión, María Luisa Bemberg, Jorge Goldemberg y Antonio Larreta, basado en el libro de Octavio Paz *Las Trampas de la fe*. Producción GEA Cinematográfica. Producción ejecutiva, Lila Stantic. Jefe de producción, Marta

Parga Miriam Bendjuia. Director de fotografía, Félix Monti. Ambientación Esmeralda Almonacid. Vestuario, Graciela Galán, Música, Luis María Serra. Edición, Juan Carlos Macías. Sonido, Jorge Stavropulos.

Estreno: 19 de agosto de 1990.

Interpretes: Assumpta Serna, Dominique Sanda, Héctor Alterio, Lautaro Murúa, Alberto Segado, Franklin Caicedo, Graciela Araujo, Márgara Alonso, Lidia Catalana, Hugo Soto, Gerardo Romano, Jean-Pierre, Marcos Woinsky.

De eso no se habla (Argentina- Italia) 1993. 105 minutos. Dirección María Luisa Bemberg. Guión María Luisa Bemberg y Jorge Goldemberg, basado en un cuento de Julio Llinás. Producción, Oscar Kramer S.A. Mojame S.A. (Argentina) y Aura films (Italia). Productores, Oscar kramer y Roberto Cicutto.

Distinciones

El mundo de la mujer seleccionado para ser exhibido en el Festival de Mujeres Cineastas efectuado por la UNESCO en Aosta, Italia en 1975 y *Juguetes* seleccionado para el mismo evento en 1978.

Premio a la Interpretación Femenina en el Festival de San Sebastián por *Crónica de una Señora*, 1970.

Premio "Argentores" al mejor guión otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores por *Triángulo de Cuatro*, 1975.

Premio al mejor Guión e interpretación Femenina en los festivales de Huelva y Chicago por *Momentos*, 1981.

Segundo Premio interpretación femenina en *Momentos* en el Festival Cinematográfico Internacional de Chicago, 1981.

Primer premio del Cine Club Colpuertos a la mejor película en el 21 Festival Cinematográfico Internacional de Cartagena de Indias, Colombia por *Momentos*, 1981.

Premio al Mejor Guión otorgado por la Sociedad Argentina de escritores por *Señora de Nadie*, 1982.

Premio a la Mejor Interpretación Femenina y Masculina otorgados en los Festivales de Taormina y Panamá por *Señora de Nadie*, 1982.

Diploma al mérito de la Fundación Konex de Argentina como guionista de espectáculos, 1984.

Nominada al Oscar como mejor película extranjera por la Academia de Cine de Estados Unidos por *Camila*, 1985.

Premio a la Mejor interpretación Femenina otorgado en los Festivales Karlovy Vary (Checoslovaquia) y la Habana por *Camila*, 1985.

Premio “Coral” a mejor Película, mejor actriz y mejor escenografía otorgado en el Octavo Festival del cine de la Habana por *Miss Mary*, 1986.

Premio al mejor filme otorgado en el 43 Festival de Cine de Venecia por *Miss Mary*, 1986.

Premio O.C.T. en el 47 Festival de La Habana por *Yo, la peor de todas*, 1990.

Premio a la Mejor Producción otorgado en el festival de Chicago por *Yo, la peor de todas*, 1990.

Premio Especial del jurado otorgado en el festival de La Habana por *Yo, la peor de todas*, 1990.

Premio del público y Premio de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía en el Festival del Cine Iberoamericano de Huelva por *Yo, la peor de todas*, 1990.

Premio “Elvira Notari” otorgado fuera de concurso; ya que, María Luisa Bemberg integraba el jurado oficial por las feministas italianas del grupo “Las Nemesíacas” en el 47 Festival cinematográfico de Venecia por *Yo, la peor de todas*, 1990.

Premio a la Mejor película otorgado en el Festival de Cartagena por *Yo, la peor de todas*, 1991.

FUENTE. Lourdes Vázquez, *De identidades: María Luisa Bemberg, filmografía y bibliografía*, op. cit.