



Facultad de Filosofía y Letras



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNA INTERPRETACIÓN IRÓNICA
DE LA PASIÓN CREADORA DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
EN LA OBRA
"QUIMERATA BARROQUISTA"**

**TESIS PARA EL GRADO DE LICENCIATURA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

JOSÉ LORENZO OLMEDO CANCHOLA



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.



Facultad de Filosofía y Letras



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**UNA INTERPRETACIÓN IRÓNICA
DE LA PASIÓN CREADORA DE
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
EN LA OBRA
"QUIMERATA BARROQUISTA"**

**TESIS PARA EL GRADO DE LICENCIATURA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
JOSÉ LORENZO OLMEDO CANCHOLA**

MÉXICO 2011

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE TEATRO**

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTÍNEZ MONROY

*PARA TI, MAURA.
GRACIAS POR SIEMPRE*

INTRODUCCIÓN 9

PRIMERA PARTE

Farsa Y Realidad O Realidad Fársica

1.1 17
LA REALIDAD QUE SUPERA LA COMICIDAD Y EL GROTESCO DE LA FICCIÓN

LO QUE HACE LA MANO, HACE LA TRAS 19 / TODO ES SEGÚN EL CRISTAL CON QUE SE MIRA 23 / LIBÉRAME PERO NO ME HIERAS 25 / CUANDO DIOS RÍE, EL HOMBRE CALLA 29 / DANZANDO ENTRE LO SUBLIME Y LO RIDÍCULO 31 / EL COLOR DEL CRISTAL 34

1.2 37
LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO VXII

RETABLO BARROCO INMERSO EN EL MEDIOEVO 39 / CASTIZOS, CRIOLLOS, CRIADOS Y CRIADILLAS 40 / QUE TODA LA VIDA ES SUELO Y LOS SUEÑOS, ¿DÓNDE ESTÁN? 42 / MÁS ALLÁ DE LA CAPA Y ESPADA, CERTÁMENES DEL SABER 43

1.3 47
LA MUJER EN LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII

LA IGLESIA NOVOHISPANA ANTE LA MUJER 49 / LA MUJER EN LA CORTE Y LA VIDA CORTESANA 53 / LA IGLESIA, LA CORTE Y LA CULTURA VIRREINAL 55 / LA MUJER EN LA VIDA CULTURAL DE LA COLONIA 57

1.4 63
LO GROTESCO DE LOS PERSONAJES REALES

EL VIVIR, MUY SIN MESURA Y EL OBRAR, MUY MESURADO 65 / LOS PRÍNCIPES Y SIERVOS DE LA IGLESIA 69 / LA REALEZA 78 / LA SERVIDUMBRE Y EL PUEBLO 82

1.5 85
EL PERSONAJE MÍTICO DE SOR JUANA

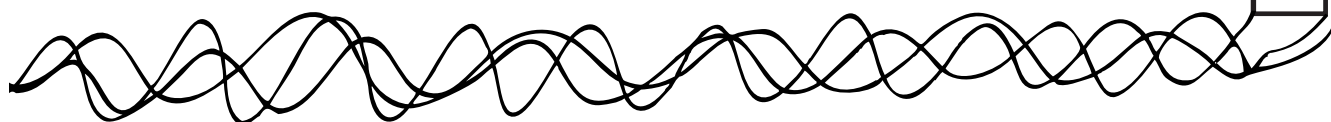
LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO 87 / TAN DIVERSA COMO ELLA MISMA 93 / LA IMAGEN TRANSFORMADA Y LA IMAGEN QUE VEO 95

SEGUNDA PARTE

El Diablo Del Verso

2 107
LA VERSIFICACIÓN

PRINCIPIOS BÁSICOS DE VERSIFICACIÓN EN REMINISCENCIA DEL SIGLO DE ORO 109 / EN LA BÚSQUEDA DE LA VERSIFICACIÓN 115 / LAS MÁS RECIENTES FÓRMULAS DE VERSIFICACIÓN 120



TERCERA PARTE
Parecidos Y Parodias

3.1 125
LA VISIÓN PARÓDICA

LA SIMULACIÓN CONVERTIDA EN ARTE 127 / DE PERIODOS Y PARODIAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL 132 / DE LA PARODIA EN LA COMEDIA NUEVA A LA PARODIA EN *QUIMERATA BARROQUISTA* 137

3.2 139
ENTRE LA TRAGICOMEDIA Y EL MELODRAMA

DE GÉNEROS Y DEGENERES 141 / LA VISIÓN SUBYACENTE DEL PATETISMO, EL TEMOR Y LA AGRESIÓN 147 /

3.3 149
LA INFLUENCIA DE BERTOLT BRECHT EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA DE QUIMERATA BARROQUISTA

BRECHT VISTO A PARTIR DE *QUIMERATA BARROQUISTA* 151 / LA CRÍTICA SOCIAL 154 / EL VERFREMUNGSEFFEKTE O EFECTO DE EXTRAÑAMIENTO 156 / ENTRE LO BRECHTIANO, EL NEOBARROCO Y EL PASTICHE 162

CUARTA PARTE
A Manera De Conclusión 167

QUINTA PARTE
La Obra Dramática

5 173
QUIMERATA BARROQUISTA O LOS EMPEÑOS DE UNA MUSA

PERSONAJES 177 / PRIMER ACTO 179 / SEGUNDO ACTO 201

REFERENCIAS, IMÁGENES, FRASES Y TEXTOS INCLUIDOS 231



INTRODUCCIÓN

Víctor Hugo Rascón Banda, menciona en varias entrevistas que Carballido le había dicho: “Cuando escribas olvídate de la teoría. Eso es para los críticos, para los investigadores. Tú no pienses en lo que tu maestro Arguelles enseña porque te vas a bloquear”^a, esto venía a colación debido a las críticas que le hacían porque sus obras aparentemente no se ceñían a un género dramático específico, dentro de lo que algunos podrán llamar la poética de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, la cual en gran medida resulta de las teorías de Luisa Josefina Hernández y Rodolfo Usigli; Rascón Banda también refiere en otra declaración a la prensa que en aquel entonces los escritores se dividían en los que habían tomado clases con la Maestra Hernández y los que no. La gran mayoría de mi generación, en la licenciatura, tomamos clase con la Maestra Luisa Josefina, y recuerdo que en alguna de esas sesiones de mayéutica mencionó algo semejante al consejo de Carballido referido por Rascón Banda.

Otro de los maestros que tuve en mi paso por la Facultad fue Óscar Liera, quien alguna vez me dijo, mientras yo andaba enredado con eso de la teoría y composición dramática, que sólo existían dos tipos de obras, las que estaban bien escritas y las que no lo estaban. Bueno, sí, el problema de esta tajante división entre lo “bien hecho ” y lo que “no está bien hecho”, resulta de que en la apreciación existen infinidad de cromatismos y tonalidades, los cuales se acentúan más si nos damos cuenta que la crítica dramática sufre de un sutil daltonismo a la hora de enfrentarse a un texto dramático, cuantimás a un texto teatral, donde a partir de la interpretación de la interpretación a la reinterpretación en los llamado “mundos posibles”, termina por corroborarse eso de que nada es verdad ni mentira y todo es según el cristal con que se mira.

Si bien todos aquellos que, desde una perspectiva o anhelo artístico, nos enfrentamos a una libreta, o ahora con mayor frecuencia una pantalla en blanco, nos apostamos frente a ella con la misma intención: crear algo que esencialmente resulte bello y por añadidura interesante, e incluso como parte esencial de las expresiones artísticas lo propositivo e interesante, la confrontación y expositivo ha de estar

^a Day, Stuart A., *El Teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral / En Sus Propias Palabras: Víctor Hugo Rascón Banda*, s.f.

inmerso en un halo de belleza. Sin embargo no hay nada más subjetivo y variable que la apreciación de la belleza. Es algo así como un capullo del cual no podemos saber que tipo de crisálida contiene, esa crisálida que es la obra, puede echarse a volar en un cielo ajeno al creador, ese que se convierte en el universo del espectador, ya como mariposa multicolor, negra o una brillante mosca panteonera. Entonces, el conflicto radica en que nuestro concepto de belleza y nuestra propuesta pueden no resultar acordes a lo que consigue identificar el espectador, quedando sólo la confrontación.

Es así que, con nuestras sublimes aspiraciones, vamos como el Pluto de Aristófanes, repartiendo nuestros dones a ciegas, a diestra y siniestra. ¡Que bueno fuera atinar a quien tiene empatía para ver y comunicar el mundo a nuestro modo y en el momento exacto!, pero claro, eso no sucede así. “La respuesta a cómo leer en la actualidad un texto dramático o actualizar una representación teatral, es: de múltiples maneras, debido, entre otras cosas, al desarrollo y difusión del arte teatral, a los avances de la crítica y a la apertura que, en diversas sociedades, ha desplazado lecturas uniformes y monolíticas. Por lo tanto, la recepción de un texto o de un espectáculo teatral es siempre el resultado del modo personal y social de actuar con ellos”, nos dice Domingo Adame en su extensa monografía sobre la semiótica y mecanismos teatrales^b.

El dramaturgo lo que hace, y debe hacer, es escribir, escribir imaginando su realización, poniendo en escena dentro de su mente, con esa vocación de director que debe tener aunque en la práctica lo haga o no, pero que aún en las más escuetas acotaciones y piezas dialogadas se vislumbra. El texto estará ahí, ya luego otros se encargarán de desmenuzar su trabajo, para bien o para mal, mejor dicho, bien o mal o para mejor o peor. Lo importante, antes que nada, es hacer una obra buena. Una obra buena desde nuestro concepto, al menos, algo que se nos revele como parte fundamental de nuestro pensamiento y necesaria de ser realizada, independientemente que todas la musas dancen a nuestro alrededor en una orgía inspiradora, o si lo único que nos sedujo fueron el trío de ceros en la factura que daremos por cubrir el encargo creativo y, por lo cual, al no ser seducidos por musa alguna, tendremos la necesidad de violarlas en un alarde de técnicas aprendidas a las que se da en llamar “oficio”. Porque la obra, libreto, guión o lo que fuere, debe ser buena para los fines ideados y congruente con la necesidad de

^b Domingo Adame, *Elógio del Oxímoron*, Universidad Veracruzana Editorial, Xalapa Veracruz, Mex. 2005, p. 123

escribirla; aunque con el método por encima, sin preocuparnos por la técnica ni la teoría, por un simple acto de amor, aunque al releerla la odiamos y en ese proceso podamos corregirla, si no desecharla, que también se vale.

Ante tal paradigma, al proponer un proyecto de análisis de una obra propia, la pregunta obligada sería: ¿Por qué romper el momento romántico de haber hecho una obra y luego someterla a un análisis en base a ciertas teorías y postulados? Si el resultado está ahí y su calidad, cuestionada en mayor o menor medida, ya ha cumplido, ¿qué aporta el análisis y la autocrítica del autor? Es como ser egóforo y estar dispuesto a la indigestión o, si bien nos va, nutrirnos de ciertos procesos que confluyeron para la creación y conclusión del proyecto. Yo apuesto por la segunda opción; de no ser así, estaría como otros textos abortados o en un cajón, resguardados de nuestra propia mirada insatisfecha. Sólo dándole tiempo al tiempo.

Si bien el análisis de un texto propio, su revisión y en todo caso reescritura, aporta al autoconocimiento, este proceso ha de arrojar el apaciguador resguardo de la academia infiltrada en nuestro pensamiento para, a partir de una forma estilística propia y en contacto con la evolución, forjar líneas más claras y casi automáticas de las mecánicas creativas; y es aquí precisamente donde he de centrar el presente trabajo, en las teorías dramáticas a las que me refería al inicio, en técnicas de investigación, búsqueda de empatía con los personajes, los conflictos, tensiones y la revisión y estructuración final de una obra dramática basada en un personaje histórico; pero, como todo lo que cobija la historia, convertido en mito, elemento del que se nutre más el teatro que del personaje real, quedando entonces como pretexto para aprovechar lo que es común en la empatía del autor y quien supone, e incluso ha de estar seguro, que le interesará al público.

Para la realización de “Quimerata Barroquista o Los Empeños de una Musa” es el personaje histórico de Sor Juana Inés de la Cruz el cual aporta el material para la creación del drama, pero no sólo ella sino aquellos personajes que interactuaron con la Décima Musa Novohispana para lograr convertirla en la heroína de esta obra, situándola en su época, donde la apariencia era el fundamento para la supervivencia, una sociedad con desplantes teatrales que en sí misma ya era una interpretación de la realidad, es un mito dentro del mito de una época.

Sus múltiples biografías, desde la del padre Calleja hasta las más recientes biografías noveladas, son sólo una forma de ver y ubicar

el personaje de la máxima poetisa, original o siendo un cúmulo de influencias e incluso rayando en el plagio, con admiradores incondicionales o detractores acérrimos desde el punto de vista literario, o a partir del mito, nos dejan más dudas que datos contundentes en cuanto a su psicología. Pensemos tan sólo que en la fecha de su nacimiento hay discrepancias, así como en la de renuncia a las letras y los motivos, para terminar con una ubicación ficticia de su tumba, aunque parece que eso es un vicio común en nuestro país. Sor Juana fue el sueño que se soñó a sí mismas y nos lo transmitió codificado entre las líneas de su poesía.

En definitiva, todo termina siendo ingredientes de su leyenda. Pero el personaje que nos ha llegado como Sor Juana, es parte de otra serie de personajes igualmente míticos inmersos en un torrente de luchas de poder políticas y religiosas donde se inscribe la figura intelectual de Sor Juana como hito cultural y femenino.

Tan instalada está Sor Juana como personaje icónico, que no se duda en ligarlo con personajes reales, aunque anacrónicos o incluso ficticios; tal es el caso de La Madre Matiana, que en su muy dudosa existencia surge en el siglo XIX como defensora del catolicismo, seguramente apoyando a los conservadores en la lucha contra las Leyes de Reforma. Si en teoría de algunos Sor Juana tuvo una reconversión de la inquisitiva ciencia a la incuestionable fe religiosa, no es de extrañar que se ligue con aquella llamada "Nostradamus Mexicana": Sor Matiana de Jesús, como su nana en Nepantla y Panoayan, luego ya en el convento como amiga y confidente que en arrebatos místicos profetizaba a favor de Porfirio Díaz, predecía la revolución y el "terrible" afianzamiento de la educación laica, la cual se le negó a Sor Juana, al igual que la educación religiosa pública.

Considero que más allá de lo que podamos elucubrar sobre los motivos de Sor Juana para tomar ciertas decisiones, es indudable que precisamente esa educación que se le negó, como a toda mujer de su tiempo, constituyó el motor de su vida. Mirando a la distancia podemos recrear un probable enfrentamiento con una sociedad machista y misógina, regida por la curia y sus conceptos de sufriente moralidad, casi sadomasoquista, prueba de ello es que el mayor escándalo de sus escritos no fueron aquellos apasionados de Amor y Discreción, sino la crítica a un misionero portugués, la Carta Atenagórica, que cuestionaba las consideraciones del padre Antonio de Vieyra, vertidas en un sermón sobre las finezas de Cristo dado a conocer años antes de la detracción

de Sor Juana. Con toda la ironía que la caracterizaba, Sor Juana retaba una vez más a los hombres y con ellos a la curia colocándose muy por encima de los hombre que la superaban en rango social, poder y, según ellos, conocimientos teológicos.

Es precisamente a estos rasgos de su carácter de los que pretendí afianzarme para construir la pieza dramática. No es novedad tomar el interés intelectual de Sor Juana; del personaje real y del histórico el afán de sabiduría es uno de los más tratados, pero mi mayor interés como personaje dramático fue verlo también como parte de su “desproporcionada soberbia”, la que llega a tener el que sabe, pero que dentro de su sabiduría no ha comprendido lo desigual del poder de los libros contra el poder político y que la moral imperante es capaz de aplastar cualquier página y dejarla como letra muerta, e incluso matar junto con ella al autor, ya sea espiritual, físicamente o ambas.

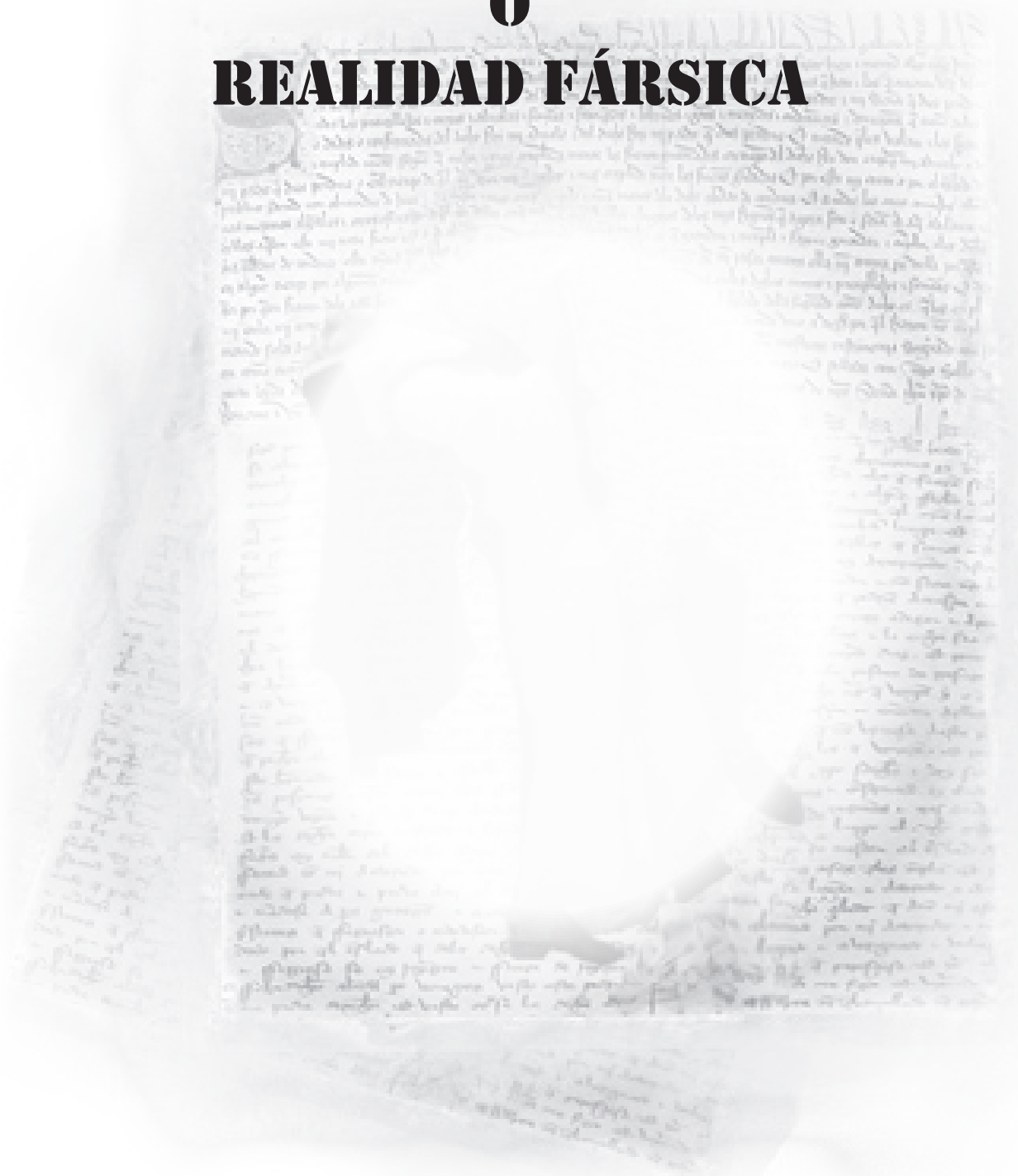
La ingenuidad ante el mundo real y cotidiano por el saber académico pueden convertirse en vicio o en virtud, máxime asociado a la soberbia. En la construcción de una obra dramática nos da la opción de inclinarnos hacia muchos lados, la elección que tomé fue plantear una farsa, con todo lo carnavalesco que puede tener, donde los vicios y las virtudes se alternen dentro de un contexto melodramático, pues considero que la sociedad misma en que se movía Sor Juana Inés de la Cruz, ya tenía bastante de fársico y ellos mismo, en sus luchas contra el pecado y la exaltación de su concepto de virtud, habían establecido un mundo de melodrama, donde cada cual se consideraba víctima del otro.

El cómo llegué al resultado del texto final y los elementos que influyeron en cuanto, temas, elección del conflicto y teorías dramáticas es el objetivo de este trabajo, como ya he dicho a manera de establecer una visión del proceso evolutivo dentro de un proyecto creativo.



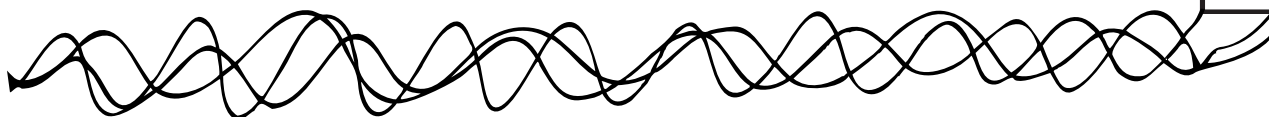
- I -

FARSA Y REALIDAD O REALIDAD FÁRSICA



**LA REALIDAD QUE SUPERA LA
COMICIDAD
Y
EL GROTESCO DE LA FICCIÓN**

La vida es la farsa que todos debemos representar.
Jean Arthur Rimbaud



LO QUE HACE LA MANO, HACE LA TRAS

Los imitadores imitan a sujetos que obran, y estos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a sólo estos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales, a manera de los pintores.¹
Aristóteles, *El arte poética*

En buen predicamento se nos pone para identificar a los mejores y a los peores. Si somos egocéntricos por excelencia, ¿qué haremos con los peores? ¿Castigarlos poniendo en la llaga en dedo con chile y limón? ¿Quiénes son los mejores y a juicio de quién? ¿No es preferible que la democracia absoluta prevalezca y todos seamos iguales en calidad? Quizás lo idóneo será que los mejores no lo sean tanto y les hagamos saber el por qué, aunque se molesten, incluso si los imitemos por alguna razón oscura.

Aristóteles basa prácticamente su poética en el arte de la *mímesis*, pero esta imitación poética no la encuadra sencillamente en una “imitación” de lo real, sino que es un “artificio”, una “elaboración del poeta” sobre lo real, a la que además imprime su propio estilo. Lo cierto es que nos encontramos ante un problema al pretender hacer una *mímesis* de la vida misma, cuando la vida cotidiana resulta ser una imitación de otros códigos que conformarán su propia semántica, la cual se verá afectada según la cultura a la que nos remitamos, y me refiero a cultura abriendo el campo de todo aquello que la rodea, desde el momento histórico, sociedad, geografía, poder adquisitivo o la academia hasta las percepciones ciertas o falsas del espectador. Hoy, en esta cultura que llamamos posmoderna, parece que estamos muy preocupados por analizar los límites: ¿Dónde comienza el signo, dónde termina el referente concreto? ¿Qué toma el teatro de la realidad y la realidad qué toma del teatro? ¿El performance existe *per se* o se encuentra inmerso en la misma naturaleza teatralizadora de los eventos sociales?, y así podríamos seguir cuestionando significantes y límites que poco o nada importan al ciudadano que sólo quiere vivir su día a día con alegría, o al menos con un grado suficiente de tranquilidad.

El qué, cómo y para qué hacemos tal o cual interrelación social, está más allá de las competencias vitales y cada uno nos movemos dentro de un mundo de espejos torneados que modifican nuestra imagen para adecuarla a lo que necesitamos, haciéndolo de una manera prácticamente automática y medianamente cómoda en la mayoría de los casos. “El individuo es la medida de su proceso de adaptación con el mundo, es decir, el individuo es el resultado de su proceso de relación con el mundo significativo”², nos dice Patricio Vallejo. A fin de cuentas, cada elemento, cada rito, por pequeño que nos parezca, estará instalado dentro de un orden estructurado de acciones que nos codifican ante nosotros mismos y ante la sociedad.

Nos creamos y recreamos, adaptándonos a las necesidades para formar parte de una sociedad que exige la adecuación de sus integrantes y así considerarlo como miembro sustentable. Aquellos que no se ajustan al código que impone la sociedad, dentro de un momento y lugar específico, son aislados o incluso expulsados de la colectividad. Aquí es importante pun-

1 Aristóteles, *El Arte Poética*, Ed. Austral, 7ª edición, México, 1998

2 Patricio Vallejo Aristizábal, *Teatro y vida cotidiana*, ed. Abya-Yala/UPS Publicaciones, Quito, 2003

tualizar que si bien me refiero a la sociedad como el conjunto general de una comunidad, dentro de esta gran agrupación, existen núcleos que a su vez se subdividen, exigiendo en cada caso un modelo al cual hemos de amoldarnos para considerarnos partícipes de la fraternidad, o algo parecido ello. Así pues, nuestro ir y venir cotidiano es una adecuación a modelos preestablecidos por otros y que nosotros igualmente establecemos para integrarnos; cuanto mejor nos mimetizamos con el modelo requerido, más integrados nos sentiremos al núcleo dentro del cual debemos interactuar. Somos actores de “el gran teatro”, formamos nuestra “máscara vital”, para creer que somos aceptados y para mostrar que aceptamos a otros enmascarados, siempre y cuando nos reflejemos en sus aristas como un similar. No obstante, la imitación se podrá dar a partir de una interpretación, una distorsión individualizadora.

Como parte de la reafirmación a un núcleo podemos emplear así mismo la crítica, pero para lograr un efecto funcional dentro del contexto social habremos de estar inmerso en los códigos de la sociedad que nos hermana y a los cuales, según la jerarquización, el vituperio va dirigido, es decir, los “peores” en ese instante. Contrario a lo que se pudiera pensar, la crítica nos da cierto grado de identidad, pues entre otras cosas, la crítica nos hermana con quienes entienden su efecto de ridiculización.

Amelié Rorty, dice que todas nuestras relaciones y lo que surge de ellas, éxitos, fracasos, las restricciones y libertades, así como la manera desarrollarnos dentro de la comunidad se van diferenciando según lo que queramos mostrar; ante esta perspectiva, la antropóloga distingue cuatro conceptos sobre las formas de identidad: “Como personajes, personas, figuras e individuos”³, así pues, vamos construyendo una ficción que funge como verdadera, como algo natural que nos lleva a movernos sin cuestionarnos más allá de nuestras necesidades funcionales, pero viéndolo como algo natural. “Natural es todo aquello que inventaron los hombres y las mujeres antes que naciéramos nosotros; toda mentira que no cuestionamos es necesariamente una verdad. Una mentira útil nunca sirve al engañado sino al que engaña.”⁴ La comicidad crítica, la mentira que se nos da como verdad y hace emerger nuestra complicidad: nos engañamos porque nos es útil y no cuestionamos porque nos resulta cómodo. Si nos cuestionamos podemos caer en una concepción trágica o cómica de la vida, si elegimos la comodidad, nos encaminamos al melodrama, pero si exageramos alguno de los elementos nos instalamos en una farsa: la farsa de la vida cotidiana. Exageramos y nos volvemos seres agresivos para defender aquella imagen que hemos creado, o nos hemos visto obligados a crear por la misma sociedad, para sentirnos integrados. Todo es cuestión de supervivencia. Pero también pactamos con esa sociedad, en esta farsa donde nos reflejamos con facciones maquilladas, nosotros no desvelamos sus fachadas, mientras otros no pretendan que desvelemos nuestro personaje creado, son los monstruos amaestrados por la diplomacia, constituyéndose en rectora de estas relaciones concéntricas de complacencia y centrífugas de cortesía.

Nuestro mundo está pues construido de ese elemento representacional que a veces se convierte en rito, a veces en dictamen, otras en festividad, pero siempre como una armadura que protege nuestro universo de cualquier cosa que reconozcamos como amenazante, incluso de

3 Amelié Rorty, *A Literary Postscript: Character, Persons, Selves, Individuals*, en A. O. Rorty, (comp.) *The identities of Persons*, Berkley, University of California Press, 1976. Nota en Jerome Bruner, *Realidad Mental y Mundos Posibles*, Ed. Gedisa, España, 1988 “Los personajes están bosquejados, sus rasgos aparecen bosquejados; no se supone que estén estrictamente unificados [...] Las figuras [...] presentan modelos de vida que deben imitarse. Las personalidades son poseedoras de sus cualidades. Los individuos son centros de integridad: sus derechos son inalienables”

4 Jorge Majfud *La enfermedad moral del patriotismo* La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet

nosotros mismos. Somos lo que somos ante la sociedad y la manera en que codificamos, a partir de nuestra propia experiencia, los signos que se nos han dado para funcionar dentro de este cosmos semántico que nos permite la posibilidad de socializar mediante la *mímesis*. Entonces, construimos los diversos núcleos sociales en que nos manejemos, y convirtiéndonos a nosotros mismos como individuos, en una metáfora de lo que se nos ha dado en el escenario del mundo al que nos pretendemos integrar.

Le damos sentido a nuestra existencia, como individuos particulares a partir de nuestra capacidad de adaptarnos a los moldes grupales, y reafirmamos nuestro sentido de ser y pertenencia según la capacidad de adaptación, siendo siempre “distintos”, y la seguridad que nos sustenta es la certeza de que siempre mantenemos algo oculto que nos protege y nos hace únicos, como afirma Patricio Vallejo, aunque en apariencia siempre somos distintos a nosotros mismos, los seres humanos “...son lo que no son, muestran y ocultan, el mundo de la vida cotidiana. [...] El hombre es lo que simula ser en términos significativos, tras la simulación no existe nada.”⁵ Por tanto, desde esta perspectiva, hemos de entender que si bien el teatro es la *mímesis* de la realidad, y si los hombres mimetizamos con el entorno, el cual a su vez también es una creación a partir de imitaciones, el teatro debe constituirse en la cereza del pastel, donde se resume toda esa semiótica social que hemos creado para poder adecuarnos a la mascarada cotidiana en que nos movemos.

La generalidad acepta que para que exista teatro, debe existir un público, no obstante, para un acto de representación sólo requerimos de nosotros mismos, que nos constituimos en público de nuestra propuesta. Pero la aceptación de estar representando lo que nos propone el medio humano donde interactuamos, exige desarrollar un concepto de nosotros dentro de este contexto. La psicología ha dado un amplio espacio al estudio de esta “actuación” para socializar mediante la mirada de otros. Jerome Bruner, nos dice que “Cuando el niño no puede captar la estructura de los acontecimientos es cuando adopta un marco egocéntrico. El problema no reside en la competencia sino en la ejecución. No se trata de que el niño no tenga la capacidad de adoptar la perspectiva del otro, sino que no puede hacerlo sin comprender la situación en la cual está actuando”⁶; de igual forma, requerimos de esa comprensión para acercarnos a una manifestación teatral, y específico teatral como algo dramático, pues como he venido apuntando nos desarrollamos dentro de situaciones escénicas y representacionales, y de la declaración de las interpretaciones privadas de esos mundos comprendidos, al hacerlos públicos, al compartirlos es que estamos creando la noción de realidad, esa realidad que se patentiza mediante el lenguaje, con lo que creamos y comunicamos la cultura. En el teatro formal, todo esto debe estar presente, es la *mímesis* expresa de la “realidad”.

Socializamos desde nuestra concepción del mundo en que vivimos, es decir, ejercemos la capacidad del *self* social que mencionaba James. En el concepto de este científico del siglo XIX, *self* incluye todo aquello que es nuestro, “todo lo que forma parte de nosotros: cosas, objetos y gente que es parte de nuestra experiencia. Es precisamente el hecho de que todo esto (v. gr., nuestra fama, nuestros hijos, el trabajo realizado con nuestras manos) es constitutivo de nuestra experiencia que lo hace parte de nosotros.”⁷ A partir

5 Patricio Vallejo Aristizábal, *Teatro y vida cotidiana*, ed. Abya-Yala/UPS Publicaciones, Quito, 2003, p. 52

6 Jerome Bruner *Realidad Mental y Mundos Posibles*, Ed. Gedisa, España, 1988

7 A. Nosnik O. *Las personas de James y Mead*, ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Invierno 1986, ITAM, México, DF.

de esta definición hace una división en cuatro partes, en la que incluye el *self* material y el social, aspectos que tomaré para analizar el modo en que nos vamos convirtiendo en seres fundamentalmente escénicos. El cuerpo es el centro del *self* material, y dotamos a ciertas partes de mayor peso como específicamente nuestro. Pero también se incorpora todo aquello que acompaña, o decora, nuestro cuerpo y nuestra mente, “James nos dice que el viejo refrán «el hombre es su alma, cuerpo y vestido» es más que una broma. [...] A continuación, nuestra familia más inmediata (a veces llamada nuclear), nuestro hogar y nuestras pertenencias. Todo esto con objeto de preferencias instintivas. Esto es, nos relacionamos con ello a través de impulsos (“impulsive drives”) que son características básicas de nuestra naturaleza”.⁸

Por su lado, el *self* social, incorpora, como es de suponer, a los demás, pero desde las perspectivas que tienen de nosotros y que nosotros tenemos de ellos en todo su conjunto, privado y social.

Está dado por el hecho de que somos «alguien» para nuestros compañeros, James subraya nuestra necesidad de ser notados por los demás. Nos dice que «somos» no solamente animales gregarios, que gustamos de estar a la vista de nuestros congéneres, sino tenemos una propensión innata a hacernos notar y notar favorablemente, por los nuestros. Según el autor, no podría haber peor castigo para el humano que ser abandonado por los demás y pasar absolutamente inadvertido por los miembros de su sociedad. La segunda característica más importante del *Self* social, dice James, es su naturaleza polifacética. Este hecho se refiere a que el individuo tiene tantos *Selves* * como gente que lo reconozca. [...] Reconociendo los problemas que su explicación puede provocar, James agrega que el individuo tiene tantos *Selves* sociales como grupos distintos de personas existen cuya opinión toma en cuenta. A James le importa poco ofrecer una solución al problema que surge cuando el individuo entra en interacción social (¿es un individuo «partido» en varios *Selves*?). Lo que a él le interesa es enfatizar la imagen de «la división» del individuo en varios *Selves*.¹⁰

Y a partir de estas concepciones de nosotros mismos y la preocupación que tenemos de nuestra identidad y de los demás es que llegamos a tomar la vida con rigor o con un agradable desenfado: la visión trágica y la cómica de la vida; y es de esta preocupación que se dan los mayores cuidados para parecer lo que ambicionamos que vean de nosotros. Queremos ser interesantes, quizás divertidos, pero no ser la diversión, porque eso implica el ridículo, la derrota ante los otros como ser social; no obstante, siempre estamos dispuestos a ridiculizar a los demás porque pretendemos derrotarlos. Resulta cómico ridiculizar a alguien pero puede resultar “trágico” ser ridiculizado.

También de ahí es donde surgirá precisamente una visión ridiculizable de la vida. Vemos, observamos, calificamos y discriminamos. Para proteger nuestra creación de la realidad, contra aquellas que no encajan con los parámetros que identificamos como seguros, como simpáticos, porque nos importa o les importamos. Por más tolerantes que seamos, o pretendamos serlo, constantemente estamos buscando nuestra autocomplacencia, y abrigamos nuestros temores puntualizando en lo estafalario de los demás. Estafalario por resultarnos ajeno, tildándole de ridículo, en no pocas ocasiones, por el desconocimiento de las diferentes culturas y creencias. En muchos casos, la comicidad es una forma de autodefensa, de mostrar a otros lo que son, o

⁸ Abraham Nosnik Op. Cit.

* Plural de *self*

¹⁰ Ibidem.

mejor dicho, como se les percibe, haciéndolos vulnerables al rechazo, pero de una manera más cruel que el exilio: será la permanencia de alguien en un núcleo humano que lo ridiculiza. A su vez, esos que han sido agredidos, buscarán primariamente el mismo recurso como defensa. El ejemplo más claro es el juego de “perreces” o “viboréos”, que no es más que una lucha socialmente aceptada de destrucción, y que además divierte. Estos juegos, hijos directos o hermanos del albur, son como confrontar dos espejos para regresar multiplicidad de imágenes no tan idénticas, pero siendo sólo un reflejo hacia el infinito. Curiosamente ambos términos “perrez” y viboréo”, están tomando animales para estereotipar ciertas actitudes, que bien podemos llamar primarias, resumidas en una sola: la supervivencia, en este caso social, en razón de ello, las mismas prácticas sociales las han refinado para hacerlas aceptables.

TODO ES SEGÚN DEL COLOR DEL CRISTAL CON QUE SE MIRA

Los mundos posibles, que el *self* maneja, se basan en lo privado, y qué de esto queremos hacer público, regulando aquello que podría resultar doloroso, o porque es doloroso deshacernos de eso considerado enteramente nuestro. Así, las manifestaciones calificadas de “trágicas” o “cómicadas” se encuentran en un punto liminal, donde, por lo tanto, la apreciación y la exposición de los hechos inclinarán la balanza hacia una u otra visión del mundo. Y ya que de animalitos hablamos, tomemos estos seres con los que el budismo y San Francisco nos hermanaron para mostrar que en la relación que tenemos con ellos podemos mostrar ambas tendencias.

Para comenzar, echemos un vistazo a las terapias para perros. Bien, a un grueso de la sociedad podrá parecerle más que absurdo; para quien lo busca se defenderá diciendo que ama a su mascota y que la siente deprimida... Hasta aquí podría ser ridículo imaginar un superhumanizado puddle, teñido de rosa, tirado patas arriba en un diván ladrando sus penas a un elegante terapeuta, lo cual nos da material para una comedia. Ahora bien, ahondemos un poco en los procedimientos, quitando el posible interés económico del terapeuta, pensemos en la soledad del dueño del puddle, que ante la imposibilidad de relacionarse afectivamente con un humano, se refugia en un animal al punto de negarle su parte animal y salvaje para sentirse acompañado de algo parecido a lo humano; más aún, el llevar al perro a terapia no es sino una forma de acceder a terapia también él o ella, pues en éstas técnicas resultará obvio que quien responde a las preguntas, en cuanto cómo se siente el animal, es el dueño, proyectando su propia problemática. Si excavamos en este trasfondo, entonces estaríamos hablando de una visión trágica, incluso enfatizando en el interés económico del terapeuta.

Pensemos en una Hedda Gabler que distrae su abrumador aburrimiento con una mascota, y que en vez de matarse, ella mata al animal; no es improbable, el cine mexicano ya hizo un trabajo semejante. En *No desearás la mujer de tu hijo*, de Ismael Rodríguez, la rivalidad del hijo y el padre se disuelven con la muerte de sus respectivos animales.

Cruz Treviño, el padre, en un accidente, deja inválido a Kamcia, el caballo de Silvano, su hijo, y éste, por compasión, ante la posibilidad de ya no llevar una vida equina digna, lo mata; luego, el padre mata a su propio perro, Satán, porque el hijo no es capaz de destruirlo, pues equivaldría a destruir al padre. En la película de Ismael Rodríguez, la situación de Edipo y la emulación, es percibida por muchos como una situación cómica, cuando es un melodrama que puede resultar desgarrador para aquellos que viven la rivalidad con un padre destructivo. Como vemos es cuestión de percepción. Ahora, imaginemos a una Doña Rosita “la Soltera”, que, en la espera del marinero, vertiera todo su amor maternal en un animal al cual viste, arregla aliña y duerme, e incluso si llegase a morir, que seguramente le sucedería a una animal cuyo promedio de vida es de 11 años, le hace un funeral y le construye un pequeño mausoleo en la plaza; por el contexto de la obra, acentuaría más el carácter patético del personaje de Rosita y más de alguno terminaría, al verla, con el alma como charamusca. Entonces, ¿por qué nos parece tan extraño que pueda sucederle a alguien en la vida real, el centrar sus afectos y preocupaciones en un animal, aún teniendo una vida social medianamente sana?

En una encuesta realizada en mayo del 2010, en Chile, Brasil y EE.UU., se mostró que la relación con los animales llega a tener un paralelismo significativo a las relaciones que se tendrían con los humanos. “El 40% de los brasileños que tiene una mascota la considera como un hijo”. Según cita la revista Clínica Veterinaria de Brasil, el mercado de productos veterinarios mueve a cuatro billones de reales [algo así como dos mil 200 billones de dólares] por año. En EE.UU., “El 76% de los dueños está de acuerdo o muy de acuerdo en gastar cualquier cantidad de dinero en la salud de su mascota; 29% siempre lleva encima una foto de su mascota para mostrarla.”¹¹ No obstante las cifras y que muchos de nosotros somos por demás “animaleros”, el hecho es que la relación afectiva con los animales resulta ser elemento de burla y material cómico. Podrá parecernos cosa de países “deshumanizados” del primer mundo y asfixiados por la cultura posmoderna, como podríamos verlos en *Hotel para Perros*, de Thor Freudenthal y basada en el best seller de Lois Duncan, sin embargo muchos se sorprendieron que, en México, uno de los premiados del 2010 en Jóvenes Emprendedores, sustentó un proyecto de spa para perros. ¿Será que estamos, como nos dice el gobierno, accediendo al primer mundo? ¿Acaso estamos parodiando, desde nuestra cultura “en desarrollo”, las actitudes de las sociedades posmodernas industrializadas? ¿O simplemente, allá como acá, la soledad cala tan profundo que ante la incapacidad efectiva de relacionarnos afectivamente con los humanos nos refugiarnos en los animales? ¿Es Soledad? y entonces, ¿somos tan crueles que nos regodeamos en criticar la soledad aplastante de los otros, tanto, o menos, solos que nosotros mismos?

En realidad según la encuesta citada, la relación familiar entre los propietarios y sus mascotas no está condicionada por su poder adquisitivo y el hecho de liarse con una mascota no se circunscribe a personas solas: “Las mascotas predominan en los hogares con más miembros que el promedio: se calcula que un hogar tradicional cuenta con 3.6 personas, y uno con mascota tiene 4.2 miembros.”¹² ¿Entonces qué está pasando? ¿Somos o no somos crueles al manejar la comicidad en aspectos como el mencionado? ¿Por qué nos resulta cómico lo que todos hacemos? ¿Es que ya no nos tomamos en serio la vida real? Creo que en principio todo es, como dice el refrán, *según el color del color del cristal con que se mira*.

Si Doña Rosita “la Soltera”, ésa que pudo adoptar un animalito del Señor y la maldad lorquiana prefirió no dárselo, tiene su base en Penélope, a esta señorona griega, por el hecho

11 http://www.ecvet.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=976

12 Op. cit.

de ser parte de una obra épica, no le quita cierto aspecto risible a la acción repetitiva de tejer y destejer día y noche para espantarse la horda de moscardones que pretendían sus encantos, claro, esos junto con su posición social. Tejer y tejer, como también lo hace Tita en *Como agua para chocolate*, cuando ahora sabemos que el tejer es un atenuante del deseo sexual que estresa por su insatisfacción, cuando no por su ausencia total de práctica¹³, al menos eso dicen algunos psicólogos, aunado a que curiosamente, todo es una figura que si la viera puntillosamente nuestro amigo Freud, podría decir que no es más que un objeto fálico que sublima el hecho de introducirse en un orificio una y mil veces en un rito creativo: la aguja que ha de introducirse en el ovillo para jalar el hilo. No es difícil pensar, desde una perspectiva cómica, que con tanto meneo de agujas y ovillos, la tejedora terminará hecha un ovillo en un rincón de la cama para tener sueños húmedos o buscar la presencia del buen *Dedos*, si es que Morticia Adams lo deja libre mientras ella también teje un suéter para su pulpo...

La noción de lo cómico tiene también infinidad de concepciones, puesto que esto se encuentra directamente ligado al medio ambiente cultural, es por demás insistir que lo que para unos puede resultar chistoso, para otros no es más que una pesadez. Lo que sí queda claro es que surge de la observación del ridículo. El ir y venir cotidiano no es más que una exposición al ridículo, poniéndonos en un plan sofista, podríamos decir que la vida no es más que una visión cómica de la tragedia a la que nos enfrentamos día con día y que, como muchos teóricos afirman, la comicidad no es más que una defensa contra esta realidad.

El reiterado efecto de exponer nuestras carencia e invencidos temores ante la sociedad es el alimento del chiste y éste, a su vez, es el alimento de la comedia. Nos reímos de todo y de todos, porque eso nos iguala con los demás, poniéndonos al mismo nivel. Si no todos somos capaces de realizar actos heroicos, sí somos susceptibles de exponernos al ridículo, y al aceptar la risa compartida damos nuestro voto de aprobación a la pertenencia dentro de una comunidad, la cual es capaz de reírse de lo mismo.

LIBÉROME, PERO NO ME HIERAS

Si bien gran parte de la teoría dramática se basa en ese oscuro concepto aristotélico de la catarsis trágica, mucho se ha hablado de la risa como un efecto purificador. La risa, ese exabrupto que hace que descompongamos nuestras facciones y rompamos nuestros límites, que nos oxigena, y así, según los naturistas, nos embellecemos; ésa que creíamos tan nuestra como especie, resulta que no nos es un rasgo exclusivo. Según los

13 Con respecto a la llamada "Lanoterapia" un club de tejedoras apunta entre sus beneficios: "Consiste en utilizar el tejido como terapia para personas que sufren algún tipo de desorden emocional. [...] Además promueve el buen humor. [...] Realizar cualquier tipo de actividad manual repercute positivamente en el plano psicológico, ya que estimula la imaginación y la creatividad. En el caso particular de la lana-terapia, sentir a través de las manos la suavidad y la textura de la lana es una sensación muy grata que influye directamente en la mente. Incluso, puede ayudar a superar crisis personales y a reconciliarse con uno mismo. Este aspecto puede ser muy beneficioso para encontrar la paz interior y armonizar todo el ser." www.revistabuenaasalud.com

etólogos, este rictus de sonreír-reír, se encuentra presente en algunos homínidos. El gesto característico del humor, tensar los labios y mostrar los dientes, aparece en ciertos primates.¹⁴ Cuando se enfrentan a situaciones incomprensibles o absurdas. Mostrar los dientes para los primates, es una forma de desviar un impulso agresivo o de resumirlo, sublimándolo, mímicamente. Lo que está en discusión es si los primates manejan este *gestus* como sonrisa o algo mecánico. Y si es en verdad una sonrisa, querría decir que los primates en cuestión tienen sentido del humor... Probablemente habrá que releer a Darwin y aceptar que en verdad no somos más que monos lampiños pero vestiditos.

Estos y otros razonamientos han llevado a la risa a ser estudiada desde diversas perspectivas. Hoy el acto de reír ha entrado en la ciencia y sus efectos terapéuticos se estudian y difunden con gran éxito en sociedades con una formación cartesiana, donde proliferan los talleres para aprender a reír, pero a reír por reír. No deja de llamar la atención que en uno de estos países con normas muy estructuradas se diera una optimista visión esperanzadora del humor y la comedia.

En el siglo XIX, luego de apelar a la exaltación de la tragedia como un enfrentamiento anímico intelectual entre lo dionisiaco y lo apolíneo, hacia el final de sus días, Nietzsche, “luego del invierno”, como él mismo dice, se instala en lo dionisiaco ya presagiado y realiza una apología de lo cómico y lo aplica a su concepto de la “Ciencia Jovial”.

La ciencia jovial, obra que ya en su título anuncia el sentido del viraje. Nietzsche se pregunta si hay un porvenir para la risa y halla que este se hará presente cuando el hombre abandone toda idea de un telos. Por ahora estamos en la época de la tragedia, las morales y las religiones. La comedia de la existencia no tiene conciencia de sí, hace falta que el hombre logre cierto estado de emancipación que lo haga ganar distancia sobre las cosas, que lo despegue de la lucha por la sobrevivencia, que le permita reír de sí mismo. «Entonces acaso la risa se unirá a la sabiduría y sólo habrá ciencia jovial» – dice Nietzsche. Se trata de algo por venir, y sin embargo ya se nos anuncia la jovialidad en el título de la obra lo que nos hace pensar en una conquista ya alcanzada, y efectivamente ha sido alcanzada.¹⁵

Una de las posturas más relevantes de estos postulados es que la risa, como producto del humor y, por lo tanto, de lo cómico tiene un valor muy superior a otros estados anímicos. Lo cómico desde esta perspectiva aporta un conocimiento: “Tiene la virtud de distraernos del miedo, de liberarnos de todo pragmatismo, de esa idea de un telos que nos aboca sin descanso a la tarea de autoconservación; sabe sustraernos a la obligación del deducir y el demostrar. Nos permite sobretodo el reírnos de nosotros mismos, mirarnos como tercera persona, con los ojos de otro, a la lejanía que es la mejor de las distancias.”¹⁶ Si el romanticismo planteaba la comicidad a partir de una amarga ironía, de sí y para sí ante el mundo y los socráticos la emplazan desde la duda, a partir de Nietzsche llega a instalarse con más firmeza como una fuerza creadora, pero no pacifista, ésta confronta, incluso destruye como un fénix que se crea y se recrea mejorado, conscientemente libre y luminoso. La idea de este fénix se presenta como un recurso recurrente en épocas de crisis, donde se requiere la renovación urgente, pero primero como un actitud irónica.

El planteamiento es cierto aunque considero que no definitivo ni definitorio de etapas

14 Igor Krichtafovitch, *Humor Theory*, Ed. Outskirts Press, USA, 2006

15 Mónica Virasoro, *Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico*, Figuraciones, teoría y crítica de artes #3, “El arte y lo cómico” abril del 2005

16 Op. Cit.

históricas precisas, aunque sí coincidente. Mientras más represiva se vuelve una sociedad, más irónico se tornará el humor. En el ensayo al que recién he venido haciendo mención, Mónica Virasoro afirma que un rasgo que diferencia lo cómico de lo irónico es:

... andar en busca de una escucha, construir su propio interlocutor que a diferencia del espectador de la tragedia no estaría allí para compartir a través de la simpatía el dolor del héroe trágico sino para entender. El humorista espera encontrarse con la mirada inteligente, el alma despierta, los oídos alertas. Busca más que nada un partenaire que pueda seguirlo en la danza de ese juicio que juega, quiere poner en movimiento, forzar a pensar, a interpretar; que el otro ponga en marcha todo el arsenal de los códigos compartidos y de las complicidades en juego. El humor es fecundante, una agilidad que requiere de una agilidad, de una capacidad especial de captar e interpretar los guiños, las sutilezas, los dobles sentidos, todos los artificios de la gestualidad y del lenguaje.¹⁷

Y más adelante apunta:

Generaciones demasiado serias se alternan en la historia con generaciones de ironistas. Los jóvenes se revelan contra los padres: frente a la obsesión del sistema, la solidez de las creencias, el espíritu autosatisfecho, el parloteo ininterrumpido, oponen el gusto por el fragmento, la duda, el interrogante, un minuto de silencio, una pausa. El humor y la ironía son propios de un momento de valor cero donde se prepara el terreno para algo nuevo.¹⁸

Según el origen etimológico la comedia estaría relacionado con el canto y la danza, y este como fenómeno teatral con la observación, mientras que la ironía con el interrogar¹⁹, poniendo en tela de juicio todo aquello que nos compete e influye a partir de un mundo que consideramos en crisis. Ahora bien, hemos de preguntarnos en qué momento el ser humano social no ha estado en crisis. Si hubiera un gran momento luminoso en que alguna sociedad se instalara en su propio Shangri-La, asumiríamos que la ironía desaparece y la comedia se diluye en un buen humor *light* cotidiano; pero si en realidad existió esa ciudad de paz perdida por el Tíbet, seguramente los chinos ya la encontraron y ahora sus habitantes fabrican virgencitas de Guadalupe piratas para vender en Xochimilco. Día a día comprobamos que “el hombre es un lobo para el hombre”, por lo que difícilmente hallaremos la característica inversora de jerarquías aislada de lo propositivo de la comedia y la oscilación de la ironía; ambas cuestionan y pueden hacernos dudar, así pues, como dijera Platón en boca de Sócrates, “No se trata de que yo esté seguro y siembre dudas en las cabezas de los demás, sino por estar yo más lleno de dudas que cualquiera, hago dudar también a los demás”²⁰, en la posible respuesta a la indagación está lo subversivo de lo cómico, de ahí que los poderosos le temen hasta el punto de haber intentado destruir la comedia como fenómeno dramático.

Lo anterior estaría en contradicción con teorías más recientes que afirman que la risa como consecuencia del humor y la comedia apunta a la felicidad. Es el caso de lo planteado

17 Ibid.

18 Ibid.

19 *Comedia*: formada de *κωμος* (*komos* “desfile”) y *ωδη* (*oide* “desfile”)

Teatro: *θεατρον* (*tetaron* “lugar para ver”)

Ironía: del griego *ειρωνεια* (*eironeia*), que significa “disimulo”, o “preguntar fingiendo ignorancia”, derivación del verbo *ειρω* (*eiro*), que significa decir. (etimologías.dechile.com)

20 Platón, *Menon o la virtud*, en *Diálogos*, Ed. Porrúa, 1967, p. 206

por Macedonio, en su exposición de *Pensar-escribiendo*, donde expone su propuesta que la risa surge en momentos, aunque sean “breves como relámpagos”, en la experiencia de la felicidad, mediante el dominio de lo sensible, expresado incluso como ternura. Lo sensible para Macedonio es la esencia de la risa producto de la comicidad, porque se trata de una meta última y a la vez de primer orden: “Los afectos, las sensaciones y la pasión anidan en la médula de la experiencia humana, en la Todoposibilidad, plena potencia de lo que puede llegar a ser (‘Primeridad’ de Peirce). El componente hedónico atraviesa la condición de la comicidad, del chiste y del Humor Conceptual, dado que la felicidad y el placer son búsqueda y fin al mismo tiempo, en paradójica re-ulsión.-- y asevera: «Cómico es todo, y sólo, una percepción inesperada de felicidad ajena. (...) así que la comicidad no es más que una de las formas de la percepción de aptitudes para la felicidad. Es decir: lo inesperado o sorpresivo no es indispensable para la alegría de percepción de felicidad, pero sí para la comicidad. O sea: a) hay percepción simpática de felicidad ajena esperada; b) hay percepción simpática de felicidad ajena inesperada. Esta es la cómica, que habitualmente se acompaña del estado convulsivo por retención respiratoria que se denomina risa».”²¹ Es a partir de esta “percepción de la felicidad ajena” que considero que puede existir el vínculo inseparable entre la comicidad crítica revolucionaria, con el anhelo, tal vez imposible, de poseer la felicidad. Así pues, en el orden social se representará contra todo aquello que simbolice la opresión, eso que enfatice la desigualdad, y me refiero a estos términos en el sentido más amplio de la palabra.

Los ordenes que ostentan el poder saben de este poder revolucionario de la comedia y por ello le temen al grado de convertirla en delito y, aún peor, en pecado inspirado por los demonios. Ejemplos históricos son casi infinitos. Baste recordar el paso de la comedia antigua a la nueva donde el gobierno al crear su particular “consejo para la cultura y las artes”, toma el patrocinio de las comedias, las limita en su sátira y crítica a cambio de aumentar el presupuesto. El mismo Aristóteles parece alinearse al afirmar que la comedia procura imitar a los peores mas no en todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa, claro que los mejores serán aquellos que tienen “*yerro disculpable, habiendo antes vivido en gran gloria y prosperidad*”²², ¿los reyes y nobles heroicos que sustentan el poder y rigen la sociedad? El neoclásico lo reafirmaría enfilándose con el despotismo ilustrado, la prohibición fue exacerbada por regímenes totalitarios como el nazismo, o los regímenes militares argentinos que seguían la inquisitorial tradición de la quema de libros. No deja de resultar curioso el pensar que muchos de los biógrafos de Hitler sugieren que debido a la admiración que el dictador le profesaba a Charlot, adoptó su bigote; el mismo Chaplin, había declarado antes de *El gran dictador* que Hitler “le había robado el bigote”, más tarde el cómico afirmaría: “El gran dictador soy yo”, mientras el dictador alemán disfrutaba de largas sesiones de proyecciones privadas de las películas de Chaplin...

Retomando en tema de la confrontación, con los ordenes de poder, y el por qué estos le temen tanto a la comedia, encuentro una razón bastante acertada en la visión de la antropóloga Mary Douglas, quien ve en el humor un instrumento empleado por determinadas clases sociales y grupos para contrarrestar o atacar los dispositivos de control social, e individual del poder dominante. La risa, se dice, ayuda o provoca directamente la relajación de las clasificaciones; y hemos de enfatizar este aspecto de la clasificación, pues el hecho de calificar implica dividir; una clasificación que sirve al poder segregando, y cuya movilidad entre los grupos, a la que podríamos llamar violación a los estatutos implícitos, estará regida en principio por aquellos que detentan el poder. Es la aprobación que den los autorizados la que otorgaría carta de identidad en

21 Ana Camblong, Macedonio: el arte y lo cómico, en *Figuraciones*, #3, abril, 2005, Asunto impreso ediciones y IUNA, versión on-line ISSN: 1852-432X

22 Ibid. 1

un orden y su descalificación la que estigmatiza, segrega y aniquila. Quien se atreve a imaginar un mundo distinto es peligroso, pero más aún quien ridiculiza a los guardianes de ese orden, pues pone en evidencia sus debilidades y al volverlos risibles coloca al “ser superior” al nivel de todos, al menos, si no por debajo. Recordemos esa máxima de la comedia que *los malos imitan a los peores*.

En su análisis a la película *Cabaret*, de Bob Fosse, Adrián Huich dice al respecto de estos temores de los *detentores* del poder: “Más que el rechazo de la alegría en sí, del baile y de la fiesta, lo que trasunta ese espíritu represivo es el temor a que los pobres se reúnan y se manifiesten libremente, porque esa libertad que da el reír puede llegar a generar el anhelo de preguntarse por qué unos mandan y otros obedecen. En verdad, lo que existe es un gran miedo a que los oprimidos pierdan el miedo.”²³, porque, claro, el ver a alguien de una manera ridícula hace que se deje de temer.

Así visto, la teatralización formal de lo cómico no es más que el producto de cosechar manifestaciones populares humorísticas que de una u otra forma les liberan. Construyendo, como en la fiesta, la sátira o el carnaval, un mundo alternativo; para apoyar esto, Huich, hace referencia a Bajtin, calificando como una risa liberadora: “Permite al menos un triunfo transitorio sobre el miedo, incluido el miedo a la muerte”²⁴. Este miedo a la muerte, y por extensión a lo divino le restaría poder al poder que de lo divino reciben los gobernantes o de la divinidad popular que otorga la democracia. Ese miedo fue aprovechado ya por Umberto Eco para crear toda su novela *El nombre de la rosa*, donde el pretexto es imaginar lo que podría haber contenido el libro perdido de Aristóteles sobre la comedia y expone su teoría en boca del bibliotecario fanático: “La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es el temor a Dios [...] Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración de destruir la muerte a través de la emancipación del miedo ¿Y que seríamos nosotros, criaturas pecadoras, sin el miedo?”²⁵

CUANDO DIOS RÍE, EL HOMBRE CALLA

No es casualidad que, en su novela, Umberto Eco tome lo cómico para crear el conflicto principal de los asesinatos y que estos los sitúe dentro de un convento donde se discutirán temas teológicos, en su novela más exitosa y considera como el ejemplo más nítido y mejor estructurado de lo que es el estilo del pastiche. Si muchos de los ordenes de poder se sitúan en el derecho divino, las iglesias serán las guardianas directas de la divinidad, cualquier intento por cuestionar sus métodos será considerado como un atentado contra el poder de Dios, según los profesos y jerarcas eclesiásticos, incluso los santos y místicos pueden constituir un peligro contra el orden, ahí están Santa Teresa de Jesús y San Francisco de Asís, éste último quien además de predicar la pobreza en las congregaciones y los ministros, promovía la alegría, el canto y el juego.

23 Adrián Huich *Lachen macht frei: comicidad y contrapoder en Cabaret*, en *Comunicación*, Vol.1, N°6, año 2008, PP. 56-86. ISSN 1989-600X, Universidad de Sevilla

24 nota incluida en 21

25 Umberto Eco, *El Nombre de la rosa*, Trad. Ricardo Pochtar, Ed. Lumen, México 1982, p. 380

Me interesa el microcosmo establecido en las comunidades religiosas, pues más de dos tercios de la vida de Sor Juana, transcurrieron en este ambiente. La Iglesia, la que trasminaba en todos los ámbitos humanos, como validadora del poder, ha promovido la seriedad dentro y fuera de sus congregaciones, enarbolando el sacrificio doloroso como virtud excepcional, la sumisión es parte del orden y la “santa obediencia” regla fundamental. Se llega al martirio como manso cordero y eso garantiza *ipso facto* la santidad, la razón depositada en el “abogado del diablo” para acercarse a las virtudes verdaderas del candidato a los altares queda excluida; si el santo mártir no cuestionó, no fue desleal al poder y el orden que lo sustenta se le premia con los altares por su resignación silenciosa.

Ese silencio tan promovido para el buen cristiano, que no ha de reír por no exponer al ridículo a nadie, mucho menos a sus superiores, es además canon escrito:

La regla de San Benito en su cuarto capítulo ordena: « No profieras palabras huecas ni risas vanas. No ames la risa abundante y agitada » Los preceptos de este santo padre de la Iglesia occidental rigieron la vida monástica durante siglos y prohicieron posteriormente, en tratados como *De habitud et conversatione Mónacorum*, pensamientos de esta laya: « se debe evitar la palabra torpe y la risa que esta provoca, del mismo modo que se huye del veneno de la víbora », ideas que, inevitablemente calaron en las mentes del pueblo servil de la época.”²⁶

Claro está que si el ejemplo de virtud máxima es Jesucristo, habría que dotarlo de una seriedad extrema, quizás equiparándolo con los “maestros de virtud” de las sectas precristianas que escribieron los rollos del Mar Muerto. A pesar de que en los Evangelios oficiales encontré al menos cuatro momentos en que Jesús predica mediante referencias positivas a festejos divertidos con vino, bailes y cantos, e incluso donde él mismo participa de estas reuniones²⁷, la imagen que se maneja es la de un hombre adusto, capaz de llorar, golpear y maldecir, pero no de festejar alegremente y mucho menos de reír. “Esto afirma del Redentor, en el siglo IV, san Juan Crisóstomo, doctor de la Iglesia griega y obispo de Constantinopla, llamado Crisóstomo –boca de oro– por su elocuencia y capacidad de persuasión. Este santo, igual que Tertuliano (s II) y Cipriano (s III), atacó los espectáculos antiguos especialmente la risa mímica. Y Bajtín nos informa que también declaró que las burlas y la risa no provenían de Dios, sino que eran una emanación del diablo, y condenó a los arrianistas por haber incorporado al oficio religioso el canto, la gesticulación y la risa.”²⁸. Si bien muchas de estas referencias se remontan al periodo romano y medieval calaron de forma tan pertinaz en las conciencias religiosas que se refinaron y año tras año encontraban nuevos sofismas para fincar el poder y el estilo religioso en la seriedad y mediante ésta el control de la comunidad. El barroco, con toda y su exuberancia, y en especial el barroco virreinal, fue excepcionalmente sensible a este aspecto, y marcadamente recalcitrante durante el periodo en que le tocó vivir a Sor Juana Inés de la Cruz, quien por el simple hecho de haber aspirado al conocimiento científico y artístico rompía ya, desde su condición de mujer, el paradigma del orden social de la época y atentaba contra el modelo de “recato” promovido para las monjas, escribiendo sainetes, comedias y poesías satíricas; además, por su correspondencia, en prosa y verso podemos inferir que era una mujer que gustaba de las bromas y gozaba de relaciones amistosas basadas en el buen humor. ¡Jesús mil veces santo! ¡Una mujer, una monja, que es

26 Graciela Cándano, *La seriedad y la risa, La comicidad en la literatura ejemplar de la baja edad media*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, DF, 2000

27 Las bodas de Caná (Jn. 2, 1-12). Fiesta de los tabernáculos (Jn. 7, 10-11). La asistencia a una boda en plena predicación (Lu. 14, 7-24). El gran festejo en la parábola de El hijo pródigo (Lc. 15, 23-25)

28 Ibid. 24

bromista e inteligente, o quizás por ser inteligente era bromista! ¡Que aberración para las mentes conservadoras novohispanas!, las cuales, desgraciadamente, dominaban e instruían.

DANZANDO ENTRE LO SUBLIME Y LO RIDÍCULO

Tanto en la época virreinal, como ahora, la sociedad se constituye de ritos que esquematizan las aspiraciones del ser individual para desarrollarse socialmente. Centrándonos en nuestra cultura contemporánea mexicana, es fácil identificar que continuamos inmersos en un mundo ritual, permitiéndonos funcionar dentro de las tradiciones con las cuales nos identificamos. Desde los institucionales, como el “Grito de Independencia”, la toma presidencial, con todo y el cambio de banda tricolor, el listado de los “Niños Héroes” con su replica de “¡Murió por la patria!”, o la representación de la Patria en los desfiles rurales, constituyen la parafernalia que estructuran la propaganda de la “mexicanidad”.

En otro extremo, pero con el mismo sentido de unidad y aspiracional, los ritos sociales se afianzan, aunque aparentemente se desdeñen. Un caso por demás ejemplar sería la celebración de los quince años de una jovencita que, tanto en México como en muchos países latinoamericanos, persiste; aunque en el siglo XIX, Carlota y Maximiliano, introducen el tradicional vals, con su no menos tradicional vestido de pastel (en todos los sentidos, confección y colores), para presentar a la jovencita a la sociedad y ver si algún incauto pedía su mano y luego tomara todo lo demás; es en realidad una tradición, como tantas, que se finca en las sociedades prehispánicas. Cuando las jovencitas, al salir del *Calmecac* o el *tepochcalli*, tenían una ceremonia religiosa para dar gracias a los dioses por su vida e integrarse a la sociedad que las había cuidado, ahora como una mujer productiva y reproductiva. Claro que los misioneros no iban a perder la oportunidad de incorporar el rito a la liturgia informal católica para, desde entonces, dar gracias al dios católico, la virgen y sus santos: el nuevo politeísmo bajo el signo de la cruz. Como vemos, la representación de los anhelos de la vida cotidiana, se siguen reinterpretando según las necesidades de cohesión social, así los inmigrantes han llevado la tradición a Estados Unidos, donde se fusiona con el “*sweet sixteen*”, conformándose como una transposición de la tradición mesoamericana y que ahora ha sido analizada por los artistas gringos en el filme *Quinceañera*, aunque la película no es sino una cuenta más en el rosario que engarza las visiones artísticas de este fenómeno social. Por mencionar sólo algunas tenemos las versiones homónimas de “*Quinceañera*”: la película de los '60; la novela de Armando Ramírez; la telenovela de René Muñoz, el mismo guionista de la película, y la ya mencionada de Glatzer y Westmoreland.

Este fenómeno para muchos puede resultar ridículo, mientras que para otros es sublime, incluso las festejadas se encuentran en una posición ambivalente, al tomar como base las celebraciones de quinceañeras en una representación es inevitable que estas contradicciones de apreciación respecto a la fiesta de quince años se refleje en el tratamiento dado dentro de la narrativa y/o dramatización de la misma. Así, visto a la lejanía y tal vez con frialdad, por ser la reinterpretación de una representación ahora sin sentido para los celebrantes, el asunto podría parecernos grotesco.

Con respecto a lo “grotesco” Hugo Friedich, dice que la definición relacionada con las pinturas fabulosos de los frisos evolucionó hasta “comprender lo curioso, lo burlesco, lo

gracioso, lo deforme y lo excepcional en todos los terrenos”²⁹ y cita a Baudelaire quien “ve en los grotesco el choque del idealismo con lo demoniaco y lo amplía con un concepto que habrá de tener un esplendoroso porvenir: el concepto de lo absurdo [...] Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime, lo grotesco revela toda su profundidad. Pues así como lo sublime (...) dirige nuestra mirada hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese el aspecto de lo ridículo-deforme y monstruoso-horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturnal.”³⁰ Es a partir de aquí donde me interesa analizar el concepto de grotesco, en la confrontación de lo sublime y lo ridículo. Pero como ya he mencionado cada uno de estos conceptos pueden considerarse como una percepción particular, constituyéndose en las culturas como elementos dispares.

Regresando al ejemplo de las quinceañeras, para cualquiera de los mexicanos que decidiera pasear por la Lagunilla y recorriera los extensos aparadores con vestidos anacrónicos, su apreciación, según las tradiciones familiares donde se hubiera formado, podrán recorrer desde la admiración hasta el desprecio, algunos lo pensarán para su foto en el Parque México, y la fiesta con guirnalda de celoseda en el patio comunitario o en plena calle; otros lo calificarán de naco y pensarán en sublimarlo eligiendo un crucero a Viena con cadetes y toda la cosa, aunque en esencia tendría el mismo significado. Estamos dentro de la comprensión del código social. No sucede lo mismo con personas extranjeras que se enfrentan a estas celebraciones. Me permitiré narrar la anécdota de unos amigos quebequenses cuando indirectamente se enfrentaron a este fenómeno: Primero, la madre de mi amigo, tuvo a bien decidir recorrer las calles del centro y parte de la Lagunilla y quedó sorprendida gratamente con las tiendas para novias y quinceañeras. Para ella, era como estar preparándose para ingresar a un cuento de hadas, más cuando se le explicó que todos esos artículos eran para presentar a una púber que se “convertía en mujer” ante la sociedad y lo otro era para todo el simbolismo del amor virginal de las novias: era la materialización de la poesía amorosa. Posteriormente su hijo, en otro viaje, igualmente tuvo oportunidad de acceder a una de estas tiendas para quinceañeras, a él le pareció por demás grotesco, en el menos favorables de los conceptos, y no tuvo otra expresión que calificarlo como un *horreur*, y literalmente, en sus propias palabras, “*le royaume des horreurs*” (el reino de los horrores). Esto es la vida cotidiana. Ahora pensemos en que esta situación se lleva a un escenario, el grotesco surge por sí mismo como una forma de confrontar lo sublime con lo ridículo.

En su planteamiento de “El teatro de feria”, Meyerhold ya establecía estas contradicciones como parte de la estética dramática que planteaba fundándose en la ley del contraste. Constituyendo para él director el nuevo enfoque de lo cotidiano, el grotesco “profundiza lo cotidiano”.

Al igual que en el gótico, todo se equilibra de manera asombrosa, la afirmación y la negación, lo celeste y lo terrestre, lo bello y lo monstruoso, del mismo modo, el grotesco, dedicándose a amparar la monstruosidad, le impide a la belleza caer en lo sentimental (en el sentido schilleriano del término)”, y profundiza más adelante: “En la vida, junto con lo que vemos se encuentra una inmensa región indescifrable. Es esa búsqueda de lo supernatural, el grotesco asocia sintéticamente la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal, lleva al espectador a intentar resolver el enigma de lo inconcebible.”³¹

29 Alexis Márquez Rodríguez Nuevas lecturas de Alejo Carpentier

30 Op. cit

31 V. Meyerhol, *Le teatre de foire*, (1912), Nota en: Fernando del Toro, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1990

No quiero ahondar más en este concepto y llegar a un extremo de la estética esperpéntica de Valle Inclán, aunque no podemos dejar de notar que dentro de su concepto del “espejo cóncavo”, el mismo Valle Inclán, ya manejaba un principio metafórico; porque todo, a fin de cuentas, no es más que una metáfora, fundamentada o no en una teoría. Inevitablemente, cuando tomamos lo ridículo y ridiculizable de la vida cotidiana y lo llevamos a un escenario, terminará siendo grotesco por el simple hecho de la confrontación de dos conceptos.

Desde mi perspectiva, la comedia, no como género dramático, sino como productora de risa, tiene fatalmente un contenido grotesco. Si los elementos de la cotidianidad, o si preferimos llamarlos de la “vida real”, ya de por sí son ridículos, cómo pretenderemos que no haya una confrontación y una acentuación de los elementos risibles, que en sí pueden resultar sublimes fuera de su contexto. El proceso de maduración de una adolescente y la toma de conciencia de sí, es valioso, y puede que hasta sublime, pero recubierta de tantos elementos difícilmente podemos ver el contexto original de la fiesta de quinceañeras. Los valores de nacionalismo y patriotismo como parte de una comunidad, son enaltecedores, pero cuando son tomados por los poderosos, para hacer la versión oficial, y al saber que los “niños héroes”, ni fueron héroes, ni tan niños, y que les tocó morir por estar castigados, caemos en el ridículo y la credibilidad disminuye: ¿Cómo creer a un gobernante que “defendería el peso como perro”? el chiste llegó de inmediato: “los perros no saben gobernar”, o ¿cómo entender nuestra situación cuando algo “ni nos beneficia, ni nos perjudica... sino todo lo contrario”? ¿Cómo creer en una institución que de niños nos enseñaba que podríamos dormir tranquilos porque san Jorge amarraría a los animalitos con su cordel bendito, cuando le quitan la licencia para hacer milagros a ese santo cuando se enteran que no había dragones por matar y que era mejor ponerlo rescatando a la Bella Durmiente?.

¿Cómo entender una sociedad que promueve una creencia monoteísta, y adjudica a cada santo patronatos y regencias distintas y consagra templos en su honor? ¿Cómo retratar una sociedad donde el saber parece ser patrimonio masculino y una mujer, que por añadidura es monja, sea el personaje más reconocido de un periodo histórico? ¿Cómo aceptar un “voto de pobreza” cuando se disfrutaba de criados esclavos y “celdas” mejores que las casas Geo, donde se guardaban joyas preciosas, se recibían visitas en zonas de clausura conventual y se comían platillos deliciosos? ¿Cómo confrontar ese mundillo con las casa de “retiro voluntario”, convertidas en verdaderas cárceles “piadosas”, que ni en sus peores pesadillas podían imaginar los ficticios personajes de *Capadocia* y que ni la esperanza tenían de aguardar el *Expreso de Media Noche*? Todo esto sucedió en el periodo en que Sor Juana Inés de la Cruz vivió y algunos de los personajes con los que convivió y otros con los que luchó, movían sus hilos de poder para crear esa sociedad tan particular, que a pesar de todo, se desarrollaba al margen de leyes y prohibiciones según sus propios instintos, al igual que intentó hacerlo Sor Juana, aunque con otro interés y más cercana a los bandos de mando. ¿Como podemos entender que fuera tan reñida por el alto clero por sus escritos y que al morir, el Padre calleja, su amigo y primer biógrafo, encuentre en su “renuncia voluntaria” al conocimiento, como un elemento de virtud católica y prácticamente la pone como beata? Sería porque, como decía Brassens, “*Que fácil es perdonar a quien nos ha ofendido. Los muertos son todos buenos tíos*”

Con estas confrontaciones, no pude resistir el hacer una obra cuyo argumento ya estaba escrito, sólo necesitaba interpretarlo desde mi perspectiva, y además mi perspectiva cómica, esperando que ésta coincida con los resortes que mueven la risa en un porcentaje considerable de la población, porque si todo es según el cristal con que se mira, la risa surge de un a mezcla bastante difícil de colores para alcanzar el tono deseado.

EL COLOR DEL CRISTAL

No hay nada tan subjetivo, como el humor. Lo que para unos es gracioso, para otros puede resultar ofensivo; habrá a quienes les parecerá en extremo agresivo; cierto grupo lo calificará de pesado y otros más de soso. Por un lado está lo cómico: la creencia y la necesidad de crítica que tenga cada individuo que le mueva sus propios resortes que permitan que, conjuntamente con una propuesta, ridiculice y por lo tanto castigue determinada situación o personaje que represente, influirá también la cultura y las barreras culturales y de educación familiar que le hayan impuesto; pero aún más, y quizás con mayor relieve, dependerá que el chiste caiga en el momento preciso dentro del día, o historia personal de un individuo. Lo que suele ser más atacado y motivo de chiste son las instituciones, desde la más tradicional como el matrimonio y sus relaciones, hasta las de poder, político o religioso, que no en pocos casos se conjuntan.

La complicidad de poder que se establece con aquellos que comparten un chiste, ya decía más atrás, es una complicidad que los empoderan, porque conforman un código, que en gran medida se da en los juegos e inflexiones del lenguaje. Por ejemplo, en referencia a la iglesia, los chistes son tan numerosos como los que se dirigen al gobierno, aunque no todos los podemos comprender, como las ofensas. El multiempleado *fuck*, de la lengua inglesa cuando sólo con el permiso del rey podían tener relaciones sexuales y, además tenían que avisarlo poniendo en la puerta el letrero de “*Fornication Under Consent of the King*” (F.U.C.K) ¿Quién dice que la situación de pedir permiso al rey no es grotesca? En Quebec, ante la presencia tan fuerte de la Iglesia y su educación las ofensas se refieren a utensilios o partes de rituales religiosos, *sacrement* (sacramento), sería el equivalente al “uta madre” mexicano, en cuanto a pasarse de pendejo sería *tabernuch*, que viene de *tabernacle* (tabernáculo), el cual se aplica a alguien menos pendejo; tal palabra llega a nuestro país con los grupos de clase media y media baja que llegan en los V.T.P., donde muchos de estos no se caracterizan por su refinamiento, al grado de creer que Acapulco es un balneario en un lago, pues su oído escucha *lac Apulco*, sin tener la delicadeza de leer la guía y darse cuenta que suena así por la contracción francesa, *l’Acapulco*, pero al ser turista procedentes de primer mundo adoptan una actitud de superioridad y a los porteños se la pasan llamándolos *tabernacle*, adoptando un código de complicidad que los hace sentir doblemente superiores por la posesión del significante *franco-quebecois*; el siguiente chiste ya no lo entienden los quebequenses, pues los lugareños, identificando su poco refinamiento, a su vez les llaman “tabarnacos”, la complicidad hace sentir ganadores a los porteños por tener su código propio.

En México, las connotaciones familiares son más que notorias, padre y madre son utilizadas indistintamente como sustantivos y adjetivos que, según el contexto será positivo o negativo; pero madre también era Sor Juana, aunque curiosamente, el Sor, es referente a hermana. Si como mexicanos pedimos a alguien que nos haga espacio diciéndole que se corra”, será muy clara la solicitud de desplazamiento, mientras que para un español, podría ser una propuesta para “tirarse un polvo”, mientras que esa misma petición y quizás con más ofensa es si a una argentina le solicitamos que, en un desayuno, se “corra” y nos de una probadita de su “concha”, y no entenderemos por qué nos hace un tango, si somos tan “buena onda”, mientras aquella, podrá pensar que “le tiramos la onda”, pero una petición tan grosera podría resultarle como de muy “mala onda”, hasta que, al no ver progresos en el intento, suponga que es un chico “de onda”,

y deseche el ligue, no sin pensar que hubiera sido “padre” que ambos hubieran “agarrado la onda”, para armar un plan “a toda madre”.

Si el lenguaje es tan complicado, la relación que establecemos con él y sus distintos referentes como resortes cómicos son tanto o más complejos y variados que nuestro lenguaje. De ahí que el concepto de cómico varía día a día y de persona a persona:

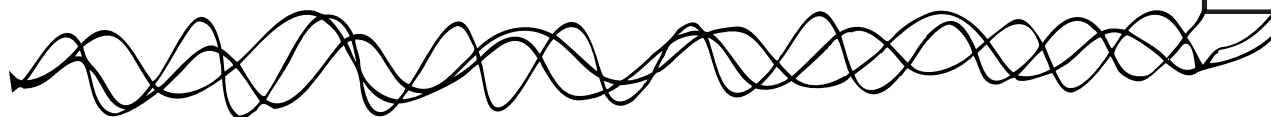
Así pues, a partir del humor y dentro del código de comunicación que manejo, he intentado compartir mi visión cómica de la época y la lucha de Sor Juana Inés de la Cruz, muy a toda madre, por lo del las monjas, claro, y muy padre, por los curas, a partir de la contemplación de estos movimiento sociales de muy padre y señor nuestro.



LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII

Nuestra historia es un texto llenos de pasajes
escritos con tinta negra y otros con tinta invisible

Octavio Paz



RETABLO BARROCO INMERSO EN EL MEDIOEVO

En el estudio *México en el Teatro*, Rodolfo Usigli hace constantes menciones al ambiente medieval prevaleciente en la etapa colonial de los siglos XVI y XVII, fundamentalmente refiriéndose a un ambiente teatral medieval; no obstante, al ser un reflejo de la sociedad, o lo que la sociedad necesitaba, no deja de llamar la atención, puesto que ya para la primera mitad del siglo XVII, Nueva España se encontraba en pleno florecimiento del barroco, con las contradicciones que había dado la violenta fusión de las culturas americanas y europeas; Usigli afirma: “Los burdos y conmovedores temas medievales son, por otra parte, base propia para una expresión nacional, para una crítica, para una aspiración. Los pueblos y los hombres tienden siempre a la expresión, y cien años acumulan costumbres, tradiciones y necesidades de cambios. Sin embargo aquí la regla es quebrantada. No ocurre así, y justamente a partir de entonces empieza a no ocurrir así por siglos.”¹ Octavio Paz lo reafirma en su ensayo sobre Sor Juana y refiere que la sociedad novohispana siguió un camino contrario al de la metrópoli, regresando a organizaciones medievales pero a su manera, con un pluralismo, si se vale el término por la época, “a la mexicana”, “Hay una diferencia capital entre el pluralismo novohispano y el pluralismo medieval: Los grupos que componían la sociedad novohispana no tenían representación política y no conocieron esa forma hispánica de representación que fueron las Cortes.”², dice Paz.

Era una sociedad sometida al poder de un rey desconocido, representante de un dios que para el grueso del pueblo, los mayoritarios, les era incomprensible, y al cual se les obligaba a adorar desde el catecismo oficial; para el otro segmento de la población, ese dios era el rector de la vida y las conciencias, pero al parecer resultaba igual de incomprensible.

Había un poder civil y uno eclesiástico, eternamente enfrentados, más cuando se dividía en dos dignatarios. El virrey era un mandatario chantajeado en la Nueva España, pues sus parientes quedaban prácticamente en calidad de rehenes en la corte española europea, amenazados con caer en desgracia si el virrey en turno caía en la tentación del sueño de independizarse, como lo había tenido el mismo Martín Cortés. El otro lado de la balanza se contrapesaba con la alta curia, quienes en su fervor religioso encontraban imágenes apocalípticas a cada paso, y sin poder exorcizar sus propios demonios, exorcizaban o excomulgaban con singular alegría a tales por cuales.

Los retablos barrocos, repletos de querubines multicolores, representaban un panorama de la sociedad novohispana como un nuevo orbe multicultural y multirracial, con la salvedad que los angelitos estofados sonreían mostrando sus lonjitas al recibir de manera igual la gracia y el favor divino, cosa que no podía imaginarse en la calle, donde tales favores eran segmentados por la complejidad de castas enfatizadas por el mestizaje multiétnico. Estos nuevos hombres, que en muchos casos habían sido engendrados con odio, o simplemente “por vicio o por fornicio”, sin ser un acto consensuado, quienes por ser desarraigados eran rechazados tanto por los “blancos” como por los “prietitos”, negándoles *de facto* el sentido de legitimidad que podrían tener los europeos, indios y el que se otorgaban los criollos. Nuevamente Paz nos ayuda a entender esta red novohispana:

1 Rodolfo Usigli, *México en el teatro*, en *Obras completas*, vol. IV, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1996, p.82

2 Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, Ed. Seix Barral, México, D.F., 1982-87, p. 34.

En el siglo XVII se dibuja con mayor claridad la división dual en la cumbre de la sociedad. El poder político y militar era español; el poder económico, criollo; el poder religioso tendía a repartirse entre unos y otros. [...] El patriotismo criollo era contradictorio: amor a la tierra de ultramar y amor al terruño. En el siglo XVII estos encontrados sentimientos no se expresaban en términos políticos sino que tenían una coloración afectiva, religiosa y artística”³

Por un lado se encontraba reducida en tres cuartas partes la población mesoamericana original y con el afán de obtener mayores ingresos, la reina Mariana había autorizado ampliar la importación de negros para el comercio de esclavos, los cuales, a decir de las buenas conciencias, constituían un verdadero conflicto para el pudor, pues se resistían a usar ropa y mostraban sus oscuras vergüenzas incitando a más oscuros pensamientos. Aunque, al igual que los naturales, estos grupos se centraban en los trabajos serviles y de minería, la necesaria molestia de la migración constituía un problema de equidad, aunque claro la equidad no ha sido la característica más notoria de esta zona geográfica; portugueses, judíos conversos, algunos italianos y uno que otro francés rivalizaban por los beneficios con los españoles, los cuales ya tenían sus propias luchas, entre peninsulares y criollos. Sor Juana pertenecía a este grupo en pugna, ella una criolla que además compartía estigmas con otros nacidos en estas tierras: ser ilegítima y pobre. Ambas características no resultaban extrañas para un amplio sector de la población. Mestizos y criollos luchaban por reconocimiento; aún más, en este retablo barroco en que se fincaba la sociedad novohispana del siglo XVII luchaban por reconocerse a sí mismos, con la ambivalencia “...de albergar en el corazón dos lealtades, la de pertenecer en cuerpo y alma a España la vieja, sin dejar de ser en alma y cuerpo hijo de la Nueva España: dramática ambivalencia de dos orgullos sólo reconciliables en una visión de acaecer universal que incluyera, pero con signo positivo, la historia precristiana del Nuevo Mundo.”⁴ En esta búsqueda, la Guadalupana se afirmaba como un símbolo de identidad para ambos grupos. Alva Ixtlixochitl, el mestizo-criollo⁵ y Sigüenza y Góngora, este último amigo de Sor Juana, eran dos intelectuales entusiasta en la promoción del culto a la imagen del Tepeyac.

En realidad, la confrontación era el punto preponderante en el ritmo social, así como en el político y religioso, y entre las dos castas dominantes, se tornó en una verdadera lucha que finalmente culminó con la gesta independentista encabezada por Hidalgo.

CASTIZOS, CRIOLLOS, CRIADOS Y CRIADILLAS

Ya desde fines del XVI, el criollo novohispano mostró su animadversión hacia el castizo peninsular, específicamente al prototipo del oportunista que no obstante de sus escasos méritos y por el simple hecho de disfrutar del accidente de haber nacido en suelo español europeo tenía mayores privilegios y era protegido por las autoridades de la colonia, a ese, desde el siglo XVI se le llamó “gachupín”. Pero el término no se generalizaba como ahora, era aplicado específicamente a aquellos sin identidad que, mamando todo de estas tierras y su

³ Op. Cit. Octavio Paz, p. 53

⁴ Nota de O’Gorman, en Historia de México, tomo 6, p. 1376

⁵ Fernando de Alva Ixtlixochitl, no se le consideraba “mestizo”, sino “castizo” pues era nieto de tres abuelos españoles y uno indígena, por cultura se consideraba a sí mismo un “criollo”

sociedad, las despreciaba y en su calidad de extranjero quería encontrar “casi el paraíso”, haciendo referencia a Spota, y a falta de un recurso más eficaz, se les señalaba con la sátira. Ejemplo de ello es un soneto anónimo que circuló haciendo mofa de sus pretensiones cuando no era más que un “rudo”, “tosco” y “pobre” pescador inculto, al contrario de los criollos, quienes se enorgullecían de su cultura y refinamiento, por lo mismo es seguro que dicho soneto satírico hacía gala de ambas cualidades:

Viene de España por la mar salobre
a nuestro mexicano domicilio
un hombre tosco sin ningún auxilio
de salud falto y de dinero pobre

Y luego que caudal y ánimo cobre
le darán en su bárbaro concilio,
otros como él de Cesar y Virgilio
las dos coronas de laurel y robre.

Y el otro, que agujetas y alfileres
vendía por las calles, ya es un conde
en calidad, y en cantidad Fúcar;
y desprecia después el lugar donde
adquirió estimación gusto y haberes:
¡y tiraba la jabega en Sanlúcar!⁶

Para 1660, este enfrentamiento bajó la comedia de capa y espada, del escenario hasta la corte virreinal. El principito, hijo del virrey y conde de Baños, tuvo a mal desdeñar a los “hijos de esta Nueva España”, frente a uno de tales hijos notables y nobles; como el lance no pasó a mayores, el principito Pedro Conde de Baños decidió una venganza trapera, pero tuvo peor tino que tacto y terminó matando a uno de los criados del ofendido. Aunque las reyertas por distintas gradaciones del honor eran frecuentes, los enfrentamientos entre criollos y castizos se llevaban en distintos ámbitos. Varios intelectuales y científicos, como Sor Juana, Sigüenza e Ixtlixochitl, se empeñaban en dar argumentos de su legitimidad y dignidad histórica de la que provenían sus raíces, geográficas y familiares, todo como un designio divino, porque a fin de cuentas todo provenía de Dios. Como Dios residía en la Iglesia, el reloj que marcaba los tiempos de la sociedad, más que de las ordenanzas reales, provenía de la curia, sus ritos y festividades, como dice Jacobo Diego: “Los conquistadores trajeron a estas tierras americanas la costumbre de sus fiestas religiosas, procurando darles aquí mayor solemnidad y aparato para, por medio de este catecismo visual, sofocar los hábitos idólatras de los aborígenes.”⁷

6 Historia de México t. 6, p. 1338

7 Jacobo de Diego. *Pedro Calderón de la Barca en América*, Boletín del Instituto de Teatro de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de buenos aires, 1988, pp.61-74

QUE TODA LA VIDA ES SUENO Y LOS SUEÑOS, ¿DÓNDE ESTÁN?

La vida cotidiana era el gran espectáculo: en las calle, en las plazas, en los templos, conventos y la corte. No debemos olvidar que estamos en pleno barroco, pero en un reino que oficialmente no es reino, con virrey, que funge como rey intentando gobernar una sociedad no cohesionada. Una sociedad soñando con la corte española y al mismo tiempo con una corte texcocana, ambas igual de artificiales, con sueños producidos por los vapores del incienso que colocaban como en la nubes a los retablos con santos maquillados como sus propias identidades, porque los chapetines no dan la certeza de ser quien se quiere ser y sólo se tiene la esperanza que el sueño deje de ser pesadilla algún día.

El mundo barroco se edificaba en lo teatral por excelencia, enfrentando al actor-espectador con una experiencia paradójica “es decir, una crisis de percepción”, como dice Bolívar Echeverría, “¿cuál de los dos mundos, percibidos con igual verosimilitud por Segismundo en *La vida es sueño de Calderón de la Barca*, es el efectivamente real y cuál el solamente soñado?, ¿el del encierro en la torre o el de la corte del rey? La convicción perturbadora de la ambivalencia de ambos mundos, dice Gracián, haciendo explícita la idea de Calderón de la Barca, es el primer paso de la peculiar sabiduría barroca.⁸”

Nueva España recibía no sólo las dudas que movían a la ciencia formal y de la contraposición mundana-religiosa, sino las costumbres que, como el mole poblano, máximo representante culinario de la cultura barroca, mezclaban todo para hacer algo nuevo y en cuya fusión terminaban siendo irreconocibles muchos de sus ingredientes. Aunque lo teatral estaba presente a cada paso, la fisonomía de la ciudad, en general, distaba mucho del oropel de los escenarios y los retablos de los templos y en su construcción se marcaba la división existente en la sociedad soñadora. La Muy Noble, Insigne y Leal Ciudad de México, recibió a la niña genio de Panoayan a través de sus canales por donde circulaban tanto los indígenas que los crearon, como el resto de la población, dicen que un viaje agradable, aunque por sus agua flotaba cuanta cosa se pudiese imaginar, máxime cuando la corona requirió más renta de la colonia y no quedó fondo suficiente en el presupuesto para su limpieza⁹; las escasas calles empedradas contrastaban con las desniveladas de tierra que se aplanaban con el excedente de carrozas que circulaban a la par de los “silleros”, esos indios-bestias de carga que a manera de tamemes mecapaeros llevaban a cuestas a quien pudiera pagar por no lastimar sus zapatos de razo bordado, ahí iban todos, sorteando los regueros de las “aguas” que se lanzaban por los balcones para mantener limpias la bacinicas en las casonas. Sus barrios seguían la traza de Tenochtitlan y estaban delimitados para enfatizar aún más la estratificación social, al igual que las diez y seis parroquias, cinco de las cuales estaban destinadas exclusivamente para españoles. Pero todo, como en la gran Tenochtitlan, confluía en la gran plaza de una ciudad que se caracterizaba por ser conventual; ni la gran Babilonia ni la ciudad de Dios, como afirma Benítez:

La plaza constituía en resumen de la vida colonial. Allí los niños entraban mediante el bautismo a la sociedad cristiana y en el atrio de la nunca terminada catedral se enterraba a los muertos. Allí se ahorcaba o daba garrote a los criminales, se celebraban los

⁸ Bolívar Echeverría Alonso Quijano y los indios, en *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, Núm. 27, p. 26-26, mayo 2006

⁹ Vicente Riva Palacio, *México á través de los siglos*, cap. XIV, T. IV, p. 161, Ed. Cumbre, 17ª ed. México 1981

autos de fe, las procesiones y las barrocas ceremonias.

En la plaza vino a parar el sueño milenarista de los franciscanos y la utopía de don Vasco de Quiroga. No se pasó de la edad de hierro a la edad de oro; en el mundo maravilloso descubierto por Hernán Cortés no habían sido capaces los españoles de crear el nuevo hombre liberado de la codicia, dueño de maestrías y conocimientos que le permitieran vivir de su trabajo, en su trabajo y en su fraternidad y en la igualdad ante Cristo.¹⁰

MÁS ALLÁ DE LA CAPA Y ESPADA, CERTÁMENES DEL SABER

Para el grupo criollo al que pertenecía nuestra monja poetisa, la codicia, la maestría y el hacer gala de ellas, era parte de su reafirmación, la delicadeza era norma y la agresividad se demostraba en campos de batalla menos sangrientos que los del conde de Baños, pero igual de peligrosos, y eso lo pudo corroborar Sor Juana en reiteradas ocasiones. Ya desde su paso por la corte había sido sometida a un examen de su conocimiento, y constantemente continuaría haciéndolo hasta que tuvo el mal tino de derramar el vaso con su *Carta Atenagórica*. No obstante, esos dimes y diretes impresos o mediante discurso, eran tan comunes como ahora lo son las declaraciones de candidatos a puestos públicos, y la gente los seguía como a los programas de chismes de las estrellitas de televisión. Como ahora, en aquella época, el exceso de chismorreos no impedía que surgieran investigaciones serias y aportaciones científica de criollos sobresalientes, que gracias a esos trazados de tinta invisible de los que hablaba Paz, se han olvidado o se guardan como alhaja propia de ciertos “eruditos”, a los cuales afortunadamente en nuestra súper cibernética y comunicada era podemos sortear.

Si hurgamos, podremos encontrar que no todo era tan oscuro y que la vida científica y artística tenía aportes importantes, la misma Sor Juana realizaba experimentos en su celda, donde seguramente se discutían temas de la astronomía judicaria, y las más grandes lumbreras, obsesionadas por los cometas, intercambiaban, refutaban y apoyaban sus puntos de vista al respecto.

Además de criollos, al referir el grupo de Sor Juana, también, incluyo a los científicos relacionados con alguna de las órdenes religiosas o pertenecientes a ellas, principalmente jesuitas. Entre estos notables encontramos al italiano, que se le consideró criollo misionero por el amor a esta tierra, el padre Eusebio Francesco Chini o Kino, quien fue mucho más que un pretexto para denominar un vino de mediana calidad. Aparte de su furor por fundar misiones, tenía la manía de estudiar la tierra y sus mejores usos, además, de proponer teorías en las matemáticas, que para aquella época se dividían en matemáticas puras e impuras; la misma Sor Juana, en el soneto 205, “Aplauda la ciencia astronómica del padre Eusebio Francisco Kino, de la compañía de Jesús [...] absolviéndole de ominoso”. Y termina elogiando al misionero diciéndole que “...dio luz a las Luces celestiales”¹¹ Otro sacerdote prominente de aquella época, fray Diego Rodríguez, entre otras cosas, había publicado una división de la ciencia en los dichos rangos: Matemáticas “puras” : Geometría, aritmética, álgebra y trigonometría; matemáticas “impuras”: gnomónica,

10 Fernando Benítez, *Los demonios en el convento*, Ed. Era, México, D.F., 1985-2008, p. 28

11 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, Ed. Porrúa, México, 1977, p. 163

mecánica, arquitectura, artes bélicas, astronomía, fabricación de astrolabios, astrología judicaria, meteorología, música, cosmografía, geografía, prosopografía, geodesia, magnetismo, hidrostática y calendarios.¹² Ese monje mercedario tiene una amplia obra, y sus grandes aportaciones van desde la mecánica hasta el estudio de los cometas, aspecto que también apasionó a Sigüenza y Gongora, con quien discutía sobre estos fenómenos, su naturaleza y su posición en el cielo, al cual, por cierto, se le consideraba a partir de que se pasara la luna.

Ixtlilxochitlil, por su lado, presentaba una visión de los designios divinos para las tierras americanas... En fin, la ciencia en la Nueva España, a pesar de las limitaciones y bajo los bigotes de los calificadores del Santo Oficio, era más rica de lo que suponemos, como apunta Trabulse: “Los catálogos de obras impresas o manuscritas revelan que existían desde el siglo XVI un importante, aunque reducido, núcleo de estudiosos que cultivaban asiduamente las matemáticas puras y aplicadas y la astronomía.”¹³, en este reducido grupo se insertaba Sor Juana, quien a pesar de la clausura, mantenía diálogos y conversaciones, ya fueran escritas o en recepciones vespertinas, con los estudiosos, quienes en su mayoría se basaban en los principios hermeneúticos, bajo la influencia fundamental de Kircher, y el *Corpus Hermeticum*, “a la cual se adscribieron en mayor o menor medida científicos de la talla de Copérnico, Kepler, Gilbert, Paracelso, Van Helmont y en cierta medida Newton.”¹⁴

Si bien la ciencia y las artes se desarrollaban, incluso retando a la Inquisición, nunca ha sido rasgo característico de nuestra sociedad, ni apoyar la ciencia, ni el arte y menos la investigación a lo largo de la historia. Los pocos investigadores que logran trascender, luchan contra poderes a quienes les parece poco productivo para sus intereses el desarrollo de las ciencias y las artes, y sus protagonista enfrentan el desdén y el endiosamiento que se les hace a determinados personajes que sirven de bandera para algunos. Sor Juana, tuvo que luchar, convivir, rendir pleitesía y enfrentarse a ambas posturas, en vida y una vez muerta y rescatada de la verdad para convertirse en mito.

La sociedad novohispana nos ha heredado un sinfín de posturas y tradiciones que las transpiramos sin darnos cuenta. En muchos aspectos, seguimos siendo una sociedad “novohispana”, sin que logremos, es más, sin que luchemos por dejar vicios tan arraigados como el desdén a los indios y a los mestizos y el considerar a la mujer como un ser que está y ha de estar supeditada al hombre, por muy inteligente y talentosa que sea.

Personas como Juana de Asbaje Ramírez, eran la punta del iceberg en cuanto a la búsqueda de la participación, y su reclusión en un convento, donde estaban mejor para proteger a los débiles de las tentaciones. Aún así, la sociedad evolucionaba y desde entonces no sabe como acomodarse a los cambios, enfrentando el pensamiento con cuestiones de género, como si el saber lo tuviera.

Los cambios, no obstante, parecían no marcar un empuje definitivo a la movilidad social ni a una evolución progresista, y sí a manifestaciones histéricas frente a temores racistas, ideológicos y de odio por género, a pesar de que el término apenas se haya incluido en nuestra lengua, aunque no en la legislación, como apunta Solange Alberro:

El siglo XVII, umbral del mundo moderno, oculta, a pesar de su majestuosa fachada

¹² Elías Trabulse, *El círculo roto*, Fondo de cultura económica, México, D.F., 1984, pp. 46-47

¹³ Op. Cit. P 26

¹⁴ Ibid. P. 82

resquebrajaduras del edificio ideológico que sustenta el antiguo régimen. En efecto, es cuando la esfera laica empieza a separarse nítidamente de la religiosa, proceso que se manifiesta en la autonomía creciente y la consolidación del poder monárquico en la mayoría de los países occidentales, supeditando paulatinamente cuanto atañe a lo religioso. Tales cambios no podían sino acompañarse de manifestaciones peculiares, sintomáticas y, a la vez reveladoras de los profundos trastornos que se venían operando.¹⁵

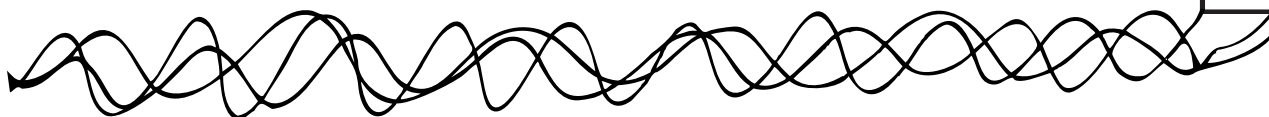
Estos trastornos y manifestaciones peculiares, se manifestaban en la mujer, pues aunque Sor Juana fue una mujer excepcional y admirable, no fue la única, aunque como muchos opinamos, si la mejor, pero ella no era sino una más de las mujeres que simbolizaban el cambio en las estructuras que no terminaban, y tal vez no hayan terminado, de cuajar en Nueva España y el México independiente.



15 Solange Alberro, La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo XVII, en De la santidad a la per ersión, Sergio Ortega ed. Ed. Grijalbo, 2ª ed., México, 1986

LA MUJER EN LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO XVII

Mujer virtuosa,
¿quién la hallará?
Su valor sobrepasa largamente
al de las piedras preciosas
¡Ofrecedle el fruto de sus manos
y que las puertas de la ciudad
la alaben sus hechos!
Pr 31. 10 y 31



"Mujer Divina, Tienes El Veneno Que Fascina En Tu Mirar" *

LA IGLESIA NOVOHISPANA ANTE LA MUJER.

Hacia el final del libro de los proverbios, el rey Lemuel hace un buen listado del modelo de mujer virtuosa; para ello, desde luego, tendría que ser una mujer casada, sumisa, trabajadora a favor de la casa y a la sombra del marido². Esta visión, desde la perspectiva tomista, la traen los misioneros que llegan al Nuevo Mundo y se enfrentan a una realidad distinta en cuanto a los preceptos familiares, por lo que de inmediato se dan a la tarea de equiparar la iconografía judeo-cristiana con la mesoamericana politeísta. Eva, como modelo de la Pandora cristiana que, al tomar el fruto de la sabiduría, da al hombre la muerte y el trabajo como castigo, además del descubrimiento del pudor y la desnudez, es arrastrada hasta nuestros días. Pero si por un lado Eva, la segunda mujer seduce al hombre para llevarlo a su perdición, la primera es peor, pues tiene decisiones propias.

Lilit, la primera mujer, abandona a Adán y el tan aburrido paraíso desbordante de inocencia para irse a buscar amantes más creativos y equitativos, pues cuenta la leyenda que las primeras desavenencias entre Adán y Lilit, llegan cuando ella no acepta la postura acostada debajo de él, y como Adán comenzaba a descubrir su machismo y consecuente agresión, intentó someterla, pero Lilit, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó³. Desde luego esta "mala mujer" ha quedado cubierta por el polvo de las sacristías, al modelo de sometimiento no convenía mostrar una mujer que, al igual que Adán, había sido creada a imagen y semejanza de Dios, y que por lo mismo, sin el menor pudor era capaz de ponerse al tú por tú con el pobre y desvalido hombre. Lilit, no podía tener un buen destino para la humanidad: es la engendradora de los demonios.

La tampoco nada buena Eva, en la versión más difundida es considerada un apéndice del hombre por haber sido creada de "una costilla", aunque jamás se menciona cuál parte de su carne es la progenitora; mientras que en otra versión, el *Génesis* pone a la mujer creada a la par del varón, también del polvo, aunque no especifica que sea a imagen y semejanza de Dios, es decir no sabemos si tiene alma en ese momento, aunque de que le sopló, le sopló. Pero al no puntualizarse, en el concilio de Macón se llegó a debatir la existencia de alma en la mujer.

Lo que sí es claro, al menos hasta los tiempos coloniales, que para muchos catequistas se consideraba a la mujer como el peor mal que le había podido ocurrir al hombre. Al mejor estilo de los predicadores que hoy día llaman a nuestras puertas blandiendo la Biblia mutilada y haciendo gala de citas, aquellos se esforzaban por justificar los temores que tenían hacia esos seres "de pelo largo e ideas cortas", y recomendaban a semejanza del apóstol: "Bueno le sería al hombre no tocar mujer. Sin embargo, por causa de la fornicación, que cada hombre tenga su mujer, y cada mujer su marido. [...] Si no tiene el don de continencia, que se casen. Es mejor casarse que estarse quemando", afirmaba San Pablo en la primera Epístola a los Corintios.⁴

*Los versos que encabezan los títulos de este tema pertenecen a la canción "Mujer", de Agustín Lara

2 Pr 31.10-31

3 Graves, Robert y Raphael Patel. *Los mitos hebreos* [Hebrew Miths: The Book of Genesis, 1964]. Madrid: Alianza Editorial, 2000

4 1 Co 7. 1-2 y 8

Para la época de Sor Juana bien podríamos hablar de una forma de vida diferente para blancos, los europeos, y los no blancos, indígenas y negros; como ya hemos visto, los mestizos y mulatos aunque estratificados, se permeaban en los diferentes capas sociales en mayor o menor medida. Esta situación prevalecía y se enfatizaba en la mujer y la manera en que los clérigos las visualizaban o se interrelacionaban con ellas. Si bien a principios de la Colonia, por el temor a la contaminación mestiza las peores figuraciones recayeron en la mujer indígena adjudicándoles cosas como poseer la “vulva dentada” y tres pechos, conforme fue poblándose de mujeres europeas y sus descendientes, las previsiones para evitar la perdición hubieron de manejar gradaciones, tanto como la misma sociedad que se comenzaba a convertir en una ensalada de castas en diferentes posiciones económicas, de poder y culturales. Pero independientemente de la casta, los principios negativos que aparecían en los mitos de las dos primeras mujeres prevalecían: el sexo es cosa del demonio, la mujer es traicionera, astuta, receptora de malas influencias que a su vez transmite al hombre para llevarlo a su perdición; y en un concepto negativo de los hidalgos y por culpa de la mujer, el hombre tiene que trabajar para ganarse el pan con el sudor de su frente, aunque en los dominios españoles nunca fue más cierto éso de “ganarse el pan con el sudor del de enfrente”, las damas nobles también gozaban de ese precepto, y Sor Juana, al integrarse al ritmo de la nobleza, no lo desdeñó y lo aceptó aún en el convento, como ya veremos más adelante.

Aunque existían pequeñas y grandes diferencias entre la manera que la Iglesia, desde su catecismo, se acercaba a la mujer, para este estudio me centraré en las mujeres españolas, las criollas y castizas, fundamentalmente las de la nobleza, que era el grupo al que se había integrado la joven Juana de Asbaje y Ramírez y en el cual continuó siendo monja, así también me centraré en las personas que convivieron con ella tanto en la corte como en el convento.

Lo que la Iglesia esperaba del modelo de mujer se encuentra vertido en las narraciones de vidas virtuosas desde niñas ejemplares hasta farsantes que engañaron con su beatitud seglar a la sociedad novohispana. En cuanto a las crónicas referentes a niñas, las cuales, como suele suceder cuando se emplea niños para difundir algo a los adultos, prácticamente se les trataba como pequeñas adultas, que mantenían las cualidades esperadas en las mujeres. Las niñas, a diferencia de los niños virtuosos, no entran en acción, son pasivos receptáculos del poder-amor divino, siendo algo así como el juguete-objeto de Dios. No se acentúa una inteligencia sobresaliente, pues ésta y la sabiduría no era necesaria para la vida religiosa ni la beatitud, en cambio, se exalta su docilidad y apego a la casa y las labores domésticas, ahí y en el cumplimiento de los oficios religiosos se mostraba su vocación de servicio, que constantemente estaba perturbada por visitas demoníacas, por lo que han de recurrir, las niñas y luego las adultas, a los castigos de todo tipo, auto inflingidos o impuestos por su guía espiritual, pues las niñas adquieren una relación “pasiva y sufrida con la divinidad, alejándola del mundo y encerrándola en un universo más sensitivo y menos intelectual”⁵, así, la mujer que desde la Edad Media, o mucho antes tal vez, se le relacionó con lo sobrenatural, para aplacar estas manifestaciones se le relacionaba con el sufrimiento que la podría someter.

El modelo de beatitud propuesto por la Iglesia era adoptado por no pocas personas que consciente o inconscientemente, deseaban ascender en el aprecio social y tal vez hasta en su escala, estas mujeres tomaban el modelo aceptado de la sociedad religiosa para ganar la atención de la comunidad. Solange Alberro menciona en su ensayo *La licencia vestida de santidad*, que la

5 Cristina Ruiz Martínez. *La moderación como prototipo de santidad*, en *De la Santidad a la Perversión*, Ed Grijalbo, México, D.F., 1985, p.61

mujer “siendo considerada por el cristianismo como una criatura imperfecta con relación al varón, no puede experimentar la presencia divina sino en un estado de simpleza, de inconsciencia y de pasividad, conforme a la vocación que se le atribuye; este es el caso de la Virgen María y de la mayoría de las santas y místicas.”⁶ El modelo de María Virgen es empleado como parámetro que regía a las mujeres desde el punto de vista teórico, aunque en la práctica generalmente distaba mucho de parecerse al mito mariano, que se había constituido como una forma de identidad y cohesión social en las colonias españolas inmersas en las contradicciones del barroco contrarreformista.

La ciudad de México, había sido el sueño de los misioneros que habían llegado, a veces verdaderos sueños de opio; así, en el siglo XVII algunos protegidos por el Arzobispo Aguilar y Seixas, habían imaginado una ciudad sin mujeres, la ciudad que lograra liberar de la tentación de la carne y que a esos seres se les mantuviera bajo el control. Así fue como nació la casa de Magdalena y la de Belén, donde los “pescadores de almas” primero abrieron sus puertas a quien quisiera convertirse mediante el arrepentimiento, y después comenzaron a llevar secuestradas a mujeres galantes, luego, en su furor purificador, a cuanta mujer se toparan en las calles manteniéndolas prácticamente encarceladas, bajo un régimen entre carcelario y monacal de excesivo ascetismo y múltiples penitencias para que alcanzaran la gracia divina que habían perdido desde el momento de su nacimiento por traer el pecado de Eva y los demonios de Lilit. El rector, el padre Barcia, definía su creación como “casa de locas”, término que empleo para exorcizar a una mujer poseída por el demonio, como casi todas en esa casa, las cuales no podemos llamar totalmente ignorantes pues conocedoras del injusto estado de reclusión, referían la frustración de estar en un sitio donde los locos que las habían secuestrado les decían locas y compusieron versos como el siguiente:

La que en esta casa entrare,
Ponga remedio a su vida,
Que en su mano está la entrada,
Y en la Dios la salida.⁷

Pero por más versos que enviaron pidiendo su rescate no resultó, así que no les quedó más que rebelarse, fugarse o suicidarse, y las tres cosas se dieron en el “santo recinto”. Muy probablemente, salvo que la obediencia era un poco más observada, era el mismo sentimiento en los conventos, pero se soslayaba porque la realidad carcelaria era totalmente opuesta.

La mujer, fiel al modelo impuesto, era esposa, pero de Cristo, e hija de la Iglesia –como se autonombró Sor Juana–, mantenía la misma estratificación y discriminación que en la urbe, a la cual a penas podían acceder desde los muros de las azoteas conventuales. Aquellas que habían entrado pobres, seguían sufriendo la pobreza, aquellas que eran pudientes, gozaban de todos los privilegios, incluyendo sus criadas y esclavas, la obligación de los rezos era igual para todas, pero en su tiempo libre, el cual era mucho, podía hacer de su vida lo que fuere, incluso leer, aunque no era un rasgo característico, un alto porcentaje de las monjas no sabían ni leer ni escribir, excepto para las monjas del coro el leer les resultaba perfectamente prescindible, y más bien su tiempo se repartía en chismorrear, batir chocolate y bordar, con la muy probable connotación mencionada en lo referente al humor; Sor Juana se queja de los chismorreos en la

⁶ Solange Alberro. *La licencia vestida de santidad*, en *De la Santidad a la Perdición*, Ed Grijalbo, México, 1985, p.225

⁷ Fernando Benitez. *Los demonios en el convento*, Ed. Era

Respuesta, y en lo de batir chocolate lo refiere en uno de sus poemas. Seguramente cada comunidad tenía sus propias características. Sor Juana, no resiste la regla de las carmelitas y desiste so pretexto de enfermedad, así que su hábil confesor y seductor de almas, le consiguió otro monasterio más tranquilo “no tiene nada de serio. / Las celdas son asoleadas; ¡y puedes tener tus criadas!”⁸

La celda en “San Jerónimo” no se caracterizaba precisamente por la pobreza profesada como voto fundamental, normalmente era de dos plantas, con una terraza y un pequeño huerto-jardín, que lo atendían las criadas y esclavas, las cuales, a la usanza de los palacetes virreinales, habitaban en la planta baja de la celda, donde se encontraba también un pequeño locutorio particular, mientras que arriba, estaban las habitaciones de la monja, su refectorio privado y los menesteres necesarios para que la esposa de Cristo no se aburrieran: biblioteca, si le interesaba, algunos juegos e instrumentos musicales. Las desafortunadas criadas y esclavas seguían la clausura impuesta a su ama.

Como vemos esta poligamia divina con Cristo tenía sus bemoles y la regla se relajaba según la jerarquía de la esposa y su poder adquisitivo, pues al reproducir el mundo exterior, la cuestión matrimonial también tenía estos matices, requiriendo una dote, tanto para su manutención, como para tener los privilegios que muchas aspiraban. Si no, podían ser “donadas”, y tener todas las obligaciones y mínimos privilegios, si acaso un sitio donde vivir, comer y ser enterradas.

La dote conventual no era del todo diferente, crónicas de la Nueva España nos refiere la mecánica que se repetía en mayor o menor medida en el resto de América Hispana: “100 pesos, cantidad que se destinaba para la comida y mantenimiento durante el año de noviciado; una vez que optaran por profesar como monjas de velo negro la dote era de 1,500 pesos de oro común, esta cifra avanzado el siglo XVII ascendería a 2,000 pesos; para el noviciado permaneció la suma antes dicha más aparte cada una debían aportar doce fanegas de trigo. Ese dinero, más los intereses que una vez en circulación este generara, eran suficientes para el sustento de las monjas durante su vida en clausura.”⁹ Y se esperaba que clausuraran su corazón, su cuerpo y su mente. Si no sucedía así, era una mala esposa de Cristo y una mujer que iba contra lo esperado por la Iglesia machista masculina. En realidad, lo postulado y lo esperado en la práctica distaba mucho de que se llevara a cabo. Tanto en los conventos como en las calles y en los palacios y la corte el desarrollo femenino era muy distinto al anhelado, aunque ciertos religiosos se empeñaban en lograr su edén.

El proceder de los sacerdotes tampoco se ajustaba a la norma de santidad. Mientras unos luchaban contra la lujuria, otros la practicaban fervorosamente desde los confesionarios, aunque la Inquisición no era tan dura como con otros “pecadores”, por no hacerse mala publicidad, hay referencias a muchos juicios de “confesores solicitantes”, y los argumentos de su validez giraban en argumentos semejantes a éstos: “la simple fornicación no era pecado, si no todos se condenarían” “la fornicación no era pecado respecto a haber criado dios al hombre para la propagación de género humano” “Sobre la fornicación dispuso que si estuviera enfermo la tome para curarse y si no la necesitase para eso que la deje”¹⁰. Todas las defensas, que en muchos casos podrían considerarse heréticas, rondaban en un concepto machista donde el hombre fuera el poseedor, cura o laico, de la posibilidad de decisión, mientras que a la mujer se le seguía

8 Texto del personaje de Núñez, en el cuadro 3 del primer acto de *Quimerata Barroquista*

9 María Gpe Chávez Carbajal, *Visión y condición de la mujer en nueva España: el caso de Michoacán*, Inst. de Invs. Históricas de la Universidad Michoacana. México <http://historiayespacio.univalle.edu.co/TEXTOS/1>

10 Citas de Ana María Atondo Rodríguez, *La perversión de la práctica, en Dela perversión a la santidad*.

considerando un ser inferior, digno de ser sometido a la voluntad del macho, con o sin sotana. Aquella mujer pensante por lo tanto era una aberración, pues en el esquema de la mayoría de las mentes novohispanas, eso iba contra la norma y el modelo de mujer pasiva y silenciosa que se esperaba. No obstante hubo un par de virreinas que contradijeron todos estos preceptos y trayendo las modas europeas, que no necesariamente las castellanas, impusieron un ritmo distinto a la vida de la nobleza de la época de Sor Juana, cosa que ella, primero disfrutó luego aprovechó y finalmente padeció.

"El altivo porte de una majestad..."

LA MUJER EN LA CORTE Y LA VIDA CORTESANA.

La entonces Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, que por cierto en vida no gustaba de utilizar el Asbaje, vivió dentro del palacio virreinal un poco más de cuatro años, a partir de sus diez y seis, hasta su ingreso definitivo al convento. Tiempo suficiente para aprender los modos cortesanos y los trucos diplomáticos encaminados a obtener favores y evitar caídas en ese mundillo más que artificial y permisivo. Es de suponer que tales modos ya perfectamente asimilados, y que de algún modo habían comenzado su aprendizaje desde que vivía con su cuñado, los llevó al convento y le permitió mantener una agitada agenda de relaciones públicas donde incluía la visita de la virreina y sus damas.

Cuando por fin, armada de sus talento y sabiduría, logra acceder a la corte novohispana, los marqueses de Mancera ocupaban el virreinato. Con ellos habían traído toda la fastuosidad de la corte de Felipe IV y su viuda Mariana de Austria, una combinación de comportamientos que desde Carlos V ya se manifestaban, sólo que ahora, la influencia austriaca en los modos de la corte era más evidente, de hecho la condesa Leonor Carreto, era dama de la reina y su posición había influido fuertemente en el ascenso del marqués. De pronto, la joven Juana Inés se convierte en la favorita de la virreina y el remanso del virrey que no lograba aplacar a los piratas. Si en uno de los cortesanos poemas que dedica a la ya difunta Leonor, habla de la influencia que tuvo en su poesía¹¹, es de suponer que la instruyó perfectamente en los modos cortesanos para poder defenderse en ese circo de ambiciones, hipocresías y nobles zancadillas.

Ya desde el siglo XVI las cortes virreinales en Europa, como la de Valencia, o la propia corte española o la francesa, se habían dejado seducir por las convenciones italianas del buen comportamiento y más tarde o más temprano adoptaron los "manuales" de procedimiento para hacer de las cortes un modelo de civilización social. En España, poco después de la conquista de México Tenochtitlan y la fundación de la colonia, circulaban manuales como *El juego de mandar* y el *Libro de música de vihuela de mano*. El primero es un librito de pasatiempo, formado de ingeniosas preguntas y respuestas encaminadas a sustentar los juegos galantes entre caballeros y damas, habituales en las cortes renacentistas; el segundo es un manual de instrucción musical para los cortesanos. Estos y otros libros semejantes forman parte de la estela de los tratados de cortesanía cuya moda en Europa inició *Il Cortegiano* (El Cortesano) y *El Gentilhomme*, de Baltasar Castiglione.

11 Op. Cit. Sor Juana Inés de la Cruz, sonetos 187-189

Si Maquiavelo escribe *El príncipe*, como el plan para que el gobernante se mantenga en poder, *El cortesano* son las instrucciones para que la gente más cercana al príncipe se mantenga a su servicio; resulta un cálculo sistemático y analítico de cada paso a seguir, para adueñarse de la corte que se convertirá en su “tribunal”, conociendo “sus gestos y sus ojos”, como dice, ya en siglo XVII, Bryiére, a la par de este conocimiento es fundamental la conversación, la cual resulta no más que un instrumento para obtener el favor del príncipe, pues, en síntesis, *El cortesano*, no es más que un plan para mantenerse como favorito o encaminarse a serlo. Para ello, no queda más que la imitación y el fingimiento, ese del que hablábamos en la primera parte y que ya desde esta época lo había estructurado en su concepción de “desdén” el *signior* Castiglione, recomendando: “Considere bien qué es lo que hace o dice y « ¿en qué terreno se está, en presencia de quiénes se halla en ese momento, por qué hacen qué los de cada edad y ocupación? », al final, tome sus precauciones y los medios por los que se puede conducir para, discretamente alerta, realizar o decir algo que éstos quieren”¹², pero todo esto tenía que actuarse de una manera natural, sin que se notara el deseo de agradar. Caemos nuevamente en la vida que imita al teatro. Pero este teatro de la vida, a su vez es imitado por la misma Sor Juana.

El sainete situado entre la primera y segunda jornada de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana, denominado *De palacio*, donde se refiere a sus personajes como “entes de palacio”; se constituía en una especie de tratado de amor cortesano, que por lo mismo sería un fingimiento del amor, basados en un juego que en la corte castellana también se practicaba, llamado “galanteo de palacio”, donde, de mutuo acuerdo, las damas de la reina o virreina, flirteaban con los hombres casados en un juego erótico permisivo, dado que los solteros de alcurnia escaseaban o no habían llegado aún a la corte, como ya refiere Octavio Paz.¹³ Si el fingimiento ante el príncipe o el superior llegaba de Italia, este juego de desden-aceptación llegó de Francia, del amor provenzal que hasta la fecha nos rige en las relaciones de cortejo “civilizado”.

¿Y todo por qué? Porque los gobernantes no son eternos, y la frialdad del fingimiento debía variar, el adulator podría acomodarse a una nueva imagen, pero con la misma directriz del cuidado, era un juego de seducción entre el que tiene todo y el que aspira a tener algo. Literalmente un cortejo, pues estar en la corte es el significado de “cortejo”. Para ello había que rodearse del boato, la pompa y la circunstancia donde poder lucir los trajes, el maquillaje y, sobre todo, las habilidades que les aseguraban el favor del príncipe y, así, su permanencia en ese escenario del poder que separa a los poseedores de los desposeídos. Seguramente para los cazadores de almas, todos los festejos, saraos, juegos y representaciones teatrales debieron parecerles manifestaciones demoníacas. Las damas de la virreina tenían la obligación de aparecer en dichos festejos, así como en las procesiones y asistir a los servicios religiosos con sus mejores galas para enmarcar la real belleza de la virreina. Un desfile de tanta mujer emperifollada, no podría traer nada bueno al Nuevo Mundo, seguramente pensarían los confesores que promulgaban la humillación.

Pero a Sor Juana pareció nunca molestarle e incluso, por sus obras profanas, suponemos que se manejaba con gran naturalidad en el mundo creado por la nobleza, tanto así que en *Los empeños de una casa* refleja esa esfera, y sin ser una gran dramaturga muchos opinamos que es su mejor trabajo dramático, aún cuando se dice que fue inspirado en *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. Pero Sor Juana va más allá, pone en boca de la protagonista muchos parlamentos que bien pueden reflejar su propia personalidad, y que años más tarde encontraremos, con otro

¹² B. Castiglione, *Il Cortegiano*, Ed. Murcia, Milán, 1972. p. 360

¹³ Op cit. *Las trampas de la fe*, pp. 133-134

tono, en la *Respuesta*. ¿Sería que en las acciones que pone a Leonor –curiosamente homónima de Leonor, la virreina Carreto– trata de soñarse aún en esa vida a la que tuvo que renunciar a favor del conocimiento el cual, por su género, le estaría negado, máxime siendo pobre e hija natural? Si la Iglesia la limitaba, también la convertiría en su hija y como tal la podría proteger, para que no se hablara aún más mal de una mujer sabia; porque al parecer, todo se resumía en una lucha de poderes, de géneros y castas. Lo mejor sería estar bien con las dos fuerzas más poderosas que la podrían proteger: la Iglesia y la corona virreinal.

"Vibración de sonatina pasional."

LA IGLESIA, LA CORTE Y LA CULTURA VIRREINAL.

Ya hemos hablado de cómo la sociedad se debatía entre los dos poderes que regían la colonia: la audiencia y el virrey y el arzobispado. Ambos representantes de los representantes de Dios en la tierra: al Virrey, el rey le había delegado el derecho divino para gobernar, y al arzobispo el papa lo había colocado como sus manos y espíritu para dominar al demonio; y al ejército de chamucos se podían combatir desde todos los flancos, uno de los que requería un control preciso era la cultura formal, la académica y la artística. Así pues, mientras que el fervor religioso entraba en contradicción con las formas de pensamiento europeo, en Nueva España, parecía fusionarse desde el pensamiento escolástico que se forjaba en la Real y Pontificia Universidad de México. En este recinto, al igual que en otros micro cosmos, reproducían el esquema jerarquizado del modelo social, donde el rector, alter ego del orden civil y religioso, disponía y regulaba sobre las formas de enseñanza y el estilo "monacal" de los estudiantes, el claustro, este constituido tanto por civiles como por religiosos, los cuales en su mayoría no tenían clara su vocación. Una universidad creada por hombres para hombres, a la cual por lo mismo Sor Juana no podría acceder, ni aún disfrazada de mancebo.

Como en otros ámbitos, los jesuitas habían tomado el control ideológico y político. A pesar de que la vida parecía relajarse y hay crónicas donde narran las andanzas de los estudiantes cerca de San Ildefonso, la norma en los manuales era estricta y perfectamente regulada en cuanto horarios y modos de comportamiento, la seriedad ante todo, a los catedráticos, una vez aceptado su cargo, se les exigía juramentarse dentro del carácter mustio: no reír estruendosamente, no ir a posadas ni tabernas, no socializar festivamente... en fin una máscara que bien podría ser abandonada en las múltiples mascaradas que se daban en la ciudad. El siglo XVII, se bamboleó, en lo académico, entre la escolástica y la filosofía del supuesto alquimista Lull, a quien se le había señalado por su "excesivo racionalismo", luego de que algunas congregaciones religiosas deseosas de renovar el cristianismo católico tuvieran asentamiento en Valencia de ahí se irradió a España entera y por consecuencia este pensamiento unificador de las ciencias y artes llegó a las colonias. En este bamboleo filosófico, no obstante el aumento de cátedras, la función académica se reducía a la transmisión y aplicación del conocimiento, no de la producción de este, la investigación no parecía ser prioritaria y si se daba era extramuros, aunque en la mayoría de personas que habían salido de la universidad, la cual siempre fue la manzana de la discordia entre el poder eclesiástico y el poder civil, aunque en su gobierno interno ganaban los religiosos, en la realidad el poder civil ejecutaba.

Al igual que la Universidad, Sor Juana se mecía entre los dos poderes, y recibía el favor de ambos por su producción, siempre y cuando se ajustara a lo que las normas propuestas por ambas potestades, no fueran rotas. Ya sabemos que en el concepto de algunos prominentes de la curia, ella hacía trizas los paradigmas de la sociedad machista, donde el conocimiento había de estar en poder del hombre; ella, en su proceso autodidacta del conocimiento se había acercado al saber divulgado por la universidad: teología (que incluía el estudio de la Sagrada Escritura), derecho canónico, derecho civil y artes (gramática y retórica), medicina y lenguas autóctonas. En la *Respuesta* nos habla de su deseo de ingresar, aunque le resultara imposible a pesar de dominar las siete artes básicas del humanismo, que permitían el acceso a los estudios superiores: conocimiento del trivio (gramática, retórica y dialéctica) y del cuadrivio (aritmética, geometría, astronomía y música). Pero estas artes, en su caso, fueron apoyadas más por el orden civil, la corte virreinal le permitió desarrollarlas y la eclesiástica trató de que las abandonara, o al menos de acallarlas.

El poder civil y el eclesiástico luchaban y en esa lucha se confundían entre sí al momento de enfrentar la cultura, porque era la herramienta oficial para transmitirla, si dentro de la corte, las cuestiones militares se transformaron en lo ilustrado, los ilustrados de la universidad se formaban como militares y cabeza de familia, la familia que hermanaba a los intelectuales. Francisco Palao hace referencia de uno de estos rituales donde se les entregaba a los nuevos doctores un anillo que los identificaba en su cargo, y refiere: “El anillo obligaba al nuevo doctor a guardar fidelidad a la dignidad que acababa de obtener como si fuese su esposa; el libro, del cual tenía que transmitir la enseñanza a los seglares, venía a constituir realmente el ser armado caballero en la Edad Media, o como en las ordenes militares y se les consideraba como un hidalgo”. También, hace referencia a demandas del virrey sobre la corrupción para obtener una cátedra, aún sin examen de oposición, una plaza que según testigos del juicio se vendía, al menos, en 20 mil pesos oro, mientras que dar clases sin la autorización resultaba más económico, tan sólo veinte pesos oro.¹⁴

Los virreyes trajeron a América el concepto de nobleza de la edad moderna, que como ya hemos visto en la fórmula se basan en *El Gentilhombre*, *El Cortesano*, y sus sagas hispánicas, junto con ellos también trajeron parte de sus criados y uno que otro pariente, no tan cercano, familiarizado con las formas, de las cortes de los Austrias. Una vez asentada la nobleza en la corte, a partir de Felipe II, el concepto de *nobilitas*, fincado fundamentalmente en el las armas y el caballero militar, se amplió para incorporar al concepto de las “armas”, el de “virtud”, y “letras”, así el “humanismo de las armas”¹⁵, hizo que se pusiera de moda en la corte la composición poética, que posteriormente se convirtió en un mecenazgo dentro de las colonias, principalmente los virreinos de Nueva España y del Perú. Sor Juana fue una de las beneficiarias más sobresalientes, en ese mundo de festejos civiles y clericales donde se hacía alarde del derroche económico que sustentaba la cultura del poder, como medio propagandístico de la monarquía contrarreformista. De igual forma, en su posición de favorita de los virreyes, e intelectual reconocida, Sor Juana mantenía amistad con esos señores que se les exigía un gesto adusto, tal lo corroboran la dedicatoria del romance 47 y el soneto 199, escritos para felicitar a noveles doctorados.

Tanto la Iglesia como los virreyes, encomendaban a artistas la elaboración de obras artísticas, ya fueran permanentes o tan efímeras como la celebración de la entrada a la ciudad de

14 Francisco Palao Gil, *Provisión de cátedras y voto estudiantil en México (siglo XVII) doctores y escolares*, Servei de Publicación de la Universidad de Valencia, 1998

15 Término acuñado por José Antonio Maravall en *El humanismo de las armas en don Quijote*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948

un personaje ilustre a la ciudad. La fiesta era el motor del barroco en Nueva España, una fiesta contradictoria muchas veces con los preceptos de austeridad que la Iglesia pretendía pero que resultaba ahogada, al menos en la forma, por la exuberancia de la propaganda barroca, la teatralidad de los eventos era una forma de hacer ostentación del poderío que sustentaba las instituciones, tanto desde el punto de vista económico como ideológico, convirtiendo la vida cotidiana de los soberanos y jefes en una continua representación.

Ya fueran dignatarios eclesiásticos o aristócratas, “mostraron un gran interés por todas las manifestaciones artísticas y de ocio, ya que éstas servían al mismo tiempo para glorificar al monarca y para crear el entorno más espléndido, tanto para él como para su corte. Los jardines, patios, salones de comedias... fueron los escenarios de las grandes fiestas regias. En ellos se dieron cita los mejores literatos, escenógrafos, músicos y decoradores, los cuales generaron espectáculos unitarios y totales, a través de los cuales reflejaban el poder y la magnificencia del soberano y lograban, como dice Barrionuevo en sus Avisos, « dar un hartazgo a todos los sentidos »”¹⁶

“La divina magia de un atardecer, y la maravilla de la inspiración.”

LA MUJER EN LA VIDA CULTURAL DE LA COLONIA.

Se dice que México es uno de los países que tiene una de las legislaciones más elevadas, sólo que en su aplicación está a niveles de suelo raso. El artículo tercero de nuestra actual Constitución declara que la educación debe ser universal, obligatoria y laica, especificando textualmente: “Evitando los privilegios de razas, de religión, de grupos, de sexos o de individuos”¹⁷, y nuestra “Carta Magna” no se limita, en el artículo cuarto enfatiza la igualdad entre hombres y mujeres, y otorga el derecho al acceso y manifestación de la cultura, en todo su caleidoscopio de posibilidades. Sería muy bello que el papel legislativo fuese el reflejo del acontecer cotidiano; pero, muy a nuestro pesar, está muy lejos que su aplicación sea efectiva, igualitaria y pertinente.

Cada vez son más los embates contra la educación laica, y grupos conservadores recuperan la práctica de quema de libros para que l@s jovencit@s ni piensen, ni se toquen “sus partes”, y si lo hacen, lo hagan con toda la ignorancia posible. La esclavitud sigue practicándose en zonas rurales, soslayada por el servicio en casa, pero ahora, con menos privilegios de la “criada” de hacienda, y por un par de becerros y tal vez unas chivas es posible obtener una niña para el servicio permanente. El acceso a la educación obligatoria, se supone que está garantizado, pero la calidad entre escuelas de diferentes regiones es sumamente marcada, además que los usos y costumbres de ciertas regiones aún consideran a la mujer como un mal necesario en la sociedad, y mientras sea buena p’al petate y mejor p’al metate, basta, siempre y cuando mantenga la boca cerrada. En muchas comunidades oaxaqueñas a la mujer no se le envía a la escuela, éso es para los muchachos, pero no queda ahí, parece que no tienen derecho a consi-

16 Gloria Martínez Leiva, nota en, *Fiestas cortesanas en Versalles y Madrid*, en el catálogo de la exposición *Cortes del barroco*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, seacex Patrimonio Nacional, España, 2003

17 Artículo 3º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, fracción 2ª, apartado “C”

derárseles ciudadanas, pues a ellas ni siquiera se les registra; y contrario a lo esperado, máxime por ser personas con poder adquisitivo bajo, el gobierno estatal, pide sumas muy elevadas para regularizar la situación de esas mujeres que no están en el padrón de ciudadanos.

Algunos dirán que esa situación femenina es para clases rurales con costumbres “primitivas”, sin embargo, en las de poder adquisitivo muy elevado, no cantan mal las rancheras. Las universidades privadas con las mensualidades más costosas, han pensado que es mejor que las mujeres ya no estudien la carrera PMC (por mientras se casan), pues aunque el saber leer en francés y discutir de George Sand puede resultar interesante en el Club, es conveniente que sean buenas esposas de altas esferas; así que mejor implementaron licenciaturas en “administración del hogar” (tradúzcase ama de casa basada en el manual de Carreño, pero con enfoque posmoderno) y de esposa de directivos, por lo que debe ser muy buena anfitriona. Entonces hemos de entender que la educación ya no “se mama”, sino que se paga bastante por aprenderla.

Parece que en casi quinientos años de la mezcla de dos culturas en nuestra tierra, poco ha cambiado en cuanto a las percepciones reales sobre los géneros. Si pensamos que en el quicio del segundo decenio del siglo XXI, aún tenemos manifestaciones medievales dentro de la sociedad, cuantimás es de esperar que en la etapa colonial mexicana, calificada tanto por Paz como por Usigli como una etapa medieval en pleno Renacimiento y Barroco, se acentuaran esos vicios de cerrazón. Y sí, pero en mucho con características muy similares a lo que hoy día vemos con respecto a la leyes contra la realidad social que se percibe en las relaciones diarias.

Ya desde la tradición medieval española se consideraba si no necesaria, si importante la educación en la mujer, centrándose en las mujeres de las clases en el poder; ésto no reflejaba un coqueteo con la equidad ni el reconocimiento de los derechos femeninos, todo lo contrario, se animaba la instrucción dado que las mujeres eran las encargadas del hogar y de los hijos, así como por la influencia sobre el marido y/o amante, es decir, se protegía la ignorancia del hombre, pues “detrás de todo gran hombre, siempre está una gran mujer”. Escritores populares en España y América proponían la educación en la mujer, Juan Luis Vives y fray Luis de León, propusieron “darle a la mujer un nivel de educación más amplio que el aceptado en su época: eran partidarios de enseñarle a leer, a dominar labores manuales, a preparar apetitosos platos y a tocar algún instrumento musical; y de que también aprendiera la doctrina cristiana y practicara las virtudes marianas de castidad, obediencia, laboriosidad y piedad.”¹⁸ En Nueva España no surgió la escuela laica para niñas sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII, con el colegio de Vizcaínas; anteriormente la educación se impartía en los conventos, donde las niñas se internaba para que la monjas las educases, o bien, eran educadas de una manera particular o en pequeños grupos, como el que refiere Sor Juana en la *Respuesta*: “Enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó tras ella el cariño y la travesura; y viendo que le daban lección, me encendí yo en el deseo de saber leer”¹⁹, suponemos que en la misma escuelita aprendería a escribir, según dice antes de los cinco años, cosa que no era ni remotamente común para el resto de las niñas. Apenas una minoría de mujeres en América sabía leer bien y la mayoría no sabía escribir; en consecuencia, hubo muy pocas escritoras, así pues, es fácil ver por qué resultan tan notorios los casos de mujeres escritoras, y marcadamente excepcional el caso de Sor Juana.

18 <http://www.forodeeducacion.com/numero4/> «Mujer Y Cultura: la educación de las mujeres en la edad moderna» David Fraile Seco, Universidad de Salamanca.

19 Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, en *Obras Completas*, Ed. Porrúa, México 1977, p.830

Aunque muchas de las mujeres desarrollaban la pintura y la música, prácticamente no aparecen ni pintoras ni compositoras mujeres, si acaso alguna que otra monja, entre las cuales, como ya se habrá previsto, se encontraba Sor Juana, quien parece ser el ajonjolí de todos los moles en eso de las cuestiones culturales académicas. Hemos de suponer que con la gran profusión de coros y encargos de composición musical, en los conventos de monjas, como el del Carmen en San Ángel –el cual actualmente posee una importante colección de composiciones polifónica y de villancicos–, algunas monjas habrían hecho sus composiciones, pero, como sucede en otras artes, por cuestiones culturales misóginas, probablemente los habrían presentado bajo un pseudónimo masculino para que pudiera ser interpretada sin suspicacias de posesión demoníaca; lo mismo podemos sospechar de las pintoras, más de alguna debió aparecer como anónima para que el estampar su firma no fuera sospecha del terrible pecado de vanidad, en la pintura es posible adivinar que si la clausura prohibía a los pintores hombres a rebasar ciertas áreas, al menos de forma oficial, y ante la gran cantidad de retratos de “monjas coronadas”, vivas y muertas en las colonias españolas, incluso después de las independencias, muchos de estos retratos realizados por pintores anónimos, en realidad tenían la mano femenina de alguna hermana talentosa, que con más calma podía retratar, en la celda o en otra área del convento a la “novia” recién profesada en el convento con todos los signos que su estatus social le permitía. Con respecto a esto apunta Alma Moreno en el catálogo que se presentó sobre los retratos de monjas coronadas hace un par de años en una magna exposición: “La exuberancia de los atuendos de estas religiosas y las características de las ceremonias de coronación estuvieron ligadas a un tiempo y un espacio claramente definidos, en donde las emociones se exaltaban por medio de colores, formas y símbolos (...) ornato y artificio que, por cierto, no se contraponían con una visión trascendente y profunda de la existencia”²⁰, los retratos desde entonces construían una actividad dentro de la pintura, la misma Sor Juana, en su poesía, hace referencia a retratos que le elaboraron, tal vez por un pintor mediando una reja de por medio, o por una monja solidaria, así también autoretratos²¹; además, en las décimas 132, hace referencia, al pintar por encargo e incluso con prisa, aunque bien puede referirse también al hecho de la descripción, pero sí sabemos que Sor Juana pintaba, y realizaba diseños escenográfico para festividades populares e incluso modificaciones en el convento, como el arco triunfal que el cabildo le encargó.

Por otro lado, la ya mencionada música, es otro rasgo importante, en que probablemente las mujeres tuvieron influencia, si no como profesionales, si como consumidoras e interpretes familiares y de tertulias, aparte de los conventos, la música se enseñaba como una disciplina “decorativa” para las mujeres blancas de la burguesía y, por supuesto, la aristocracia, un poco para que se entretuvieran ellas, otro tanto para que entretuvieran a los hombres. Si bien es sabido que Sor Juana realizó un tratado de música, *El Caracol*, hoy perdido, además encontramos en sus villancicos referencias al tipo de tonadas con los que se han de musicalizar, y sabemos que la virreina también sabía de música, el poema 21, hace referencia precisamente al caso y a lo que la misma Sor Juana componía. Muchos de estos villancicos y letras fueron musicalizados por el popular compositor de la época Antonio de Salazar, y también por Matheo Vallados.

Más que en otros estratos sociales, en cuanto a las mujeres cultas, debemos enfatizar que son la aristocracia ilustrada, y con ellas en gran medida se relacionaba Sor Juana, Georgina Sabat de Rivers hace una relación de algunas de las damas con las cuales Sor Juana se relacio-

20 Alma Montero Alarcón, *Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica en Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica* (catálogo de la exposición), INAH y Museo Nacional del Virreinato, México, D.F., 2003.

21 Op. Cit. Sor Juana Inés de la Cruz: 102 y 103, en Décimas, p. 114; 132, en papelillos; 145, en sonetos.

naba, algunas de cerca, otras muy probablemente sólo epistolarmente. Basada en su poesía, la autora hace un listado de algunas de las amigas de Sor Juana que bien pudieron estar relacionadas con las letras, ya como escritoras o sólo aficionadas:

María Jacinta de Abogader y Mendoza; Francisca de Echevarri, señora de la Villa de Aramayona de Muxica (un soneto y un romance); Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba, religiosa en el convento de Sancti Spiritus de Alcaraz; Marcelina de San Martín, religiosa en la Concepción francisca de la Villa de Manzanares; Inés de Vargas; una señora «aficionadísima al ingenio de la poetisa» (pero no se da el nombre). Hay, además, una décima acróstica «De una gran señora muy discreta y apasionada de la poetisa» cuyo primer verso dice: «Assumptos las Nueve Musas», que se añadió al «cuaderno» una vez que ya éste estaba «perficionado» (acabado), lo cual da fe del valor que Castorena le daba a la persona que, obviamente, lo entregó tarde. Tampoco se da el nombre, pero se ha pensado que es la marquesa de la Laguna; esta cuestión creo que debe reconsiderarse: la marquesa fue dama de la reina-madre, Mariana de Austria, no de Mariana de Neoburg, aunque es posible -pero no probable- que pasara al séquito de ésta a la muerte de aquélla. Lo más importante de estas colaboraciones es que nos dan una idea de la actividad y participación femenina en el mundo de las letras; de nuevo, tengamos en cuenta que provenían de mujeres de la clase alta.²²

Es notables el rendimiento que dedica a la duquesa de Aveiro, “María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, duquesa de Aveiro, es probablemente la más instruida de las mujeres que hemos visto hasta ahora. Conocía varias lenguas: griego, latín, italiano, inglés y castellano, además del portugués; pertenecía a una rancia familia noble oriunda de Portugal. Nació en el palacio de Azeitao, Lisboa, el 11 de enero de 1630; sus padres fueron Jorge de Lancaster, duque de Aveiro y marqués de Torres Novas, y Ana María Manrique de Cárdenas, duquesa de Maqueda”²³, nuevamente nos informa Sabat de Rivers. Aunque esta portuguesa radicada en España tuvo conocimiento de Sor Juana por la virreina María Luisa, Condesa de Paredes, y luego al parecer se comunicaron epistolarmente, tuvo tal influencia en la monja mexicana, que en su romance a la “*Grande duquesa de Aveyros*”, no duda en compararla con las grandes deidades de la sabiduría, y va más allá, quizás pensando en sí misma, declararla: “claro honor de las mujeres, / de los hombres docto ultraje”²⁴, aunque en realidad en su época era considerada como una mujer extremadamente sabia, y además caritativa, sus escritos se centran en cuestiones piadosas, y quizás el rasgo más importante de su papel en la cultura, al igual que el de la Virreina María Luisa, fue el haber sido mecenas, fundamentalmente de sacerdotes científicos, entre ellos el padre Kino. Aún así, Sor Juana, escribió unos ejercicios espirituales influenciados, o mejor dicho prácticamente calcados de otros escritos por la Duquesa.

En cuanto a la actividad de las mujeres dramaturgas en las tierras bajo el dominio español, podemos decir que prácticamente Sor Juana es la única sobresaliente en las colonias durante el siglo XVII; aunque en España existían otras dramaturgas, no hay sospechas de que sus piezas se hayan representado en América durante la época. Algunas de estas son: María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro, Leonor de la Cueva, Ángela Azevedo, y Feliciano Enríquez de Guzmán, a esta última incluso Lope de Vega le dedicó una silva en *El laurel de Apolo*, refiriéndose a una leyenda urbana en la que se viste de hombre para perseguir a su amado en la Universidad de Salamanca. Sor Juana en cambio, sólo se quedó con las ganas de perseguir el saber en la

²² Georgina Sabat de Ribers, *En busca de Sor Juana*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998

²³ Ibid..

²⁴ Op. Cit. Sor Juana Inés de la Cruz

universidad, pero el travestismo de los personajes, tan de moda durante el Siglo de Oro, lo maneja en *Los Empeños de una casa*, que al parecer y por engañar y atraer al público malinchista, se eligió este título para que se confundiese con *Los empeños de un caso*, de Calderón de la Barca; probablemente el otro dramaturgo mexicano del Siglo de Oro, Juan Ruíz de Alarcón, tuvo pensamientos similares al titular una de sus obras *Los empeños de un engaño*. Sea como sea, las dos obras profanas de Sor Juana, revelan mucho de sus pensamientos y el tipo de vida en el que se desarrolló, si ambos *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, estaban dirigidos para ser estrenados en la corte, tenía que reflejar la vida cortesana que tan bien conocía, además de hacer referencia a ese código de complicidad que sólo a unos elegidos podía hacer reír, el chiste privado que se convertía en público; con respecto a lo que los parlamentos que se consideran como discursos “autobiográficos”, me referiré al tratar el personaje de Sor Juana.

El drama, como un reflejo del mundo del autor, mostraba en el caso de las dramaturgas una posición combativa y un reclamo de igualdad en cuanto al acceso al conocimiento, como tal, se centraban en el humor, Teresa Ferrer Valls afirma que: “De entre el abanico de posibilidades que el teatro les ofrecía, se sintieron atraídas más por la comedia que por el drama, cosa que no es de extrañar, porque la comedia por sus características permitía situar en el centro de la acción personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama”²⁵. A partir de estas comedias se pronuncian contra el honor lavado con sangre, así como a favor de una reinterpretación del matrimonio, el honor de la mujer y la castidad, y algo de lo más importante, al mencionar los conocimientos de las mujeres, se reivindican los modelos de mujer en los que la cultura tiene cabida como virtud, y para ellas, una virtud fundamental.

Como fuera, y a pesar del texto de Fray Luis de León, animando a la educación femenina, esta no se daba con total libertad, y el mismo fraile se contradice o más bien reafirma el deseo de silencio como el de la Virgen María al decir

Es justo que se precien de callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco [...] Porque, así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca ²⁶

Con este silencio requerido para la mujer virtuosa, que si no era en la época podía ser castigada o incluso acusada de brujería y posesión demoníaca, es comprensible que tan poca evidencia haya de mujeres que desarrollaran la cultura, incluso en obras piadosas, que son las de mayor producción. Aún así la privilegiadas que escribían, en muchos caso eran obligadas a destruir sus escritos, a la misma hija de Lope de Vega, Sor Marcela de San Félix, le fue impuesta tal penitencia para purificar su alma del pecado de vanidad, quemando sus libros de coloquios dramáticos, poemas, y autobiografía. Podemos entender entonces que la exigencia a Sor Juana de dejar las letras no era exclusiva para ella o parte de un mecanismo dirigido a su destrucción personal, sino una conciencia generalizada de que las mujeres no debían meterse en asunto que los hombres consideraban como de su exclusividad, el saber entre ellos.

El caso de Sor Juana toma magnitudes desproporcionadas en relación al gran número de religiosas y civiles que se vieron obligadas a renunciar, antes o después al conocimiento a los procesos creativos, debido principalmente a lo variado de su producción y área del conoci-

²⁵ Teresa Ferrer Valls, *La ruptura del silencio, mujeres dramaturgas*, en *** Universidad de Valencia

²⁶ *Obras del maestro Fray Luis de León*, Madrid, Atlas, 1950, B.A.E. t. XXXVII, p. 239.

miento, pero principalmente porque se había convertido en una celebridad que incluso el mismo rey de España le había mandado una felicitación al conocer el tomo que la condesa de Paredes publicó en la Península. El resto de las escritoras barrocas novohispanas se pierden en el anonimato o en los vapores del incienso el fanatismo, que se convertía en el velo de la discriminación oficial y más marcadamente social.

Refiriéndose a las mujeres dramaturgas, aunque la cita puede aplicarse cualquier mujer que insistiera en acercarse a la cultura y desarrollarse en ella, Teresa Ferrer Valls, al finalizar su ensayo sobre las mujeres dramaturgas nos dice:

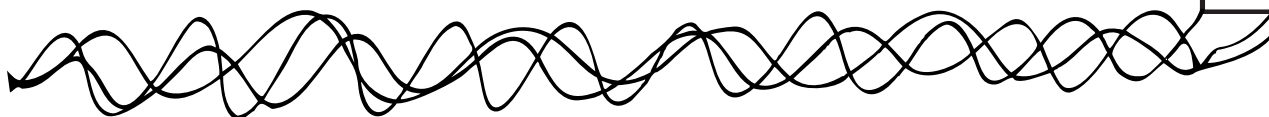
Estas mujeres, como se temían quienes las condenaban al silencio, hablan mucho o mejor dicen mucho. Se sirven de unos códigos teatrales, de un lenguaje establecido como medio para intervenir en el discurso masculino sobre la mujer, a veces asumiéndolo, a veces reinterpretándolo, a veces contestándolo. Por boca de sus personajes adoctrinan, aconsejan a las mujeres, contestan a los hombres. En definitiva, se sitúan en el dominio de lo literario y, tomando la palabra, transitan el camino que conduce a la ruptura del silencio. Parafraseando la canción, tres siglos no es nada.



LO GROTESCO DE LOS PERSONAJES REALES

No hay más que máscara. [...] En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que a penas si podemos meternos en el lecho.

El público, Federico García Lorca



"El vivir, muy sin medida y el obrar, muy medurado."

Enfrentarnos a lo que la historia nos dice, es, en mayor o menor medida, confrontar la interpretación del investigador; principalmente con respecto a las motivaciones y los caracteres de las personas que protagonizaron los sucesos indagados. Pocos, muy pocos, pueden acercarse a la personalidad de un individuo cercano en el tiempo y el espacio, conocer sus resortes, temores, afectos sueños y pesadillas a veces está más allá de nuestras capacidades; incluso para los mejores terapeutas, el desentrañar una simple motivación o decodificar el mensaje que un error lingüístico envía desde el subconsciente de una persona constituye un reto, a veces insalvable, y se llega a la "cura" sin haber identificado bien el remedio. Si esto sucede con personas cercanas, es más probable que al enfrentarnos a personalidades lejanas en el tiempo, espacio y estructuras sociales, caigamos en el vicio de interpretar su interior por lo que creemos descubrir en sus escritos o lo que de ellos dijeron sus biógrafos o las personas a quienes afectaron sus acciones.

Al acceder a personajes de cuyas vidas son pocas las pistas para acercarnos a su verdadero ser, no hacemos más que aproximarnos al mito que los siglos ha maquillado según el móvil de cada época, agregándole o quitándole rasgos que sustentaran la ideología imperante o a la cual se ha adherido algún investigador. Finalmente, al encarar a seres históricos como personajes, nos estamos enfrentando a la producción de un mito, al cual, nosotros, le iremos llenado los huecos para así terminar su construcción, según nuestras propias necesidades y nuestro mejor parecer.

Resulta común, si no generalizado, que el primer acercamiento con los personajes históricos será a partir de la literatura, aún cuando sea literatura pedagógica o didáctica, constituyendo una especie de relato, y como a tal nos enfrentamos, y sus personajes resultan ser motor de nuevas realidades, no pocas veces ajenas a la verdad histórica planteada, "debido a nuestra capacidad de «identificación» o porque en su conjunto representan el elenco de personajes que nosotros, los lectores, llevamos inconscientemente en nuestro interior."¹, afirma Bruner. Sí, individualmente, como lectores y/o espectadores, siempre estamos recreando una historia y ubicándola en nuestro cerebro para adecuarla a la realidad que conocemos, algo parecido a lo que Wolfgang Iser denominara "texto virtual", y como decía Paul Ricoeur afirmando que los grandes relatos son "modelos para volver a describir el mundo"; ahora bien, ¿toda crónica histórica bien hecha, no resulta ser un gran relato? Entonces, convenimos que al conocerla y reconocerla estamos reinterpretando el mundo y dando a los personajes históricos el carácter de héroes en el sentido mítico de la palabra.

Nuestra interpretación del mundo parte de nosotros hacia los otros, retroalimentándose mutuamente en nuestra concepción de la realidad; en este sentido nos dice Bentley: "Nos hallamos en un paraíso; y somos arrojados del Edén cuando comprendemos que el mundo se divide en dos partes: uno mismo y la demás gente"² y nos refiere que el material de los personajes se ha ido fraguando mediante la fantasía para terminar afirmando: "La vida es una ficción por partida doble: no vemos tanto a los demás como a aquello a quienes sustituyen; no nos vemos tanto a

1 Jerome Bruner, Op. Cit., p. 16

2 Eric Bentley, *La vida del drama*, Ed, Paidós, México, 2004

nosotros mismos como a otros con quien nos identificamos.”³ Como podemos notar, al acercarnos a los personajes míticos, comenzamos a regresar a los conceptos vistos en la primera parte de este análisis.

Hablar de héroes y antihéroes, viéndolos como “uno mismo y los demás”, nos conduce por un lado a la noción del *self*, de *personaje*, *figura* y *personalidad* que presenta Amélie Rorty, para quien la figura del “personaje” toma sus características del héroe a la manera griega, el cual era conocido por sus hazañas, “«Cuando se acrecienta la distancia entre el héroe y los dioses, su heroicismo comienza a ser ejemplificado con su carácter y no con la pura gloria de su acción.» Los personajes no tienen crisis de identidad, puesto que no hay presupuestos sobre su unidad; pero la desarmonía entre sus características causa problemas; en su acción, no en su ser.”⁴, comenta a su vez Bruner. Los “personajes” catalogados por Rorty, variarán su naturaleza según la época histórica en que se produzcan, incluso llegan a ser amados, u odiados, para que, así, el héroe cumpla una función de cohesión y estabilidad social mediante las “sensibilidades y tendencias compartidas”, pues la gente, en un grupo, reacciona de acuerdo a sus percepciones y sus preferencias. Para estas preferencias y percepciones es que funciona y varía el héroe.

El héroe, como personaje histórico-mítico, terminará siendo, según la catalogación de Bentley, un arquetipo, aquel que nos introduce en la esencia del mito, pues ellos constituyen su misma esencia, porque la historia no cambiará, lo que variará será el desarrollo del personaje mítico: el arquetipo.

La finalidad del mito es suministrar un elemento conocido que pueda servir de punto de partida, preservándonos así del vacío de lo absolutamente novedoso. La función del arte consiste en satisfacer ciertas expectativas, y el mito suscita estas expectativas con un mínimo de incomodidad. El arte, [...] trata no del conocimiento sino del reconocimiento: nada nos dice que no sepamos (la guía telefónica puede hacer eso). Nos dice algo que “sabemos” y nos lo hace comprender.⁵

De Sor Juana es tan poco lo que sabemos, tanto lo que se ha dicho y más lo que se ha especulado, que ya se encuentra instalada en el ámbito del mito a todas sus anchas. Su poesía está ahí y queremos separar letras y anudar frases para dilucidar sus más oscuros deseos o tentar sus aspiraciones más profundas. Al final, no nos quedamos más que con un puñado de preguntas. Lo mismo ocurre con los personajes que rodearon a la monja poetiza, la “Décima Musa” mexicana, el “Fénix de América”. Entre piadosos sacerdotes, obispos mendicantes, virreyes arzobispos, virreyes comerciantes y virreinas ilustradas, toda una cuadrilla de personajes mitificados en medio de los cuales se construyó su propio mito Sor Juana, y lo dejó patentizado tanto en *Los empeños de una casa*, como en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, una heroína con rasgos de *Divino Narciso*, alrededor del cual, otros “héroes” danzaban al son de sus villancicos.

La figura del héroe durante el siglo XVII se ligaba a la casa real y por extensión a la aristocracia; pero podemos decir que no necesariamente a la aristocracia de sangre, sino a aquella “corte” enmarcado en el mundo áulico que sustentaba su derecho divino a regir los destinos de una sociedad. De los héroes que lo fueron en vida no existe uno solo que no haya tenido una importante propaganda. Para eso precisamente estaba la cultura que sustentaban, para legitimar su “heroicidad” y difundir sus virtudes como atalayas de la sociedad y las conciencias. Para pre-

3 Ibid.

4 Jerome Bruner, Op. Cit., p. 50

5 Ibid. P. 60

servar figuras sociales, siempre ha sido importante la propaganda y la presencia en las mentes de los individuos. En Nueva España el rey tan lejano, allá en Europa, se hacía presente en las monedas, donde se estampaba su efigie, como el mismo Alejandro Magno lo había ideado, él era el dador; el virrey, sus manos que repartían las gracias, y las manos de los obispos el espíritu mismo de la salvación, por eso podían consagrar, y consagrar al rey y sus representantes como figuras divinas, daban o negaban sacramentos porque por su boca hablaba el Espíritu Santo. Por todo ello, se podían considerar héroes y construirseles una mitología acorde a su dignidad. En búsqueda de esa legitimación del heroísmo es quizás que se produjeron tantas biografías durante la época barroca.

El héroe debe ser un ejemplo a seguir, reuniendo en su figura mítica los valores que sustenten la moral social y al poder que la avala; si hablamos de una sociedad que se imaginaba a sí misma como la elegida por Dios para purificar las digresiones de la Reforma; con un concepto religioso del caballero y militar de los sacerdotes, es de esperar que los héroes retratados en las crónicas y biografías serían ajustados a los principios contrarreformistas de España y Roma, inflamados, además, por un resplandeciente machismo que no dejaba títere sin cabeza.

Con la llegada de la Revolución Francesa y las siguientes revoluciones inspiradas en la ilustración, incluyendo la revolución de independencia mexicana, el concepto de héroe variará, conservándose hasta nuestros días. Si bien se plantea un héroe militar con aspiraciones de trascendencia histórica –Robespierre dejó en su testamento: “Os dejo mi memoria; la amaréis y la defenderéis.” y Napoleón Bonaparte afirmó: “Me vi en la historia”–; no obstante ser personas que en cierto grado se identificaban con el pueblo, el movimiento popular, desde entonces, comenzó a desconfiar de aquellas figuras que ostentaban el poder y buscaban héroes con quienes identificarse por resultarles cercanos o más familiares; los reclamos en este sentido se hacían sentir en afiches, caricaturas y consignas populares con una tónica semejante a los siguientes versos:

Hay que acortar a los gigantes
y hacer pequeños a los grandes.
Todos a la misma altura:
Eso sí es ventura ⁶

Pero los fabricantes de héroes, ya sean sociales o políticos, ante esa igualdad tan ansiada, tienen ciertas dificultades para encontrar modelos en las clases bajas, por lo que se deja al mismo pueblo que los produzca, luego, al ser institucionalizados, se les adhieren nuevas características y se les mutilan aquellas que pueden atentar contra el “orden” imperante, para que pueda funcionar como edificante modelo. Para Germán Carrera, la acción más difícil y delicada de los fabricantes de héroes es la “poda de la personalidad histórica del héroe y sus acciones”⁷, en este contexto explica:

Esta poda es una operación que debe ser realizada en tres áreas. La primera, y obviamente básica, concierne a la vida del personaje en su elemental condición humana. En ella es acechado y constreñido por los fabricantes de héroes necesitados de advertir la predestinación y la ejemplaridad, conferida para satisfacer los requerimientos

⁶ Cita en: Michelle Vovelle, *La revolución francesa: ¿Matriz de la heroización moderna?*, en *La construcción del héroe en España y México*, Universidad de Valencia, España 2003

⁷ Germán Carrera Damas, *Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria*, en *La construcción del héroe en España y México*, Universidad de Valencia, España 2003

del culto heroico. La segunda, consiste en el tránsito hacia el reconocimiento como héroe, que no le exige haber hecho milagros pero casi. La tercera se basa en la obligación de haberse conducido, en todo momento, como la homologación heroica. En las tres áreas se liberará una pugna entre las visiones historiográficas del culto del que sea o será objeto el héroe, por una parte, y las visiones críticas tanto de la vida misma del héroe como las visiones historiográficas del culto, por la otra. En función de esa pugna se plantean interesantes cuestiones: [...] ¿Será, en suma, que el héroe lo hacen quienes sobrevivieron, quienes no participaron, “quienes no estuvieron allí”, para satisfacer la necesidad de quedar en paz con su propia conciencia de espectadores timoratos, de participantes reticentes o, pura y sencillamente de cobardes vergonzantes? ⁸

Así que acercarnos a personajes históricos, surgidos durante el siglo XVII, resulta un verdadero esfuerzo imaginativo, porque precisamente, la “poda”, comenzó durante los momentos en que los individuos transitaban por la tierra y se presentaban a sí mismos como una creación de sus aspiraciones, que los ajustaban con las que exaltaba la sociedad; a su vez, la sociedad redecoraba sus asuntos para realizar sus biografías y ponerles dechados de virtudes, ya fueran piadosas, ya militares o de nobleza e inteligencia. Aquellos que buscaban “quedar en paz con su propia conciencia”, exaltaron los valores que fincaban el modelo deseado; más tarde, el molde se resquebrajó y de héroes pasaron a antihéroes, pero el proceso parecía el mismo, sólo que a la inversa. Para revalorar los principios que se alinean con una época diferente a la que se realiza la crónica, se tiene que buscar en otros personajes, generalmente aquellos que sufrieron las “virtudes” de los otrora héroes, para entonces, con mayor o menor grado de martirización, plantarlos en un pedestal que pise la imagen de aquellos que le derrotaron. Es ni más ni menos la rueda de la fortuna.

Sor Juana, en su momento, fue la heroína piadosa y casi beatífica que se autoredimió por el sacrificio. Hoy, ante tantas corrientes de pensamiento, se bambolea entre diferentes imágenes, siendo más que nunca “diversa de sí misma”. Pero también han sufrido esa suerte los personajes de alta alcurnia que echaron los dados para cifrar su suerte. Unos empolvados, otros desdeñados, muchos empañados y unos cuantos revalorados, pero finalmente, para el grueso de la población, si llegan a saber de su existencia y que estuvieron relacionados con una monja que aparece en los billetes de doscientos pesos, no pasan del plano mítico visto en blanco y negro.

Personajes que se trastocan unos a otros y terminan siendo el símbolo de toda una institución. A lo largo de su vida, Sor Juana conoció a tres virreinas y cinco virreyes, uno de los cuales, sin conocerlo personalmente le escribió un “dolido” poema fúnebre; estuvo bajo la tutela de obispos de Puebla, Michoacán y la Ciudad de México, y se adaptó a los requerimientos que por medios de sus dos confesores le hacían para mantenerse, al menos, a flote. Cada una de estas personas, al ser personajes públicos, tanto o más famosos que la misma Sor Juana en su momento dentro de Nueva España, se labraron un retrato para que la gente los identificara y se identificara con ellos, o bien, si no les admiraban, tan siquiera les temieran. Si la refundación del Nuevo Mundo era un mito, la sociedad se alimentaba de sus mitos y atizaba el calor de sus deseos mediante personajes que entretuvieran y distrajeran sus pesadillas. Era un mundo de contrastes como un teatro de sombras, donde de un lado se encontraba la luz, por otro la penumbra y en el medio las imágenes deformadas proyectadas sobre una frágil pantalla de papel.

Es en estos contrastes en los que comencé a tomar a los personajes que constituyen el reparto de *Quimerata Barroquista*, aunque en el proceso de investigación, y viendo la época y las

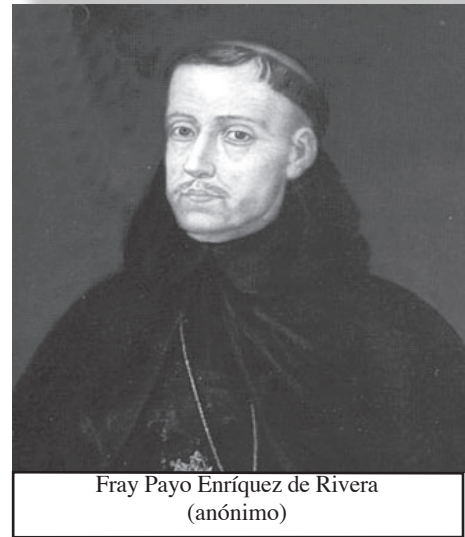
⁸ Germán Carrera Damas Op. Cit.

circunstancias, no pude evitar justificar su proceder, viéndolos no como los grandes villanos, ni excepcionales virtuosos, sino como producto de una época que se debatía entre la piedad y la libertad de ser; lo malo para los librepensadores, es que el poder lo poseían los “piadosos”...

“La virtud y la costumbre”

LOS PRÍNCIPES Y SIERVOS DE LA IGLESIA

Cuando la joven Juana de Asbaje y Ramírez bailaba en la corte virreinal, el poder eclesiástico recaía en el obispo Fray Payo Enríquez de Rivera, un hombre ilustrado y piadoso que combinaba estas características como el resumen del espíritu de la Colonia. Antes había sido obispo de Guatemala y desde entonces se caracterizó por su ejemplar humildad, quizás más sincera que la de muchas otras figuras eclesiásticas, sin que por ello pudiera sustraerse a la idea machista de la contaminación que producía la mujer en las buenas conciencias, así que con un sincero fanatismo, fundó el “recogimiento de malas mujeres” o de la Magdalena. Él fue quien consagró a Sor Juana como hermana, primero, y madre, después, en San Jerónimo, y a decir de un poema que ella le dirigiera, quien, en el convento, le otorgó el sacramento de la confirmación. Al partir los virreyes de Mancera, y luego del fugaz gobierno del duque de Veragua, Fray Payo, es designado virrey, cargo que acepta por obediencia al rey, y luego de solicitar su retiro del cargo, se recluyó en un convento de los Agustinos Descalzos, en Ávila, España; no sin antes haber donado sus pertenencias entre las que estaban su biblioteca y su carruaje virreinal. Había sido trece años arzobispo y los siete últimos los combinó con el cargo de virrey.



Si bien hay quienes, como Fernando Benítez, afirman que no tenía amistad con Sor Juana, y que ni le interesaba relacionarse con una moza tan mundana; otros opinan lo contrario, como Octavio Paz, quien afirma que “Sor Juana gozó de la simpatía y aún el favor del fray Payo”⁹, favor que ella retribuía con su correspondencia y poemas, uno al menos elogiando un escrito del obispo, del cual desconocemos su contenido.

Si bien podemos inferir que siendo asiduo de la corte Fray Payo pudo haber influido en la decisión de la entonces joven Juana de Asbaje y Ramírez para tomar el velo, tal honor recae en su confesor, a quien conservó, con breves intervalos, hasta que muriera: el padre Núñez de Miranda. Núñez era tan fanático como el otro arzobispo que tuvo tanta influencia en el destino de Sor Juan y quien, a la vista de la mayoría, se convirtió en el antagonista por excelencia, no sólo de Sor Juana, sino de las mujeres, a más de muchas de las manifestaciones culturales durante el siglo XVII, haciendo sentir su celo moralista aún hasta nuestros días, al menos así percibía Rodolfo Usigli al Arzobispo de México, don Francisco de Aguilar y Seixas.

⁹ Octavio Paz, Op. Cit., p.190



Mon Sr. Francisco de Aguilar y Seixas
(1750), Miguel Cabrera

Usigli, en su estudio *México en el teatro*, se refiere a Seixas como el freno que limitó, con sus prohibiciones, el sano desarrollo del teatro; sin embargo, el teatro no era lo único que prohibía por considerarlo pecaminoso, prácticamente cualquier manifestación festiva, y por si eso no bastara, su lucha constante contra el pecado de lujuria lo llevó a tener expresiones misóginas que rayaban en la esquizofrenia.

Entre otros, o a la cabeza de ellos, don Francisco de Aguilar y Seixas fue uno de esos “místicos” revestidos con el aura de santidad estructurada para satisfacer las necesidades salvíficas que habían comenzado su debacle en la vieja España, mientras que en la Nueva España se empeñaban en revivir. Siendo importado directamente de Santiago de Compostela, donde como

canónigo jamás tuvo contacto con mujer alguna, pero siendo obediente a los designios divinos aceptó el báculo obispal de Michoacán. Como buen beato, estaba obligado a luchar contra Satán; desde su viaje, ya se había quedado patentizada su vocación de exorcista y eterno combatiente contra las fuerzas del infierno, cuando a una piadosa y acaudalada viuda le llegó la visión de un ejército de diablos atacando la flota en la que viajaría el futuro prelado, por lo que tuvo la previsión de exorcizarlos con oraciones y pagando misas cantadas, con lo cual logró que Santa María y otra multitud de vírgenes lo llevaran a salvo al puerto de Veracruz; no obstante algún diablillo se debió instalar en el cuerpo de don Francisco pues el pobre hombre no dejó de vomitar durante todo el viaje en esa que los fieles dieron en llamar “la flota del milagro”.

Siendo jerarca de la Iglesia, primero como obispo de Michoacán y luego como arzobispo de México, hubo de luchar con el demonio desde su arribo a América, cuando, al desembarcar “vio al demonio enlutado, cubierto con una capa y arrastrando una falda. Al preguntarle la razón de su duelo, dijo que era por la llegada del arzobispo”¹⁰ y se le siguió presentando en distintas formas, ya para evitarle dar un sermón, ya como mujer penitente u holgadamente en los lugares de diversión: casas de juegos, teatros y librerías donde se expendían novelas y versos. A todas esas manifestaciones demoníacas las combatió e intentó extirpar el mal de la Nueva España, expropiando gallos de pelea así como libros mundanos y en su lugar llenaba los estantes con piadosos breviarios de vidas ejemplares y ejercicios espirituales; en el patio de su palacio disfrutaba con morboso placer el sacrificio de los gallos y la quema de libros.

Como buen Quijote, entronizó a su Dulcinea: María la madre de Cristo; exaltaba su virginidad como bien máximo. Sus cargos le obligaron a convivir con mujeres, a las cuales jamás veía a la cara, como arzobispo no pudo negarse a ser confesor de la virreina, luego, ante las quejas de las oidoras, el demonio le puso la penitencia tentadora de soportar a las damas de alcurnia. En verdad para el “santo arzobispo” era un martirio la presencia femenina, por lo que se congratulaba de su cortedad de vista para no vislumbrar ese mal necesario llamado mujer. Para evitar la contaminación, en su palacio no había ninguna mujer, las cocineras preparaban los alimentos en otra casa y la enviaban a su *sancto sanctórum*. Siendo obispo de Michoacán dictó excomunión contra la mujer que osara pisar los escalones de su palacio, sentencia que ratificó siendo arzobispo y, como se hace referencia en el cuadro décimo de *Quimerata Barroquista*, mandó cambiar

10 Fernando Benítez, Op. Cit., p. 103

las lozas de su palacio porque una incauta fémica las había mancillado con su pie.

Son comprensibles sus reacciones cuando, al parecer, la lujuria era la tentación que con mayor tesón le presentaba el maligno. “Afirmaba que la lujuria era la gran flota del infierno y rogaba que no se visitasen mujeres sin grave causa y que aún siendo forzada la vista no se les había de mirar la cara”¹¹; para evitar sucumbir ante las tentaciones de lujuria se imponía las mismas penitencias que exigía a sus feligreses e incluso más. No había flagelo o silicio que su delgado cuerpo no hubiera probado, al grado que en su lecho de muerte el médico hubo de retirar a fuerza de pinzas y cincel un grillete con púas que ya se le había encarnado en la pierna. Comía sin sal y normalmente “olla podrida” y se latigueaba hasta el desmayo; se dice que en algunos lugares donde se hospedaba, por sus lamentos, pensaban que eran las ánimas del purgatorio llorando sus penas.

Era un frenético recolector de limosnas, las cuales había impuesto como obligación a los ciudadanos con ingresos para repartir alimentos entre los pobres menesterosos e indios, o mejor dicho, entre los indios que en su mayoría eran menesterosos. Sor Juana sufrió en carne propia de este ímpetu arzobispal. Hacia el final de la vida de la monja, y una vez muerta, su celda fue saqueada como un blanco ejemplar del odio contra la mujer por parte de Aguilar y Seixas, expropiando y prácticamente robando sus pertenencias; lo que provocó una demanda contra el arzobispo, una vez entrado en la inmortalidad, para que se le restituyera al convento de aquello que había extraído ilegalmente: casi todo. En vida todos habrían temido haber hecho cualquier reclamación; por su lado el arzobispo limosnero, parecía tener miedo de la otra vida, y quizás ese afán limosnero no era sino una respuesta a los temores, pues ya en plena agonía, insistía en dar hasta el último real de limosna de la catedral mientras suplicaba que se leyera el pasaje de los Evangelios donde Cristo asegura que rescatará del infierno a aquellos que hayan dado pan, vestido y agua a los pobres, pues “se lo daban a Él mismo”. En una visión menos mística parecería que no era sino un chantaje para ir pagando en cómodas mensualidades su condominio celestial.

Como mucho de los clérigos “ejemplares” de esa época, Aguilar y Seixas soñaba con un nuevo orden donde la tentación femenina fuera eliminada, por lo que luchó y patrocinó diversas empresas para alcanzar este fin, como el fortalecimiento de la casa de la Magdalena, fundada por su predecesor, y la fundación de la aún más terrible casa de retiro de Belén, a la que luego se le añadió el mote de las Locas y luego de las Mochas. Igualmente, como otros beatos fue objeto de biografías edificantes donde daban cuenta de sus virtudes y dotes sobrenaturales, como el predecir el día de la muerte de las personas, incluso la suya propia, la producción de milagros entre los que se contaba la multiplicación de los panes, así como las señales de santidad: al morir, refiere la crónica de su biógrafo Lezamis, que su enjuto cadáver y el ejército de chinches, pulgas y piojos que invadían su catre, expelieron un delicioso aroma a flores: el olor a santidad, que dejó sin lugar a duda que había sido recibido por Dios en su reino el 14 de agosto de 1698, tres años después de la mujer que tantos dolores de cabeza le diera: Sor Juana Inés de la Cruz. Si bien nos parece extravagante, aún hoy hay quienes efectivamente consideran a este hombre como un ejemplo de santidad; la página oficial de la arquidiócesis de México refiere “Se encuentra en proceso de canonización y ya se le considera venerable. Su proceso se inició en 1767”, en internet varias páginas católicas lo colocan como Siervo de Dios, es decir, alguien en espera de solicitar un altar, mientras, bien se le pueden prender veladoras y pedirle favores divinos.

¹¹ Ibid. P. 96



Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún
(anónimo)

En otra latitud y con una trayectoria muy semejante se encontraba quien podía competir, si no en virtudes beatíficas, si en la imagen que tenía y mantenía ante la sociedad novohispana, además de rivalizar en poder. La ciudad de Puebla y la ciudad de México, competían por el fasto, el prestigio académico y la riquezas desde que se previó implantar en aquella ciudad la capital de Nueva España. Tal competencia la fue arrastrando el clero y la recibió don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún cuando, después de ser obispo de Chiapas y luego de Guadalajara arribó al obispado de Puebla a los treinta y nueve años; fue nombrado y consagrado en una y otra por su amigo Fray Payo. Nacido en Palencia, España, en 1637, arribó a México 1673 y tres años después era obispo de una de las diócesis más importantes de América, en la cual permaneció hasta el día de su muerte, el primero de febrero de 1699.

Menos ascético que Aguilar, era un apasionado de las letras, que desarrollaba en escritos teológicos, una obra monumental de tres volúmenes encaminada a conciliar las supuestas divergencias encontradas en la Biblia. El otro camino que eligió para desfogar su ímpetu de escritor fue la actividad epistolar, la cual llevaba al extremo redactando encendidas cartas “pías” a las múltiples monjas con las que mantenía correspondencia y de las cuales Sor Juana fue la más afamada, y seguramente la más afectada. Siguiendo la costumbre de sus contemporáneos, también fundó casas para mujeres, entre “vírgenes” niñas y mujeres “recogidas”, a las cuales, como a otras religiosas, visitaba frecuentemente para desarrollar su vocación de director espiritual.

Su pasión por la literatura, era evidente y lo hizo patente aumentando el acervo de la biblioteca que su predecesor, Palafox, había fundado en Puebla. Aún así, la pasión por las letras no le impidió acunar un sentimiento misógino y bajo el pseudónimo de Sor Filotea de la Cruz, primero anima a Sor Juana a escribir la *Carta Atenagórica* y luego, al notar la erudición que era tan mal vista en una mujer, la reprende a voces al publicarla. A las demás monjas a quienes escribía solía firmar su correspondencia con su verdadero nombre, por lo que es muy probable la tesis de que la publicación de la *Carta*, es producto de un enfrentamiento entre el arzobispo de México y el obispo de Puebla; juego de poder en el cual, Sor Juana, la menos poderosa cayó. Al parecer la rivalidad surge porque quien fue propuesto inicialmente para el arzobispado era Fernández, pero al final, la orden de Madrid le otorgó el poder máximo de la iglesia novohispana a Aguilar. La competencia se manifestaba en todo: en las penitencias, en las caridades, su represión a la mujer y sus relaciones con el poder civil. Octavio Paz, citando a Puccini, nos lleva a vislumbrar el por qué del antagonismo y los enfrentamientos en los que enredaron a la monja poetisa, por ejemplo cita que Santa Cruz “tenía mayor popularidad en Nueva España, su experiencia era más rica, de temperamento más moderado y con mejores dones para tratar el poder civil”¹² y más adelante paz comenta: “Puccini piensa que la participación de sor Juana en este asunto se redujo a ser un involuntario instrumento de las maquinaciones de Fernández de Santa Cruz.”¹³

El Obispo de Puebla, de quien se decía que “a los setenta años conservaba su cara de adolescente”, con toda su apostura, fundaba colegios para mujeres que seducía con sus cando-

12 Octavio Paz, Op, p.525

13 Octavio Paz, Op. Cit., p.590

rosas palabras envueltas en el erotismo místico para que se convirtieran en esposas de Cristo. Al respecto Margo Glantz opina:

Salvar a las mujeres del pecado consistía en proteger sus cuerpos y mantenerlos vírgenes para halagar al Esposo, es decir Cristo, aunque podría decirse sin exageración que la cuidadosa selección hecha por el prelado haría pensar en algo personal, y hasta en una sustitución, en la que de manera metafórica el obispo se convertía en Jesús. Si vamos más lejos, es posible decir que la figura concreta del Esposo no es Cristo, sino Fernández de Santa Cruz, quien ha construido un harem. Muchos conventos o «místicos jardines [...] para flores de virginal pureza» son fundados y sostenidos por el prelado y también casas de recogimiento para las mujeres.¹⁴

Fernández de Santa Cruz era un hombre enamorado, enamorado del cuerpo como receptáculo del espíritu, espíritu que por sus virtudes podría ganar cualquier manifestación amorosa, así se lo hace saber a la misma Sor Juana cuando en su reprimenda a la *Carta Atenagórica* expresa: “vive enamorada de su alma, sin que se haya entibiado este amor con la distancia ni el tiempo; porque el amor espiritual no padece achaques de mudanza, ni le reconoce el que es puro, si no es hacia el crecimiento”. Pero su amor no podía impedir cierto grado de cobardía que se expresa desde el momento en que firma con un pseudónimo y no enfrenta directamente a Aguilar, sino criticando a un amigo de aquel, mediante la crítica de una amiga de este.

Pero su amor a las religiosas era tan profundo que dejó en su testamento su propio corazón. Así nos lo hace saber su biógrafo, quien por cierto era sobrino de Sor Juana, José Miguel de Torres:

Dícese este legado último respecto de los que pertenecen a bienes reales, que del tesoro más noble, más rico y más apreciable que tenía el generoso pecho de este pastor sagrado les hizo entrega y donación por último legado en su testamento, el corazón, miembro principal del cuerpo, centro vivo del amor, palacio de la voluntad, órgano de los espíritus y parte la más noble de todas las que componen el viviente humano, y mucho más noble por serlo de aquel príncipe tan heroico.¹⁵

Poco sabemos luego de la publicación de la *Respuesta* en cuanto a la relación de Sor Juana con Fernández de Santa Cruz, seguramente se habrá sentido muy ofendido por haber recibido las tan temidas palabras femeninas en un tono altanero y con un estilo de lo mejor en la prosa novohispana, además haciendo notar lo que él mismo no pudo lograr: el don de la inteligencia y el gran saber en cuestiones teológicas y profanas, cosa que, ya hemos visto, por demás estaba proscrito a la mujer.

En el ramo de los poderosos jesuitas encontramos a los confesores, que desde otro ámbito, quizás más poderoso, regían el destino de los habitantes de Nueva España. Sabemos que Sor Juana tuvo al menos dos. Nacido en Taxco el 29 de abril de 1651, Don Pedro de Arellano y Sosa, quien curiosamente era casi homónimo de su amado abuelo Pedro Ramírez Arellano; este sacerdote, hijo espiritual de Núñez de Miranda y educado por él en el colegio de San Pedro y San Pablo, tuvo fama de hombre de gustos ligeros. En un artículo publicado por un pariente lejano en *El Universal de Chihuahua*, refiere sobre su tío tatarabuelo:

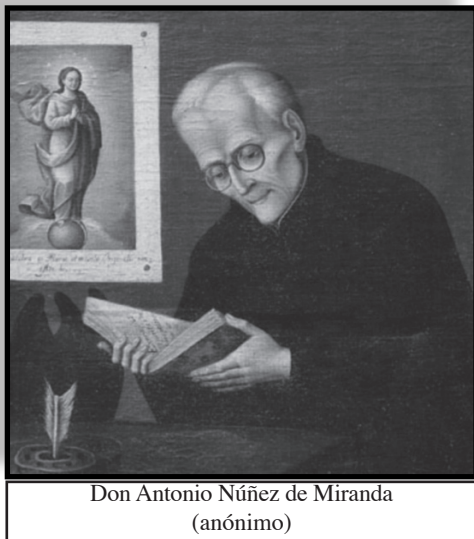
14 Margo Glantz, *Las ascesis y las rateras noticias de la tierra: Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla*, en, *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, www.cervantesvirtual.com/servlet/FichaTituloSerieDeObra?id=635&portal=0

15 Ibid.

Fue un joven muy popular entre sus compañeros, tocaba con gusto y destreza la vihuela, músico por temperamento era muy aficionado a dar serenatas y a tocar en los estrados de las damas [...] La vida que llevó de estudiante y sus aficiones al lujo, a las armas, a los naipes y a las más extrañas aventuras, subieron de punto cuando concluyó sus estudios pero después, ante el estupor de cuantos le conocían eligió convertirse en sacerdote pero no obstante sus costumbres relajadas en nada variaron después de ordenado. Sus vestidos eran tan preciosos y ricos como antes; no dejó de seguir armado a toda hora de su preciadísimo puñal del que no podía separarse y, la vihuela, los naipes, sus pasiones más imperiosas continuaban arrebatándole el ánimo.¹⁶



A pesar de ésto, bajo la dirección del padre Núñez de Miranda, quien “gozaba de justa fama como hombre de talento muy singular y de virtud acrisolada”, retomó el camino de la recititud, y abandonó el puñal, los naipes y la música. El padre Arellano, fue el relevo cuando Sor Juana se peleó con Núñez de Miranda, y en cierta época fungió como su confesor, precisamente durante el tiempo en que se dio el gran escándalo de la *Carta Atenagórica*, la *Respuesta a sor Filotea* y las otras tantas respuestas y críticas hacia esa osada mujer que se atrevía a hablar de teología y opinar sobre Cristo. Muy probablemente por influencia de este gris personaje en la vida de la poetisa, a la par de la influencia de la superiora, Sor Juana regresó a la dirección espiritual del su eterno confesor: el reverendo padre Antonio Núñez de Miranda.



Como todos estos sotanudos, Núñez de Miranda resulta ser todo un personaje, de lo más retorcido e interesante. Criollo, hijo de un militar conquistador, al igual que otros tantos notables religiosos novohispanos; vio la luz por vez primera en Fresnillo, Zacartecas, en 1616. Dedicado hasta el extremo, seguía las exigencias de un soldado de Cristo dentro de la compañía de Jesús, de la cual fue rector y maestro de novicios; fue misionero y prestigiado orador con sermones salpicados con multitud de citas que retenía su privilegiada memoria. Su fama y su posición dentro de la alta sociedad civil y religiosa eran envidiables, solicitado por altos personajes de la política y el gobierno como confesor. Según la opinión de Octavio Paz: “Núñez de Miranda era una figura de gran prestigio e influencia: Profesor de teología, rector del colegio de San Pedro y San Pablo, predicador de fama, hombre de crédito con los magnates, consejero incansable de monjas y calificador de Santo Oficio.”¹⁷ El padre Núñez era calificador de la Inquisición, y entre sus labores era avalar o rechazar los libros que se distribuirían legalmente en la Nueva España; no obstante a eso y a ser considerado como un “devorador de libros”, Paz define al padre Núñez como alguien no apasionado, ni por las ideas ni

16 Lorenzo Arellano Schetelig, *Un mi ilustre pariente*, El Heraldo de Chihuahua, 11 de junio de 1944, México

17 Octavio Paz, Op. Cit, p. 552

por el conocimiento; yo difiero de este concepto, más bien creo que Núñez se interesaba en las ideas desde un punto de vista muy conservador y siguiendo la santa obediencia, las cuestiones prácticas en las cuales hacía tanto énfasis, eran la manera de ceñir a la sociedad a un mundo que muchos preferían que fuera inamovible; Núñez era apasionado por el conocimiento pero como un erudito, y las crónicas de la época lo confirman así. Nuevamente en contradicción con Paz, nos refiere Benítez:

El padre Antonio era un *Helluo librorum*, un tragador de libros y muy viejo y achacoso se le veía por los corredores del convento cargar un volumen descomunal. Nunca releía un libro pues se le quedaba para sierre en su prodigiosa memoria. Ya casi ciego se hacía leer la misa del día siguiente y la repetía sin olvidar una coma. Hacía lo mismo con los sermones. «Era insaciable con su ser de saber y aprender y le sucedía lo que al hidropico que tanto más apetece más bebe.» [...] Aparecía un libro nuevo, lo leía de un tirón y comentaba: -Esto y esto trae de nuevo porque lo otro y lo otro ya lo dijeron fulano y zutano en tal parte.

Una vez visitó a un famoso abogado y lo halló rodeado de libros, en busca de un punto donde apoyar su alegato. Enterado de su angustia, el padre Antonio le aconsejó: -Vea Vuestra Merced a fulano en tal parte -y el asunto se resolvió en dos minutos.¹⁸

No podemos olvidar que la erudición es una tradición que fue muy respetada y aún lo es en muchos núcleos del saber; si bien podemos criticar esta corriente, tampoco podemos negar que en la Nueva España era la tónica dominante, a pesar de que, como ya se mencionó, existían personajes más interesados en la práctica científica y artística, la retórica y el apoyo en lo que “ya lo dijeron fulano y zutano en tal parte”. La misma Sor Juana en la Carta Atenagórica y otros escritos hace gala de la erudición; sin ir más lejos, este mismo trabajo emplea el procedimiento también en base a referencias, porque la investigación lo debe hacer, para fundamentar sus fines. Las tesis propuestas por el padre Núñez no las conocemos, de sus escritos apenas unas cuantas cartas y ciertos sermones, de los cuales parecieron ser muy prestigiados en su momento y para un grupo de personas que seguramente valoraban de una manera muy importante la erudición, es decir, la mayoría de la población novohispana. Así pues, ante esta situación y la beatitud exacerbada durante la época no es de extrañar que este “santo” jesuita resultara una figura muy respetada, buscada y, sobre todo, temida.

Como Séneca, su biógrafo José de Oviedo dice: “La naturaleza es tan avara que sólo cada quinientos años da un sabio de tal talla”¹⁹, demos gracias a Dios que nos faltan más de cien años aún para que llegue otro Núñez a nuestra sociedad, aunque parece que se le busca con afán, y ciertas instituciones conservadoras pro vida buscan que la educación y el régimen que ha de seguir México sea el instruido por “humildísimos” servidores de Cristo a la manera de Núñez. La humildad de este incansable confesor, no era sino el sayal que cubría una extrema y enfermiza soberbia, como sucedía con prácticamente la generalidad de estos “beatos”; como los otros que hemos visto, también mantenía ese gusto por el ganado del señor: chinches, piojos y pulgas, que torturasen su carne contra el gran pecado de lujuria, pues igualmente manejaban tal fobia contra las mujeres que preferirían verlas encerradas, en un convento, por ejemplo, aunque fuese un convento frívolo como el de San Jerónimo; una de sus grandes cruzadas era seguir la línea de tomar mujeres para conducir las por el “camino de la santidad”, a costa de humillantes renunciadas y prácticas sado-masoquistas que las llevases, si fuera posible, a homologarse con la

¹⁸ Fernando Benitez, Op. Cit, pp. 33 y 34

¹⁹ Ibid. Cita del autor.

imagen de la mujer en quien se sublimaban todas sus pasiones erótico-afectivas: La Virgen María en su advocación de la Inmaculada Concepción.

Como un buen Quijote o Quijotillo que anda en pos de doña Blanca, debía seguir los protocolos del amor caballeresco. Siendo rector en Tepetzotlán se dedicó a colmar de regalos a su dama inmaculada que era María virgen, regalos que se financiaban gracias a la extorsión que ejercía a los pecadores para que con limosnas pagaran una corona de oro y plata repujada en piedras preciosas, y para resaltar su belleza, aretes, collares, anillos y vestiduras de brocados y las sedas más finas, que según la tradición debían cambiarse periódicamente. Con esta lujosa y demádate reina de sus amores sostenía largas y apasionadas pláticas en un proceso contemplativo dentro del cual se decía “lograba” entablar una “certera” comunicación; lo “milagroso” del padre Núñez provenía de los mensajes que la Inmaculada le enviaba tan sólo con ver su rostro, pudiendo predecir, según el gesto de la escultura, buenos o malos acontecimientos. Según se cuenta, previo al ser nombrado provincial y durante los ocho días anteriores a la toma del cargo, el rictus de la virgen permaneció con un gesto sumamente triste. Lo que ignoramos es si esa tristeza fue por la muerte del anterior provincial, por el padre Núñez, o por los sufrimientos que les vendrían a sus subordinados; al parecer nunca fue tan insistente el rostro de la Inmaculada.

La Virgen bien podía estar triste al prever que el régimen masoquista de Núñez se impondría sin piedad no sólo a los novicios, y no nada más a la congregación entera, sino a todos aquellos sobre quienes mantenían gran influencia desde la dirección espiritual y el consejo. Eso sí, las aportaciones económicas se incrementarían para allanar el camino al infierno –en su confesión general, Núñez de Miranda declaró haber recibido de donativos, al menos, por un millón de pesos–; los hermanos jesuitas habrían de seguir el enfermizo ascetismo y disciplina de martirios del nuevo “papa negro” de Nueva España, que en la misma tónica predicaba con el ejemplo la flagelación cotidiana como bien máximo.

Quizás por el motivo que reflejaba mayor tristeza el rostro de la Inmaculada era por el trato que se daba a su género. Cada que se conmemoraba alguna advocación de María, Núñez acostumbraba azotarse setenta y tres veces, en memoria de los setenta y tres años que, se dice, vivió la madre de Cristo, tiempo que la mitología mariana lo caracterizó por la obediencia, el sufrimiento pasivo y el silencio en soledad, tres aspectos que los jesuitas veneraban y seguían, además de su virginal maternidad, y su posterior renuncia a cualquier contacto erótico afectivo.

En la profecía bíblica se le anunció a María que un puñal atravesaría su alma²⁰, y la curia esperaba que esto mismo sucediera con las hijas de Eva, y que siguieran los sufrimientos y virtudes de la madre del Nazareno. Núñez de Miranda buscaba la pureza como la de su amante, para lograrla, además del castigo de la carne, era necesario el no ver ni tratar mujer alguna, si fuera posible; no obstante, el más prestigiado confesor de su época debía tratarlas y aún más, tomarlas para conducir las al camino de la santidad, ante estos insalvables requerimientos, recomendaba que: “Con las señoras gran cautela en los ojos, no dejarme tocar ni besar la mano, no mirarlas al rostro ni al traje, máxime de los ojos silencio, no tener amistad ni correspondencia con seglares y cerrar la puerta a familiaridad con mujeres y de estas, aunque más santas y seguras parezcan, huir cielo y tierra.”²¹ Ninguna mujer, desde luego, podía competir con la hermosura de cuerpo y alma de su amada María Virgen; si alguna mostraba los buenos dones de la naturaleza, obsesivamente la perseguía, hasta que ingresaba al monasterio como una candidata para el harem de Cristo.

20 Lc. 2-35

21 Cita en Fernando Benitez, Op. Cit., p. 40

Es de suponer que al conocer a la entonces Juana de Asbaje y Ramírez, se haya planteado como fin primordial el pescarla y encerrarla para que una mujer hermosa, por dentro y por fuera, no fuese piedra de tropiezo para los hombres, ni foco de infección para otras damas. No obstante, con esta joven se topó con la inconsistencia del mito que había creado sobre la mujer en contraposición con la virtuosa María. Y la fórmula no funcionó para convencerla de ajustarse al molde. Núñez seguramente esperaba que el tiempo y un ganchito transformaran a Sor Juana en una mística, pero no contaba con la consciencia de su libre albedrío que se contraponía a la predestinación adjudicada a su género. Sor Juana era una mujer pensante, con una gran sensualidad y que, para colmo, no se callaba sus pensamientos y no aceptaba las mortificaciones físicas que podrían doblegarla. ¿Entonces con cuál molde de las advocaciones marianas podría ajustarla? Al menos ya la había recluido en un convento y podría suponer que sería virginal, aunque eso no resultaba ser una certeza absoluta en los conventos... Con la Virgen de la Soledad, sí seguramente, sin embargo se suponía que las soledades de María implicaban el silencio y esta monja no se callaba ni amordazada. Por otro lado, a pesar de que se dice que la Virgen María posó para San Lucas, seguramente no lo habría hecho por vanidad, en cambio, la madre Juana Inés, a quien la soberbia por sus conocimientos y su belleza alimentaba la vanidad, repartía retratos por aquí y por allá. Quizás la Virgen Dolorosa fuera la más parecida a Sor Juana, pero si Núñez alguna vez la vio como emulación de María en esa transposición edípica de madre y esposa de Cristo, era como esa mujer que, haciendo caso omiso de los reproches de su hijo, manda a los criados a seguir a Jesús para que por su muy divina autoridad materna el hijo unigénito de Dios hiciera su primer milagro transformando agua sucia en el mejor vino.

Para el reverendo padre Núñez debió haber sido de lo más frustrante darse cuenta que la más afamada de sus hijas espirituales no se plegara a sus ideales, y como la elección de la imagen de María no se ajustaba a los lineamientos deseados se declaró vencido y le dejó de su mano. “Viendo el padre Antonio que no podía lograr lo que deseaba [la renuncia de las letras profanas] se retiró totalmente de la asistencia de la madre Juana, llorando si no mal logradadas por lo menos no tan bien logradadas como quisiera aquella singularísimas prendas”²². Lloraba, quizás por rabia, ante su mal disimulado orgullo, maquillado de humildad, y que conocía bien que, a veces, las plastas de maquillaje místico no lograban disimularlo, al menos ante el espejo, y escribía: “Hazme, Señor, humilde de corazón, de corazón. No humilde de garabato como esta mía.”²³. Lágrimas de rabia y orgullo mancillado porque lo había desdeñado, a pesar que dispuso de los dineros que administraba para hacerle una muy solemne y fastuosa profesión, y hasta le consiguió quien pagara su dote. Hacia el final de la vida de ambos, y por motivos desconocidos pero podemos suponer que la motivó el miedo y esa maldita emulación de las “soledades de María y sus dolores”, Sor Juana fatalmente se sometió nuevamente a la autoridad de Núñez; aunque a la manera de Galileo, para evitar mayores males y seguir pensando; tal vez pensó obsesivamente en su proceso de destrucción, dado que ya no le quedaba esperar nada más que la muerte.

La muerte ya le había llegado a Leonor de Carreto, y la parca le había arrebatos a su marido a María Luisa, sumiéndola en una muerte al mundo, las dos virreinas con las que pudo soñar, no en la conquista del saber, sino de los seres humanos, Núñez las había confesado a las dos y era confesor de los virreyes de Mancera. El círculo se cerraba y la cuerda se rompía.

Para Núñez sus luchas y sus temores se confrontaron por fin con sus creencias en la salvación y supo si sería digno o no del reino de Dios cuando, durante la convalecencia de una

²² Cita a Calleja en, Octavio Paz. Op. Cit., p. 553

²³ Cita a Núñez de Miranda en Octavio Paz, Op. Cit., p. 586

operación de catarata, “*pescó un catarro constipado y, zaz, estiró la pata*” el 17 de febrero de 1695, dejando en la orfandad espiritual a su rejeja hija Sor Juana, y a la Virreina, Condesa de Galve, última virreina con quien Sor Juana tuvo contacto.

“Todo el universo sirve de pequeño vulgo”

LA REALEZA

Al morir Sor Juana, se encontraban fungiendo como virreyes los condes de Galve, a quienes les dedicó la loa de su comedia *Amor es más laberinto*, más un par de poemas cortesanos para celebrar sus años, incluyendo en juguete en laberinto endecasílabo. El Excmo. Gaspar de la Cerda y Conde de Galve, de quien se dice que no era el mejor gobernante, comenzó su administración en 1688, cuando Sor Juana se encontraba en su mayor gloria y durante su regencia vendría su debacle. Siendo viudo, casó con doña Elvira María de Toledo, marquesa de Villafranca y de Villanueva de Valdezueta, duquesa de Fernandina e hija del príncipe de Montalván, y con ella arribó a la Nueva España para asumir el gobierno. Entre sus obras notorias del virrey fue la de mandar poblar Texas. Fuera de las dedicatorias cortesananas, poco sabemos de las relaciones de Sor Juana con esta última virreina, es más sabido la enemistad que abiertamente le prodigó el arzobispo Aguilar y Seixas desde que arribó junto con su esposo. Él con un estilo afrancesado, luciendo su cabellera rizada que caía sobre sus coloridas casacas y bordadas en oro, ella, una mujer amante de saraos y fiestas en las huertas de San Cosme y otras de las afueras de la ciudad, debieron ser como la llegada del anticristo a su ciudad mítica a la cual no había logrado transformar en la ciudad de Dios sin mujeres; tan encarnizado resultó el ataque del arzobispo de México contra los virreyes, y con la mala suerte de la hambruna y las rebeliones de 1692, y aunque el prelado no criticó abiertamente al virrey, sí aprovechó para menguar su figura política y tomar decisiones sobre asuntos que él consideraba de importancia moral, como la venta del pulque y los usureros. Finalmente, ante una actitud tan desventajosa, la corona española aceptó la renuncia del conde de Galve al virreinato mexicano, pero algo debió sospecharse de la influencia que podría resultar perniciosa en la colonia por parte de las ideas de Aguilar y Seixas, pues, faltando a la costumbre, no fue nombrado como virrey emergente; en su lugar se nombró como virrey interino al obispo de Michoacán, Juan Ortega y Montañez. El Conde de Galve, murió poco después de arribar a España, dejando a la Condesa doña Elvira, viuda y sin descendencia.

En cuanto a la importancia de la relación con otros virreyes, es muy distinto el caso de los primeros virreyes que acogieron a Sor Juana, los marqueses de Mancera; y la más importante y definitiva en cuanto a afectividad, su producción y difusión literaria, los marqueses de la Laguna.

Don Juan de Mata, tío de Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, con el cual vivió desde los dieciséis a los dieciocho años, seguramente desde su arribo a la Ciudad de México ya tenía la intención de presentarla en el palacio virreinal para que se integrara a la corte, e invirtió tiempo, esfuerzo y dinero para que la joven lo lograra; aún cuando Paz arma una lacrimógena telenovela, donde la “arrimada” sufre por serlo, los hechos nos muestran lo contrario. María Ramírez, hermana de la madre de Sor Juana, y su tío Juan de Mata, mantenían una vida social muy activa dentro de la cual se integró la sobrina; además aparte de iniciarla en los modos de la gente

bien de la capital, adentraron a la joven en el estudio del latín, estos rasgos no son propios del trato hacia una cenicienta, sino de alguien que admira y quiere a una persona, por lo que estaban allanando el camino para acceder a la corte, mucho mejor posibilidad que internarla en un colegio de niñas criollas. El problema se presentaba en la figura de Diego Osorio de Escobar, quien, aparte de ser virrey, era un prelado, uno de esos que no precisamente encomiaban el saber en la mujer. Pero el tiempo nunca está de más, aparte de las supuestas veinte lecciones de latín y el acceso a la biblioteca familiar, obtuvo el conocimiento del refinamiento necesario para departir en la corte. La ocasión se dio cuando, luego de la renuncia de Diego Osorio, tomaron posesión del virreinato los marqueses de Mancera.

Los marqueses de Mancera, Antonio Sebastian de Toledo y Leonor Carreto, trayendo sus títulos y distinciones, llegaron de la corte madrileña con un cúmulo de buenas recomendaciones: ambos amigos cercanos de la reina Mariana; Leonor Carreto, como la reina, pertenecía a una familia alemana con fama de inteligentes y vinculados a los altos cargos diplomáticos. Hijo de un virrey del Perú, el marqués de Mancera también ejerció la diplomacia en Viena, donde conoce a Leonor e inician un romance ejemplar. Al arribar a Nueva España en 1664, llegan con su hija y un hermano de Leonor. “La pareja fue famosa por su prodigalidad –más con los dineros del Estado que con la hacienda propia: el marqués de Mancera dejó un déficit en el tesoro público de más de cien mil pesos”²⁴, nos dice Paz. Él tenía cuarenta y un años y ella un poco más de treinta. Al parecer ambos se interesaban en las letras y en presumir a su nueva *menina* Juana Inés, a quien habían otorgado el título de “Muy Querida”, ahora bien, este título no se le podría dar si no tratara desde antes a la joven, lo que nos hace pensar que previo a ingresar al palacio, gracias a sus tíos, ya había tenido tratos con la corte, y de nuevo reafirmo mi suposición de que Juana Inés no era la cenicienta, sino una sobrina a la cual se le trataba como hija, también “muy querida”. La marquesa le ayudaba en sus estudios y criticaba sus escritos para mayor lucimiento, de esta instrucción informal queda testimonio en el soneto fúnebre que Sor Juana dedicara a la muerte de Leonor Carreto: “Muera mi lira infausta en que influiste”²⁵.

Si en las reuniones de palacio, con toda la pompa y el lujo piramidal, Juana Inés podía lucir sus talentos, los virreyes forzaron la ocasión para demostrar que una de sus “muy queridas” posesiones podía rivalizar con los hombres más eruditos de la colonia; y emulando el pasaje del niño Jesús, la casi niña Juana Inés es sometida por disposición del marqués, seguramente bajo la influencia de la marquesa, al examen de cuarenta sabios, a los cuales responde con toda tranquilidad por un lapso de dos horas.

Al menos para mí no me resulta difícil ver una relación paternal entre los personajes y Juana Inés, aunque Octavio Paz nos diga que no es posible y que era una relación de “superior a inferior”; sí, pero en realidad cuántos padres no manejan este esquema aún en la actualidad y los triunfos del hijos los hacen suyos, así como la frustración al ver al hijo seguir un camino distinto al planteado, tomándolo como un fracaso personal. Tampoco creo que la joven Juana Inés se hay enamorado del virrey, como sugiere Roberto Reyes: “Sus apasionados genes los había heredado de su madre. La joven Asbaje amaba y amó al virrey sin ser correspondida y ¿cómo habría de corresponderle él si ella nunca le insinuó sus sentimientos? Motivo por el cual, la hermosa Juana sufrió dolorosos desengaños, los que plasmó en sus poemas.”²⁶, y aún llega a afirmar que el soneto *Dentete sombra de mi bien esquivo...* lo escribe por el amor no correspondido

24 Octavio Paz, Op. Cit. , p.130

25 Sor Juana Inés de la Cruz, soneto #189, Op. Cit., p. 156

26 Roberto Reyes, Los enigmas de Sor Juana, Ed. Fontamara, México, D.F., 2009

del virrey. Francamente, a partir de los datos que conocemos, no veo más que una relación de pupila-tutor. Pero de que era querida por la pareja real, lo era, el mismo Calleja hace referencia a estos afectos: “la virreina no podía vivir un instante sin su Juana Inés”²⁷ también hace mención al antedicho certamen, diciendo que él marqués, ya en España le había contado dos veces el suceso²⁸, y suponemos que otros más. Si bien no pagaron su dote para el convento de San Jerónimo, como padres, es muy probable que hayan comprado su “modesta” celda y aportaron regalos con los que llegó como docta y digna esposa de Cristo, ya en el convento siguieron visitándola y llevando a los talentos de la época para que conversaran e intercambiaran opiniones. Luego de los poco más de cuatro años que fue dama de la corte, siguió siendo para los virreyes “muy querida”, hasta la muerte de ambos.

Leonor murió antes de abandonar Nueva España, el 21 de abril de 1674, a lo cual Méndez Plancarte hace referencia a la coincidencia del lugar a donde enviaba con frecuencia en relación con su muerte en Tepeaca: “Díjose que, siendo Virreina, cuando le iban a pedir alguna cosa y se enfadaba, decía: Vayan al rollo de Tepeaca”²⁹. La marquesa murió, precisamente en ese lugar, y del sentimiento que ésto causó a Sor Juana produjo tres sonetos fúnebres, al menos, explícitamente dedicados a la muerte de su tutora, patrona y amiga. El marqués regresó a España y hay testimonio que frecuentemente recordaba con gran cariño a su muy querida Juana Inés, a la cual sobrevivió varios años.

Si los marqueses de Mancera la convirtieron en dama de la corte con toda la parafernalia que llevó al convento y le influyeron en el estilo; la verdadera influencia en cuanto a lo afectivo, y lo intelectual fue la Condesa de Paredes: Doña María Luisa de Lara y Gonzaga, además, marquesa de la Laguna y vigésima octava virreina de Nueva España, resultó ser una verdadera revolución en todos los aspectos para Sor Juana, desde lo afectivo hasta lograr su fama en Europa.

De todos los escritos que Sor Juana dedicó los virreyes, los más numerosos son a los marqueses de la Laguna, y en especial a la virreina, como un modo de evidenciar públicamente el afecto que las unía. Para estas dos mujeres barrocas que habían tenido el mal tino de nacer en un siglo y una sociedad que, más que en otras, la mujer era vista como ciudadana de segunda y un indiscutible tropiezo para la virtud masculina, el acercarse la una a la otra desde el ámbito intelectual, debió haber sido un verdadero descanso y sus reuniones un oasis dentro de todo aquel acartonado mundo dorado del barroco, que pese a su sensualidad plástica y artística, en lo cotidiano se trataba de frenar e incluso eliminar a base de sacrificios fanáticos.

¿Qué hubo un enamoramiento entre ambas? Sí, pero creo que es más allá del concepto lésbico, e incluso, si este se pudo haber manifestado, debió pasar a segundo plano, primero por la sociedad misma, segundo, porque la situación de ambas era bastante complicada en cuanto a los roles sociales y sus respectivas famas, y tercero, y considero el más importante, porque el impulso erótico-afectivo, seguramente fue superado por la atracción intelectual. El compartir con alguien el saber y el afán de investigar, era bastante raro, y más raro que este intercambio se diera de mujer a mujer. Si bien la Inquisición satanizaba la homosexualidad, y durante la vida de Sor Juana, cuando ella contaba poco más de diez años apenas, se realizó un solemne auto fe donde quemaron a quince homosexuales y a uno, por ser menor de edad, sólo le tocaron doscientos azotes, además, quemados en ausencia ciento veintitrés; también existe el antecedente de la

²⁷ Diego Calleja, *Fama*, p. 27

²⁸ Ibid. P. 28

²⁹ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, apud MP, t. I, p. 540. En Robles la cita está en t. I, p. 147.

“Monja Alférez”, a quien, gracias a los servicios a la corona, el rey le permitió vestir de hombre y vivir “felizmente” con una dama a la cual se había robado para sus amores; hemos de tomar en cuenta las diferentes situaciones de estos personajes. Aunque ambas monjas, ambas con deseos de travestismo, cada cual tenía sus motivaciones. Mientras la Monja Alférez era abiertamente contraria a los preceptos eclesiásticos y perseguida por la Inquisición a la cual desafiaba, Sor Juana, era una prestigiada dama de la corte y luego monja reconocida y protegida por obispos y santurriones, además de la aristocracia, y el temor a la Inquisición en Sor Juana fue capaz de dejarla paralizada. Si llegó a liberar su homosexualidad, debió ser de lo más recatado e incluso en forma culposa; los formulismos poéticos no nos puede decir mucho de la sinceridad de las palabras, debido a las maneras cortesanas y sociales no son nada confiables. Enamoramiento sí, insisto, pero mucho más allá de lo erótico y Sor Juana tenía sus razones para caer rendida ante esa hermosa mujer, prácticamente de su misma edad. ¿Las razones?, las mismas de todo enamoramiento: la complementación de dos espíritus ansiosos de encontrar su *alter ego* corporeizado en un semejante. La marquesa de la Laguna lo encontró en Sor Juana, y esta en la virreina.

Quizás la estrechísima amistad entre las dos mujeres se dio por “aquel secreto influjo [...] de los humores o de los Astros, que llaman simpatía, o todo junto”³⁰, pero María Luisa de Lara, regresó a Sor Juana a la vida cortesana, sólo que ahora la poetisa no iría al palacio, el palacio iría al convento. Con gran beneplácito de la superiora y enfado del arzobispo la marquesa puntualmente llegaba a las cinco en su coche dorado y púrpura, rodeada de un pequeño séquito para alterar la “dulce calma conventual” y aliviar a Sor Juana de los chismorreos de las otras monjas. A las cinco llegaba también el mundo al que había renunciado la menina Juana Inés al convertirse en Sor Juana, era el mundo cortesano pero decorado de ciencia y saber. La virreina pertenecía a una familia prestigiada y poderosa; como condesas de Paredes, heredó cargos de honor en la corte: dueña de honor y camarera mayor, su abuela escribió poesía religiosa, mientras que la madre de la virreina fue menina de la reina, la misma María Luisa fue también nombrada menina con apenas tres años, aunque seguramente entraría a servir al palacio cuando tuvo la edad requerida, probablemente a los cinco años. Recibió en especie “trescientos y setenta cinco mill maravedíes [...] que le tocó por haber salido casada de Palacio”³¹, saliendo casada con otro de la crema innata del palacio: don Tomás Antonio Manuel de la Cerda y Enríquez; del pomposo matrimonio que unió dos de las grandes fortunas de la península, Fernando Benítez nos dice que él y ella eran:

Hijo de duques y descendencia de Alfonso X el sabio y de san Luis de Francia, pertenecía a la Orden de Calatrava y ostentaba el cargo de Capitán General del Mar Océano, es decir, almirante de todos los mares. La virreina doña María Luisa de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, era hija soberana del duque de Gustala y contaba en su ascendencia al duque don Rodrigo, a san Luis Gonzaga y al marqués de Santillana, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza, una mezcla impresionante de poetas, guerreros y santos.³²

Como ella, su abuela al enviudar se hizo religiosa, lo que nos hace notar que no era

30 Octavio Paz, Op. Cit., nota en la edición del autor, Barcelona 2001, “En la primera edición del primer volumen de sus obras (Inundación castálida, Madrid, 1689), aparece una advertencia: «O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amor a Su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector.»”

31 Libro I de “Baptismos, Confirmaciones Desposorios, y Velaciones que se han celebrado en el Real Palacio de Su Magestad...”, nota en Georgina Sabat de Rivers, Op. Cit.

32 Fernando Benítez, Op. Cit. P. 152

ajena a la vida religiosa, pero lo más importante María Luisa era aficionada a la literatura y las artes, y en las ciencias herméticas que tan bien manejaba Sor Juana. Por otro lado, ambas tenían conocimiento de música, para Sor Juana era fundamental, pues en esa época los versos medios se ajustaban a la música rigurosamente. Es fácil imaginar las largas tardes en el convento, interpretando música en la huerta, pues para doña María Luisa, la clausura no era ningún impedimento, era la virreina y el mundo mexicano giraba en torno a su muy aristocrático capricho y el de su marido. La influencia y poder de los Medinaceli era tan marcada que al tercer día de haber sido nombrado virrey por tres años, secretamente se otorgó una prórroga por otros tres años; no, si eso del cacicazgo y los sexenios nos viene por partida doble a los mexicanos...

Sor Juana exalta su belleza, y aunque podemos pensar que era debido al gran afecto entre ambas o a los modos cortesanos, sabemos que la marquesa tenía fama de hermosa y muy inteligente, y a decir de la promoción que hizo de la obra de su amiga, aparte de inteligente era culta y le gustaba promover la cultura. Animó a sor Juana a escribir el Divino Narciso, y financió la publicación de sus obras en España, la primera: *Inundación Castálidas*. En realidad es muy poco lo que de cierto podemos decir de esta mujer que jugó un papel tan trascendente en Sor Juana y su mito, de hecho convirtiéndose en parte de este. Fuera de documentos oficiales, de relaciones palaciegas, no hay más para adentrarnos en el interior de doña María Luisa; sabemos por ejemplo que luego de la muerte del marqués en España, ella ingresó a un convento, pero nada nos indica que fuera por emular a su muy querida amiga, sino para seguir una costumbre de aquella época y poder seguir gozando de su sueldo cortesano, aún en el claustro de Milán donde murió el 3 de septiembre de 1721; sin embargo es mucho lo que se ha inferido y decorado a partir de la poesía de Sor Juana en cuanto a la personalidad de esta rubia que trastocó la Nueva España.

Por mencionar sólo algunas cosas de lo que podemos deducir con una lógica más precisa es que el palacio virreinal le resultaba un buen escenario para las fiestas que tanto gustaba, y no obstante que se sentía sola sin un espíritu afín, por lo que mantenía constante contacto, ya fuera presencial, escrito o ambos, con su amiga Sor Juana. También descubrimos que era una mujer enamorada del marqués y celosa, aunque controlada, que la búsqueda de un heredero le era muy importante, y la llegada del tan esperado hijo llenó de alegría al matrimonio y a la amiga y poetisa querida. Suponemos que tenía buen humor y esto fortaleció la amistad con Sor Juana, de quien se mencionaba su afabilidad, la cual seguramente era cierta y un blanco para ganar tanto amigos, como enemigos. También sabemos que le gustaba cocinar, que lo hacía y compartía sus platillos, así como una mujer muy detallista; son muchos los “papelillos” de agradecimiento a la virreina por este o aquel presente, que también la talentosa y rica monja de San Jerónimo le retribuía. Sensible afectiva y estéticamente, leal, y apasionada, pero esto no nos lleva más que a hacer un esbozo sin acciones, que sería lo más importante para conocer su personalidad real, no la de la virreina querida por todo el pueblo.

“Todas las criaturas son eslabones, que muestra la cadena del Orbe”

LA SERVIDUMBRE Y EL PUEBLO

Si bien he mencionado hasta aquí a personajes de alcurnia que influyeron en la vida y decisiones de la monja, personajes que, de forma sincrética, aparecen en *Quimerata Barroquista*,

no puedo dejar de mencionar a dos personajes que aún sin trascendencia histórica, uno de ellos sí se relacionó directamente con Sor Juana y nos dice mucho del tipo de vida conventual novohispana y las transgresiones a la regla aparentemente totalmente permitidas e incluso promovidas en la mayoría de los conventos donde se acogía a tantas mujeres que, como Juana Inés de Asbaje, difícilmente podrían encontrar un esposo humano digno, tanto en igualdad como en convivencia, y preferían un supuesto matrimonio divino, donde ese harem se convertía en un avispero medianamente controlado y totalmente jerarquizado.

Para las ordenes monacales se deben observar al menos los tres votos básicos: Obediencia, castidad y pobreza, sin embargo, seguramente el que se cumplía con mayor frecuencia era el de obediencia, que aunque fuera en muchas ocasiones la manifestación de caprichos personales, mantenía la cohesión en esas “pequeñas repúblicas” que eran los conventos. Supondríamos que la clausura aseguraría la castidad, no obstante, se relajaba frecuentemente, y los entierros de fetos en conventos de monjas nos dan un indicio de lo laxo del precepto. Definitivamente el voto del cual se hacía caso omiso, para quienes podían, era el de pobreza. Ya hemos visto que en el convento de San Jerónimo las celdas eran bastante más grandes que un departamento de interés social actual, podían tener sus posesiones entre las que incluía a esclavas y disponer de habitaciones para éstas y para las criadas.

En el caso de Sor Juana, la esclava de quien tenemos noticia es precisamente de Juana de San José, una mulata que le regaló su madre al tomar los hábitos. Como sucede con la mayoría de los criados, testigos, consejeros a veces, y concedores de la vida de sus patronos o amos, es muy poco lo que sabemos de esta mujer, salvo que permaneció un poco más de diez años al servicio de la poetiza, luego ella la vendió a su hermana menor por doscientos pesos, una buena suma para una esclava; el hecho es que era al dos por uno, Juana de San José se había embarazado y en la venta se incluía a su hijo de brazos. No sabemos si esa sería la razón de la venta, pero como sea, se suponía que eso no debía suceder. Para toda mujer al servicio de la celda, la clausura era pareja, las criadas y esclavas, si acaso, podían observar el mundo exterior desde los balcones o desde la azotea, siempre y cuando no sobresaliera medio cuerpo. El ingreso de hombres, a menos que fuera el confesor y en determinadas zonas, era permitido, y la misa la escuchaban desde el coro. ¿Cómo entonces pudo embarazarse esta mulata? Obviamente no podemos creer en una concepción inmaculada, entonces hemos de maliciar que la clausura tenía sus rendijas ya para salir, ya para entrar, o para ambas acciones.

Ante esta realidad, no dejamos de pensar que eso bien podría figurar una fiesta de locos, representación, burlesca como *Quimerata Barroquista*, donde se parodiaba y representaba el mundo al revés. De la misma naturaleza del carnaval, surgen en la Edad Media y paradójicamente promovidas por la Iglesia Católica, la cual, al darse cuenta que no era posible eliminar la risa, decide al menos sacarla de las iglesias y restringirlas a determinados periodos como una válvula de escape que mitigara las tensiones de una sociedad entristecida por la pobreza y las epidemias, por otro lado, servía para “cansar” de excesos, si cabe el término, antes de que viniera la larga cuaresma con sus ayunos, penitencias y abstinencias carnales. Es en ese ambiente de excesos que se les permitía la salida a los *tricksters*, de los cuales nos refiere Adrián Huici, en su estudio a *Cabaret*:

Se trata de seres al margen, separados del resto de los hombres por una impureza original, o por algún rasgo de personalidad inquietante, como la locura o la debilidad mental, que los relega al papel del “otro” a la vez que trasuntan comicidad. Con ellos, sigue diciendo Balandier:

“...los límites se borran, las categorías y las clasificaciones se enredan, los valores y las obligaciones pierden fuerza. Perturban, transgreden, subvierten; desafían a los poderes y a las potencias superiores (...) A una lógica del orden, oponen una lógica de lo contradictorio y de la incertidumbre”.³³

Tal transgresión llevada a su máxima expresión siempre se encarnaba en la figura del bufón y/o un juglar que de las calles se pasó a habitar a las cortes y palacios con cierta libertad de decir sus locas verdades a las gente “normal”, lo hacían precisamente porque estaban invadidos por el *trickster*, que en esencia era “un espíritu burlón, bromista irredento que pone en jaque la autoridad y a sus instituciones.”³⁴

De aquí que me interesó incluir al personaje del Arlequín como un “conductor” de ciertas acciones y conarrador junto con la otra observadora: Juana. Aunque actualmente parece que separamos perfectamente el concepto de *Arlecchino*, relacionándolo con la *commedia dell’arte*, y el del bufón como el tonto al servicio de una familia real, no olvidemos que antes de que un bufón pasara a una casa real, igual emprendió la calle en busca de público y habían, quizás reinado en los carnavales. Nápoles, llegó a ser menospreciada por la Península Ibérica y también por la Italiana, identificándola como una ciudad de donde salían gran cantidad de bufones y arlequines, en busca de trabajo hacia lo que ahora es España y Portugal.

Este Arlequín, nombrado así por no encontrar otro mejor, personaje casi intrascendente es, por un lado, ese criado que quiere enseñar a sus amos y dispuesto a enamorar o enamorado siempre de su Colombina, y por otro mantiene la esencia del bufón con su espíritu *trickster* que transmite y comparte con el resto de los personajes que se sintetizan en la obra.

Si bien, hemos visto que tres virreinas se relacionaron en vida con Sor Juana, así como los diversos obispos y arzobispos, estas figuras de poder se han resumido en su título para enfatizar, más que el dato biográfico, la figura de poder con la cual se relacionaba sor Juana, tomando, desde luego al más trascendente en algún momento para centrarse en él; así, el personaje de la *Marquesa*, aunque igualmente representa a Leonor Carreto, se centra en María Luisa, por su trascendencia. Con el *Arzobispo*, es tan interesantemente retorcida la personalidad de Aguilar y Seixas, además tajantemente determinante su intervención, que no fue difícil ubicarlo, y el *Obispo*, aunque pareciera que al revisar sus biografías todos podrían comportarse igual, el hecho de también convertirse en “Sor Filotea de la Cruz” y llevar a Sor Juana al peor enfrentamiento con la curia, Fernandez de Santa Cruz fue el elegido.

Núñez, desde luego no representó problema alguno para sintetizarlo, a fin de cuentas, desde el momento que se comienza a narrar la historia de Sor Juana, hasta poco antes del final siguió siendo su confesor, y ya hemos visto que Arellano, aparentemente no fue alguien que removiera significativamente el espíritu de la monja poetiza, en quien finalmente se centra la obra.



33 Adrian Huich, Op. Cit.

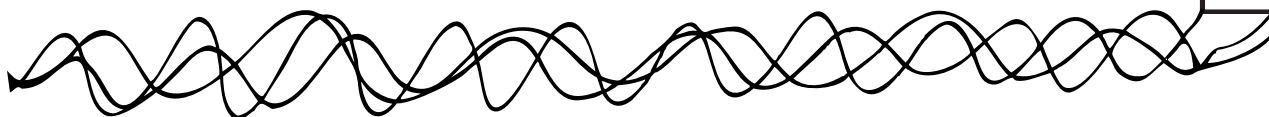
34 Ibid.

EL PERSONAJE MÍTICO DE SOR JUANA.

Sin duda es de gran conveniencia
nacer con mucha inteligencia,
coraje, alcurnia, buen sentido
y otros talentos parecidos,

Que el cielo da con indulgencia;
pero con ellos nada ha de sacar
en su avance por las rutas del destino
quien, para hacerlos destacar,
no tenga una madrina o un padrino.

Segunda moraleja de *La Cenicienta*, Charles Perrault,



"La Memoria, que siempre fue tu ayuda."

LA CONSTRUCCIÓN DE UN MITO

Cinco años después de la muerte de Sor Juana, a manera de tributo, restitución y reafirmación de "*Las Américas*", se publica *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, dezima Musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa professa en el Convento de San Gerónimo de la imperial Ciudad de México*; bajo la tutela de Juan Ignacio Castorena y Ursua, se imprimió por primera vez en 1700, y durante la primera década de ese siglo, se reimprimió cuatro veces éste, al que se le dio en llamar el "tomo tercero, con mutilaciones y adiciones, que afianzaban la construcción del mito sorjuanesco y el cual, en vida de la monja, ella misma ya había iniciado y lo habían reddecorado diferentes escritores y poetas de muy diversas calidades literarias y cualidades morales.

Si bien la misma Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, había comenzado a crearse un personaje desde mucho antes de haber entrado a la corte virreinal, al momento de pisar el palacio se forjó una personalidad acorde a la aspiraciones de sí misma y funcional para llenar esos grandes huecos afectivos y de autoestima que su historia personal jamás podrían henchir con los reconocimientos que, como poetisa, obtenía. Al ingresar al convento, llevó consigo ese mundillo que se había creado y con la aparición de los marqueses de la Laguna, la corte y sus modos se prolongaron hasta su mundo de clausura; el espejo que día a día pulía Sor Juana se distorsionaba cada vez más y su torcedura se acentuaba con los elogios que llegaban de un mundo al cual ella no pertenecía, pero que soñaba, soñaba mucho.

Si fue la *Décima Musa*, el *Fénix de América*, y gloria de las letras mexicanas, sabía que no bastaba, y que su "locura", como ella misma nombraba a su afán por el conocimiento y la creación artística, la convierte en un alegato bien pensado, meditado y revisado cuidadosamente para hacer pública la imagen de sí misma mostrando lo que aspiraba que de ella se conociera. En *Fama*, del *Tomo tercero*, encontramos compilados escritos de Sor Juana que nos dan luz sobre su carácter y su mito personal; se encuentra, además del legajo de alabanzas cortesanas a una muerta, la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, esta última resulta ser el documento más valioso de la autora para conocerla, al menos de lo que quería hacer manifiesto para ser aceptada y justificada, más que por ella, por los otros, pues al ser pensada para su publicación, es claro que buscaba convencer tanto a sus *fans* como a sus detractores de sus virtudes morales y el designio divino para su oficio de intelectual, más fuerte que una vocación religiosa. Complemento muy importante es la única biografía que se hizo de ella por un contemporáneo: *Vida de Sor Juana*, del padre Diego Calleja, quien jamás la conoció en persona, pero mantuvieron, se dice, una nutrida correspondencia.

Ambos escritos, con diferentes motivaciones, vienen a ser una justificación del por qué Sor Juana era más artista y científica que religiosa: la de nuestra monja en defensa de la libertad femenina para acceder al conocimiento y difundir sus creaciones; la del sacerdote español, era una manera de encaminarla a la beatitud y el descubrimiento del camino "correcto" a la salvación

habiendo reprimido sus impulsos intelectuales, quizás por ello en este tomo tercero se incluyan los ejercicios espirituales y otros escritos religiosos de Sor Juana. A partir de estas dos visiones se comenzó a fraguar el mito que ha llegado hasta nuestros días y que se constituye en la base de una heroína creada a la medida de las necesidades de cada época y núcleos sociales.

El mito se ha ido enriqueciendo y modificando, cual debe suceder a cualquier buen mito que se precie de serlo. Así, llegamos hasta nuestra época, cuando, durante el gobierno nepótico de José López Portillo, su muy cuestionada y cuestionable hermana, en su afán por afianzar el propio mito familiar de la rama culta en el poder, expropia lo que fuera el exconvento de San Jerónimo, inmueble que perteneció a otra importante mujer dentro de la cultura mexicana, Antonieta Rivas Mercado y quien lo rentó para ser cabaret de mala muerte: “El Esmirna”; es así que Margarita López Portillo se abandera con el rostro de Sor Juana para convertirse en sorjuanista y toma la antigua vecindad y cabaret para convertirlos en lo que actualmente es la Universidad del Claustro de Sor Juana y lanza una campaña mediática que revitaliza y enriquece el mito de la monja poetisa.

En la reconstrucción del inmueble, que fue expropiado no para el uso y beneficio del pueblo, sino como institución privada, una buena noche, en cadena nacional, en un montaje digno del mejor estilo Discovery Chanel, Jacobo Zabludovski presentó en vivo y en directo a doña Margarita López Portillo “con gran emoción”, realizando el descubrimiento de un documento perdido de la monja que daba nombre al nuevo centro del saber. Aunque se asumía que sería una poesía original que desvelara el misterio de la personalidad de Sor Juana, terminó siendo una caja del tiempo, valiosa por sí misma y reveladora de lo alineada que se encontraba quien, en aquel momento, fuera la administradora del convento: Sor Juana Inés de la Cruz.

Se encontró oculta en la clave de uno de los arcos del convento que cerraba la enfermería una pequeña caja metálica tres documentos escritos de su mano. El primero dice así: «Jesús María y José. Este arco cerró de su mano la madre Juana Inés de la Cruz, siendo priora la madre abadesa Andrea de la Encarnación, en el 13 del mes de febrero de 1690. Juana Inés de la Cruz».

Este documento rutinario es un testimonio de que sor Juana mandó construir los arcos, pero el segundo, fuera de todo convencionalismo, es una predicción de lo que vendrá después:

«Juana Inés de la Cruz -Religiosa profesa de Nuestro Padre San Jerónimo. Adoro y creo en este Evangelio con todo lo que tiene y confiesa la Santa Madre Iglesia Católica Romana en cuya fe he vivido y quiero morir y lo firmé de mi mano el 13 de febrero del año del nacimiento de Nuestro Salvador epto de 1690. Juana Inés de la Cruz».

El tercero no es otra cosa sino la traducción latina con que se inicia el Evangelio de san Juan. [...] Éste no es un mero formulismo. Es la botella de un naufrago que llegó a nosotros después de tres siglos, en ese año, como vimos, escribió la *Carta Atenágórica*, un año después la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, y un año antes se había publicado en España su primer libro. [...] Ella eligió ese fragmento de san Juan para que alguien, algún día remoto, supiera que no fue sólo una monja mundana, la autora de la *Inundación Castálida*, sino también una monja que había vivido y deseaba morir en el Seno de la Santa Iglesia, en el amor de Cristo, a medias extinto por el amor que le profesó a la divina Lysi.¹

Así hace referencia Benítez al documento que “encontró” Margarita López Portillo. No me sorprende que quisiera vivir y morir como “hija de la iglesia”, al fin de cuentas, ella misma se

1 Fernando Benítez, Op. Cit., pp. 243-244

nombraba así, desdeñando al padre quien la abandonó y de paso a su madre que la alejó; no obstante de ser una caja del tiempo, no creo, como dice Benítez, que lo escribiera para nosotros específicamente, sino para ella, para convencerse de que si no era una buena monja, al menos podría ser una buena cristiana, doctrina a la cual jamás renunció ni criticó, en todo caso se otorgaba el derecho negado a las mujeres de opinar en sus cuestiones doctrinales.

Debía convencerse para convencer a los demás. Hay cosas en que no se puede mentir si no hay un grado de certeza, no era “la peor de todas”, esa frase con que tan a menudo la identifican y que no era sino un formulismo más de la humildad y humillación impuesta para los y las religiosas. Efectivamente así lo firmó en el libro de profesiones, pero no era la única que empleaba esta rúbrica, ni mucho menos era la única que firmaba con sangre, era de esos rituales, que ahora se nos antojan vampíricos, promovidos por la Iglesia, e incluso algunas congregaciones siguen promoviendo. Estoy seguro, que por más que hayan intentado hacérselo creer, ella no se veía como mala ni mucho menos la peor, al contrario, supongo que mucho tiempo pensó y estuvo segura que podría ser la mejor, al menos la mejor poetisa. Los títulos que recibió se lo auguraban y sus mismos estudios podían darle un norte de la calidad artística de sus escritos y quizás de las otras disciplinas que practicaba, incluyendo la cocina.

Sor Juana fue la “Décima Musa Mexicana”, porque en otras latitudes tenían su propia musa que ostentaba el décimo sitio. Platón denominó así a Safo; en el siglo XIV, ya se titulaba a una mecenas como décima musa; la mismita Santa Teresa también fue nombrada por Paez’de Valenzuela “Décima generosa musa”; Lope de Vega, dedica el *Orfeo*, un poema que se vio envuelto en un enredo de autoría, “á la décima musa doña Bernanda Ferreyra de la Cerda, señora portuguesa. Censura a 13 de Agosto de 1624”². Anne Dudley, en lengua inglesa también fue nombrada “The Tenth Muse Lately Sprung Up in America” (*La Décima Musa Nacida Tardíamente en América*), en fin, llegamos a otro formulismo más que como “dijo el Brocense en su comentario: «Muchos han usado esta frase, de llamar a la damas doctas Décima Musa o Quarta Gracia, siendo las Musas nueve y las Gracias tres...» Lope de Vega había escrito en 1604, en la Representación moral del Viaje del alma: «...Doña Oliva de Nantes, musa décima, y doña Valentina de Pinedo, la cuarta gracia, o verso o prosa escriba.» Y años después, en la silva II del Laurel de Apolo, dijo de Juliana Morella...”³

“Fénix de América”, la calificó “un caballero recién venido a la Nueva España”⁴, en un romance desbordante de culteranismos y mitológicas comparaciones a la par de referencias luteranas y calvinistas, que aunque el halago le debió gustar a la madre Juana, no tanto así las comparaciones, pues le responde al caballero del Perú en el romance 48 y rebatiendo sus comparaciones y afirmaciones, como el mismo título puesto en sus obras, “que le pidió que se volviese hombre”, el romance lleno de ironías por un lado, muestra lo complacida que podría estar de ser comparada con la mítica ave, y al mismo tiempo lo incómodo del rumor que le llegaba desde fuera. En el romance del peruano es la musa, el fénix y “la Monja Almirante”, en comparación con “La Monja Alférez”, tal paralelo seguramente no le habría gustado mucho a Sor Juana, pero el mito se había echado a andar y no podía menos que capotear sus consecuencias. Si bien en un tiempo quiso vestir traje de hombre declarado por ella misma en la *Respuesta*: “Teniendo yo entonces como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras

2 Emilio Cotarelo y Mori, Investigación Bibliográfica, Tirso de Molina, Imprenta Enrique Rubiños, Madrid, 1893, p. 53

3 Lope de Vega, *El viaje del alma*, Obras Completas T. III, Ed. Aguilar, México, 1991

4 Sor Juana Inés de la Cruz, Op. Cit., romance 48 bis., pp. 64-65

habilidades de labores y costuras que desprenden las mujeres, oí decir que había Universidad y Escuela en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con insistentes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía para estudiar y cursar la Universidad; ella no lo quiso hacer, e hizo muy bien”⁵, la anécdota de travestismo mantiene grandes diferencias con el personaje de la “Monja Alférez”, primero porque la motivación era muy distinta, el deseo de romper la barrera masculina hacia los centros del saber; segundo, la edad, que Freud bien puede apuntar sobre los procesos infantiles que refiere, y tercero, y el más notorio, ella hace énfasis en su femineidad, porque eso es la *Respuesta*, una defensa de lo femenino en busca de cierta igualdad con respecto a los hombres, en ninguna parte de esta autobiografía se vislumbra una defensa del transgénero, es también su alegato en el romance 48, ella no quiere ser hombre, sino estar en igualdad para debatir sus ideas. A pesar de que se le relacionara no sólo con la Monja Alférez en vida, y en muerte con Cristina de Suecia, así se dice en Fama: “Es posible que la célebre Cristina de Suecia, recientemente fallecida en Roma, haya sido en sus últimos años admiradora de Sor Juana.”⁶ Estas dos mujeres, con grandes distancias, ya en su época era bien conocido su travestismo y manifiesto lesbianismo transgénero, por el contrario, aunque de Sor Juana se pudiera rumorar en vida de su preferencia sexual, y parece que desde entonces fue así, ella siempre fue una dama, ya con caireles y crinolina, ya con velo y hábito, por lo mismo su mito se ha convertido en algo tan complicado y retorcido. ¿Pero, quienes eran estas mujeres referidas?

Catalina de Erausto, “La Monja Alférez”, fue una vizcaína a quien desde muy niña se le internó en el convento para ver si las monjas podían domar su carácter, pero no fue así, ella se escapó y vistiendo traje de mozo entro al servicio de diferentes patronos hasta que se enlista como grumete y llega al Perú donde se destaca como un hábil espadachín y desalmado buscabullas. Para Catalina, quien había cambiado su nombre por el de Antonio, lo importante eran las armas, no los libros, y prefería comportarse como hombre, como un soldado, e incluso buscar mujer que lo acompañase y entretuviera. En fin, sus aventuras fueron muchas, fue apresada por el Santo Oficio, y luego perdonada por el Rey de España gracias a los servicios prestados a la corona, y después, el mismo papa la autorizó a vestir ropa de hombre, “siempre que no hiciera daño a nadie”, aunque, a los ojos de otros, el daño puede que ya se hubiera hecho, había robado a una joven con la que vivía como matrimonio y que el rey y el papa toleraban su cohabitación.⁷, nada que ver con la historia que actuara la Félix en la llamada “época dorada del cine nacional”. Su contraparte en muchos sentidos era Cristina de Suecia, quien debió asumir el reino siendo apenas una niña, a la muerte de su padre, quien la había educado como un hombre para que pudiera gobernar bien, se coronó y asistió a la ceremonia vestida con ropas masculinas. Fue conocida por su magnanimidad, intelectual destacada y una entusiasta mecenas que llenó de obras de arte de todo tipo a su reino, al cual tuvo que abdicar finalmente porque decidió no casarse, lo cual no extrañó ni a propios ni a extraños, pues era bien sabido de sus amores con su ayuda de cámara, la cual finalmente se casó pero aún así se dice que siguió manteniendo relaciones con ella.

Viendo lo permisivo de la época tampoco sería extraño que pudieran haber mantenido relaciones Sor Juana y la Virreina, lo cual, forma parte del mito que han tomado algunos movimientos feministas asociados a la comunidad LGTB, para crearse una heroína que reivindique el movimiento más allá de la jotería, la agresividad de ciertas lesbianas y la defensa de una identidad de género, como una homosexual, feminista del más alto nivel intelectual; a pesar de todo,

⁵ Ibid, p. 830

⁶ Post-scripta, Fama

⁷ Catalina de Erausto, Historia de la Monja Alférez, biblioteca digital del Perú.

en lo humano, muy poco podemos decir de cierto, así nos sigue quedando un ídolo en papel que puede deslavarse o modificarse en cada reimpresión.

Y así ha venido sucediendo desde el siglo en que viviera, con lapsos de ausencia en la vida cultural mexicana, pero hoy en día, es impresionante la cantidad de estudios, ensayos y obras de arte que se hacen entorno a esta monja, en el propio Claustro de Sor Juana, se mantiene un gran archivo bibliográfico dedicado exclusivamente a obras en relación con la poetisa, a quien incluso se le pone como mojiganga en la Marcha del Orgullo Gay, con tal desconocimiento que se le viste de carmelita y no de jerónima, pero es lo de menos, el único retrato cercano a ella, fue el grabado que encabezaba la segunda edición española de la *Inundación castálida*, las mismas crónicas al menos dicen que guarda gran parecido; suponemos entonces que tanto la pintura que conserva la UNAM, como la del Castillo de Chapultepec, se podrían haber basado en aquella, que muestra a una monja con rasgos bastante infantiles, y ciertamente más guapa que el retrato de Rectoría, y menos bella que el del Castillo de Chapultepec. Como sucede con muchos de nuestros héroes, conocemos el rostro que algún artista le quiso poner y lo identificamos como cierto. ¿Qué podemos esperar si el mismísimo “Padre de la Patria”, como tantas cosas de nuestra cultura contemporánea, fue impuesto por Maximiliano primero y único?, se dice que la imagen de Hidalgo no es sino el retrato de uno de los científicos que trajo el desdichado Hasburgo, de Sor Juana no sabemos quien pudo ser la modelo.

De intelectual rebelde a santa, de santa a lesbiana no tan reprimida, de *lebis de closet* a feminista combativa y de mártir cristiana a inmolada a favor del librepensamiento, Sor Juana sirve y seguirá sirviendo a cada generación que se acerque a su mito, más que a sus obras, para abanderar alguna causa, muchas veces no tan relacionada con sus propios intereses. Es el mito que sirve a otros mitos.

Quizás Sor Juana, como heroína, al igual que Frida, se han convertido en heroínas intelectuales, para buscar ese ídolo común, no el de los grandes hechos militares que salvaguardan la integridad de la patria, pero sí que la construyen en cuanto identidad. Ambas artistas, tienen algo de la heroína del romanticismo, también así lo apunta Alicia Farina, “cuyo conflicto es el sufrir por amor o esperar al héroe ausente. El mismo medio que construye al «héroe», le reserva a las mujeres un lugar secundario”⁸. Con todo y los institutos para apoyo y defensa de la mujer, finalmente el discurso machista se impone, y si se llega tomar a la mujer es porque apoya alguna parte que beneficia a este mismo discurso oficial o su contraparte: el feminismo, pero ahora sí, como movimiento sociocultural y político, al cual Sor Juana fue totalmente ajena; en su mayoría, los medios proponen un modelo de mujer poco agraciada mentalmente y si lo es, resulta ser “mala y traicionera, con corazón de piedra”, suele ser el molde para sus heroínas; tal vez por éso, en su momento, Televisa no dio curso al proyecto sobre una tele-serie histórica basada en Sor Juana, que el “Señor Telenovela”, Ernesto Alonso, proponía para mostrar una mujer acosada por los prejuicios machistas de la Iglesia y que resultó víctima de los temores de jerarcas religiosos, según sus declaraciones podemos inferir que su interés surge de la lectura del ensayo de Octavio Paz, probablemente el temor de ofender susceptibilidades machistas religiosas, pudo más en la televisora o quizás pensaron en no romper la imagen que promueven de la mujer en sus programas y que la misma mujer parece respaldar, según los ratings de sus producciones, nuevamente citando a Farina, podemos comulgar con su idea de que...

Lo peor de todo es que las mujeres avalan y sostienen este machismo a ultranza, aun-

⁸ <http://noticiassanpedrocolumnas.blogspot.com/2008/06/la-construccion-del-hroe-por-alicia.html>, La construcción del héroe, Alicia Farina

que, en la práctica, ellas también trabajen, tengan una profesión y compartan, como sucede en toda sociedad moderna, la responsabilidad del sustento familiar.

Los Medios, en general, y la televisión, en especial, consagran un modelo social que, lejos de reforzar la igualdad de género, ofrece un mundo segmentado por funciones rígidas que corresponden a unos y a otras. Para el hombre el trabajo, el mando, las elaboración de ideas, la planificación, la protesta; para la mujer la casa, la sumisión, la repetición de lo que otros dicen, el seguimiento de lo que otros planifican, el acatamiento.⁹

Con todo y todo, Sor Juana resulta ser una heroína, que hasta en los billetes está señalando a los “Hombres necios que acusan a la mujer sin razón” –redondilla que por cierto se enmarcan dentro de la moda de la época de las escritoras en responder, en el mismo tono, a los escritores masculinos que ironizaban sobre la liviandad de la mujer–, y ayuda, de un modo u otro a construir un sentimiento de pertenencia a un grupo, y ese grupo a integrarse a una imagen de nación; a fin de cuentas esa es la función de los héroes acreditados desde lo institucional, y debido a su funcionalidad se les crea un ritual e historia propia para “divinizarlos”, desde el punto de vista civil, e incluso también religioso, aquí no hay abogados del diablo que valgan, se construyen y reconstruyen los héroes para que sirvan de soporte a determinados grupos en cada época. Por su funcionalidad e imagen necesaria para una comunidad, Carlota Casalino-Sen recapitula:

De manera general podemos ubicar a los héroes en tres grandes grupos clasificatorios: funcional, sintético y estratégico. [...] De manera particular, los héroes pueden tener virtudes competitivas (donde sobresalen la valentía y la fortaleza) y también pueden tener virtudes cooperativas (es decir, donde predominan los actos de piedad y solidaridad). Sin embargo la construcción e importancia de un héroe radica en que su recuerdo se mantenga vigente en varias generaciones posteriores. Requiere que se organice en su entorno una comunidad de culto. Al margen del esfuerzo que el héroe realice es la propia comunidad de manera permanente, a través de cada generación la que rescata al héroe y se organiza alrededor de él. En este sentido, podemos afirmar que lo más heroico es persistir en la memoria.¹⁰

Así, a ojo de buen cubero, podemos ver que Sor Juana, sustenta las características predominantes en cuanto a lo particular; y en cuanto a lo funcional, ya hemos visto que estas particularidades se dividen, a veces, y otras se mezclan coexistiendo, como el día de hoy, para reafirmar a determinado grupo o tendencia. Nada menos la muy cuestionada carta, en cuanto a su autenticidad, en la cual Sor Juana, arrepentida e iluminada por el Espíritu, y no precisamente por que hablará nuestra raza, solicita humildemente el regreso del padre Núñez a que la dirija espiritualmente, tal carta, que nadie ha validado, y menos se conoce el original sino una supuesta copia muy “fiable”, es promovida por los conservadores para regresar a Sor Juana a la beatitud y arrebatarla a esos, más que liberales, libertinos que pretenden erotizar y homosexualizar a una madre consagrada. Lo que nadie puede negar y lo que más se rescata de su heroicidad para cualquier corriente, es su fervor por el conocimiento creativo y la pasión con que defendió el derecho a ejercerlo, independientemente de su condición de mujer y religiosa, o mejor dicho, sobre ambas características; si es una heroína, lo es más allá de doctrinas por ese simple hecho, aunque le decoren, estilicen y mutilen una historia incompleta que se ha puesto de moda mediáticamente desde hace casi un siglo.

9 Ibid.

10 Carlota Casalino-Sen, Hipólito Unaue y la construcción del héroe, *Anales de la Facultad de Medicina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*, 2005, p. 316

“Quien busca en ti los triunfos que sepultas”. TAN DIVERSA COMO ELLA MISMA...

Al parecer, lo excepcional de Sor Juana radica en su personalidad que por un lado defendía su derecho al saber, y por otro, siendo la razón del anterior, su inquietud por desarrollar el conocimiento en muy diversas áreas. Ya hemos visto que practicaba la música, tan ligada a su muy conocido arte de la versificación, ya poéticamente, ya dramáticamente o específicamente para villancicos. También hemos mencionado su desarrollo como escenógrafa, pintora y en la arquitectura, es más que factible que la arquería donde se encontró su “caja del tiempo” fuera diseñada y tal vez calculada por ella misma, en su muy reconocida actividad de administradora del convento. Se le daban los idiomas, el obligatorio latín para acceder al conocimiento de aquella época y el náhuatl como juguete de moda para los intelectuales barrocos, contamos con textos que nos dice que los conocía, así como la misma moda también le llevó a escribir en “negro”, esa jerga de los mulatos y negros que mezclaban tanto el náhuatl como el africano con el castellano distorsionado por la imposición de una lengua de los amos que los esclavizaban. La astronomía era fundamental para las ciencias herméticas, e incluso la astronomía judicaria y la astrología.

Quizás uno de los rasgos menos conocidos de la monja, y sin resultar extraño que lo conociera pues es una de las actividades más difundidas en los conventos, era la cocina, aunque debido al gran auge que los *chefs* y sus actividades han tomado en estos últimos tiempos, se han reeditado y publicado nuevas versiones sobre el libro de recetas que Sor Juana recopiló y que incluso tiene supuestas recetas de su invención.

Entre los nuevos tomos que se dedican a esta actividad poco difundida de Sor Juana, Editorial Norma publicó el ensayo del italiano Angelo Morino centrándose en los que llaman “sus tan controvertidas recetas de cocina”; Eidos Comunicación publicó: *Recetas del convento de San Jerónimo*; otro estudio retoma el mismo cuadernillo del cual se afirma que la misma Sor Juana “publicó a su coste”, gracias a un estudio de Joaquín Cortina y el doctor Jorge Gurría Lacroix, y en su epílogo Guadalupe Pérez San Vicente apunta: “Rota la clausura, de alguna manera Sor Juana nos hereda una visión de su mundo mestizo, perteneciente a ese Imperio Español que hermanó a la América hecha a golpes de espada y rezos. Mundo mestizo en que la presencia europea la dan no sólo «las pollas portuguesas», sino las “gigotes” (del francés gigot «muslo»), cuyos platos originales de sendas pechos de capón o pernils de ternera terminaron por ser genéricos de carne cortada en pequeños trozos. Mundo mestizo en el cual los hispanos transportaban entre mil aportes los «globulus» romanos, los «puñuelos» hechos con el puño cerrado, cubiertos de mieles para los gustos mozárabes y deleite contemporáneo, convertidos en los sabrosos buñuelos. Mundo en que los británicos «puddings» despojados de su prosopopeya, se convierten en los purines de espinacas, bledos o quelites”¹¹.

Un soneto de Sor Juana dedica el tomo a una de sus hermanas espirituales, pero en realidad parece ser a todas las monjas, y si lo publicó “a su coste”, no es de dudar que, siendo la cocina una actividad tradicionalmente dedicada a la mujer y encomiada como actividad conventual, por un lado quería reafirmar su femineidad en actividades reservadas a ellas y a las religiosas, quienes rediseñaron el mole poblano durante la época y luego inventarán el plato tricolor trigarante: los chiles en nogada. Más tarde, en la *Respuesta*, volvería a reafirmar su actividad

¹¹ Guadalupe Pérez San Vicente *Sor Juana en la cocina (Cocina virreinal mexicana, T. IV)*, Ed Clio. México, 2000

culinaria, también como un medio de acercarse a la ciencia, y escribe afirmaciones como éstas: “Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando?” “Pero, Señora ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?” “Bien dijo Lupericio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito”¹²; no obstante ser un alegato de su natural inclinación al conocimiento, como lo es todo el documento, es también una declaración de su muy fiel seguimiento al voto de obediencia, obediencia que debería ir maquillada de humildad e incluso actos de humillación; pero si del carácter de Sor Juana un rasgo es evidente en todos sus escritos, es el sentimiento de superioridad que con ironía y falsa modestia y pequeñez les embarraba a sus destinatarios, quizás si alguien se salvó fue la Marquesa de la Laguna, porque era su *alter ego*, pero a “Sor Filotea”, no podía menos que hacerle saber que ella sí era una literata y toda una científica investigadora de tiempo completo, los pasajes de la cocina vienen a colación dentro de la anécdota de una superiora quien le prohibiera escribir y estudiar pues “creyó que era cosa de Inquisición” (nuevamente el temor al Santo Oficio), y este a su justificación de que el conocimiento de Dios no puede entenderse si no se conoce su obra.

La misma dedicatoria de este cuadernillo de recetas, es una falsa declaración de humildad, una fórmula que no obstante reafirmaba su condición de mujer y lo que también “humildemente” declara sobre su carácter y la razón de por qué es amada: “...Debo a Dios un natural tan blando y tan afable y las religiosas me aman mucho por él (sin reparar, como buenas, en mis faltas) y con esto gustan mucho de mi compañía”¹³; en uno de los que no se puede considerar de sus mejores sonetos, Sor Juana se muestra “humilde”, pero en el fondo sabe que está haciendo algo que ninguna de sus hermanas ha hecho, y que no harán con la misma calidad, ni dedicación, ni precisión. Ella sabe lo que es, pero no es lo que se cree, y sueña lo que podría llegar a ser, ese fue su gran error y lo que la destruyó, no al final, sino día a día, a pesar de su amor propio, que es como comienza este soneto de dedicatoria de su recetario:

Lisonjeado oh hermana de mi amor propio
Me conceptuo formar esta escritura
del Libro de Cocina y ¡qué locura!
concluir la y luego vi lo mal que copio.
De nada sirve el cuidado propio
para que salga llena de hermosura,
pues por falta de ingenio y de cultura,
un rasgo no hecho que no salga impropio.
Así ha sido, hermana, ¿pero qué senda
podrá tomar el que con tal servicio
su grande voluntad quiso se entienda
que ha de hacer? Suplicaros que propicia
apartando los ojos de la ofrenda
su deseo recibáis en sacrificio.¹⁴

12 en *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana Inés de la Cruz, Op. Cit., pp. 838-839

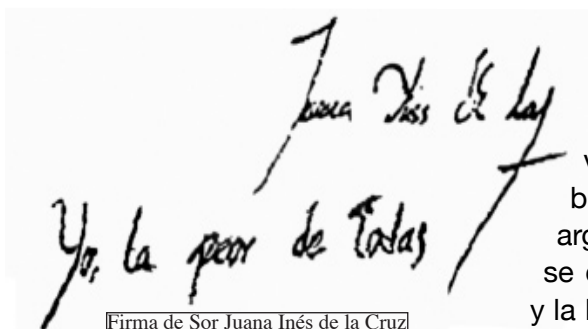
13 Ibid, p. 834

14 Sor Juana Inés de la Cruz, *El libro de cocina de Sor Juana Inés de la Cruz*, de Angelo Morino, de la Editorial Norma SA., SF.

A partir de este rasgo, se nos presenta otra visión de la vida de Sor Juana, esta vez de la pluma e imaginaria de Mónica Zagal, autora de un nuevo libro, al parecer del estilo de *Como agua para chocolate*, sobre ella: *La venganza de Sor Juana*, editado por Planeta, la escritora, en una entrevista con la agencia EFE, afirmó que no intenta bajarla de su pedestal, sino mostrar como a partir de que todos eran “unos glotones” supo también sacar provecho de ese arte y añadió: “Ella está donde está porque fue una mujer que no era sumisa, ni abnegada como se acostumbraba en aquella época [...] muy inteligente que supo manejar muy bien a la gente a su alrededor a través de la cocina, para que la dejara hacer lo que ella siempre quiso”¹⁵. Es una visión más, una visión de protesta pues Zagal afirma que el libro es una “protesta de sus estudiantes, que consideraban aburridas las biografías hechas hasta ahora sobre el personaje”¹⁶.

**“¡Vivid eternos,
que no es menor medida
la del deseo!”**

LA IMAGEN TRANSFORMADA Y LA SOR JUANA QUE VEO.

A photograph of a handwritten signature in black ink. The signature reads 'Juana Inés de la Cruz' in a cursive script. Below the signature, the phrase 'Yo, la peor de todas' is written in a similar cursive style.

Firma de Sor Juana Inés de la Cruz

“La peor de todas”... ¡Cómo ha dado vueltas este formulismo!, achacándose como exclusivo de Sor Juana, y así, sirviendo de pretexto para intitular diversos trabajos sobre la monja. “Yo, la peor de todas”, resulta ser un filme argentino de la directora María Luisa Bemberg, quien se centra en la relación lésbica-amorosa de Sor Juana y la Marquesa de la Laguna, el filme, para variar, supuestamente está basado en el ensayo de Octavio Paz. En el

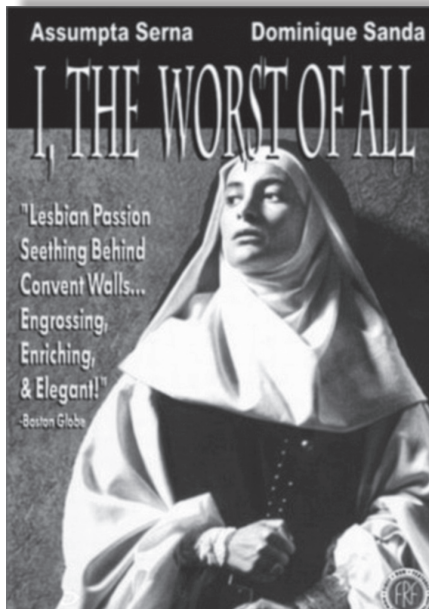
2009, Mónica Lavín publica “Yo, la peor”, al igual que como muchos que nos acercamos imaginando como sería esta persona que dejó una obra excepcional, y presenta una monja desafiante, incluso de la Inquisición, y esta frase, la convierte en una burla puesta por sus hermanas religiosas en la enfermería donde murió, a manera de burla contra “los lobos”, una novela con cierto estilo cubista que nos presenta a Sor Juana a partir de la mirada de los personajes que convivieron con ella; en Venezuela, Iraida Tapias escribió la obra “La peor de todas”, quien presenta a una monja que, en sus propias palabras, “Era una visionaria, una mujer fuera de época y por eso fue castigada”.¹⁷ Un año antes, María Bonilla, estrenó la obra teatral “Yo, la peor de todas”, y, al igual que Tapia, cuestiona lo cíclico de la historia y la discriminación hacia la mujer. Por su lado, Roberto Reyes, presenta una mujer más bien enamorada, con ese enamoramiento del padre ausente en la figura del virrey, en su novela *Los enigmas de sor Juana*, con una interesante visión de la vida novohispana mas que de un personaje creíble de Sor Juana.

Si en el filme, *Yo, la peor de todas*, la realizadora argentina da una visión plástica teatral

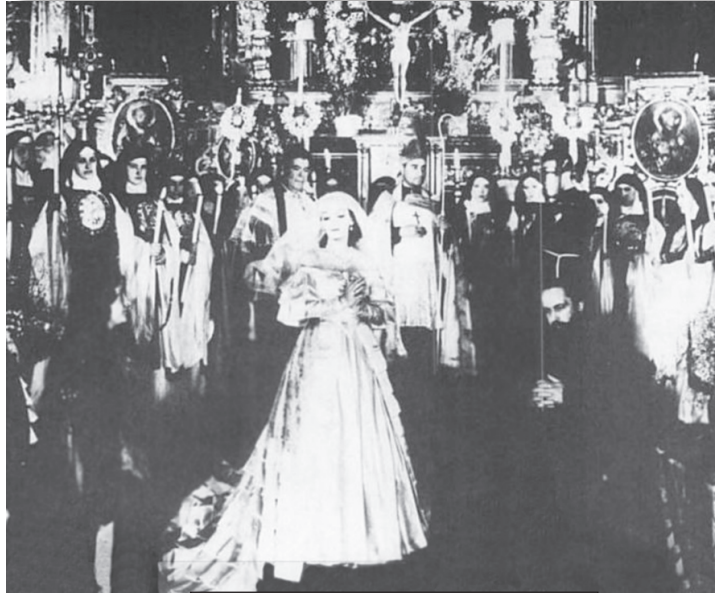
15 EFE, *Señalan que Sor Juana usaba comida para seducir a sus enemigos*, El Universal, Cultura, 7 de agosto 2007

16 Ibid.

17 Penélope B., *Sor Juana, la peor*, El Universal de Caracas, Venezuela, 12 de julio del 2009



Portada del DVD *Yo, la peor de todas*, de Bemberg



Escena de *Sor Juana Inés de la Cruz*, de Peón

alejada de la ciudad de México, y una muy marcada visión del lesbianismo de Sor Juana, poco cercana a lo planteado por Paz en *Las trampas de la fe*, aunque el filme se promocionó como “Paz en el cine”, una de las primeras incursiones de Sor Juana en los medios masivos de comunicación fue la versión cinematográfica del cubano Rubén Peón: *Sor Juana Inés de la Cruz*, en 1935, donde Andrea Palma representa a una Sor Juana pasiva, apasionada contenida y romántica, siguiendo aquella vieja versión de que Juana de Asbaje deja la corte por una decepción amorosa. Así como otro filme, “*El Secreo de la Monja*”, de Raphael J. Sevilla (1939), no deja de ser un melodrama muy *ad hoc* a la época, donde la virreina es la figura de la madre amorosa y Núñez un amoroso y parsimonioso fraile que sólo busca el bien de sus feligreses con piadoso amor. Aunque en cuestión mediática prefiero quedarme con los conceptos que Sabido vertía en sus documentales y especiales cuando era consentido de Televisa.

Otro punto muy importante que nos deja el mito de Sor Juana es su iconografía, ya mencioné el grabado de Lucas de Valdés, que abre el tomo segundo de sus *Obras*, y el retrato pintado por Juan de Miranda y que se resguarda en la Rectoría de la UNAM, suponiendo que se basa o bien en el grabado de sus obras o en una copia de otro óleo, e incluso, usando los modos del siglo XVII, referirse a los retratos de un original como una copia, al respecto Octavio Paz nos dice: “Este segundo sentido fue popular en el siglo XVII y sor Juana lo usa una y otra vez en sus poemas. La inscripción nos dice claramente que es una copia de Sor Juana y no un retrato suyo. O sea: un retrato sacado del natural”¹⁸, a pesar de que está fechado varios años después de la muerte de Sor Juana, Paz lo considera como auténtico, y no obstante no es el retrato más popular de la poetisa. La imagen más difundida de Sor Juana, e incluso en la que aparece en los billetes y en su momento en las monedas, está basada en el cuadro de Miguel Cabrera. Como dice Paz, los tres, aunque distintos representan a la misma persona. Al igual que un supuesto retrato de Juana de Asbaje a los 15 años, pintado por J. Sánchez, también representa a esta poetisa. Y cada cual nos da una mirada y nos regresa otra de Sor Juana; mientras que el cuadro de Miranda tiene una mirada dura, y quizás por ello no sea tan popular, el de Cabrera, su mirada resulta un poco más amable y con una leve sonrisa, el grabado de Valdés mantiene una mirada algo infantil e incluso juguetona, rasgo que retoma un poco el de Sánchez agregando un poco de

18 Octavio Paz, Op. Cit., p. 309



Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1713), Juan de Miranda



Retrato de sor Juana Inés de la Cruz, en Fama y obras póstumas (Madrid,1700), Manuel Ruiz de Murga



Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695), anónimo

curiosidad, propia de la edad. Todo esto es sin duda el rostro que podemos tener de Sor Juana, y que, sin proponérselo, encontramos en ellos al leer sus poemas y algo más, la muy marcada sensualidad y erotismo que contienen todos y cada uno de ellos, aún los más místicos. El retrato de Cabrera, en medio de ese cúmulo de libros y aparatos científicos, nos regresa ese sentido ineludible de la personalidad de la monja.

Este erotismo, quizás velado pero con toda la carga barroca, se muestra en el cuadro de Cabrera, una mujer relajada, al contrario del de Miranda, reposando su mano sobre un libro, prácticamente acariciándolo, al igual que hace lo propio en el rosario con la mano contraria,



Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1750), Miguel Cabrera

mostrando su cuerpo a través de múltiples pliegues que, no obstante, rematan con el azul celeste que recuerda la virginidad de la inmaculada concepción, el color femenino hasta que se cambiarán los colores, el azul de la virgen para los hombres y el rosa de San José, para las mujeres, esa inmaculada arrodillada que se muestra en el gigantesco medallón. Pliegues por todos lados, más que para manifestar el claroscuro del barroco, para dejar ver o imaginar el cuerpo, como menciona Rosita Andre Pantoja:

El juego de ocultamiento y el develamiento que se expone en el vestido barroco, no solamente constituye una forma para dibujar el cuerpo, sino más bien, el vestido que parece cubrir realiza un movimiento de exhibición; pero como si fuera poco, al interior de esta exhibición corporal ocurre algo más profundo, donde el erotismo se yergue casi indomable, de tal manera que ese acto «profundo» del mostrarse está relacionado con la desnudez espiritual que se sucede en el barroco, entonces,

asistir a una muestra de dramatismo en el vestido [...] es visualizar ya la desnudez de los personajes que, con total entrega nos permiten presenciar las formas agitadas de su propia sensibilidad¹⁹.

Si nos ajustamos a lo que la autora dice de que estos pliegues, no estáticos siempre sino con un cierto movimiento agitado, nos muestran el ascenso a lo divino, hemos de creer que Sor Juana, al menos en los retratos, se le percibe como alguien cercano a la divinidad, ¿y por

19 Rosita Andre Pantoja, *Afrodita barroca*, ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2008

qué no? Es parte de la tradición mesoamericana del *in xóchitl in cuícatl* –la flor y el canto–, y en general los artistas, estaban en comunicación directa con los dioses, mucho más directa que los mismos sacerdotes. Sor Juana, esa que podría haber sido la peor hija espiritual de Núñez, seguramente se veía como la mejor poeta, era el Fénix de América que una vez muerta ha renacido de sus cenizas para mostrar en su poesía su pasión y su amor propio, esa mujer que sobrepasaba a los hombres, al menos en el talento, y tal vez creyó que eso bastaría para sobrevivir, sin embargo, precisamente fue lo que les bastó a los hombres para perseguirla, a los hombres y las mujeres educadas en una sociedad machista, donde la mujer ha de ir siempre un paso atrás.

¿Se engañaba Sor Juana? No, ella tenía la convicción de que era consentida de Dios, estaba segura que podría competir contra cualquier hombre en el campo literario y de ciertas ciencias y, si no ganarles, al menos quedar pareja. Sabía de sus talentos y las capacidades intelectuales con las cuales había sido dotada; además se sabía bella físicamente y simpática por añadidura; pero por si acaso se le llegaba a olvidar, siempre tuvo aduladores que le regresaron la imagen de sí misma que más deseaba, la de alguien estimada, admirada, ejemplar en ciertas áreas de su vida, para la época, pero sobre todo amada. Creo que, como muchos que sus talentos sobrepasan a la media, esta circunstancia les lleva sentirse aislados, solos por incomprendidos.

Por otro lado, su historia personal siempre estuvo llena de abandonos: su padre, su madre, su abuelo, sus tíos, los virreyes, parecía que aquellas personas que ella quería conservar por cariño, el destino se encargaba de arrebatarlos, por una u otra causa: desamor, muerte, intereses superiores u ordenanzas reales. Viéndolo de esta manera, sería previsible que al toparse con un alma gemela como la de Leonor Carreto, ya por preferencia sexual o por simple empatía, el cariño surgiera de su parte, máxime porque al parecer la virreina también se prendó de Sor Juana, al menos es claro que era un enamoramiento intelectual afianzado por la amistad, lo que puede resultar muy cercano a un enamoramiento erótico-afectivo, más si agregamos que se nos dice que ambas mujeres eran muy hermosas físicamente.

Quizás en este momento, podemos pensar que su amor propio, el cual venía cultivando y a partir del cual iba apapachándose desde que tuvo conciencia de que era admirada, al menos desde que fue a la escolita con su hermana, llegó a su máximo culmen, y ésto le hizo perder el suelo para, finalmente darse cuenta que con sólo eso no podría vencer a la sociedad, y además cuando se es talentosa y amada, siempre hay quienes envidian y probablemente no exista un sentimiento más destructivo que la envidia, y si un hombre envidia a una mujer en una sociedad machista, la aniquilación es más que un mal augurio.

Al resultar un rasgo tan evidente el egocentrismo en Sor Juana, fue el elemento que me atrajo con más fuerza para, desde ahí, construir el personaje de la monja poetisa. Este rasgo de la personalidad se puede ver desde muy diversas perspectivas, aunque en realidad no resulta algo anormal, pues todos, de una u otra manera somos egocéntricos, y no nos queda de otra, pues, por más que queramos, sólo somos capaces de ver el mundo desde nuestra propia perspectiva. El diccionario de la real Academia de la Lengua Española, en su edición 2003, lo define como la “Exagerada exaltación de la propia personalidad.” y el “Claro deseo de afecto o aceptación”, ambas acepciones son perfectamente aplicables a Sor Juana, o al menos lo que nos permite ver de su personalidad a través de las rendijas que deja abiertas entre las frases de sus poesías, o que muy claramente, a veces, manifiesta en sus escritos. Si bien desde el punto de vista psicológico es Piaget quien utiliza el término para definir ciertas etapas del desarrollo infantil, el psicoanálisis refiere características equiparables al hablar del *narcisismo*.

Aventurándonos un poco en los procesos psicológicos, veamos a esos niños genios, al tipo de un Mozart, o una Sor Juana, que se enfrentan a dos grandes problemas en su desarrollo: Primero, la exigencia de los mayores de que se comporten como pequeños adultos, pues su agilidad mental muestra que pueden resolver determinados problemas intelectuales igual o mejor que un adulto, ésta resulta ser su peor desgracia, pues les arrebatan grandes tajadas de su desarrollo social; el juego, ese proceso tan natural en cualquier niño se ve inhibido, pues los adultos no juegan, al menos no tienen la necesidad de jugar como un niño, para aprender de sí mismo dentro del mundo, la formalidad se hace su principal disciplina y el aprendizaje una fórmula acartonada.

El segundo problema vendría a ser resultado del primero. Si seguimos un poco a Piaget, nos daremos cuenta que de sus tres estadios del desarrollo infantil a partir del egocentrismo, la segunda etapa, a la cual denomina “preoperacional”, es la que contiene el principio del juego como un modo de aprendizaje y principio racional de la realidad, es el “Juego de imitación”, donde revive experiencias pasadas y comienza a tener conciencia del tiempo. “El niño representa con gestos, con su cuerpo, utiliza su motricidad, sus movimientos para representar; utiliza vocablos sólo por él entendidos. A esta edad el lenguaje, más que sustituir la acción la acompaña. Su pensamiento va acompañado del gesto, y esto le dará significación al juego, cada vez que cambia de gesto también varía el juego”²⁰ En esta etapa, el niño inventa palabras para representar conceptos, conceptos que parten de él mismo para encontrar su propia representación dentro del mundo; es ahí que Piaget lo instala en la tercera etapa la “intuitiva”, y ésto, supuestamente se ceñiría a una edad bastante temprana, la que actualmente llamamos preescolar, entre cuatro y cinco años; aunque claro, como todas las ciencias humanas, nada es exacto, vemos que estos procesos, con rasgos diferentes, o al menos no tan marcados, se conservan hasta la pubertad. El “juego de imitación” es un proceso de autoafirmación durante buena parte de nuestra vida, y de ello ya bastante se habló en la primera parte

El arte infantil, dicen que se caracteriza en la etapa egocéntrica porque no deja espacios vacíos y la figura humana, su representación, ocupa prácticamente el todo. Si al barroco nos referimos, podríamos decir que ningún artista superó esta etapa, pues en muchas ocasiones resulta hermético personalista y el miedo al vacío tan característico de este estilo no nos dice lo contrario. Pero claro, dirán que estamos hablando de arte y un estilo muy estructurado que buscaba un fin doctrinal específico. No obstante Mozart en los límites del neoclásico y Sor Juana en pleno Barroco, fueron dos niños prodigio que se regodeaban ensalzando su propia personalidad.

Si de algo podemos estar seguro es que estos niños genios, quienes jamás dejaron de serlo porque no lo pudieron disfrutar plenamente, Sor Juana específicamente, al estar inmersa en un mundo de adultos desde que se dieron cuenta que la podían exhibir y ser, como ella dice en el romance 49: “Qué dieran los saltimbancos, / a poder, por agarrarme / y llevarme, como Monstruo, / por esos andurriales”, seguramente debió tener un gran sentimiento de soledad, al mismo tiempo que su egocentrismo se acrecentaba al ser admirada y mimada como algo excepcional, que lo era, pero que muy pocos podían acercarse a su verdadero ser, su amor propio le serviría para rescatarse de la soledad y al mismo tiempo para engañarse de su poder, que no de sus potenciales, dentro de un mundo donde se empoderaban los hombres contra la mujer.

“Cuando Sor Juana Inés de la Cruz se queja de no tener más compañeros que el tintero y la pluma para compartir sus estudios, sin duda echaba de menos esa mayor apelación a la retenti-

20 tiernainfancia.blogspot.com/2008/04/egocentrismo-infantil.html

va que resulta de la lectura acompañada”²¹, escribe Alfonso Reyes. No obstante la nostalgia que pudiera tener cualquiera sobre escribir o leer acompañado, la realidad es que ambas actividades son esencialmente solitarias, y el aplauso, jamás llena la ausencia de afecto, al terminar tan sólo queda el silencio. Si algo tuvo Sor Juana en su vida fue aplauso y silencio, un silencio que por más que gritara no era extinguido, y por más que escribiera o leyera sus interlocutores permanecían mudos, ausentes de una verdadera comunicación; si bien se dice que mantuvo una nutrida correspondencia, es muy poco lo que conocemos de ésta, así que no nos queda más que sus poesías publicadas y uno que otro hallazgo confiable para ver un poco de su ser. De lo que vi en su producción, tomé lo que, para la construcción del personaje de *Quimerata Barroquista*, me pareció más conveniente: la soledad y el orgullo. Si en soledad el único interlocutor fiel es uno mismo, es necesario que nos sintamos orgullosos de nosotros mismos, para no caer en la depresión, si no nos salvamos así, comienza nuestro debacle emocional, y es lo que busqué reflejar en la construcción de la obra dramática basada en la vida de Sor Juana.

Ejemplos de estas manifestaciones ya he mencionado varios a lo largo de este estudio, y hurgando podríamos encontrar más y más, sólo a manera de muestra pondré un pequeño mosaico de estas delicadezas sobre su persona:

¿No es posible imaginar este estado de soledad en medio del aplauso, cuando en el soneto 150, remata diciendo: “y aún pienso que me dieron tus traiciones / penas a mis desdichas desiguales, / porque viéndome rica de tus dones, nadie tuviese lástima a mis males.”? En el romance número dos en la etiqueta que se le puso nos dice que de la ciencia “teme inútil aún para saber e inútil para vivir”, y dentro del romance Sor Juana nos dice

El ingenio es como el fuego:
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro.

[...] ¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?²²

Sor Juana, se reconoce culta, mucho más que la media de la población masculina y excepcionalmente inteligente, ambas condiciones poco mostradas en las mujeres de la época, pero este sentimiento, henchido de satisfacción por ser culta y con una sed insaciable al conocer la inmensidad del universo, se nos presenta en el *Sueño*, un texto muy alabado, mencionado y según ella el único “papelillo” que se publicó bajo su total consentimiento. El Sueño, es no sólo la exposición filosófica que se le ha analizado, es también el reflejo de sus actividades intelectuales, y la insatisfacción por no poder poseer aquello que le usurpa “a los años”. Es una forma de decir que sabe mucho, pero es tanto lo que hay que conocer que es inútil tratar de abarcarlo, pero también es ese sueño suyo y el empeño de lograrlo, de tocar y dejarse tocar por la ciencia y el conocimiento tal como los dones que dan los dioses, aunque a costa de ello se pague con la soledad y la incompreensión del aquellos que no comparten su sueño.

21 Alfonso Reyes, *Categorías de la lectura*, en *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1986, p. 174

22 Sor Juanan Inés de la Cruz, Op, cit, *Obras completas*, p. 5

En el ya bastante citad romance 48, dice:

El que todos aventaja,
fuerza es que a todos incite
a envidia, pues el lucir
a todos juntos impide.

Al paso que la alabanza
a uno para blanco elige,
ese mismo paso trata
la envidia de perseguirle.²³

En el monólogo de Leonor, si bien mucho puede funcionar para el personaje de *Los empeños de una casa* solamente, muchos han visto las palabras de Sor Juana, y comparándolo con lo expuesto en la *Respuesta*, hemos de coincidir en ello, o en todo caso que la carta era resultado de un personaje creado, probablemente ambas cosas sean totalmente ciertas. Entre las muchas pistas que da de sí misma nos dice que:

Entre estos aplauso yo,
con la atención zozobrando
entre tanta muchedumbre,
sin hallar seguro blanco,
no acertaba a amar a alguno,
viéndome amada de tantos.²⁴

¿Amada o deseada o envidiada?, todo en uno, y ella, en medio de todo, era un fenómeno que se convertía en intocable, en éste mismo monólogo lo dice, con todo el orgullo y toda la soledad que el personaje le permite.

La pasión se puso anteojos
de tan engañosos grados,
que a mis moderadas prendas
agrandaban los tamaños.
Víctimas en mis aras eran,
devotamente postrados,
los corazones de todos
con tan comprensivo lazo,
que habiendo sido al principio
aquel culto voluntario,
llegó después la costumbre,
favorecida de tantos,
a hacer como obligatorio

23 Sor Juana Inés de la Cruz, Op, cit, , p. 64

24 En *Los empeños de una casa*, Ibid, p. 641

el festejo cortesano;
y si alguno disentía
paradojo y avisado,
no se atrevía a proferirlo,
temiendo que por extraño,
su dictamen no incurriese,
siendo de todos contrario,
en la nota de grosero
o en la censura de vano²⁵.

No hay peor soledad que cuando te colocan fuera del mundo por excepcional, y al mismo tiempo, el ser excepcional llena, por momentos y durante el aplauso, los huecos que se internan en la niebla de los afectos. Sor Juana lo sabía y lo vivía día a día, hasta el último día, cuando su fama le trajo ruegos para que abandonase el convento y se salvara de la epidemia; quien la conocía ya no estaba a su alcance y ella sabía que, por ser tan diversa de sí misma, sería una extraña siempre para la gran mayoría y comenzaba a ser una extraña para ella misma.



25 Ibid

- II -

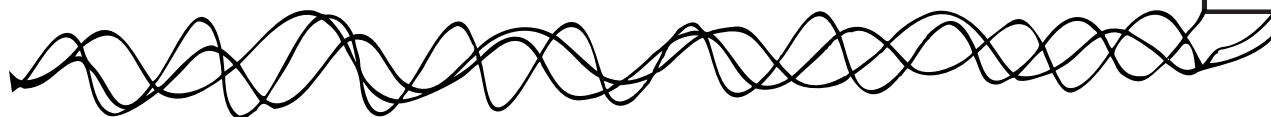
EL DIABLO DEL VERSO





LA VERSIFICACIÓN

Hacer versos malos depara más felicidad
que leer los versos más bellos.
Hermann Hesse



**“El diablo del Romance tiene
en su oculto artificio,
en cada copla una fuerza
y en cada verso un hechizo.”**

PRINCIPIOS BÁSICOS DE VERSIFICACIÓN EN REMINISCENCIAS DEL SIGLO DE ORO.

Cuando hablamos de “poéticas”, sea cual sea a la que nos remitamos, siempre nos estaremos refiriendo a la visión particular de algún teórico que resumiendo las manifestaciones de su época las ensalza o las critica, con un cúmulo de erudición que apabulla a cualquiera con sus nuevos reglamentos. Ya apoyados en artistas de la antigüedad, ya con una visión novedosa, se pretende reglamentar aquello que por su naturaleza está en constante evolución. Aristóteles creó su poética, y luego, para el teatro español, Lope de Vega le dio al traste rompiendo algunas de sus unidades dramáticas, que a su vez ya habían sido complementadas por Horacio y otros tantos que poseían, o al menos sentían tener, la autoridad suficiente para echar por tierra ciertas aseveraciones en cuanto a lo que ha de hacerse para que un trabajo artístico literario resulte “bello”. Luzán, en el neoclásico no podía menos que denostar a los monstruos del barroco, y muy claramente lo dice en su poética:

Se deben considerar y venerar como padres de las musas españolas, florecieron en España, por todo el siglo XVI, muchos y muy excelentes poetas; hasta tanto que, por no sé qué fatal desgracia, empezó la poesía española a perder su natural belleza, y su sano vigor y su grandeza degeneraron poco a poco en una hinchazón enfermiza y en un artificio afectado. Creería faltar a lo que debo a la verdad si callara que Lope de Vega Carpio y Luis de Góngora fueron los primeros que introdujeron esa no acertada mutación: Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desreglada, y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad del estilo, que en todas sus obras, excepto los romances y alguna otra composición, que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras, es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma; Lope de Vega, a quien nadie puede con razón negar las alabanzas debidas a las raras prendas de que le adornó naturaleza, a su feliz y vasto ingenio, a su natural facilidad y a otras muchas circunstancias que se admiran en sus poesías y se admirarían aún mucho más si hubiera querido arreglarlas a los preceptos del arte, inventó no sé qué nuevo sistema, o arte de comedias, contra las reglas de los mejores maestros, y el vulgo, llevado de una y otra novedad, que es su mayor añagaza, acostumbó sus oídos, su discurso y sus aplausos a lo irregular y a lo extravagante.¹

Ante tanto rigor, yo no pretendo ni ser el *non plus ultra* de los versificadores, pues me queda claro que no lo soy, y mucho menos hacer un tratado de versificación que pudiera equi-

¹ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Edición digital a partir de la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid, Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1974.

pararse a una nueva poética, dejemos eso a los eruditos, y en todo caso, antes que algún buen santo, como lo hizo San Basilio, con muy buenas intenciones me condene, debo aclarar que el presente apartado no es sino un breve paseo por algunos de los elementos de la versificación y la lírica que apliqué, sin gran rigor por cierto, para la dialogación de *Quimerata Barroquista*, y si en algo cabe la justificación, debo reiterar que la obra en cuestión está planteada como una parodia irónica de un espacio de nuestra historia, incluyendo sus modos y estilos. Si bien me curo en salud, también asumo lo que de crítica me corresponde de aquellos, que a modo de Luzán, perciben como gran pecado: eso de componer de oído, tomando su papel muy cristiano sobre lo que un “Santo Doctor” de la iglesia dijera en su poética artística-filosófica-religiosa:

También lo imita en censurar (pág. 342) a los que componen versos sin más regla que la del oído, haciendo más caso de éste que del entendimiento para discernir y resolver lo menos o más armonioso del verso. Esta práctica condena el Santo en sus dichos libros. Pero, donde más la abomina, y con la razón misma que el autor, es de admirar que sea en el libro que después escribió *De vera religione*, donde, para explicar que muchos aman las cosas temporales sin amar a la Divina Providencia, de quien todas proceden, dice el Santo que son como los malos poetas, que más aman al verso que al arte con que aquél se compone. Porque más se han aplicado al juicio del oído que al del entendimiento: *sunt sicut nonnulli perversi, qui magis amant versum, quam artem ipsam, qua confietur versus, quia plus auribus, quam intelligentiae se dederunt.*²

Bien, una vez bañado con agua bendita, pasaré a lo básico, quizás muy básico pero necesario. Comenzaré por decir que me basaré, por razones obvias en la verificación castellana. Si bien existen diversos tipos de versos, cuyo origen igualmente es disímil, como el cuantitativo, que se caracteriza por la distribución entre vocales largas y cortas, siendo preferido por los griegos y los latinos, en otro orden de preferencias, encontraríamos aquella versificación oriental o amerindia que menos preocupada por la fonética, se centra en las ideas y construye su ritmo y arte mediante su repetición. Así lo especifica Henoc Valencia al definir el sistema de versificación paralelístico: “No se basa en la repetición de sus materiales fónicos, sino en la reaparición, continuación contraposición o ascensión progresiva de las ideas que expresa.”³, y claro, nos vamos a encontrar con aquella versificación que se basa en “el sistema silábico-acentual, cuyos elementos primordiales son el ritmo, el metro y la rima.”⁴. Mientras que el ritmo se establecerá en función de la distribución acentual, así como mediante las pausas establecidas entre verso y verso o dentro de cada uno de ellos, e incluso a pesar suyo y su puntuación; el metro se establecerá con las sílabas básicas, que bien pueden ser afectadas por su diptongación o adiptongación fonética, y éste es un punto importante, porque el verso está pensado para ser escuchado, es hijito directo de la lírica primitiva y por lo tanto la melodía es lo substancial, de ahí que se requiera en más de una ocasión de las famosas licencias poéticas, que no vienen siendo más que una forma de personalizar la poética mediante la cual, consciente o inconscientemente, se rija un autor, para escribir o decir un verso ya sea clásico, blanco o libre.

El verso libre se aboca casi exclusivamente del ritmo y, al contrario, el verso blanco se centrará en la rima; ambos coinciden en que la métrica no es de fundamental preocupación para su manifestación. Ah, pero si de verso clásico hablamos, entonces habremos de tomar en consideración todas y cada una de las reglas establecidas sobre ritmo, metro, y rima, y con cada

² Ignacio de Luzán, Op. cit.

³ Henoc Valencia Morales, *Ritmo, Métrica Y Rima (El verso en Español)*, Ed. Trillas/ México, 2000

⁴ Ibid.

una de sus variantes ya sea de verso menor (de una métrica menor a nueve sílabas fónicas) y el verso mayor (de más de ocho sílabas); el que rima sólo en las vocales y el que rima tanto en las vocales como en las consonantes, (asonante y consonante respectivamente, a partir de la última vocal acentuada). Para la construcción de *Quimerata Barroquista*, la parodia se basó en la versificación clásica, aunque originalmente el proceso se dio como una construcción de versos blancos que tan sólo pretendían ironizar el lenguaje de la poesía dramática.

Una definición bastante sencilla y clara de Poesía Dramática es aquella que la universidad ecuatoriana de Loja hace en su página virtual: “Su derivación etimológica hace referencia a «acción». Es una combinación de la épica con la lírica. Se caracteriza por el empleo del dialogo. La fase representativa en la poesía dramática surge de una necesidad de desdoblamiento de las acciones narradas.”⁵; combinación de poesía y épica que se acentuará más si se emplea el método de Bertolt Brecht, quien instituye los principios del Teatro Épico y en cuya construcción emplea, en varias ocasiones, el verso blanco y los pareados en estilo alemán. Algunos de los principios del Teatro Épico de Brecht, se aplican a *Quimerata Barroquista*, aunque de este asunto me ocuparé en un apartado posterior, por el momento me centraré en lo que es el pareado, claro no el alemán, sino el castellano, siendo el tipo de estrofa de versificación usado con mayor asiduidad en la obra.

El pareado o también llamado dístico, ha sido cultivado prácticamente en todas las lenguas, quizás por su simpleza o la lógica que el oído nos impone desde la más remota antigüedad; por ejemplo, en francés encontramos el texto del siglo XII *Le Chevalier de la Chânete (El caballero de la carreta)* o *Lanzarato del Lago*, de Chrétien de Troyes, quien siguiendo la tradición para narrar leyendas, utilizó los pareados octosílabos. De igual manera en los reinos de la Península Ibérica se usaba esta estrofa de dos versos que riman entre sí, pudiendo ser consonantes o asonantes y ajustarse o no a una métrica determinada, bueno no hay mayor complicación aparentemente. Es interesante apuntar que este tipo de estrofas son frecuentemente utilizadas en manifestaciones populares, en refranes así como en rondas infantiles, tal vez, por la facilidad que este tipo de versificación ayuda a mantenerla en la memoria, pero es indudable que junto al romance es quizás el tipo de versificación más popular.

Todo lo anterior, desde luego no impide que se haya estructurado y reglamentado ya por algunos estudiosos y ansiosos de las poéticas, y ha dado lugar a una infinidad de variantes que se dan al combinarse con tercetos y otro tipo de estrofas, mientras que el par de versos se mantiene como constante, tal es el caso de la primitiva manifestación lírica denominada **cosaute** o **leixa-prem** “Canción gallego-portuguesa y castellana formada por una serie de pareados, generalmente en versos fluctuantes, en la que cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto. Figura además un breve estribillo, que se repite después de cada pareado, con un esquema aab: ccb: ddb, se le ha llamado también «canción paralelística»”⁶.

*Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.*

*Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.*

*Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba*

Iñigo López de Mendoza

⁵ <http://www.utpl.edu.ec/eva/descargas/material/143/G22702.3>

⁶ Tomás Navarro, cit. Por Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, p. 120

Los pareados generalmente se presentan con la misma métrica y la misma rima, en general los refranes y sentencias estarán en octosílabos asonantes, y dentro de lo que es el arte mayor existen sin rima, con rima asonante y consonante, en fin que aquí si hay gusto en la variedad; ahí está, por ejemplo la **alegría**, que es un pareado compuesto por un pentasílabo inicial y un decasílabo dividido por una cesura en dos pentasílabos. El primer verso puede ser de seis sílabas, y en ese caso el segundo es un endecasílabo con acento en la cuarta y en la séptima. Lleva rima asonante.

*Vente conmigo
a las retamas de los caminos*

Popular

El **aleluya** es un pareado de versos octosílabos con rima consonante:

*La primavera ha venido
nadie sabe cómo ha sido*

Antonio Machado

Del **Perque**, Henoc Valencia nos ilustra:

“Es una composición formada por pareados octosílabos de rima enlazada: ab. bc, cd, de; recibió este nombre a partir de Diego Hurtado de Mendoza (siglo XVI), gracias a que los primeros versos empezaban siempre por la pregunta «¿Por qué...?»:

*¿Por qué en lugar de Arcos
no usan las confesión?
¿Por qué la disputación
face pro a las devegadas?
¿Por qué malas peñoladas
facen falsos los notarios?*

Diego Hurtado De Mendoza
Cancionero de Palacio núm 1

“Sin embargo, aparte de la pregunta con que empiezan las estrofas de Hurtado, la verdadera originalidad de esos pareados consiste en que las parejas de rimas (aa bb cc...), aunque relacionadas por el metro, se separan por cortes sintácticos —Cfr. Bahehr, Manual de Versificación española serie III., Manuales, Biblioteca Románica Hispánica, 25, Gredos, Madrid, 1989, pp. 229-231—, es decir, si se atiende al sentido las rimas quedan en estrofas distintas: ab bc cd de... Para evitar que quede un verso suelto, la composición termina en un terceto. Cervantes pone en boca de uno de los personajes de *El Rufián Dichoso* estrofas de esta clase en su forma pura con el nombre de aquelindo, acaso aludiendo con él a alguna canción de baile cuyo comienzo sería: ‘¡Ah qué lindo...!’ Posteriormente se convirtió en la forma definitiva de una serie de pareados formados por versos sin correspondencia en la rima.”⁷

Por otro lado, los modernistas, emplearon un pareado, exuberante, como todo lo que ellos intentaban, de catorce sílabas:

⁷ Henoc Valencia Morales, op. Cit., capítulo 4

Cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar.

Rubén Darío

Y Calderón de la Barca utilizó **Silvas** de pareados en *La vida es sueño*, en casi todas las jornadas; en la primera jornada, por ejemplo, abre con esta forma desde el verso 1 al 102:

*CLARÍN: Di dos, y no me dejes
en la posada a mí cuando te quejes;
que si dos hemos sido
los que de nuestra patria hemos salido
a probar aventuras,
dos los que entre desdichas y locuras
aquí habemos llegado,
y dos los que del monte hemos rodado,
¿no es razón que yo sienta
meterme en el pesar, y no en la cuenta?*

A este tipo de estrofa, la silva, muchos la consideran la más modernas de la métrica clásica española y un puente hacia lo que sería el verso libre, principalmente por su estructura que puede ser de extensión indeterminada y dejar versos sin rima alguna, aunque en general es una combinación entre versos heptasílabos, y endecasílabos que riman en consonante libremente.

Calderón de Barca, en esta misma apertura de silvas, comienza con el término “Hipo-grifo”, palabra que Lope de Vega había calificado como una palabra “pretenciosa”, es claro que Calderón aspiraba a mostrar una distancia con la versificación que Lope había tratado de instituir en su *Arte Nuevo de hacer Comedias*, y reinventa, como califican muchos, ese arte nuevo de hacer comedias en la misma práctica. Al no seguir las reglas de Lope, Calderón de la Barca reinventa a las comedias clásicas de la edad de Lope de Vega; pero hace otra excepción, como apunta William Ferguson, a diferencia de otros poetas, Calderón no emplea el endecasílabo agudo sólo para ocasiones burlescas, en él estará más bien asociada escenas de terror o de odio.⁸

Si bien la poesía y el teatro son prácticamente inseparables en muchos casos, durante el Siglo de Oro Español esto toma carta de naturalización y se fusiona con una versificación perfectamente estructurada y que encabeza Lope de Vega, así lo manifiesta Leonor fernandez G.:

Seguramente, el Siglo de Oro español es uno de los momentos de la historia del teatro en que el nexo entre poesía lírica y poesía teatral ha sido más estrecho. Lope escribió sus comedias en verso, pero no sólo eso, sino que creó y utilizó todo un arte de la versificación para componer su obra dramática:

[...] desde muchas perspectivas, la estructura de la comedia de Lope es poética, porque obedece a reglas de construcción propias de la poesía, tanto la narrativa como la lírica [...], ya sea culta o de tipo popular. Los pasajes que funcionan como intermedios líricos que embellecen la comedia y dan un descanso a la acción, pueden también crear un tono que ayuda a interpretar el argumento y pueden recordar otro contexto dentro de la misma obra de manera que anudan cabos sueltos (Gitlitz, 1980: 24, 26).⁹

⁸ William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, Tameisis Books, Limited, Londres 1981

⁹ Leonor Fernández Guillermo, *Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones*, Revista de teatro áureo, número 2, 2008, UNAM

Y aclara en el pie de página a esta cita: “Para Gitlitz, (1980: 128) los intermedios líricos son, además de las partes cantadas, los soliloquios (relaciones, descripciones, pronunciamientos, parlamentos de impacto intelectual), dúos, tríos y cuartetos que tengan un alto grado de autonomía poética y que provean un descanso a la acción para recrearse en deleites poéticos y que puedan usarse para cambiar el tono de una escena”¹⁰.

Estos dos poetas, a la par de Tirso, constituyeron una parangón importante para todos los poetas y dramaturgos del Siglo de Oro, ya sean peninsulares o pertenecientes a las colonias, como es el caso de Sor Juana, quien seguramente, aunque se dejaba influenciar o evidentemente imitaba a los grandes poetas de su época, difícilmente podemos creer que alguno se haya esclavizado a las poéticas, que al parecer son más para la didáctica y la crítica que para crear. “Por supuesto que no vamos a caer en el error de pensar que Lope aplicó rigurosamente sus reglas y sí en cambio que las variantes que nos presentan hablan más de él mismo que de imitadores, pues, «... cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves,» (Arte Nuevo de Hacer Comedias) cosa que hacía hasta con los suyos propios. Pero sí creemos, sin embargo, que algunos de los principales están reflejados en sus obras.”¹¹, nos dice Fermín Sierra Martínez.

Sor Juana, por su parte, experimentaba no sólo en la poesía, sino en otras tantas disciplinas y siempre influenciada por ese cuerpo hermético que estaba regido por las matemáticas, el equilibrio geométrico era una parte fundamental en los escritos de Sor Juana. Paul B. Dixon quizás fuese el primero en advertir esta preocupación vertida en la construcción de sus poesías, y a partir de ello Rocío Olivares Zorrilla, realiza todo un análisis de cómo, en Sor Juana, el pensamiento matemático influye para su creación literaria, esto como una extensión para muchos de los poetas de las colonias, incluso las orientales. Así Olivares nos dice en su estudio:

El equilibrio de la balanzas es un tema recurrente de Sor Juana. En sus romances, redondillas y sonetos la vemos con frecuencia en trance de dudar, decidir, sopesar, discernir, comparar y concebirse a sí misma como el fiel de la balanza puesto en contradicciones, afiliándose al tópico humanista [...] Desde este tópico hicieron uso Cervantes y Quevedo, por decir sólo los más destacado entre los literatos. Su origen es pitagórico y platónico, así como estoico y bíblico. El neoestoicismo del Siglo de oro es fundamental para explicarnos el encadenamiento de proposiciones opuestas en los poemas de Sor Juana.¹²

Este aspecto será quizás más evidente es ese “papelillo” llamado *El Sueño*, no obstante, la autora del citado estudio, hace referencia que aún la diversidad de métricas, estrofas y formas poéticas, es una manifestación de esta preocupación por la contraposición y búsqueda del equilibrio. Una búsqueda bastante fecunda si lo decimos, pues la poetisa experimentó en prácticamente todas las formas poéticas de su época: silvas, endechas, laberintos, romances, romancillos, sonetos, seguidillas, glosas, quintillas, villancicos... y bueno, sus variantes métricas de arte menor y mayor.

Aunque *Quimerata Barroquista* se establece como una parodia de los modos y estilos del Siglo de Oro y las influencias que tuvieron los grandes monstruos de la literatura en otros

10 Ibid.

11 Fermín Sierra Martínez, Acercamiento a Lope de Vega: El Aldegüela, ¿Autoría o atribución?, Universidad de Amsterdam. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_021.pdf

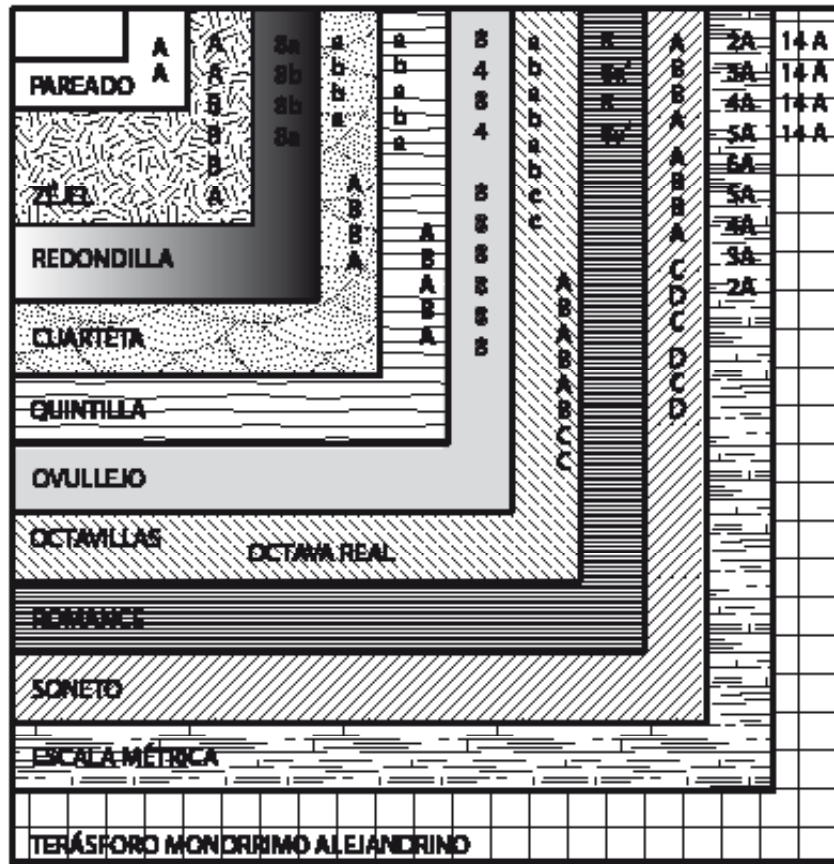
12 Rocío Olivares Zorrilla, *La poética matemática de Sor Juana*, en *La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (ed.), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, CONACYT, 2001, pp. 145-160.

escritores, no fui tan pretencioso como para incluir tantas catalogaciones de versificación en su construcción. Pero sí intenté experimentar a la “manera de...”, y a riesgo de ser excomulgado, componiendo “*versos sin más regla que la del oído, haciendo más caso de éste que del entendimiento para discernir y resolver lo menos o más armonioso del verso*”, y el resultado está ya expuesto en la obra, mencionaré algunos de los elementos de versificación que tomé para su construcción.

“Me ha salido un pareado sin habérmelo pensado” EN LA BÚSQUEDA DE LA VERSIFICACIÓN.

Es por demás sabido que la experimentación, aunque es un ingrediente indispensable para cualquier disciplina, no da la maestría, sin embargo, en el intento se logra conocer mucho de sí mismo y de la asignatura a la cual se aboca uno. En el caso de la versificación en más de dos o tres y hasta más de cuatro ocasiones uno termina dándose contra la pared, pero la experiencia aporta una musicalidad al habla que tal vez ningún otro método otorgue; no en balde se le clasifica en el estudio musical de la lírica y el elemento imprescindible en cualquiera de sus catalogaciones es el ritmo. No obstante, enfrentarse a la regla y propuesta de métrica y rima, es mucho más complicado, y a la vez muy divertido, tal vez por ello decidí que, más allá de los pareados, buscar en manifestaciones tradicionales, algunas que se remontan a las expresiones premedievales, la versificación y organización de estrofas que se acercarán a lo que quería exponer en el texto dialogado. Tal es el caso del empleo del zéjel, o la cuaderna vía, así como los romances heroicos o las coplas.

Enfrentarse a estas manifestaciones de arte menor y mayor imponía primero conocer cuál eran sus combinaciones métricas y de rima asonante o consonante, aunque hablando de *Quimerata Barroquista*, fundamentalmente la búsqueda fue en hallar rimas consonantes; sin embargo es necesario aplicar la asonancia en algunas clasificaciones y la alternancia rimada y de versos sueltos para otros, como en el caso de los romances. También conocer sus notaciones, como el caso de asignar letras minúsculas a las rimas correspondiente al arte menor, o mayúsculas a las de arte mayor, las cuales se clasifican así cuando exceden una métrica de ocho cada verso, aún cuando dentro de ellos exista, o no, cesura, esa pausa rítmica o separación en lo oral, y esa reglita maravillosa de la cuenta, donde si el verso es esdrújulo se le debe contabilizar una sílaba fónica más o una menos en el caso de ser un verso agudo, y ambos refiriéndose a la acentuación de la palabra final; o la diéresis, la sinéresis y la sinalefa, la cosa es que todo eso y otras tantas minucias poéticas, es para seducir al oído, por lo que se debía especificar en lo gráfico, primero, ciertas particularidades de cada verso. Afortunadamente muchos, más acuciosos que yo, ya habían implementado un código más o menos unificado de esta representación gráfica, con lo que, para los versos y estrofas de la obra resultó un cuadro sinóptico como el siguiente.



Cada uno de estos, con más o menos arte, se pueden encontrar *Quimerata Barroquista*; por ejemplo:

EL ZÉJEL: aunque ya adoptado y adaptado por los españoles, es una manifestación nétamente mozárabe, con estructura arábica semejante a otro poema árabe llamado *moaxaja*, y ambas sobrevivientes en las manifestaciones del *cante hondo* y que de origen se desarrolló como canción *al-andalucí*, o andaluza escrita en su dialecto árabe, generalmente bilingüe, donde se mezclaba con expresiones de las lenguas romances. Ya como una composición española su estructura fundamental está formada por un estribillo y una mudanza que incluye un verso de vuelta, o de repetición. Puede definirse como un tríptico monorrímo con estribillo y con un cuarto verso de vuelta, con rima igual al estribillo. La distribución de su rima es la siguiente: aa-bbba, aa-ccca, aa-ddda ó AA-BBBA, AA-CCCA, AA-DDDA.

En el caso de lo experimentado en *Quimerata*, más que la noción de canto, lo que empleé fue la combinación de las rimas, omitiendo el estribillo y los versos de repetición que darían personalidad a éste. Con una visión semejante arrojé la siguiente construcción:

OBISPO –El arte de Sor Juana humilla su poder
MARQUESA –¡Ni en pintura la quisiera llegar a ver!
OBISPO –¿Y si ve el orbe sus obras maravillosas?
 ¡Esas poesías como piedras preciosas;
 y, otras monerías que seguro ha de tener!

El. ar .te. de .Sor. Jua .nahu. mi .lla. su .po. der	13 = 12 + 1
Nien. pin .tu. ra .la. qui .sie. ra .lle. gar .a. ver	13 = 12 + 1
i. si .veel. or .be. sus .o. bras .ma. ra .vi. llo .sas	13
E. sas .po. e .sí. as .co. mo .pie. dras .pre. cio .sas	13
io. tras .mo. ne .rí. as .que. se .gu. roha .te. ner	13 = 12 + 1

EL OVILLEJO: Aunque lo encontramos como innovación en el *Quijote*, posteriormente resulta muy poco usado, dicen que por su artificio y combinación de rimas, generalmente consonante y con métrica de arte menor, que se combina en una estrofa de diez versos organizados en tres pareados, de octosílabos y un quebrado trisílabo o tetrasílabo, y una redondilla octosílaba que rima con el último pareado y cuya última sílaba está formada por la unión de los tres versos quebrados. Es como lo fundamentó Cervantes, ya más adelante, en lo poco que se usa, Zorrilla incluyó sus variantes y continuó Unamuno, al final la distribución métrica y quebrados en los seis primeros versos es lo que mantuvo la unidad, pudiendo variar la redondilla. Mi artificialidad la ubiqué en el primer acto, en el cuadro dos, cuando la Virreina les habla de Sor Juana a los preladados:

MARQUESA –Hace versos en el acto.	Ha. ce .ver. sos .en. el .ac. to	8
ARZPO –iEn cuál acto!	En. cuál .ac. to	4
OBISPO –iSan José mil veces sancto!	San. Jo .sé. mil .ve. ces .sanc. to	8
¿Y hay contacto?	Iay.con. tac .to	4
MARQUESA –iParad ya de persignar!	Pa. rad .ya. de .per. sig .nar	8 = 7 + 1
Al momento de rimar.	Al. mo .men. to .de. ri .mar)	8 = 7 + 1
ARZPO –Creí morir ipso facto.	Cre.í.mo. rir .ip. so .fac. to	8
De aire ya tengo trestanto.	Deai. re .ya. ten .go. tres .tan. to	8
OBISPO –iPero si no es para tanto!	Pe. ro .si. noes .pa. ra .tan. to	8
ARZPO –iPues brilla con tal encanto...!	Pues. bri .lla. con .tal. en .can. to	8

E inmediatamente a este ovijello, de oído, nos encabalgamos (para usar términos de versificación, pero en otro sentido), con un quinteto en **ALEJANDRINO**:

ARZPO –Y la lanzáis, cual chanto, con tan gran aspereza...	Y.la.lan. záis .cual. chan .to. con .tan. gran .as. pe .re. za	14
MARQUESA –¿Decid si queréis ver su más cara belleza?	De.cid.si. que .réis. ver .su. más .ca. ra .be.lle.za	14 = 13 + 1
OBISPO –Habrà de depender dónde esté esa fineza	Ha. brá .de. de .pen. der .dón. dees .tée. sa .fi. ne .za	14 = 13 + 1
MARQUESA –Tened paz, lo mejor, lo guarda en su cabeza.	Te. ned .paz.lo.me. lor .lo. guar .daen. su .ca. be .za	14 = 13 + 1
OBISPO –Pues ya ni modo. Entonces, gocemos su riqueza.	Pues. ya .ni. mo .doEn. ton .ces. go .ce. mos .su. ri .que. za	14

La cuenta nos da porque este tipo de versificación (inventado por el francés Romand d'Alexandre en el siglo XII, y de quien recibe el nombre) considera una cesura para el verso de catorce sílabas en la sílaba siete, que ha de respetar las variantes tanto para los versos agudos como esdrújulos, es por ellos que se le agrega una a la cuenta. En realidad equivale a dos heptasílabos unidos donde los pares mantienen rima consonante. Dentro de esta misma combinación encontramos lo que es la **CUADERNA VÍA**, denominada también tetrástrofo monorrímo es el tipo de estrofa de la métrica española utilizada por el *Mester de Clerecía* y compuesta por cuatro versos alejandrinos. En *Quimerata*, encontramos un experimento de este tipo hacia el final del primer acto, en el cuadro quinto.

JUANA –¡Ahí están un montón de señores estirados!	A.hies.tán.un.mon.tón.de.se.ño.res.es.tira.dos	14
INÉS –...Estos elementos brillan cuando están separados...	Es.tos.e.le.men.tos.bri.llan.cuan.does.tán.se.pa. ra.dos	14
JUANA –Mi ama, no dejes a los invitados plantados, mira que de los obispos están los primados	Mia.ma.no.de.jes.a.los.in.vi.ta.dos.plan.ta.dos mi.ra.que.de.los.o.bis.pos.es.tán.los.pri.ma.dos	14 14
INÉS –¡Si Tienen energía estas piedrecitas verdes!	Si.Tie.nen.e.ner.gí.aes.tas.pied.re.ci.tas.ver.des	14
JUANA –Así estarán los virreyes si no los atiendes.	A.síes.ta.rán.los.vi.rrey.es.si.no.los.a.tien.des	14
INÉS –¡No te entiendo nada! ¿Qué mascullas entre dientes?	No.teen.tien.do.na.da.Qué.mas.cu.llas.en.tre. dien.tes	14
JUANA –Que esperan unos señores de lo más pudientes.	Quees.pe.ran.u.nos.se.ño.res.de.lo.más.pu.dien.tes	14

Retomando los versos del cuadro segundo, encontramos diálogos estructurados a la manera de una **COPLA DE ARTE MAYOR**. Popularizada entre los siglos XV y XVI, maneja una estructura en dodecasílabos con dos o tres rima consonante, ya sean cruzadas o alternadas, pudiendo ser ABBAACCA ó ABABBCCB ó ABBAACAC

NÚÑEZ –Decid, padre mío, cuál es vuestro encargo Para que el siervo de inmediato lo atienda.	De.cid.pa.dre.mí.o.cuál.es.vues.troen.car.go Pa.ra.queel.sier.vo.dein.me.dia.to.loa.tien.da	12 A 12 B
ARZPO –Si lo que quieres es mantener tu cargo Escuchadme bien, que os tengo una encomienda.	Si.lo.que.queie.res.es.man.te.ner.tu.car.go Es.cu.chad.me.bien.queos.ten.gou.naen.co.mien.da	12 A 12 B
NÚÑEZ –¿Y qué es lo que su Excelencia recomienda	i.quées.lo.que.suEx.ce.len.cia.re.co.mien.da	12 B
ARZPO –Lo mejor será recluirla en un convento para poderle controlar su talento, luego, no podremos jalarle la rienda	Lo.me.jor.se.rá.re.cluir.laen.un.con.ven.to pa.ra.po.der.le.con.tro.lar.su.ta.len.to lue.go.no.pod.re.mos.ja.lar.le.la.rien.da	12 C 12 C 12 B

La cesura en estos versos se presenta en cuanto al ritmo fónico fundamentalmente; pero al parecer, y según la tradición más aceptada, otro verso que se formó por la partición de los alexandrinos fue el muy tradicional y propio de la lengua castellana romance, que dicen los que saben que resultó de la partición de un verso muy largo en dos hemistiquios que finalmente terminaron siendo versos independientes ya desde la grafía, de ahí la existencia de los versos sueltos. Dentro de la concepción del **ROMANCE**, y partiendo de su naturaleza descriptiva, en varias partes de los narradores se les dio esta versificación; si bien en cuanto a la rima asonante no siempre se cumplió fielmente, e incluso en algunas resultó consonante, traté de ajustarlo a su estructura de versos alternados, donde los pares son rimados y sueltos los nones dentro de cuartetos, y sobre todo su elemento narrativo, un poco más influenciado por el romance juglaresco, aunque su extensión, por contenerse en una construcción dramática, es más bien corta, resulta un poco más larga que aquellos provenientes de los cantares de gesta, pero no tan extensos como los que provienen de la pastorela provenzal o lírica, que es precisamente a la que se ajustaría el romance juglaresco. Ahora bien, con respecto a la métrica, aunque se le puede encontrar ser hexasílabos, o menor al octosílabo, la métrica empleada se ciñó a la tradicional de ocho sílabas, en ejemplos como el siguientes:

JUANA – Tuve noticias que estaba;	Tu.ve.no.ti.cias.quees.ta.ba	8
en el Convento del Carmen.	en.el.Con.ven.to.del.Car.men	8 a'
ARLEQUÍN – ¡Figúrese usted!, ahí logran	Fi.gú.re.seus.ted.a.híha.cen	8
que los huesos se desarmen!	que.los.hue.sos.se.de.sar.men	8 a'
JUANA – Ya barriendo, ya lavando	Ya.ba.rrien.do.ya.la.van.do	8
le desgarraban la carne	le.des.ga.rra.ban.la.car.ne	8 a'
para que cualquier orgullo	pa.ra.que.cual.quier.or.gu.llo	8
con sumisión se derrabe.	con.su.mi.sión.se.de.rra.be	8 a'
ARLEQUÍN – Sin pensamientos inmundos	Sin.pen.sa.mien.tos.in.mun.dos	8
que humedecieren el catre.	quehu.me.de.cie.ren.el.ca.tre	8 a'
Porque es tan fácil que el alma	Por.quees.tan.fá.cil.queel.al.ma	8
con tentaciones derrape...	con.ten.ta.cio.nes.de.rra.pe...	8 a'
JUANA – Y pasó a ser un tormento	i.pa.sóa.ser.un.tor.men.to	8
el sentirse en una cárcel.	el.sen.tir.seen.u.na.cár.cel	8 a'
ARLEQUÍN – Y como es tan sabio el cuerpo,	i.co.moes.tan.sa.bioel.cuer.po	8
Inés tronó como cárter.	I.nés.tro.nó.co.mo.cár.ter	8 a'
JUANA – Y va pa'tras al palacio,	i.va.paa.trás.al.pa.la.cio	8
pa' que sus dones se sanen,	pa'que.sus.do.nes.se.sa.nen	8 a'
y al vivir como una reina,	el.vi.vir.co.mou.na.rei.na	8
el talento desparrame.	el.ta.len.to.des.pa.rra.me	8 a'
ARLEQUÍN – Pero los mugrosos curas	Pe.ro.los.mu.gro.sos.cu.ras	8
apretaron los amarres.	a.pre.ta.ron.los.a.ma.rres	8 a'

El **soneto** es otro de los esquemas de versificación que se emplea en un par de ocasiones, utilizado fundamentalmente en parlamentos que declaran algo, ya oficial, ya del interior del personaje, y se emplea el tradicional endecasílabo de cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos entrelazados:

INÉS – Yo, la peor, Juana Inés de la Cruz,	Yo.la.pe.or.Jua.naI.nés.de.la.Cruz	11 = 10 + 1
levantándome de cualquier caída,	le.van.tán.do.me.de.cual.quier.ca.í.da	11
prometo todo el tiempo de mi vida	pro.me.to.to.doel.tiem.po.de.mi.vi.da	11
hacer guardar la fe en la Santa Cruz.	ha.cer.guar.dar.la.feen.la.San.ta.Cruz	11 = 10 + 1
Y así mismo, juro guardar la vida	ia.sí.mis.mo.ju.ro.guar.dar.la.vi.da	11
y regla que dio el Espíritu de Luz,	i.reg.la.que.dioel.Es.pí.ri.tu.de.Luz	12 = 11 + 1
a Jerónimo, mi padre Jesús;	a.Je.ró.ni.mo.mi.pad.re.Je.sús	11 = 10 + 1
y apartar la lujuria prohibida.	ia.par.tar.la.lu.ju.ria.pro.hi.bi.da	11
Viviendo en pobreza, sin nada propio,	Vi.vien.doen.po.bre.za.sin.na.da.pro.pio	11
voy a obedecer sin hacer desorden,	voy.ao.be.de.cer.sin.ha.cer.de.sor.den	11
en tanto que de la ciencia me apropio.	en.tan.to.que.de.la.cien.cia.me.a.pro.pio	11
Aceptaré la clausura de la orden,	A.cep.ta.ré.la.clau.su.ra.de.laor.den	11
haciendo de mi fortaleza acopio	ha.cien.do.de.mi.for.ta.le.zaa.co.pio	11
para que a mi fastidio no lo noten.	pa.ra.quea.mi.fas.ti.dio.no.lo.no.ten	11

Si bien los ejemplos anteriores refieren el intento hecho para parodiar la versificación clásica española, también intenté con las formas de versificación más cercana, hablo de la rómantica y lo que ya, por la fecha, podríamos llamar posmoderna.

“El arte nunca progresa, evoluciona.”

LAS MÁS RECIENTES FÓRMULAS DE VERSIFICACIÓN

Aunque durante el barroco, la misma sor Juana modificó la métrica, y creó el romance heroico, el cual conservaba las características de aquel, con la salvedad de que al trasladarlo a la catalogación del arte mayor sometió sus versos a la cuenta de once sílabas cada cual; y luego, prácticamente dos pares de siglos después, los modernistas realizaron modificaciones o más bien excedieron la métrica tradicional, quizás en cuanto a métrica el romanticismo fue el que primero dio un giro a lo clásico y propuso nuevas formas de presentar lo que hasta ese momento se conocía como el *non plus ultra* de la poesía. Si bien, como ya hemos visto, las poéticas imponían un esquema al cual ceñirse para considerarse de la buena pluma, eso contradecía la libertad creadora promocionada por los románticos, y se dieron a la tarea de hacer combinaciones narrativas, prácticamente prosa con verso, yendo de del polimetrismo y poliestrofismo de algunos autores, que evolucionará hacia la innovadora adopción de las escalas métricas¹³, comenzando con una cuestión visual por un lado, al distribuir angulármemente los versos, y por otro lado rítmica parecida a la propuesta en lo musical. En música Escala Métrica es un serie de compases de medida gradualmente ascendente o descendente. Cuando al sentido ascendente le sigue el sentido descendente se trata de un rombo métrico, lo mismo se aplicó en la versificación en lo que se llamó la **ESCALA MÉTRICA**.

Este tipo de estrofas se dice que fue creado por Víctor Hugo, cuando en su poema *Les Djinns* intentó reproducir, como en lo musical, el galope de un caballo acercándose y alejándose. La idea de esta distribución silábica es tratar de reproducir sonidos o ritmos de la naturaleza o situaciones, mediante una distribución métrica de versos ascendentes o descendentes que bien pueden combinarse en una forma ondulada, es decir, podría comenzarse con un verso bisílabo e ir aumentando gradualmente la métrica a tres, cuatro y así sucesivamente y luego ir descendiendo de nueve a ocho y así hasta formar, visualmente una distribución angular de los versos:

La rumeur approche,
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit,
Comme un bruit de foule
Qui tonne et qui roule
Et tantôt s'écroule
*Et tantôt grandit.*¹⁴

Como vemos en el ejemplo de esta, la cuarta, estrofa del poema de Hugo, la métrica no es tan precisa en cuanto a lo descendente o ascendente restando de una en una, es fundamentalmente la cuestión rítmica, más adelante, el poeta español Espronceda sería más preciso en este sentido, pero la intención como buenos románticos era tratar de exaltar las emociones rememorando y enfatizando la memoria emocional.

¹³ P. J. de la Peña, *La poesía del siglo XIX*. Estudio, Victor Anega editor, Valencia, 1986

¹⁴ Víctor Hugo, *Les Djinns*, Bibliothèque virtuelle <http://www.feelingsurfer.net/garp/poesie/Hugo.Djinns.html>

En *Quimerata*, la idea al emplear este tipo de versificación romántica, era, por una lado, variar el ritmo tanto escénico como fónico, y al hacer esto, tratar que el espectador tuviese la sensación espiral de la rueda de la fortuna con eventos ondulantes, e incluso repetitivos dentro de la historia humana y de una nación. Encontramos la escala métrica en ejemplos como el siguiente, en el cuadro ocho, el primero del segundo acto:

<p>JUANA – Los virreyes fueron de mi ama su soporte. y el convento era una extensión de la corte Los años se iban cual humo de ocote y las glorias se hacían preboste.</p>	<p>Los.vi.rrey.es.fue.ron.de.mia.ma.su.so.por.te iel.con.ven.toe.rau.naex.ten.sión.de.la.cor.te Los.a.ños.sei.ban.cual.hu.mo.deo.co.te i.las.glo.rias.seha.cí.an.pre.bos.te</p>	<p>13 12 11 10</p>
<p>ARLEQUÍN – Ya en las reuniones, ya en los tablados al claustro iban vizcondes y prelados;</p>	<p>Yaen.las.reu.nio.nes.yaen.los.ta.bla.dos al.claus.troi.ban.viz.con.des.i.pre.la.dos</p>	<p>10 11</p>
<p>JUANA – Y hasta los espíritus más preclaros...</p>	<p>ihas.ta.los.es.pí.ri.tus.más.prec.la.ros</p>	<p>12=11+1</p>
<p>ARLEQUÍN – Lo que a más de uno disgustó y dejó pringados. ¡Por una madre no quedarían sobajados!</p>	<p>Lo.quea.más.deu.no.dis.gus.tói.de.jó.prin.ga.dos Por.u.na.mad.re.no.que.da.rí.an.so.ba.ja.dos</p>	<p>13 14</p>
<p>JUANA – ¡Se decidió mandarla a uno de los siete hados!</p>	<p>Se.de.ci.dió.man.dar.laa.u.no.de.los.sie.tes.ha.dos</p>	<p>15</p>

Al hablar de lo nuevo en versificación, es quizás hablar de formas de combinaciones que si bien antes ya alguien las había experimentado, de pronto cierto escritor se decide a exponerlo y difundirlo. Tal es el caso de José Luis Muñoz Sáez, un español que si no es un profesionalista de las letras ni la poesía, si es un acucioso experimentador y partiendo del soneto y el sonetillo, introdujo una forma de combinación de rimas en una décima, que integra parte de cuartetos y tercetos de un soneto. Así nace, o al menos se da a conocer en agosto del 2002 la “**MUSA**”, nombre que por cierto resulta no de las deidades inspiradoras precisamente, sino de la combinación de las primeras sílabas de sus apellidos: Mu-Sa. Las dos primeras estrofas, como mencioné, son cuartetos a la manera del soneto; pero a diferencia del soneto integra cuatro versos más y acepta al menos seis rimas diferentes, así la tercer estrofa que integra este tipo de poemas, es una décima con rima alternada y cruzada, que la rompe un pareado, con lo que la combinación básica, hasta el momento, resulta de la siguiente manera, en el caso de las musas de arte mayor: **ABBA BCCB CDDC EEF FE**.

Aunque en *Quimerata Barroquista* no se integró ninguna musa, incluyo esta catalogación de estrofas y versificación como una manera de mostrar que el verso no es, ni debe considerársele como algo estático e inamovible; tal vez en alguna nueva poética posmoderna, se incluya como una forma más de las manifestaciones de comienzos del ya no tan nuevo milenio que nos ha tocado ver despuntar, es probable que suceda de tal modo pues durante estos años, la Musa ya tiene varios seguidores en las redes de escritores, como Juanjo, de quien presento un ejemplo a continuación:

*La patria del pobre está limitada
con hambre y miseria, con ser esclavo,
con sufrir la opresión y el menoscabo
y con morir, de cara a la alambrada.*

*La patria del pobre si sale bravo,
es hierro de barrotes y cadena,*

*es el yerro del juez que lo condena
al tormento que le añaden al cabo.*

*La patria el pobre la lleva en la vena
y de ella bebe, sedienta la tierra;
va dentro de una mano que se cierra
hastada de la injusticia y la pena
viendo su fruto en otra mano ajena;
la lleva hasta en el aire que respira
y también el aire se le retira,
ya nada le frena, nada le aterra,
peligroso, le inventan nueva guerra
y allí con iguales, gasta su ira.¹⁵*

Al ser fresquecita, es una fórmula que aún se encuentra en experimentación y que acepta otro tipo de combinaciones, como también los acepta el soneto. Habrá que esperar a que el tiempo dicte su sentencia y ver qué resulta de la Musa.



15 Juanjo, *La patria de los pobres*, <http://usuarios.multimania.es/autenticapoesia/g0.htm#LA>

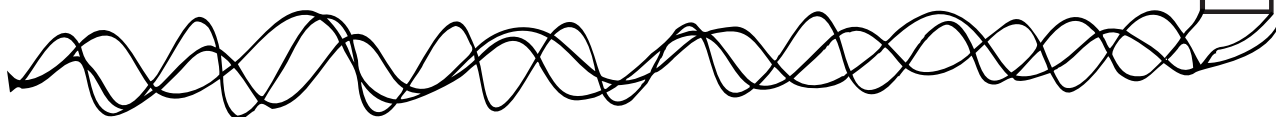
- III -

PARECIDOS Y PARODIAS



LA VISIÓN PARÓDICA

Bien aventurados nuestros imitadores
porque de ellos serán nuestros defectos.
Jacinto Benavente



**“Porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto”**

LA SIMULACIÓN CONVERTIDA EN ARTE

No, “no es mucho que sueñe estando despierto” Segismundo, el *infelice* príncipe de *La vida es sueño*, y en su lenguaje, nos revela todo un mundo creado más allá de la filosofía, desde la misma política de unificación y aceptación a un destino divino ineludible que otorga el poder a un solo hombre, el monarca que regirá los destinos de miles que le son desconocidos, como quizás le son desconocidos también a Dios. Y mientras las arcas reales se llenaban, vaciaban y endeudaban, el pluriculturalismo invadía los dominios de ese ignoto rey, enriqueciéndose con nuevas maneras de socializar, socializar, divertirse y hablar.

Quizás uno de los puntos que con frecuencia se nos olvida en cuanto al estudio del Siglo de Oro, es la evolución y enriquecimiento del lenguaje y cómo, este, al ser el vehículo fundamental de la literatura, refleja el gran mosaico de modificaciones y elementos evolutivos que constituyó la manifestación del periodo entre el siglo XVI y XVII, el cual fundamentalmente constituye el Siglo de Oro.

Esta pequeña introducción no pretende augurar un estudio lingüístico de las obras de mayor proyección de la literatura áurea, ni mucho menos, sólo una manera de introducirnos en ese marasmo de expresiones artísticas que se dio, primero como una manera de mostrar el gran auge económico de las cortes unificadas por Carlos I y luego la decepción ante el debacle económico, político y social que el despilfarro de todos los recursos contrajo y que se vio reflejado en las artes y en la integración de un lenguaje social que mostraba la inclusión de diferentes núcleos humanos desde la Península e irradiándose a las colonias, haciendo así que las festividades carnales se convirtieran, en los dominios españoles, en una verdadera fiesta de locos que parodiaban unos a otros desde el punto de vista social y que por consecuencia se extendía a lo dramáticas. Así, el seseo y el ceceo, se pretende como un juego en *Quimerata Barroquista*, como un manejo también de prestigio, los clérigos y la marquesa cecearán, mientras que Sor Juna Inés hablará seseando, como una mexicana, como ella misma se calificó, y como su “conciencia desdoblada,” el arlequín; mientras que Juana hablará no en negro, porque quizás resultaría ininteligible, pero sí con un dejó negroide caribeño o de costa.

En aquel mundo, todo era cuestión de prestigio y posición, los cercanos a la corte y los desdeñados, los cultos y los incultos, los ciudadanos y los paletos, los peinados y los pelones, los peninsulares y los indianos... todo se reflejaba y se refleja en la literatura. El mismo lenguaje era, como lo es hoy, un vínculo con la comunidad y del galaico-portugués, al castellano como lengua oficial pasaron varios siglos, sin embargo, en la búsqueda de unificación política, los Reyes Católicos dieron a la supremacía militar el castellano, más extendido, ya con ceceo o seseo, y el mismo Lope de Vega, en el *Arenal de Sevilla* (acto II, esc. 1.^a), ya critica esta manifestación, haciendo mofa de ceceo y proponiendo la parodia de esta costumbre:

La lengua de los gitanos
nunca la habrás menester,
sino el modo de romper
las dicciones castellanas:
que con eso y que zacees,
a quien no te vio jamás,
gitana parecerás.¹

Por su lado, Francisco de Quevedo, en su romance LXVI, el cual se encabeza como “Reformación de costumbres, no importuna” también critica la costumbre del ceceo:

A barbados ceceosos
mando se pongan basquiñas;
que si un barbado cecea,
qué hará Doña Serafina? ²

Pleno Siglo de Oro, y en *El Criticón*, Gracián dice: “ceceaba uno tanto, que hacía rechinar los dientes y todos convinieron en que era andaluz o gitano”³, mostrando que ese rasgo tan identificativo del español de España, podía bien aceptarse como parte del imperio o como manifestación de un determinado grupo, no necesariamente bien aceptado. No hay que olvidar que en un amplio conjunto de escritores y obras, la manifestación del Siglo de Oro, era una forma de alinearse con el régimen imperante y la doctrina de monarquía absoluta que había impuesto Carlos I y que con los Felipes y sus regentes se acentuó. Así el lenguaje era su más fiel alineado, como ya los decía Antonio de Nebrija un año antes de publicar la primera *Gramática Castellana*: “siempre la lengua fue compañera del imperio”. Pero en la literatura y para ciertos fines era menester usarla a los modos cortesanos, otras del pueblo y en muchas más a manera de crítica social, identificándola con determinados sectores, tal y como lo refiere Lope de Vega; el “loco”, o “bobo” da paso al gracioso, que hermanará su lenguaje con el del pueblo, al menos en principio, hasta que el pícaro de la narrativa se impone como influencia muy notoria en el teatro, en cuanto al lenguaje como parte de las costumbres, lenguaje que se critica en *Quimerata* dando a este seseo y ceceo personalidad según la ubicación en castas que se manejaba en Nueva España

Retomando este ejemplo del ceceo y el seseo, en la misma Sevilla, donde resulta más notorio desde aquella época, el ceceo era más identificado con los estratos cultos, aunque para algunos no de dejaba de resultar chocante, es más concebida como manierismo e incluso signo de afeminamiento, así lo afirma maestro Correas vituperando “a las gentes del Maestre y Malpartida de Plasencia (Extremadura) que «hablando kieren más parecer hembras o serpientes ke onbres o que palos»”, diciendo más o menos lo mismo que Quevedo en su romance, sin embargo, el hablar ceceado, era más aceptado en la gente del campo aunque en la mujeres cultas era razonablemente aprobado, mujeres como las virreinas ilustradas de México. El teatro, y la literatura, toma estos elementos y los vierten en un retrato crítico que va a llegar a nuestros días como parte de una parodia de la misma sociedad y posteriormente de otras obras artísticas.

¹ Lope de Vega, Edición digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio...* sacadas de sus originales..., Barcelona, por Sebastian de Cormellas, y a su costa, 1618.

² Poesía burlesca. Tomo I : Romances / Francisco de Quevedo; estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, Edición digital: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007

³ Baltasar Gracián, *El criticon* : primera parte : en la primavera de la niñez y en el estio de la iuventud, Edición original: En Madrid: por Pablo de Val ..., 1658. Biblioteca digital Dioscórides.

A lo que voy con estas referencias al lenguaje y la percepción tenida sobre la forma de hablar, es que de la mano de este fenómeno evolutivo, la literatura y desde luego la literatura dramática, evolucionaba a la par, porque era parte de una manifestación integral, que no podemos omitir; al momento de pensar en una parodia, se incluye y agranda cada uno de los aspectos que otros escritores integran, critican o ambas cosas, eso precisamente es lo que hará la comedia burlesca.

Si la sociedad integraba a nuevos núcleos sociales, éstos aportaban su cultura y léxico, y éste, enriquecía a su vez a la literatura y artes escénicas; aunque durante los siglos XVI y XVII el castellano, ya prácticamente generalizado, continuó enriqueciéndose con algunos rusismos, numerosos americanismos y un número significativo de italianismos; así mismo, estas culturas influían en las manifestaciones teatrales. Desde la música, como la popularización del la chacona, una danza aparentemente de origen tampiqueño, resultó tan popular en Europa que Monteverdi y Bach la integraron en sus composiciones, seguramente también en los pasajes musicales tan frecuentes en las escenificaciones del Siglo de Oro. Lo italianizante no sólo se hacía sentir en el léxico, si desde la concepción crítica del la *comedia dell'arte*, se aplicaba a la crítica socio-política y retomaba el teatro “por inspiración”, ése basado fundamentalmente en la improvisación, quizás igual influyera en la autorización para que las mujeres actuaran, como lo hacían estas compañías con la actriz que interpretaba a Colombina.

Con todo este conjunto de elementos integrados a una cultura peninsular barroca, entonces hallamos al teatro áureo como una madeja más o menos enredada de donde podemos devanar lo que la sociedad quería ver de sí misma, pero que al mismo tiempo, como ya se mencionó en el estudio sobre la sociedad barroca, era un teatro constituido por un juego de espejos, donde el espectador podía verse y aprender a fingir lo que ya se fingía de por sí en la vida cotidiana, era una sociedad de fingimientos que integraba expresiones diversas para complementar su maquillaje. El afán de embellecer lo era todo, y belleza y poesía se convirtieron en sinónimo. La sociedad barroca hispánica era “una cultura en que «la poesía era, o pretendía ser, casi todo» [Egido, *Las fronteras de la poesía*], hasta el extremo de procurar transformarlo todo en clave poética. La máxima expresión de ello, la más perfecta y acabada, vino a serlo el teatro”⁴, nos dice Lola Josa; es aquí donde entra la evolución léxica, con la introducción de palabras extranjeras y con ellas llega todo un cúmulo de estructuras sociales, las cuales serán incorporadas al escenario, como los cantos populares en representaciones “cultas”; continuando con el ensayo de Josa, ella afirma que durante éste periodo “La música y la poesía, más que nunca hasta ese momento, se nos ofrecieron en conjunción de ciencia” *porque* “en España se desarrolla un nuevo concepto de tono humano, que se va dramatizando en su ejecución y en su elaboración, pero en el que la palabra puesta en música o cantada sigue manteniendo su peso poético-musical (...) con la transformación de lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad antológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva”⁵. Nos importa la música porque en la construcción de Quimerata, se incluyeron varios números musicales que por un lado parodian el teatro áureo y por otra trata de tomar línea dentro de los postulados de Brecht.

Ahora bien, en la época dorada, con la inclusión del habla popular y regionalismos, a la par de coplas, o incluidas dentro de danzas y romanzas populares en comedias y otras piezas cortas como los entremeses, que no entraban en lo que se solía considerar dentro de la Come-

4 Lola Josa, *Los resortes dramáticos del tono humano barroco*, en Teatro de Palabras, Número 02, 2008 trois rives-montreal

5 Ibid.

Comedia Nueva, estructurada por Lope de Vega para sus creaciones y las de sus seguidores en obras “mayores” en el *Arte nuevo de hacer comedias*, y que se constituiría en la poética de la época; aunque debemos entender el término comedia como algo común a lo dramático y no como una clasificación en cuanto a los géneros dramáticos, curiosamente para determinar a la comedia en cuanto género, se hablaba de “comedia cómica”, aunque no se refería a comedia trágica específicamente, sino simplemente como “tragedia”; fuera de esas curiosidades, Lope sólo estandarizó lo que para él era la mejor manera de presentar un texto dramático acorde a la sociedad barroca del siglo XVII. Para evitar muchos recovecos de interpretaciones y citas me remitiré a lo que el *“Diccionario de la comedia del siglo de oro”* refiere en relación a los postulados lopescos con respecto a la Comedia Nueva:

Mezcla de lo trágico y lo cómico; manejo flexible de las unidades dramáticas; división tripartita del drama, exigencia de un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje (decoro dramático); polimetría de valor estructural y estético; decoro y verosimilitud (habría que matizar estos conceptos, no son absolutos, sino que dependen del molde genérico; el decoro dramático al que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas “rupturas” del decoro que serían inaceptables en los primeros, y la verosimilitud de las comedias hagiográficas –donde el milagro y el hecho sobrenatural son corrientes– es diversa de la capa y espada donde serían inaceptables los efectos maravillosos); amplitud ilimitada de los temas; elenco fijo de los personajes tipificados (seis personajes básicos: Dama, Galán, Poderoso, Viejo, Gracioso, Criada), etc.⁶

La incorporación de la música en las piezas áureas, aportación importante de este periodo y que Lope de Vega parece haber sido un maestro en estos aspectos, por un lado mantienen cierta independencia con el corpus general, y también, en su aparente autonomía poética, se integran con un propósito muy definido para conducir al espectador por las capas subyacentes en lo aparente de la trama de la Comedia Nueva, Leonor Fernández lo define como:

...la intención del dramaturgo de trazar una vía de ida y vuelta entre la superficie y la profundidad, entre la celebración festiva y el momento íntimo: lo que canta la gente encuentra resonancia en los sucesos que afectan a los personajes y en sus más hondos sentimientos. Así, Lope, tendiendo lazos entre temas y motivos, entre composiciones de corte culto y composiciones musicalizadas de corte popular, refuerza puntos clave de la trama y, desde el punto de vista teatral, crea mayor expectación e intensifica la emoción de determinadas escenas: una terrible pena exteriorizada por medio de unas octavas revive en un romance cantado, el cual, a su vez, recrudescer un dolor que encuentra expresión en un soneto. Pero si este poema manifiesta el instante de máximo sufrimiento, representando la mayor oscuridad en el ánimo del personaje, es también el anuncio de la luz que le dará el consuelo y una alegría cuando ya no espera nada.⁷

De esta manera, por un lado nos internaríamos en la construcción original del melodrama, mientras que por otro, si pudiéramos por la ubicación temporal, hasta sería posible vislumbrarlo dentro de la visión brechtiana, pero eso no es novedad, ya que el mismo Brecht acepta que en este periodo del teatro, ya el inglés o el español, maneja elementos parecidos a los rompimientos. Con esta inclusión de la lírica, musicalizada o en recitativos, el verso se imponía y

⁶ *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Franck P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García Luengo (directores), ed. Castalia, Madrid, 2002

⁷ Leonor Fernández Guillermo, *Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones*, en *Teatro de Palabras*, Número 02, 2008 trois rives-montreal

Lope desde su *Arte Nuevo*, aunque apenas en seis versos, del 225 al 230, lo menciona diciendo: “aunque el baile lo es tanto en la comedia / que le aprueba Aristóteles y trata / Ateneo, Platón y Jenofonte”⁸; desde luego el baile no estará sin acompañamiento musical, en cuanto a la musicalidad de los textos aconsejaba qué tipo de versificación convenía a cada escena o fórmula dramática: “las décimas son buenas para quejas; / el soneto está bien en los que aguardan; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas”⁹. Todo con el afán de crear belleza, una belleza no realista, sino una belleza que regresara una imagen acorde a los intereses que podrían proteger al artista, quien si bien podría darse permisos para criticar al sistema o encontrar artilugios con los cuales ocultarlos de la censura, era parte de la poética, Boris Tomachevski, al inicio de su estudio sobre la Teoría de la literatura, comienza definiendo: “Es tarea de la poética (o en otros términos, de la teoría del arte verbal o literatura) el estudio de los modos en que se constituyen las obras literarias. La poética tiene como objeto el estudio de la literatura artística”¹⁰, como lo especifica más adelante, es la conversación cotidiana convertida en arte, donde la comunicación es la parte fundamental, como la conversación embellecida dentro del teatro. La poética de Lope proponía, desde el principio, el trabajar con la tragicomedia.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.¹¹

No obstante hablar de tragicomedia o comedia en este periodo, es complicado. Tragedia y comedia, al menos en cuanto género resultaban obvias para los artistas, incluso bajo la premisa lopesca del concepto de tragicomedia. Ya desde 1611, era claro que se identificaban los rasgos básicos de la tragedia, es decir la idea de grandeza y la de un final desgraciado, al menos así aparece en el *Tesoro*, de Cobarrubias. Actualmente hay quienes consideran que las comedias cómicas del Siglo de Oro son demasiado serias; Para Wardropper, por ejemplo, “como en sus obras serias, las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias, en el que debe vivir durante sus pasos en la tierra”¹²... Ciertamente, en algunas de las “comedias” de Calderón se percibe un elemento crítico hacia la monarquía con un fuerte peso trageizante. Efectivamente se intentaba incorporar, generalmente mediante el gracioso, algún elemento que moviera a la risa, pero no siempre resultaba, y como menciona Fernán González “Toda comedia sería tragedia en una lectura amarga y severa lejana no sólo de la creación del género, sino también de su recepción (...) No es fácil explicar el peso de lo humorístico en la obra entendida como tragedia. Es imposible no ver la densidad de lo cómico en la pieza (Los 3 mayores prodigios), incluso el ambiente festivo a poco que se lean sus acotaciones y se tenga el protagonismo de la

8 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, obras completas tomo III, ed. Aguilar

9 *ibid.*

10 Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Ed. Akal, Madrid, 1982

11 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, op.cit.

12 cita en *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, Franck P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García Luengo (directores), ed. Castalia, Madrid, 2002

música y el baile en la comedia. El acostumbrado recurso de la denominación de pieza tragicómica se hace poco operativo.”¹³ Todo esto viene a colación porque muchos teóricos mencionan que hay una ausencia de tragedias durante el Siglo de Oro y sin embargo nos podemos encontrar con concepciones que se acercan irremediamente a un destino trágico desde la trama y los personajes. Aún con la inclusión del concepto de “fiesta”, que se buscaba en este periodo, pero también en la comedia encontramos este aparente sentido del destino irremediable y que por no sufrirlo mejor se gozaba cuando se pudiera, y se puede gozar que se goce en Quimerata.

La fiesta lo era todo, el carnaval irrumpía en lo cotidiano y la máscara funcionaba tanto para el ciudadano de a pie que el que viajaba en litera, para el actor y para el espectador, una máscara como la de la comedia *dell'arte*, a medias. Más que nunca, el público iba a ser engañado en el teatro, pero quería ser engañado de una forma magistral, y Lope lo sabía:

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria;

siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice.

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente¹⁴

Siendo una sociedad regida por los fingimientos, la comedia era el reflejo de esa situación socialmente aceptada y generalizada, así entre el llanto del día al día y la broma que lo ocultaba, en el teatro también se permitía este diluir la línea que lo limitaba, poca era la diferencia, y el riesgo menor, como lo señala Pinciano en la *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los “temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír”, responde: “La diferencia que hay entre los temores trágicos y los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan a los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, y las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo”¹⁵. De ahí, y bajo esta premisa, la comedia áurea se dividirá en comedia de Capa y Espada, Palatina, de Figurón y la Burlesca, en esta última el concepto de fiesta de locos prevalecía dentro de una parodia estructurada para criticar mediante la diversión irreverente. Es aquí donde la parodia que plantea *Quimerata Barroquista* se instala, por la naturaleza misma de la obra, siendo la parodia de la parodia.

¹³ Santiago Fernán González, Las comedias mitológicas de calderón, en La tragedia áurea, lecturas hacia un nuevo milenio. Frederick A. De Armas... eds. ed. Iberoamericana, Madrid, 2008

¹⁴ Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias, op.cit.

¹⁵ cita en *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, op.cit.

**“El vivir sólo es soñar...”
“...y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.”**

DE PERIODOS Y PARODIAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Por ahí decía una canción de Peret que hay que “*mirar al mundo con alegría*”, pues en la muy sencilla filosofía popular de este rumbero flamenco “*es preferible reír que llorar, así la vida se debe tomar*”; al parecer muy española la filosofía, pues si nos remontamos en el tiempo encontraremos que el mismo paradigma se establecía para vivir la vida cotidiana y poder así sobrellevar la gran decepción de saber que el sol sí se ponía sobre los dominios españoles y que el ocaso era para la mayoría el estado general. En un periodo crepuscular que adormecía las ilusiones, mejor era inventarse un mundo paralelo para soñar que verdaderamente era lo que el discurso oficial decía.

Podríamos decir que en las sociedades españolas y españolizadas del Siglo de Oro el mundo que se quería vivir era el mundo del escenario. Si bien se dice que la gran proliferación de escritores dramáticos en esa época fue producto de la disminución o ausencia de lectores, es más certero pensar que el teatro traía un mundo más bello que el real, y al mismo tiempo creaba una sociedad enmascarada, aleccionando desde sus tablados como acomodarse al disfraz y la mejor manera de dibujar la “trampa” que en una sonrisa maquillada mantuvieran la ilusión de un mundo radiante. En el teatro todo se solucionaba más o menos felizmente, y ya que nos encarrilamos en éso de las baladas contemporáneas, era como en la canción *At the ballet*, de *A chorus line*: “*no era el paraíso, pero era un hogar... Todo era hermoso en el ballet, al levantar los brazos siempre hay alguien quien te tome...*” Y sí, el pueblo español se sentía en la orfandad, y era necesario identificarlo con un padre-rey, que abrazaba y justificaba o no sus acciones, como un padre autoritario, pero que salvaba de ese hueco de sentirse desnudo de las ilusiones que les había dejado la gran época imperial, que se les evaporaba entre las crónicas.

La sociedad hispana de los siglos XVI y XVII necesitó urgentemente el desarrollo de una salida política a las crisis y tensiones debidas al desmoronamiento del esplendoroso periodo imperial. En este contexto, el disgusto social fue controlado con la cultura de la obediencia acrítica y llevó a la conservación del statu quo mediante una violencia simbólica. Así, dentro de una sociedad disciplinaria en términos foucaultianos, ya no fue posible moverse dentro de la amistad aristotélica, sino que «queda confiada ahora a la voluntad de los individuos y grupos de toda índole para imponer el libre juego de sus intereses». El egoísmo entonces comenzó a considerarse positivo, el saber reinar fue sinónimo de saber disimular y la conversación civil se encaminó a la persuasión, aunque ésta obscureciera la verdad. La cautela, incluso dentro de la familia propia, fue imprescindible.¹⁶

Nos dice Hernández Sotelo, con respecto a la necesidad de construir una máscara para el ser humano con la cual pudiera desenvolverse en cualquier ámbito, el ocultamiento, la observación y la exposición protegida de sí mismo se impuso como un manera necesaria de subsistencia, entonces, parecía que así ya no habría cabida al amor. “Pero una cancelación absoluta

¹⁶ Anel Hernández Sotelo, presentación reseña de Fernando Rodríguez de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano*, Letras Históricas / Núm. 2 / Primavera-Verano 2010

de los afectos era imposible y el arte se convirtió en el sustituto del amor. A diferencia del amor que podía establecerse entre humanos, el arte representó el amor místico y sensual, con lo que se abrió el ciclo de la seducción barroca plasmada en los tratados doctrinales¹⁷. Continúa la autora, y entonces nos proporciona una luz para comprender esa característica casi ridícula de las relaciones amorosas que se constituyen, si no en la columna vertebral, si en el bordón necesario para el grueso de los dramas áureos. Ahora, puntualizando un poco más en este asunto, Hernández Sotelo también comenta que se “conceptualiza la seducción barroca como un medio por el que ésta es interpretada como responsabilidad del otro, pues el yo sólo provoca y fascina, pero resiste, como la disimulación por excelencia de los propios fines”. Si bien *Quimerata Barroquista* parece no una historia de amor, lo es, es el amor a los conceptos y a lo intangible que constituye el gran dilema de Sor Juana en esta obra, el también su pecado de amor, pues un amor a sí misma como receptáculo del saber, un tabernáculo incomprendido y solitario.

El honor en el teatro áureo lo era todo, el amor pasaba a segundo plano, aunque es imposible vivir sin amor, pero así lo parecía y el amor no resultaba más que un accidente fortuito, y un pretexto para las múltiples peripecias que se habrían de suscitar durante las tres jornadas. Luisa Josefina Hernández, comenta al respecto de ser una sociedad de apariencias representada por el teatro áureo: “El amor, la lealtad al rey, el honor, el temor a Dios [...] la división entre buenos y malos no es clara ni tiene mayor importancia [...] es el juego siempre el que imita la realidad distorsionada, que es gratuito, o sea sin consecuencias y que es, sobre todo bello”¹⁸. La Maestra Hernández, acepta el supuesto de que si en la vida cotidiana real, los valores no se cumplían, el teatro, siendo de extracción popular, representaba y embellecía lo que ya se sabía de antemano. El juego diario se repetía en el juego dramático que interpretaba y/o resume la realidad; “El recurso técnico será que resultan más bien valores parciales que existen como compromiso de orden temporal y que afectan al personaje como tales y no en su psicología, sino en las peripecias de su vida diaria, en otras palabras, se trata de valores anecdóticos [...] las peculiaridades de los personajes no nacen de las peculiaridades con que la psicología ha dotado a cada uno de los hombres, sino de las circunstancias.”¹⁹ La cosa es que dentro de muchas circunstancias, en el mundo real el que le exigía un fingimiento habitual, el hombre jugaba el mismo juego que en los corrales de comedias y su destino también se regía por las circunstancias.

La condición humana se consideraba como la construcción continua de una máscara, ¿qué podría suceder entonces en las mascaradas? ¿Con cuántas máscaras habrían de presentarse en un evento que de por sí lo ponía como requisito? Quizás era la misma, sólo que algo más distorsionada, era así pues la parodia de la invención de un mundo de falacias, donde la inversión del honor institucional de la nobleza real y el amor cortesano y virtuoso no eran más que una fábula y en las mascaradas se desvelaría el verdadero material del cual se fabricaba la máscara vital alimentada y adoctrinada por lo institucional, era la esencia del teatro burlesco que tan bien aceptado resultó por toda la sociedad oprimida, es decir prácticamente toda.

No podemos centrarnos tan sólo en las poco más de cincuenta comedias burlescas que se desarrollan durante el siglo XVII, pues en éstas se toman aquellas que se rotulaban con tal epíteto para su publicación o alguno de los que la identificaban dentro de un rango semejante. García Lozano tuvo a bien enlistarlas:

17 *ibid*

18 Luisa Josefina Hernández, “Apuntes sobre el Siglo De Oro”, Revista Arte Teatral, Núm 5, México, 1962

19 *Ibid.*

Cuatro son los términos con que califican a este tipo de obras sus autores o editores: burlesca, de disparates, de chanzas o de chistes. Cuantitativamente, son los dos primeros los que más abundan, pues casi todas las obras que han llegado a nosotros los llevan en su primer página. Pudiendo ser como excepciones los dos últimos: de chanzas y de chistes. Siendo aún más precisos podemos afirmar que en la primera página de estas ediciones el término habitual es burlesca, mientras que el último de las piezas y en las alusiones durante el desarrollo de las mismas es de disparates el calificativo más repetido.²⁰

Contradictoriamente a lo que se pudiera pensar, por su naturaleza descalificadora de las instituciones, la mayoría de estas comedias producidas durante el periodo de Felipe IV, solían representarse en fiestas cortesanas de palacio para los carnavales o las fiestas de San Juan; aunque en su mayoría son anónimas, lo que dice mucho de no querer ser el centro de futuros enojos de los “virtuosos” presentados con un humor descarnado. Un humor vengativo, ese que ya he mencionado en la primera parte de este estudio, y que por sí mismo, aún sin proponérselo desde una estructura intelectual planificada, sí se manifiesta como una crítica desde el más hondo sentir del oprimido, y es ahí donde podría radicar lo peligroso de estas manifestaciones, en que son puro impulso y juego, y en este ludismo siempre hay quien teme al ganador.

Y volviendo al primer capítulo, es parte del mundo al revés que proponían las fiestas de locos, los puntillosos señalamientos del bobo o bufón y los rituales liberadores del carnaval, todo organizado bajo la gran influencia de la *comedia dell'arte*, donde el honor, el puntal de donde se afianzaba el Siglo de Oro, es sólo una palabra hueca y el amor una manera de transitar por las pasiones carnales; pero no debemos olvidar que finalmente estas expresiones dramáticas, etiquetadas como se les haya antojado, pertenecían la Comedia Nueva del Siglo de Oro, y aglutinaban todas las influencias y desvaríos en el molde que proponían los grandes monstruos del barroco, pero a manera de parodia. La comedia burlesca, perteneciendo al gran racimo de literatura jocosa y satírica, resultaba un campo de experimentación en el cual se entrecruzaban las más variadas formas de manifestaciones irreverentes y mordaces, en una palabra, de lo burlesco, pero también es cierto, muchas con una calidad poco encomiable, en su mayoría por la premura y en mucho por una de sus características, la de la improvisación.

La improvisación en las representaciones de mascarada, como los “cifrados” en una partitura de jazz que indican la participación espontánea previo ensayo de participación, difícilmente los podremos estudiar, pues no hay más que crónicas poco precisas de su efímero acontecer; como en la mayoría de la producción poética de la época, a las comedias que fundamentalmente se basaban en la improvisación se les denominó “*de repente*”, diferenciándose de las “*de pensado*”, es decir aquellas perfectamente planeadas, aunque por su naturaleza, seguramente el reparto se permitía las morcillas con las que podría de momento en momento hacer más actual y jocosa la representación, todo en función de la parodia, y por lo mismo, las temáticas tratadas en estas obras eran de lo más variado y sus duraciones bastante irregulares, incluso saltándose el precepto de las tres jornadas, ya que en muchas ocasiones terminaban siendo tan sólo entremeses, más exitosos por sí mismos que las piezas que amenizaban.

Pero por parodia no debemos entender que tomaban una obra y sobre esta estructuraban otra invirtiendo los valores y el orden establecido mediante situaciones y diálogos chuscos y ridículos; aunque las hay, tal es el caso de *El caballero de Olmedo* de Monteses, o *La ventura sin*

²⁰ Referencia en el estudio preliminar de Dos comedias burlescas del Siglo de Oro Español, Ignacio Arellano y Carlos Mata Indurain, Edition Reichenberger, 2002

buscarla, parodiando las obras homónimas de Lope de Vega, entre otras muchas, sin embargo la parodia iba mucho más allá de un solo texto o tan sólo el texto, pues en una misma comedia podía parodiarse diversos pasajes o situaciones de otras no burlescas e incluso del mismo género, pero fundamentalmente era parodiar las actitudes y premisas que supuestamente sostenían a las instituciones y a la sociedad en esta mascarada cotidiana de moralidades, honores y fidelidades. En el estudio preliminar a la edición de *El Comendador de Ocaña* y *El hermano de su hermana* se dan los lineamientos de lo que es la comedia burlesca:

Los rasgos que definen la composición de la comedia burlesca los ha resumido excelentemente Serralta [...] para empezar se basa en la incoherencia cómica (muertos que reviven, inversiones del decoro, alegrías por las deshonras, venganzas grotescas...), aunque se mantiene un tenue hilo de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica, característica necesaria del género «ya que la historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca» (No obstante no tiene que referirse a una acción: puede basarse en escenas tópicas o motivos característicos, de tal modo que la acción burlesca puede efectivamente ser muy incoherente ... mantienen un cierto hilo argumental, que de todos modos no es lo más importante de esas piezas: funcionan a manera de mero excipiente para las diversas modalidades de lo grotesco)²¹

La función paródica va mucho más allá de establecer una verdadera inversión de los valores: los deshonrados se sienten honrados por serlo, el decoro es nulo y la virtud en la mujer es apenas el pretexto para perderlo con singular alegría, la solemnidad real se pierde en una nube de disgregaciones grotescas, y los valores religiosos son pisoteados por los mismos ministros viciosos. Desde el mismo *Decamerón* y los romances burlescos le llega a estas comedias su herencia para construirla y reconstruirla en la inversión paródica del mundo entero, so pretexto de sólo divertir, nada más por salud, para de desfogar las malas pasiones y darle su circo al pueblo, aunque no les alcance para pan...

Desde luego no podemos eliminar el elemento crítico que por sí mismo ya se daba al ridiculizar el estilo de vida anhelado y promocionado por las comedias serias, a pesar que podemos encontrar en Calderón un componente crítico ante lo que consideraba como una degradación de la monarquía, al llegarse a parodiar una situación seria, casi trágica, y bajo un contexto crítico, se podían elegir dos rumbos: uno, el de sólo banalizar la situación y burlarse del autor y su grandilocuencia, mientras que por otro lado satirizar y acentuar la crítica otorgándole de entrada su castigo: el ridículo, el cual, como hemos visto permite al grueso de la población ver a los “héroes” sociales a su propio nivel y poder juzgarlos, incluso aniquilarlos al menos socialmente. Prefiero quedarme con esta visión de la Comedia Burlesca, que en sí partía de la misma premisa de lo que era tragicomedia, sólo que bajo el concepto de inversión, podemos pensar que la parte cómica prácticamente se mantenía en el límite de las comedias cómicas o la parte humorística de la comedia seria, mientras que la parte trágica, o seria, se llevaba al extremo mediante el ridículo y los llantos por el honor, eran no por haberlo perdido, sino por que aún existe, gag muy común en la Comedia Burlesca.

Para lograr este ridículo extremo se recurrió tanto a los elementos escénicos como a los recursos verbales, en estos se insistía en la acumulación de refranes, interpretaciones literales, tonterías y desatinos, así como apartes más incisivos y directos, todos éstos, recursos ya del per-

²¹ Dos comedias burlescas del Siglo de Oro Español, Ignacio Arellano y Carlos Mata Indurain, Edition Reichenberger, 2002

sonaje del gracioso, quien había ido tomando un peso muy importante en todo el teatro áureo. El gracioso era ya muy cercano a los que serían los personajes en general de la Comedia Burlesca, en cuanto a su contexto banal y buscar la risa por la risa, incluso son el único fin de aligerar el peso “serio”, tomándolo como un requerimiento forzado por la costumbre del público de encontrar estos momentos de rompimiento. Sin embargo, no todos los graciosos son tan pueriles, en una alto porcentaje son la conciencia popular que con su sabiduría señalaba los dobleces de los protagonista, y no en pocas ocasiones convirtiéndose en su *alter ego*, pero al cual todo le salía al revés, y lo más importante, que el sufrimiento que podrían cargar se aligeraba por la simpleza con que se podría ver la vida. Un ejemplo del gracioso enaltecido lo explora Juan Antonio Martínez B, al analizar el personaje de Millán, y resume esta elevación de la siguiente manera:

No es la risa de los grotesco y absurdo, sino, más cerca de sus orígenes en la comedia nueva, la risa de la crítica social, de la sabiduría popular, del «sabio pobre», superviviente. Si tuviéramos que buscar un trasunto estaría más en el pícaro de novela, que inventa mil argucias para sobrevivir, que en el simple del entremés. Pero tampoco es este gracioso representante arquetípico del gracioso clásico de la comedia, si atendemos a la clasificación que de él hace Manuel Antonio Arango; según este investigador el gracioso dispone de un código de moral realista, gusta de emitir bromas plebeyas, es una suerte de personaje desdoblado del protagonista, evita los monólogos, suele tener una débil relación interna con la acción y su fuerza consiste en el contraste con el protagonista, siendo, en suma, un personaje noble, dramáticamente hablando.²²

Ahora, el gracioso, era todo el corpus del reparto, unos más otros menos, incluyendo a la comicidad verbal las alusiones escatológicas y obscenas, con juegos de palabras, payasadas e deducciones lógicas pensables, pero todo con simpleza o con discursos complejamente graciosos que acentuaban la crítica social, a la manera de la novela picaresca, denunciando y compartiendo sus desdichas, prefiriendo reír que llorar, al parecer, en la Comedia Burlesca, así la vida se debe tomar.

**“Volviendo en mi sentido,
hallo que las penas mías,
para hacerlas tú alegrías,
las hubieras recogido.”**

DE LA PARODIA EN LA COMEDIA NUEVA A LA PARODIA EN QUIMERATA BARROQUISTA

No puedo hablar de que en *Quimerata Barroquista* se integren puntualmente los ingredientes del teatro áureo, no era la intención, sino manejar la obra dentro de un marco que al espectador le marcara una referencia con un tipo de manifestación artística, aquella que se dio durante los siglos XVI y XVII, pero como eso, como una referencia; entonces se tomaron algunos elementos, como la versificación, y cierto tipo de personajes, la dama, y a la vez la heroína vendrá a ser Sor Juana, enamorada sí, pero del conocimiento, y entonces tendríamos que referirnos a una alegoría, lo cual no es el caso, pero sí encontraremos al personaje del gracioso que establece un diálogo con los espectadores, Juana es, como en la mayoría de las comedias, la criada

²² Juan Antonio Martínez Berbel, en Teatro de Palabras, Número 1, 2008, Trois rives-Montreal

que sabe y se manifiesta con sabiduría popular; los antagonistas, aún sin ser de la nobleza, son de la aristocracia eclesiástica, no en balde se les denomina “príncipes de la Iglesia”.

Quimerata, a pesar de la posible cercanía, no busca ser una Comedia de Figurón pues siendo de esta manera, los personajes antagónicos serían sobre quienes recaería la acción, como nos dice la ortodoxia que suele ser en las comedias de figurón desprendidas de las de capa y espada, de ahí adopta el personaje del gracioso, generalmente de una clase baja, pero el figurón tiende a ser un hidalgo, de los estratos de los caballeros y las damas, de ahí le viene lo grotesco. El gracioso como tal no desaparece, sino que se convertirá en un refuerzo cómico para las acciones del figurón protagonista, y alrededor de ambos vendrían los personajes de índole burlesca los cuales llevan a despistar el género, que de por sí es bastante fácil de confundir, “a veces algunos personajes de este cariz, pueda hacer pensar que hay más de un figurón en la comedia, o bien que toda comedia en la que aparezca un personaje cómico con un carácter censurable o risible es una comedia de figurón”²³ como menciona Olga Fernández, y esta misma estudiosa, nos marca la diferencia y quizás un poco más el paralelismo con el tipo de personajes de *Quimerata*, es decir la llamada Comedia de Carácter, donde se le otorga aún más atención a la psicología del personaje “sea este cómico o no”, y enfatiza en cuanto al figurón: “Un figurón es algo más que un carácter cómico, y el que un personaje cómico pueda llegar a ser visto como figurón depende, según nuestro modo de ver, de varias cosas, como la abundancia e intensidad de los defectos (que deben ser auténticos y no simulados), de la crítica moral y social que conlleven y de su capacidad para alterar la función habitual del galán”.²⁴ Si bien los personajes de los curas pueden pasar por figurones, yo me iría más por la comedia de carácter, al ser Sor Juana, el personaje protagónico, y atenderla con respecto a su psicología.

Esta postura, nos acerca más a lo que podría ser el concepto de tragicomedia planteado por Lope de Vega, pues si bien la carga estructural va hacia lo cómico, existen ciertas escenas que no se ajustaría precisamente a tal concepción, y estarían más enfocadas a lo serio, específicamente la escena previa a la muerte y el descubrimiento de su soledad, donde el tono cambia, en la primera el personaje de Sor Juana, comienza a hablar en prosa, y en la segunda, toma un texto de la poetisa para realizar un puente musical que permita la transición de lo cómico a lo serio y paulatinamente de lo serio a lo cómico nuevamente.

Pero hablar de tragicomedia en el sentido áureo es más que complicado, este género, como tal, y a la manera en que lo explica Lope, se emparenta más con el melodrama actual. Entonces, visto desde esta perspectiva, encontraremos que al ser teatro burlesco, prácticamente nos instalamos en la farsa, y al hablar de tragicomedia lopesca, no dejamos de vislumbrar el melodrama, así pues casi caemos en cuenta de que, al menos en la planeación se pretendía hacer una farsa con fondo de melodrama. El lograrlo, ya es otro cantar; y aunque la crítica y análisis se le debiera dejar a otros, por el tipo de trabajo no me queda otra más que entrarle al toro.



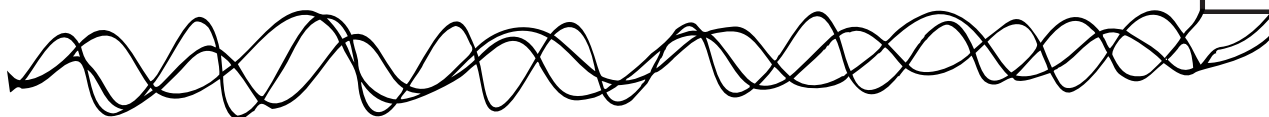
²³ Olga Fernández Fernández, Las estructuras funcionales de la comedia de figurón... , Corral de comedias, núm 10, 1999, España

²⁴ Ibid.

ENTRE LA TRAGICOMEDIA Y EL MELODRAMA

“Los libros no se hacen como los niños, si no como las pirámides, con un diseño premeditado, y añadiendo grandes bloques, uno sobre otro, a fuerza de riñones, tiempo y sudor”

Gustave Flauvert,



«El humor es la gentileza de la desesperación» DE GÉNEROS Y DEGENERES

Algo que prevalece luego de leer el capítulo final de *La vida del drama* de Eric Bentley, y no me refiero sólo a mí, sino a un puñado de personas que me han comentado algo similar, es un sentimiento de cierto extravío y que es muy complejo clarificar el concepto de tragicomedia. Y desde mi perspectiva, creo que el mismo sentimiento le pudo haber embargado a Mr. Bentley; es probablemente la razón de una larga y continuada e incluso reiterada exposición sobre lo que es la ley del talión, justificando toda la acción de lo tragicómico a partir de la venganza, del ojo por ojo. Y surgen una preguntas, si lo ligamos con la naturaleza que le otorga al melodrama, el cual en su teoría estaría basado en el miedo: ¿Qué sucede si un melodrama se basa en el terror a una venganza y el villano, o para no meternos en vericuetos, el antagonista, efectivamente se quisiera vengar? ¿Si mezclamos temor y venganza, entonces estamos hablando de un melodrama tragicómico? ¿O es que los conceptos básicos de Bentley sobre la tragicomedia, son una subdivisión del melodrama, en alguna de sus gradaciones? El sentimiento de extravío sigue prevaleciendo.

Es tan sutil la línea que diferencia un género de otro y los hilvanos casi como hilo de araña, y si a eso le añadimos las múltiples teorías, interpretaciones y conceptualizaciones de lo que ha de ser uno u otro género, provoca que muchas veces se termine como trompo chillador, girando en un sitio para, finalmente, luego de bamboleos terminar en el suelo y apuntando a una dirección insospechada.

Aunque normalmente se nos dice que el primero que intitula tragicomedia una de sus obras fue Fernando de Rojas, ya tenemos antecedentes desde los clásicos latinos, e incluso aristotélicos. Al referirse a esa “tragedia con final dual”, muchos perciben que Aristóteles se refiere a una tragicomedia, pues es una tragedia “con final feliz”, pero no lo define, al igual que Plauto, en su prologo de *Anphitreon*: “Haré que sea una comedia con mezcla trágica; pues no considero adecuado mantener como comedia de principio a fin aquella en que intervienen reyes y dioses. ¿Qué pues? Ya que tiene también su papel aquí un siervo, haré que sea, tal como lo he dicho, una tragicomedia.”¹, nos dice el personaje de Mercurio. Y de ahí para el real, cuando lo serio se mezclaba con lo cómico, a falta de incrementos de terminologías, resultaban tragicomedias, hasta que iniciándose el Siglo de Oro, en la edición de 1502, aparece el rotulo de tragicomedia en la historia de *Calixto y Melibea*. En este sentido, si Plauto, no quería ofender a los héroes trágicos mezclándolos en diálogos y acciones con el *vox populi*, y por eso se cura antes de que vengan los reclamos; con varios siglos de diferencia, los comentarios del *vox populi* español también empujaron a Rojas para poner la nota aclaratoria que definiera su comedia como Tragicomedia: “Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se debía llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo viendo estas discordias entre estos extremos partí agora por medio la porfía, y llamela tragicomedia”²; para quedar todo coronado finalmente con el Arte Nuevo de hacer Comedias, donde Lope institucionaliza la tragicomedia como el género

¹ Plauto, *Anphitreon*, Benjamín García-Hernández,(ed), Ediciones Akal, Madrid, Es., 1993

² Fernando de Rojas, *La Celestina*, Ed Porrúa, México 1883

de la Comedia Nueva española, aunque en realidad no es exclusivo de España, aunque sí existe una gran influencia de Plauto y su “tragicomedia” en la creación del personaje Gracioso creado por Lope y presente prácticamente en todo el Siglo de Oro.

Durante el renacimiento podría decirse que es el auge de la tragicomedia como “género intermedio”, términos que les gustó a los franceses cuando no bien se podía identificar una comedia de una tragedia y se hablaba de *Larmoyante Comedie* y *Drame*, mientras que en España se abogaba por la tragicomedia en la Comedia Nueva, en Italia, se le clasificaba, entre otros como *aleta de tragedia de lieto* (tragedia con final feliz), y en Inglaterra la *tragicomedy*, sin embargo todas caían en lo mismo: mezcla de caracteres cómicos con serios, y alternancia de situaciones felices y desdichadas, revelaciones repentinas e inesperadas, centrarse persistentemente en lo retórico, artificial, o importante es un retrato convincente de la vida social contemporánea, con conjuntos apropiados, vestuario, dicción, y la acción física, lo que implicaría la empatía del espectador, apelando a la moda de *la sensibilicé*, todo en una trama y escenificación donde la emoción resultante debía ser edificante.³

Durante años la discusión ha versado en el final si es una tragedia con final alegre o una comedia con final funesto, y esto es lo que pareciera regir las cosas, sin importar mucho lo que lleva a este desenlace, que al parecer debiera ser predecible desde el inicio, y eso lo apoya Bentley y algo mencionó Luisa Josefina Hernández. Curiosamente, entre estos dos teóricos tan influyentes en la crítica dramática hay una importante discrepancia en cuanto a la apreciación de *Esperando a Godot*, de Beckett. Mientras que Bentley, en base a la desesperación y la venganza mosaica, lo clasifica como una tragicomedia; Luisa Josefina hace un interesante análisis sobre la farsa con fondo trágico para esta obra del teatro del absurdo; curiosamente también, la mayoría de los críticos catalogan como tragicomedias a las obras que se enmarcan dentro de esta corriente. Quizás por la influencia de la maestra Hernández, uno piense más en esta teoría de la farsa como un género dual, o mixto, dentro del cual siempre subyace otro género, y bien mirado es natural que así sea, pues la farsa se caracteriza por su exageración y distorsión del mundo real, entonces es lógico pensar que se apoye en otro género, que imite la realidad de una forma determinada, para realizar su distorsión o reinterpretación de la realidad.

Pero volviendo al asunto de la venganza expuesto por Bentley, nos dice que este sentimiento “ocupa un lugar preponderante en la literatura dramática”, finalmente creo que tiene razón, y en *Quimerata*, como en la mayoría de las obras es un sentimiento de tal fuerza que mueve a la acción, no el único, pero sí uno de los más atrayentes; cualquiera al sentirse agraviado por alguien o algo, el deseo de revancha puede crear ya el inicio del conflicto, ahora bien, cómo va a desarrollar esa venganza, si es que lo hace, porque también nos enfrentamos a que no sea capaz de realizarla... Todas estas minucias, a mi modo de ver, no hacen un género, sino un motor general para cualquier género, no es la acción, sino el cómo los personajes se enfrentan a ella lo que lo determinará. Bentley continúa: “¿de qué tratan las obras de teatro? De una acción y una reacción, A da una bofetada a B, y B, a su vez, abofetea a A. La idea básica de la trama no es otra que la del golpe por golpe: el agravio y el desagravio. En la farsa, como hemos visto, la idea es dejada en completa libertad, y es plausible dado que, al menos, no resulta perjudicial, pues ocurre en un sitio que cualquiera, salvo un loco, podría reconocer como pura fantasía.”⁴, pero la farsa será mejor abordarla más adelante.

³ Foster, Verna A. *The Name and Nature of Tragicomedy*. London, Ashgate, 2004

⁴ Eric Bentley, Op. Cit,

Si convenimos en que la comedia con final serio o la tragedia con final feliz, nos da como resultado la tragicomedia, o el hecho de mezclar personajes de unos y otros de entre los virtuosos y los viciosos, entonces estaríamos restándole validez a la manera de empatía que los espectadores pueden llegar a experimentar; si bien, el mismo Bentley, apunta en otro párrafo: “Es muy natural que si el elemento trágico (A) es contrabalanceado por el elemento cómico (B), pueda decirse alternativamente que el equilibrio resultante se debe a que (A) es modificado por (B), o a que (B) es modificado por (A).”⁵, pero no hace referencia a la manera en que se modifica el héroe trágico o el vicioso cómico, ¿o es que estamos hablando de un vicioso cómico con virtudes trágicas, o un héroe trágico con vicios cómico? Si en la tragicomedia, se ubica a todos como seres “vengativamente agresivos”, el melodrama, lo es de la misma forma, y ambos pueden ser tan agresivos y tan pesimistas como cualquier género, porque la comedia, al mover a risa y ciertos momentos alegres, no quiere decir que sea optimista, es todo lo contrario. Independientemente de que el vicioso reciba un castigo, puede llegar a ser doblemente agresivo y doblemente pesimista, pues en la gran mayoría de los casos, la empatía con el personaje cómico-viciosos nos convierte en cómplices y reímos por las fechorías que nosotros podríamos realizar, que deseamos realizar o incluso ya fueron hechas y no hemos recibido castigo alguno; ahora bien, si ponemos en circunstancias similares a un héroe trágico, todas las virtudes que nos permitirían convertirlo en ideal y, por ende, experimentar empatía con sus sufrimientos, se vendrían por los suelos al verlo castigado y en lugar de un héroe, terminaría pareciendo un menso. En este sentido, pienso que la tragicomedia, a la manera que se cataloga, tan *Larmoyante* o con un final tan feliz como desdichado, apunta mucho más al concepto que tenemos de melodrama, el tratamiento ya determinará si es rosa, o negro, pero la manera en que se trata la tragicomedia, me parece que se acerca mucho, pero mucho más a este género, con la salvedad, que si bien, el espectador quisiera que triunfara su héroe, no necesariamente tiene que ser así, un buen manejo y llevarlo a un final inesperado, aunque lo defraude aparentemente, siempre lo agradecerá el espectador, pues si algo agradecemos en un espectáculo es que se nos engañe, pero que se nos engañe bien y con una cierta lógica.

¿Por qué tantas tragicomedias y no melodramas, aunque es el género más rentable en la actualidad? Simplemente por una cuestión calendárica, cuando Plauto usó la etiqueta de tragicomedia, no existía el término melodrama, y cuando se inventó el termino melodrama, se pensaba solamente en puestas en escenas acompañadas o construidas a partir de melodías, si siguiéramos con el afán de tomar al pie de la letra la etimología de las palabras, nuestras producciones melodramáticas se reducirán notablemente, o al contrario, si vemos que en la gran mayoría de los montaje ahora se utiliza la música, todos encajarían en esta catalogación.

El cubano Rubén Sicilia, siguiendo en mucho las teorías de la Maestra Luisa Josefina puntualiza en cuanto a la tragicomedia y el melodrama:

Pretende conducirnos a un símbolo de lo que es vivir. Lo correcto o lo incorrecto, querer cosas comunes o sublimes. En este viaje hacia lo ideal, la tragicomedia se debate en una paradoja. [...] La meta de toda tragicomedia suele ser el éxito del hombre o su derrota; o si no el ideal en sí. El personaje protagónico de la tragicomedia generalmente debe llegar a donde va con ayuda o mediante encuentros con personas mágicas. Este género tiende a recrear lo misterioso y lo mítico de un modo peculiar. [...] El Melodrama suele tener como base una anécdota interesante y atrayente con dos tipos de conducta en contraposición, bien delimitadas. Hay cierto coqueteo con el público

⁵ *ibid.*

implícito en su estructura. El conflicto del melodrama se construye sobre un esquema más o menos profundo: bien vs mal, locura vs cordura, honestidad vs deshonestidad, etcétera. El melodrama sustituye el bien y el mal verdaderos por abstracciones de esos valores, por un esquema más o menos complejo.⁶

De aquí que, luego de leer la obra terminada, considero que *Quimerata Barroquista* se ajustaría más a un esquema melodramático que a uno tragicómico, a la manera en que lo entendemos hoy en ciertos sectores del Colegio de Teatro de Filosofía y Letras. La obra no plantea un fin expuesto desde el principio, me refiero en lo anecdótico y argumental no en la manera narrativa en que se construye la obra, y al ser relativamente biográfica, o “cuasi biográfica” como anota el rotulo del título, no hay más que seguir la trayectoria del personaje histórico y los hechos a la manera en que los conocemos, el desarrollo interno es donde uno, como escritor, puede meter mano y echar a volar más las interpretaciones. Sabemos que morirá Sor Juana, sí, pero la interpretación de esa muerte, casi suicida, es la que da variedad al asunto, por otro lado, al poner a la curia como sus antagonistas, estos se convierten prácticamente en asesinos, pues, dentro del tratamiento de la obra, le quitan la razón de vivir. Estamos pues, ante una confrontación antagónica de valores representados por los personajes, que bien podría verse como una lucha de géneros, donde, por la naturaleza del enfrentamiento y destrucción que puede provocar ninguno saldría ganando; y aquí sí, tomando de la mano a Bentley, concordaría en que es una obra pesimista.

Aunque ahora, con la clasificación de siete géneros dramáticos, sus interpretaciones y puntualizaciones nos damos cuenta que desde Eurípides, al menos, se encuentran ya melodramas, el privilegio de nombrarlo se le otorga a Rousseau, y aún durante su época, a quien se designa como instaurador de las bases del género es Pixérécourt. Tomaseau, en su amplio análisis del melodrama, nos ilustra con una nota de Paul Lacroix referente a su obra *Coelina*: “Usted es el creador de un género, y aunque este género no sea la alta comedia ni la tragedia clásica, ha alcanzado gracias a usted tanta repercusión en el mundo que bien merece la consagración de una recopilación de sus obras... Usted es, mi amigo, quien fundó las reglas de este género que en vano se procuraría excluir hoy de nuestros gustos y hábitos teatrales.”⁷

Si bien en la obra de Tomaseau podemos ver el desarrollo del melodrama hasta nuestros días, nos damos cuenta que poco han variado las bases que se implantaron durante el periodo clásico, más que variar, ha evolucionado para adaptarse a la moral y los ideales de cada época, así como el desarrollo social y nuclear al cual se dirige una obra determinada. Estas características las podríamos resumir en: una temática de victimización, la persecución como eje de la intriga, un reconocimiento que mantiene un esperanzador retorno al orden y finalmente una escala de valores que se mantienen como ideal.

En cuanto a los personajes Tomaseau nos dice: “La división de la humanidad según el melodrama clásico, es simple e intangible: los buenos de un lado, los malos del otro. Y entre ellos no hay compromiso posible. Estos personajes contruidos de una sola pieza, representan valores morales particulares”⁸. Con esta conceptualización reafirma una de las características fundamentales del melodrama, la de fincarse a partir de una escala de valores propia de una época, con lo que podemos pensar en una concepción moral, y por lo tanto social, y no necesariamente al estilo del drama burgués; aunque las grandes empresas lo hayan institucionalizado, al grado de

⁶ Rubén Sicilia, *Univercitando los géneros dramáticos: una polémica infinita*, Esquife, #53, marzo 2006, Cuba

⁷ Cita de Jean-Marie Thomasseau en *El melodrama*, FCE, México 1989

⁸ Jean-Marie Thomasseau, Op. Cit

que algunos teóricos afirman que en la moral del melodrama, en general, el principal valor al que aspira un personaje es a llegar a ser rico y amar como los ricos, pese a que “los ricos también lloran”. En una exposición del Dr. Reyes Palacios, sobre Luisa Josefina Hernández, resume la visión de la maestra con respecto al melodrama: “Más allá de la oposición entre héroes y villanos, se encuentra una oposición de valores que en principio serían los del bien y el mal; pero que en realidad la determinación plena de estos valores correspondería a la forma en cómo el autor los asume en una determinada sociedad, incluso trastocándolos para descubrir en ellos valores falsos o convencionales. [...] Ello sin que la importancia de tales planteamientos anule el énfasis anecdótico del melodrama, sino que este énfasis contribuye a reforzarlos en términos emocionales..”⁹, porque en el melodrama la exaltación de los sentimientos es fundamental e imprescindible, no por nada los románticos lo adoptaron con singular alegría.

Ahora bien, centrándonos en los que son los personajes, encontraremos similitudes con lo que desde el periodo clásico entendemos por melodrama; de la misma manera, repartida en estos personajes las partes cómicas que se combinaban con lo serio dentro del concepto áurico-renacentista de lo que era la tragicomedia. En cuanto a este paralelismo, podríamos citar lo que refiere Tomaseau en dos párrafos:

En la escala de valores melodramáticos, el amor se halla situado muy por debajo del sentido del honor, la devoción patriótica y el amor filial y maternal.

[...]

El melodrama, más que una mezcla de géneros que operaría sobre las situaciones con el conjunto de personajes dramáticos, practica una especie de yuxtaposición de géneros que le adjudica al personaje cómico la función de intervenir inmediatamente después, o algunos instantes antes, de las escenas más patética. La dificultad para el melodramaturgo consistía en reducir la artificiosidad de esta inclusión cómica.¹⁰

Y especifica los tipos de personajes que estandariza el melodrama clásico, el cual ubica el bien en un personaje, la víctima, y el mal en el villano, para que el juego de lo que este autor llama “la virtud perseguida” se dé en el marco de esta escala de valores confrontada y cuyo concepto se representaba en los personajes con sus vicios y sus virtudes, muchas veces inexplicables. La virtud, una acorde a la temática de la obra, se opondrá a la negrura intransigente del malvado, y a cada cual le corresponderá su personaje cómico, una especie de “Pepe Grillo”, que pude informarnos de sus más puros u oscuros pensamientos, pero de forma graciosa, algo para aligerar el posible patetismo, un respiro para que luego se pueda “gemir y llorar” totalmente a gusto, en ese “valle de lagrimas” que suele ser el melodrama llevado al más exaltado sentimentalismo. El temor al “complot”, el miedo irracional que analiza muy bien Eric Bentley y que como espectadores los vertimos en los personajes de el perseguido y el perseguidor pues, citando nuevamente a Tomaseau: “Los personajes del melodrama son “personae”, máscaras en su comportamiento y lenguaje, fuertemente codificadas e identificables de inmediato. Esta tipología que se caracteriza por la fijeza de los tipos.”¹¹

Dichos conceptos se ajustan más a lo que puedo percibir en la obra que dio pie a todo este estudio, en cuanto a protagonista vs antagonista y la presencia de los personajes cómicos. Si en la concepción más cercana a nosotros de los que ha de ser un melodrama Bentley especi-

⁹ Felipe Reyes Palacios, *Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática*, Tramoya, julio-septiembre 2002, no. 72, México.

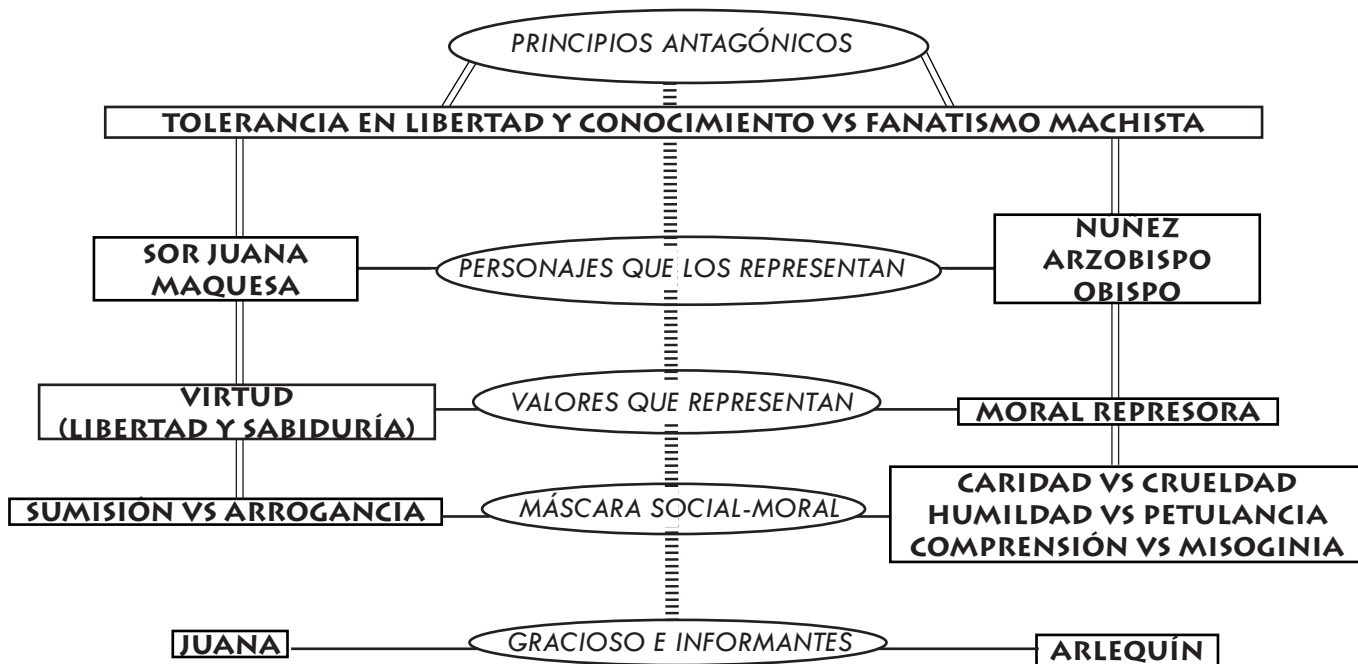
¹⁰ Jean-Marie Thomasseau, Op. Cit

¹¹ ibid

fica y Luisa Josefina Hernández redondea, desde mi perspectiva *Quimerata* se ajusta a esta estructura melodramática, incluyendo, incluso, los monólogos que en el clasicismo eran tan comunes:

El Reapitulativo: “presentar al espectador las numerosas peripecias que precedieron al comienzo de la anécdota.” y “cuando una situación demasiado complicada haga necesaria una adecuada clarificación.” El monólogo patético: “sirve para provocar y mantener el pathos.. Ya sea que el malo, después de haberle mentido a todo el mundo le diga la verdad al público y ponga en evidencia la negrura de su alma o sus remordimientos[...], o bien que la víctima se lamente e invoque a la Providencia, con trémolos en la orquesta y puntos suspensivos en el texto.” Apartes: “utilizados por lo general por el personaje malo con el fin de tener al corriente al espectador de las complicaciones de la intriga e formarlos de sus verdaderas intenciones.”¹²

Así pues, siguiendo la visión planteada, un esquema muy simplificado para *Quimerata Barroquista* podría resultar de la siguiente manera:



Ahora bien, al alternar la realidad y tenerla cercana a la parodia de la parodia de la Comedia Burlesca, también nos estaremos situando en el campo de la farsa desde la exposición de un género no realista, como lo es el melodrama, alterado por un género tan irreal como agresivo, como es la farsa. Es decir, estamos hablando entonces, siguiendo la perspectiva de Luisa Josefina Hernández, en una farsa con fondo de melodrama.

¹² *ibid.*

Tanto mayor será el provecho cuanto mayor violencia te hagas. LA VISIÓN SUBYACENTE DEL PATETISMO, EL TEMOR Y LA AGRESIÓN.

Al hablar de la catarsis fársica, Bentley menciona con toda su carga psicoanalítica freudiana:

La farsa, por lo general, transcurre en una ocasión muy particular: amparados por una penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos el privilegio de sentirnos en una absoluta pasividad, mientras que en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres. [...] El fenómeno [de la comprensión del chiste que provoca risa] se nos vuelve menos misteriosos si lo consideramos limitado a las personas adultas, y a las personas adultas como seres llenos de ansiedad y sentimientos de culpa. Ni los superhombres ni los infantes tienen sentido del humor: no necesitan tenerlo. Los hombres y las mujeres normales lo necesitan, debido a que han reprimido muchos de sus deseos más fuertes.¹³

Y en este análisis en que relaciona cada género con determinadas actitudes, nos especifica que la farsa es la sublimación de nuestra propia agresión, es el género agresivo por excelencia. Y para ello, al parecer, debemos ser seres que guarden una gran culpa, y en el acto liberador de la risa, momentáneamente nos desligamos del “pecado” retornando a un breve instante de inocencia. Y Bentley concluye su apartado de la catarsis fársica afirmando: “La «inocencia» es una e indivisible. Con la «experiencia» llegan la división y la dualidad ... sin las cuales no hay humor, ni humor ni ingenio, ni farsa, como tampoco comedia.”¹⁴ En un aspecto más amplio considero que el hecho de admirar una realidad alterada, ya puede constituir un motivo de risa, distinto sí, pero la distorsión en sí misma maneja el ridículo, como forma alterna de ver la realidad provoca algún tipo de expresión de júbilo. Un ejemplo que puede ilustrar esta situación es el programa de los *Telechubbis*, dirigido específicamente a infantes en edad maternal y pre-escolar, si vemos la reacción de niños en la edad del público preferencial, nos daremos cuenta que les divierte enormemente, casi tanto como cuando un adulto muy cercano a él o ella realiza imitaciones de un bebé, por supuesto que en la caricaturización misma ya existe una carga de agresividad; pero en este sentido sólo nos queda aceptar que el ser humano es por naturaleza agresivo, quizás como un instinto de supervivencia, pero por otro lado no es fácil aceptar que los infantes carezcan de sentido del humor, es tal vez un proceso distinto al del adulto, como lo son todos los procesos mentales de los adultos con respecto a los niños y mucho más a aquellos que están en la primera infancia.

Claro que *Quimerata* no está pensada para un público infantil, y en ese sentido sí puedo coincidir en que la culpa reprimida puede ayudar a la identificación de los chistes, y así a la liberación de tensiones, quizás en un proceso de proyección de identificación hacia personas que tengan características similares, esas que nos molestarían de nosotros mismos, pero que aún sin la aceptación están ahí como espinita de tuna. Si en los conceptos de Bentley la farsa muestra las cosas sin cortapisas e incluso de una forma descarnada, esto ayuda a desvanecer las apa-

¹³ ibid

¹⁴ est. cit.

riencia de la vida cotidiana, esa que la mayoría de los géneros acentúa, si hablamos de comedia y melodrama, la apariencia de la sociedad que refleja es lo principal, me atrevería a decir incluso que es la base fundamental de sus conflictos, pues en esta lucha de valores y antivalores, han de “maquillar” e “iluminar”, aquello que les interesa resaltar. “¿Qué tiene la gravedad y la jovialidad? Regularidad y moderación. En cambio lo que yace bajo la superficie es violento y desordenado. La dialéctica [de la farsa] es doble: en la superficie el contraste entre lo grave y lo jovial, y luego, en segundo lugar el contraste entre lo que es superficial y lo que está debajo. Este último contraste es aún más intenso y dinámico que el primero”¹⁵ afirma el teórico, y en ello probablemente acerca a Luisa Josefina Hernández al concepto que afinaría después sobre la subyacencia de un género bajo el tratamiento fársico de una obra. Reyes Palacios en la exposición antes citada, comenta respecto a la visión de Luisa Josefina respecto a la farsa:

De la mecánica de sustitución deduce entonces ella que los materiales que maneja este género son del tipo posible y no probable, esto es, en la terminología de Aristóteles, no son verosímiles. Esto ocurre, pienso yo, porque nos hallamos ante un género que mantiene con la realidad una relación indirecta, no inmediata, semejante a la que propone un espejo cóncavo o convexo, que nos presenta una imagen deformada de la realidad, sin que la perdamos nunca de vista. Se sustituye una trama, una circunstancia (o una trama que deja de ser verosímil) por otra segunda circunstancia que expresa con exactitud, y un carácter verosímil por una conducta significativa de ese mismo carácter. El resultado es que “la realidad se ha transformado gravemente aunque queda intacta como punto de referencia”, porque, según concluye la maestra Hernández, ocurre que “ningún artista puede prescindir de la realidad en forma absoluta, o sea que sus posibilidades quedan reducidas a lograr diferentes relaciones con ella, lo cual señala diferentes operaciones mentales.”¹⁶

Así pues, considero que *Quimerata*, *Barroquista* o *Los empeños de una musa*, construida a partir de la alteración de la realidad, una realidad “histórica”, donde el lenguaje “no verosímil respecto a las circunstancias”¹⁷, con un planteamiento antagónico de valores donde Sor Juana es victimizada, puede ser catalogada como una farsa con fondo de melodrama. Aunque bueno, eso de juzgar en este sentido a los propios “hijos”, nunca resulta objetivo y de entrada he de aceptar que muy probablemente tendrá otros rumbos y esta disertación no sea más que la justificación de lo que quise que fuera, o de la relación que pudo haber tenido con el público esta obra en cuanto a sus reacciones.



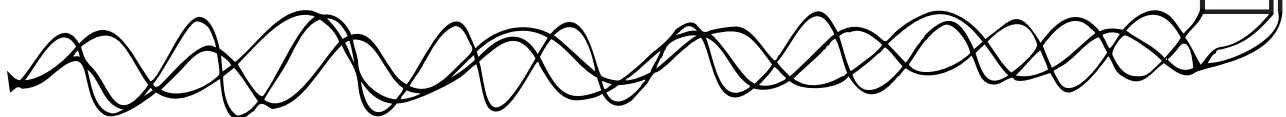
15 ibid

16 Felipe Reyes Palacios, *Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández...* Op cit.

17 cita de Felipe Reyes Palacio a Luisa Josefina Hernández en op cit

LA INFLUENCIA DE BERTOLT BRECHT EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA DE "QUIMERATA BARROQUISTA"

El humor... la ironía son antídotos frente al discurso del amo.
La fenomenología del Espíritu, Hegel,



**“Un rasgo es quien te informa,
y a su obscura materia le da forma”.**

BRECHT VISTO A PARTIR DE QUIMERATA BARROQUISTA.

Al hablar del surgimiento de una corriente artística, inmersa en una época determinada, la identificamos como algo que causó cierta inquietud, ya buena o mala, y que modificó los cánones prevalecientes en su momento. Hoy día, acosados por la vorágine creativa y la multiplicación de corrientes, los intentos de innovación y la reinterpretación de ellas, pareciera que estamos en la era de la indolencia, poco nos asombra, nada nos perturba lo suficiente y damos muy poco tiempo para que una nueva propuesta se consolide; nos hemos acostumbrado a ver y no contemplar, a criticar y no analizar, pero sobre todo, nos hemos “globalizado”, y esto hace que sea poco reconocible la influencia específica en una obra, que por lo general resulta siendo una ensalada más o menos bien aderezada con los condimentos de diversas corrientes; somos la sociedad posmoderna, que todo lo absorbe y poco digiere, y siguiendo con esta metáfora alimentaria, yo diría que nos dividimos entre los obesos mórbidos y anoréxicos culturales, pero en ambos casos, poco saludables, unos se exceden en “conocer”, mientras que otros poco les importa, y sin embargo a ambos les invade una flojedad y las cosas suceden sin que realmente sucedan, porque poco queda en la memoria de la sociedad, ni en la “ilustrada”, ni en la no iluminada. En este panorama, los autores se dejan influenciar por múltiples corrientes, unas poco reconocibles, otras aceptadas de entrada y otras, como es el caso de *Quimerata Barroquista*, descubiertas y afirmadas, pero a la vista de los críticos no terminan siendo más que un pastiche.

Hablar de Bertolt Brecht influenciando un trabajo teatral, pareciera marcar una tendencia bajo la perspectiva marxista-leninista y el antinazismo, y teatro Épico como un teatro político, desde el punto de vista ideológico en el sentido más combativo; y aunque es cierto que la teoría teatral brechtiana está marcada por esos fenómenos histórico-sociales, no podemos ignorar que en el mismo Brecht, sus propias ideas tuvieron un desarrollo de más de veinticinco años; para finales de los 40 ya habla de “teatro filosófico popular”, y modificó el término de teatro “épico” por “pedagógico”, habiendo antes pasado por la denominación de “científico”, volviendo finalmente al término “épico” para definir sus técnicas escénico-dramatúrgicas, pero con puntualizaciones más acorde a lo que la realidad escénica y de la evolución social le hacía evidente. Según Peter Brooker el gran énfasis en las ideas marxistas se debió a que los países del occidente veían en su obra una manera de abanderar un “arte socialista”¹.

En lo personal estoy convencido que cualquier tipo de teatro cercano a la crítica y a la realidad social termina siendo, en mayor o menor medida, una manifestación político-ideológica, aunque esta ideología carezca de alineación partidaria y si acaso una permanente anarquía u oposición generalizada por convicción; el mismo Brecht lo mencionó al afirmar: “para que el arte sea “apolítico” sólo hay que aliarlo con el grupo «gobernante»”; por otro lado, a pesar de

¹ Peter Brooker, Conceptos Clave en la Teoría y Práctica de Brecht, en Introducción a Brecht, Peter Thomson y Glendyr Sacks (eds), Ediciones Akal, España, 1998, p. 227

lo libre que se quisiera ser, la manera de comunicación estará limitada por las ataduras sociales imperantes. En *Escritos Sobre Teatro*, habla de la necesidad del aparato gobernante para subsistir; la triste realidad con la que nos enfrentamos día con día: el *aparatus*, como le llama será siempre quien rija la manera de comunicación de los creadores con la sociedad, así lo apunta Roswitha Mulrer:

Sobre los artistas e intelectuales que creen en la independencia escribe (Brecht): «convencidos de poseer aquello que les posee, defienden un aparato sobre el cual han perdido el control» [ET, I, p. 85]. Continúa describiendo el mecanismo exacto de su pérdida de control: «los creadores, en cambio, dependen totalmente del aparato; desde el punto de vista económico y desde el punto de vista social, escritores, compositores y críticos adquieren cada vez más el carácter de materia prima: el producto terminado corre por cuenta del aparato» [ET, I, p. 86, nota)²

Al identificar esta dependencia es claro que al evolucionar la sociedad, el *aparatus* *habrá de cambiar* y viceversa, pues uno será consecuencia del otro; aunque jamás dudó de que se dirigiría a un público capaz de pensar y extraer elementos para sus propias conclusiones, eso no se alteraba, pero la sociedad sí cambiaba a pasos agigantados y lo sigue haciendo. La forma comunicativa de Brecht estuvo, por tanto, en constante evolución. Luego de su insatisfacción con la estructuración y definiciones anteriores lo define de la siguiente manera en notas al *Pequeño Organón*:

Ahora se está intentando de un teatro épico a un teatro dialéctico... «teatro épico» es un término demasiado formal para el tipo de teatro que se pretende hacer [y, hasta cierto punto se hace]. El teatro épico es un requisito previo a estas contribuciones, pero en sí mismo no implica esa productividad y mutabilidad de la sociedad, de las cuales derivan su principal elemento de placer.³

De “Épico” a “Dialéctico” y de ahí a “Pedagógico”, no es sino la búsqueda de clarificar conceptos y facilitar a la audiencia la comprensión de los espectáculos, desde luego aquellos espectáculos que se basaban en su teoría. El Teatro Pedagógico guardaba la misma intención que el Épico, manteniendo el efecto de “distanciamiento” (*Verfremdung*), el *géstus* y la filosofía planteada desde un principio. Al pretender vislumbrar *Quimerata Barroquista*, a la luz de lineamientos brechtianos, estoy planteando la base en la etapa final de clarificación de la teoría y técnica que el mismo Brecht apuntó con respecto al Teatro Pedagógico, o Teatro Épico de la reestructuración de sus conceptos. Fundamentalmente un influencia en cuanto al *Verfremdung*, o efecto V.

Si algo es popular en la teoría de Brecht, es el llamado efecto “V”, que fuera del alemán parece no encontrar precisamente una traducción que encaje con lo que Brecht espera con esta ruptura de la línea dramática tradicional, ya comenzada a resquebrajarse con la eliminación de la cuarta pared. En el *Pequeño Organón*, mencionaba que “la exposición de la historia y su comunicación por medios apropiados de distanciamiento, constituyen el principal objetivo del teatro”, en síntesis es lo que buscaban los *Verfremdungseffekte*, o efectos de alienación, aunque alienación no fue un término muy favorecido por el mismo Brecht, como afirmó Jorge Arias, en una conferencia, con respecto a las traducciones castellanas:

«*Verfremdung*» (...) ha dado lugar a traducciones desorientadoras. Por el momento no conocemos en español ningún equivalente exacto para lo que Brecht propuso: no es «alienación», palabra que tiene un sentido muy específico dentro de la doctrina

² Roswitha Mueller, Aprendiendo para una nueva sociedad: La Lehrtück, Op Cit, p. 111

³ Nota de escritos de Brecht, en Federico Irazabal, El giro político, Ed. Biblos, Argentina, 2004

marxista y que Brecht rechazaría con indignación; se ha sugerido la palabra contraria como adecuada, o sea «desalienación»; pero es un término muy ajeno al uso común como para poder entenderse con él. No es «extrañamiento», palabra de muy escaso uso, que derivamos de «extrañar», que suele significar el recuerdo a la vez grato y doloroso de una persona ausente. Tampoco resulta un buen equivalente «desfamiliarización», que es otra palabra compuesta y de muy escaso uso. Encontramos sólo en francés un equivalente casi perfecto, que es «*dépaysement*»*. Pero ¿qué queremos decir con todo esto? Se trata de que el espectador reconozca y no reconozca del todo lo que sucede; que comprenda y a la vez se inquiete; que le resulte vagamente raro, no común, curioso, que perciba como un tanto enigmático, pero no indescifrable lo que está viendo, debe ver lo que ocurre con prevención y con sospecha, con toda clase de dudas, cuantas más mejor; sobre todo, el espectador debe comprender a los personajes pero no puede inducirse a dejarse convencer por ellos.⁴

Eso de cambiar los hábitos de una persona es una pretensión que en realidad estimo más allá del teatro. El teatro ha de ubicarse en un momento específico, dentro del cual se podría manejar su punto de influencia, que no obstante a los esfuerzos de los creadores jamás estará más allá de las circunstancias del espectador individual, porque el público en sí no es más que un algo sin rostro y que a la vez está constituido por infinidad de rostros que reflejan una historia personal. Así pues, considero que el teatro, con toda su transitoriedad, termina siendo tan sólo un evento algo más que efímero; su influencia está limitada y si nos queremos poner más ontológicos podríamos pensar en términos de la filosofía budista e identificar al fenómeno del espectáculo teatral dentro del supuesto que todas las cosas son transitorias y aferrarse a ellas es un empeño vano que conduce al sufrimiento: el *Anitya*. El término expresa la idea budista de que toda existencia, sin excepción, está condicionada y sujeta al cambio; la palabra significa literalmente “transitoriedad”, “cambio” o “no permanencia”. La misma falta de permanencia, podemos aplicarla a los efectos de distanciamiento; si es claro que la sociedad en cuanto a situaciones políticas y de regímenes es distinta hoy que cuando Brecht estructurara sus principios dramáticos, también es de suponer que los mecanismos empleados tendrán una recepción distinta ante un público inteligente, que es una de las premisas sobre las cuales trabajara tanto él como Piscator, y bajo este principio de espectadores inteligentes es que pueden llegar a funcionar los efectos V, para que luego de abandonada la sala, al menos una o dos veces el espectador piense o medite en lo propuesto por el rompimiento. Si se logra al menos eso, ya es ganancia, pero ante todo comulgo con la idea de Brecht de que: “Hay que divertir a los hijos del siglo científico, de manera sensual y graciosa”⁵, aunque eso de siglo científico, aún está por clarificarse, máxime en países sojuzgados como el nuestro. Ante esta perspectiva, sí creo que se vislumbren algunos rasgos brechtianos en la obra en *Quimerata*.

No me parece por demás reiterar que mencioné la palabra “vislumbrar”, pues la obra, aunque mantiene algunos elementos de la técnica del Teatro Épico, no estoy afirmando que sea una obra construida siguiendo estos lineamientos, sino que dentro de la estructuración, y revisión posterior a la finalización de esta obra, reconocí, una vez más, una fuerte influencia de Brecht en la manera de construir un texto dramático y que las acotaciones sugieren una manera de

4 Jorge Arias, El teatro épico de Bertolt Brecht, Conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 2004 en Porto Alegre, en el teatro de Oi nois aqui traveiz, en el “Terreiro da tribo”

* Según el diccionario francés Le Robert Micro: *dépaysement* n. m. État d’une personne dépaïser / Changement agréable d’habitudes (Cambio agradable de hábitos)

5 Bertolt Brecht: El pequeño organon para teatro. Traducción de Christa y José María Carandell. Editorial Don Quijote. www.scribd.com/Brecht-Bertolt-Pequeño-organon-para-el-teatro-completo.

imaginar un espectáculo con este ascendiente, una influencia no arqueológica de Brecht, mucho menos un trabajo de *petit pois*, sino cierta preferencia por seguir un método crítico acentuado por recursos brechtianos. Ahora bien, ¿cuáles y qué de estos elementos aparecen en *Quimerata Barroquista*? Fundamentalmente la crítica social mediante un paralelismo histórico; la narración fragmentada mediante escenas con cierta independencia; el efecto de distanciamiento o extrañamiento o mejor dicho efecto V (*Verfremdung*), y dentro de este recurso, el uso de narrador, la música y el empleo de letreros, así como el mismo lenguaje y la tónica de la obra. A continuación, pasaré a especificar cómo ubico estos mecanismos en la obra dramática *Quimerata Barroquista*.

"...humano cielo de caducas flores" LA CRÍTICA SOCIAL.

Se acepta como uno de los postulados del teatro épico que la sociedad determina el pensamiento, también que el individuo es un sujeto de estudio, y al revisar la producción de Brecht, nos encontramos con un buen número de obras históricas o basadas en mitos y/o leyendas, dentro de las cuales el paralelismo histórico no se centra en la tragedia de las situaciones actuales precisamente; nuestra atención no se fija en el muestrario contemporáneo, más bien se nos permite ver que el comportamiento de los seres humanos no es connatural a una clase de personas, ni siquiera a una raza, sino que son las condiciones históricas las que provocan los acontecimientos y dictan las acciones de la gente. La crítica social es parte fundamental de los argumentos y el tratamiento del teatro épico, ya sea con temas históricos o contemporáneos. En el *Pequeño Organón*, una parte considerable de sus apartados están dedicados a justificar el beneficio de la crítica social, y por ende a los personajes individuales que son el resultado de todo un proceso histórico y social en una dialéctica que varía en el tiempo sus interpretaciones.

"La crítica, es decir, el gran método de la producción, al hacerse placer no le obliga al teatro a hacer nada en el terreno de la moral, pero le permite muchas cosas."⁶, nos dice, en el apartado 25 del *Pequeño Organón*. En *Quimerata Barroquista* esta crítica se plantea por sí misma como eje del argumento, por la misma naturaleza de los personajes históricos y un ambiente eclesiástico, el cual se ha erigido en rector de la moral social e individual, y como dice Brecht, "al hacerse placer", se transforma en una crítica irónica e incluso mordaz, una crítica que busca ante todo el humor y que, dentro de los mecanismos de lo cómico, la exposición de los vicios muestren, a manera de castigo el retorcido mundo interior de los personajes que iba constituyendo la norma moral de la época; Brecht habla al respecto diciendo: "como en un juego: expone a los que construyen la sociedad las experiencias vividas por la sociedad (tanto las antiguas como las actuales), de tal manera que puedan «disfrutar» con las sensaciones, conocimientos e impulsos que los más apasionados, los más sabios y los más activos de entre nosotros han experimentado a base de los acontecimientos de cada día y del siglo."⁷ Estas diferencias han de estar evidentemente presentes en cuanto a las clases sociales. El realismo Brechtiano se basa, a mi manera de entender, precisamente en eso, en mostrar las relaciones desiguales que se trazan a partir del clasismo, que según la época podríamos llamarle castas, término que se manejaba en la época de Sor Juana,

⁶ Bertolt Brecht, loc cit.

⁷ Bertolt Brecht, ibid

o más adelante la burguesía y el proletariado, aglutinando en estos dos conceptos una mayor desigualdad, pues en la gran cantidad de castas al menos se diría que hay una gradación del menos desfavorecido y el totalmente desarraigado; como ya vimos, Sor Juana se encontraba en un escalón inferior desde el punto de vista social por pertenecer a la casta de los criollos, además de ser hija ilegítima y mujer, a lo cual se le agregó la categoría de monja, situación que aparentemente la favorecería ante la mirada social, pero al mismo tiempo la mantenía sujeta irremediabilmente a las decisiones de la curia misógina.

Brecht pareciera tener cierta discordancia en que el público establezca un paralelismo con la situación actual y la situación histórica, en cuanto a las acciones se refiere, sin embargo pienso que se reconcilia al especificar el uso de los rompimientos. Considero que el emplear los hechos históricos para mostrarse en escena han de ser mucho más que un trabajo documental, al menos desde mi perspectiva es un buen recurso para analizar que tan evolucionados estamos; por ejemplo: ¿Qué tan modernos podemos considerarnos con respecto a la situación de género en comparación a la sociedad novohispana? Bueno, sí, la mujer va a la universidad, la tolerancia en cuanto a las preferencias sexuales es casi una obligación si te quieres llamar “moderno”, pero tolerancia no quiere decir ni aceptación, ni mucho menos comprensión, sino dejar ser, casi permanecer con los ojos cerrados o si apenas con una rendija para ver lo que está más allá de nuestra pequeña realidad. Toleramos a cada género, pero eso casi es sinónimo de lo “soportamos”, y en consecuencia también toleramos los crímenes por odio de género, y entonces nos hacemos sordos a los asesinatos de Juárez, y a que nuestro país sea el segundo de América en crímenes por homofobia. Lo peor, no le perdonamos a alguien distinto a nuestra ubicación y preferencia de género que tenga poder sobre nosotros, el machismo misógino sigue siendo sello en nuestra sociedad y, si no queda más, los chistes destructivos conforman el arma destructiva de las reuniones de café o cantina; las “viejas” son tan brutas y putas como torcidos los homosexuales, y los jotos tan débiles como putas las mujeres, y las lesbianas tan indeseables como ambos, pero tiene por dónde, en consecuencia a tod@s l@s puede violar un macho, al menos verbalmente, que es el trasfondo del albur.

Nada importa, como no importó con Sor Juana, o fue lo que más importó, que sea culta o inteligente una persona, la situación biológica de género y de clase pueden maldecir a una persona de por vida, no olvidemos los comentarios respecto a dos artistas de nuestra época por su género. Luego de haber realizado una inversión millonaria Salma Hayek declaró que Frida Kalo no era sino una lesbiana histérica, o algo parecido; mientras que otra gama ofendida de admiradores, como Rina Lazo, por la visión de la película, bastante cuestionable por cierto, se empeñan en negar tanto el machismo de Diego como la bisexualidad de Frida, siendo entonces más importantes sus tormentos, sus aventuras que su obra artística. De otro ícono popular, Juan Gabriel, mucha gente, a pesar que cante sus canciones, está preocupado porque lo vayan a enterrar en la Rotonda de los Hombres Ilustres, ¿pues cómo si es más torcido que una columna salomónica? Cante y componga bien o mal, es lo de menos, lo terrible es que es homosexual. El pintor Daniel Lezama, utiliza como símbolos de la nueva mexicanidad tanto a la Guadalupana como a Juan Gabriel, afirmando que uno y otro nos regresan a la “matria”, a esa parte femenina y edípica que tan marcada tiene nuestra sociedad, según este artista plástico Juan Gabriel regresa al macho a su parte femenina al interpretar canciones de mariachi con voz y ademanes afeminados y así en esta equiparación en alegorías de una nación sangrante tan popular y arraigado resulta uno como la otra y adquieren nuevos significados por el género⁸. El género sella,

⁸ Daniel Lezama, entrevista transmitida en “La Conversación”, Milenio Televisión, 22 de septiembre 2010

para bien o para mal, a un personaje público, lo maldice o lo bendice y la obra pasa a segundo término siendo favorecida o dañada por algo que tendría que serle totalmente ajeno, porque a fin de cuentas la obra como tal debiera tener una vida e interpretación propia, pero nos encanta el chisme.

Esta rivalidad de género es la que primordialmente mueve las luchas en *Quimerata Barroquista*, no hay fuerzas oscuras, son perfectamente reconocibles los antagonistas y que sus acciones provocan los cambios dentro del rumbo de Sor Juana y de la sociedad, así como que la falta de comprensión de Sor Juana de esa sociedad, de no ubicarse en su escalón de una manera conformista es lo que la lleva a su propia destrucción, quizás aceptada e incluso buscada. No sabemos si el público con el método brechtiano se pregunte lo que haría en una situación semejante, como él espera, pero estoy seguro que al menos se podrá a indignar y establecer un paralelismo con alguna situación histórico-social actual que lo lleva a la crítica, a lo cual yo llamaría la empatía brechtiana de su nuevo realismo. Dentro de postulados como que: “Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales, y distinguimos según las épocas, entonces dificultamos a los espectadores su tendencia a identificarse. (...) Estas «condiciones históricas» no deben ser concebidas (ni representadas) como fuerzas oscuras (en el trasfondo), sino entendidas como producto de los hombres, y mantenidas por ellos (y por ellos transformadas), es decir: surgidas de lo que va ocurriendo en la escena.”⁹

Ahora bien, si planteamos la historia dentro de un estilo cómico, una comicidad irónica y burlesca, con personajes colocados en un pedestal por la historia de derecha a izquierda, se plantea por sí misma una visión crítica y al mismo tiempo ya comenzamos a manejar el principio de rompimiento, el *Verfremdung*, pero de ello y cómo se maneja en *Quimerata Barroquista* hablaremos en el siguiente apartado.

**“Hoy prevenido quiero
que, alegre, liberal y lisonjero,
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a evidencias.”**

EL VERFREMUNGSEFFEKTE O EFECTO DE EXTRAÑAMIENTO.

Partiendo de lo que se dice en el *Pequeño Organón*, encuentro en la forma narrativa una estructuración semejante a la propuesta para el teatro épico, aquella que progresa no en una dirección continua sino por “un montaje de curvas y saltos”, dialécticamente, tal como si alguien “toma un par de tijeras y corta al teatro en piezas, todas ellas capaces de vida”¹⁰. La obra nos presenta fragmentos de diferentes anécdotas históricas o interpretaciones de lo que pudo suceder en el ínter entre diversas acciones, si bien siguiendo un orden más o menos cronológico, varias escenas podrían cambiarse de lugar sin que afectara mayormente a la comprensión narrativa, se salta de un suceso a otro, son apenas retazos de la vida de Sor Juana y

⁹ Bertolt Brecht, op cit.

¹⁰ Bertolt Brecht, ibid.

los personajes que la acompañan en la obra; por su lado; el prólogo y el epílogo, por sí mismos podrían constituir una pequeña unidad, un juguete escénico, que toma forma definida unidos, el prólogo a la segunda escena y el epílogo a la penúltima, pero que siguen sin ser imprescindibles. Así, al estar prevista para que sea una especie de *déjà vu*, de las ficheras de “El Esmirna”, el escenario, que habrá de remitir a la vieja y deteriorada construcción del ex convento de San Jerónimo, permanece constante y con la suficiente practicidad para manejarse como multiescenario para ubicar las diferentes áreas que especifican los letreros.

Ahora bien, los letreros, para Brecht, generalmente debieran hacer referencia a situaciones que les llevara a clarificar lo representado para luego ligarlo con la intención del director y/o dramaturgo y así promover la reflexión de la situación del espectador; en este caso no están empleados de ese modo, sino que, por la propuesta de multiescenario, por un lado ayuda a ubicar en tiempo y espacio cada escena, y su función distanciadora radica en obligar al espectador primero a separarse de la situación actoral, enfatizando el artificio teatral y planteando la simultaneidad de acciones en las escenas sobrepuestas, las cuales pretenden mostrar el desarrollo de los hechos como una reacción en cadena consecuentes unos con otros; ejemplo de esto son: la escena ya mencionada del prólogo, ubicada en “El Esmirna” durante los años ‘60¹¹; la secuencia de escenas de las flagelaciones (del final del cuadro 13 al 17, en el segundo acto)¹²; así como la siguiente secuencia referente a la Carta Atenagórica y sus consecuentes cartas y represalias posteriores (del cuadro 18 al 21 en el segundo acto)¹³; este par de ejemplos los analizaré con mayor detalle más adelante. Podríamos decir que, en este caso en específico los letreros viene a ser una prolongación de los narradores: Juana y el Arlequín.

Aunque, desde otro ángulo, en Brecht la propuesta de los letreros vienen a ser también una prolongación del narrador o un desdoblamiento hacia otros medios y otros recursos comunicativos, tanto como las proyecciones, enfatizando así la naturaleza narrativa y guía del teatro épico, que aún cuando él mismo planteara que no se debía decir qué pensar al público, sino mostrarle los hechos para que cada cual pensara y sacara conclusiones, es obvio que el trabajo creativo, sea cual sea su naturaleza carece de objetividad absoluta, y ahí radica su encanto e irrepetibilidad: resulta tan subjetivo como individualista es el criterio de cada sujeto, por lo que, en ese intento de “objetivar”, permite numerosas lecturas. En la comunicación de los pensamientos individuales puede estar la catarsis, que ni el mismo Aristóteles terminó de definir, en que existe una emoción implícita en la comunicación humana, ya sea emocional o racional; pero el identificarnos como pieza de una especie: los humanos, nos hace vernos como parte de seres cósmicos entrelazados con el aquí y el ahora, no el físico, sino el de las ideas y sentimientos universales, los mismos que pudo experimentar Tespis o Esquilo, o que mueve al más novel de los dramaturgos a intentar poner algo en escena.

El acto de contactar con otro en sus ideas y ser capaces de interpretarla desde nuestra perspectiva, mueve a una emoción particular que permite al teatro seguir vigente, independientemente de los “ismos” que le añadamos como sufijo a cualquier adjetivo. Hablar de catarsis para Brecht parecería una blasfemia, pero no si nos alejamos de algún concepto de encantamiento “hipnótico” que poco nos deja a la reflexión y lo tomamos como ese sentimiento de sublimación emocional e intelectual que cualquier espectáculo teatral o parateatral nos proporciona. Recordemos que la hipnosis *per se* no ayuda en nada, siempre deberá de ir seguida por un proceso

11 5., P.179-183, “Quimerata Barroquista”

12 5., P. 209-215, “Quimerata Barroquista”

13 5., P. 215-218, “Quimerata Barroquista”

de racionalización de la experiencia; y bien mirado, combinando los métodos “emotivos” de la empatía del “teatro dramático” y los racionales analíticos del “teatro épico”, en esta fusión podemos encontrar una forma más de rompimiento para el *dépaysement*, del efecto V.

Siguiendo la línea planteada, dentro de *Quimerata Barroquista*, intenté precisamente esa forma de rompimiento, poniendo en secuencia escenas álgidas que permitían el desbordamiento de las emociones tanto para el público como para el actor, seguidas de escenas cómicas con que pudieran impedir al espectador engancharse en la emoción de los personajes; cuando no escenas que, dentro de su concepción fársica, se burlaran del sentimiento al que aludían o del que venían en la escena anterior, elemento que desde luego será más evidente durante la puesta en escena y bajo el trabajo de un director, quien según su criterio e intencionalidad ante el texto, podrá dosificar los efectos con las intervenciones de los narradores, o narraciones de los mismos personajes. Aunque esta táctica, de manera y motivación diferente, era ya empleado por Lope de Vega en lo que él llamó tragicomedias y de las cuales ya hemos hablado en apartados anteriores, ahí se nos presenta no como una forma de “divertir”. Si bien Lope de Vega siempre respetó a la aristocracia y los castigos eran funesto, generalmente la pena de muerte dictaminada por el autor y en manos del pueblo habitualmente, como apunta Jesús Gómez¹⁴, podría ser parte de la propaganda institucional y cuidando muy bien de no ofender al monarca o su representante; en *Quimerata Barroquista* esto no sucede, todo lo contrario, la idea es mostrar que como estructura, la sociedad se corrompe de una plataforma a otra y que la corrupción principal proviene y se promueve desde los estratos más elevados, aquellos en el poder social, económico y moral; que si queremos subsistir hemos de amoldarnos a ciertos preceptos que nos mantengan a flote, fingiendo alinearnos a la ideología imperante, o al menos no intentar destruirla evidentemente, todo es un juego de fingimientos, como el juego del primitivo bufón, el “loco”, que con su ingenuidad infantil, podría decir la verdad; a fin de cuenta los locos, los borrachos y los niños siempre dicen la verdad. Si el bufón, al narrar sus historias cómicas se le permitía decir la verdad y al tiempo castigar, siempre que fuera con gracia efectiva, nuestros narradores retoman cierta parte de esta herencia que nos llega a través de “el pícaro”, durante el Siglo de Oro, de la novela al teatro, y en este caso, repartiéndose en los demás personajes, que en determinados momentos igual se convierten en narradores.

El empleo del narrador es otro ingrediente fundamental que se desprende del teatro épico. Su empleo es más que evidente en la obra, sirven por un lado para hilvanar la secuencia histórico-aneecdótica y para ampliar mi visión de los hechos. Pero además, estoy empleando otro recurso de rompimiento adoptado directamente, del teatro del Siglo de Oro –aunque debiera decir del teatro latino y adoptado por el teatro renacentista–, es el empleo de los apartes, ligando al espectador con la escena, convirtiéndolo en cómplice de la crítica a la situación y haciendo que la cuarta pared no sea más que un mero convencionalismo.

Juan J. Cienfuegos refiere los cinco tipos de apartes que ya desde Terencio se empleaban y muestran su influencia en el teatro español, al menos, a partir de *La Celestina*: **1.-** Resumir a los espectadores lo acontecido hasta el presente. **2.-** Avisar a los espectadores de la inmediata aparición de un hito argumental importante. **3.-** Destacar una palabra-clave para comprender la trama de manera que llega a ser mensaje de atención para el espectador. **4.-** Crear situaciones de humor a base del diálogo convencional espectador-personaje, y a base de la manifestación del engaño en que se mueve. **5.-** Expresar el temor por su integridad o por el descubrimiento de

¹⁴ Jesús Gómez, *Ortodoxia o subversión en la comedia española del Siglo de Oro*, Dicenda: Cuadernos de filología hispánica, España, 2003, 21

su plan que manifiesta un personaje.¹⁵; aunque podremos encontrar más especificaciones para la utilización de los apartes, considero que estos son los más frecuentes. Otro aspecto que me parece importante comentar, por la manera en que los apartes se pueden equiparar a un efecto V, es como Cienfuegos enfatiza que durante el medioevo, el empleo del aparte número cinco, es el más utilizado, mientras que los otros prácticamente desaparecen, él atribuye esta situación a que durante la edad media para el autor de un texto dramático, “la obra está destinada a la lectura, necesita introducir el aparte lingüísticamente [el *secum*]”¹⁶; tal característica lo acercaría más a lo que pretende el teatro épico, mientras que durante la comedia del Siglo de Oro, se retoman las características latinas, en cuanto a su brevedad y con la finalidad de mover a la comicidad y la risa. Lo que sucede entonces al tomar estos recursos en una obra con influencia brechtiana es que el tipo de aparte cinco al estilo medieval se le adjudica al narrador establecido como tal, mientras que los apartes breves, se van dosificando entre los otros personajes y también lo comparten con el narrador, pudiendo entremezclarse, en la misma narración, apartes de los otros cuatro tipos. Esto mismo es lo que podemos apreciar en ciertas escenas de *Quimerata Barroquista*, además, se maneja el teatro dentro del teatro usando el recurso de los letreros, el aparte y la complicidad con el espectador cuando en la escena de la toma de velo (cuadro 4 en el primer acto)¹⁷ la virreina exige que se le traduzcan los parlamentos latinos que emulan un ritual eclesiástico donde se dividía a los iniciados de los que no son, y este personaje, por decirlo de algún modo, se alía con el espectador que seguramente tampoco entenderá el latín. Es con el empleo de estos recursos que podemos ubicarla dentro de la influencia brechtiana, y a la vez, con el posmoderno estilo del pastiche, tal vez un doble pastiche, pues toma elementos barrocos, ubicando personajes, lenguaje y situaciones de tres siglos atrás y acepta la influencia preponderante de un estilo dramático de hace 70 años.

El lenguaje y la manera de emplearlo plantea asimismo otro tipo de distanciamiento. Si bien la versificación de los parlamentos se establece a manera de parodia con el Siglo de Oro, también, el escucharlo, de entrada produce extrañeza, incluso algunos maestros hablaban que al escribir no se debe “rimar” involuntariamente para no distraer con un lenguaje no natural, en este caso, de entrada, es lo que se pretende: al cambiar de la prosa a la versificación rimada, incluso en ocasiones forzada, para manejar la parodia de manierismo; sin embargo, no es un recurso nuevo dentro del estilo de teatro épico, el mismo Brecht lo utilizó en diferentes ocasiones y con intenciones diversas pero con la constante de romper la ilusión de la realidad, y en la mayoría de las veces para enfatizar el elemento cómico-irónico. Tomemos como ejemplo *La remediable ascensión de Arturo Ui*.

En, en *Ui*, el recurso de los pareados se emplea, por ejemplo, en la escena de la florería para ironizar sobre el flirteo, enfatizando el paralelismo con la obra shakesperiana. Como ya mencioné, estos empleos de versificación dentro de la obra, constituyen en sí un elemento distanciador fundamental, pues para una época donde el realismo era imperante, el hecho de aplicar un lenguaje forzado que bien manejado puede aportar un ritmo más ágil a una posible representación, resultaba al menos “extraño”. Müller, considerado uno de quienes ha leído mejor la obra de Brecht para su representación, dice al respecto de estos versos: “los pareados (*Knittelverse*) son del mayor nivel, como mínimo tan buenos como los de Goethe, cuando no mejores. El pareado es el único verso típicamente alemán, el verso alemán anterior al verso blan-

15 Juan. J. Cienfuegos, El aparte del teatro, de Terencio a la Garcineda., Revista Habis, número 17, 1987

16 *ibid.*

17 5, P. 194, “Quimerata Barroquista”

co. El verso blanco sin embargo sólo puede revitalizarse a partir de Shakespeare.”¹⁸ El pareado, considerado como una forma fundamental de la versificación alemana temprana, además se relaciona con los juegos infantiles, las rondas donde, en su mayoría se encuentra el relato subyacente del dominio, la conquista del ganador, elemento que constantemente vemos en *Arturo Ui*, es como en las versiones de Disney, donde lo terrible de las moralejas presentadas en los cuentos clásicos, las convierte en digeribles mediante un tratamiento de comercialización; así, lo terrible del nazismo, puede convertirse en aceptable, en principio, y posteriormente como dogma de vida, mediante una demagogia bien estructurada, transformada en algo tan natural como las rondas infantiles, de esta forma la vemos con el monólogo de Antonio, donde logra convencer no con la razón sino con los juegos de palabras.

Guardando su distancia, es el mismo principio en *Quimerata Barroquista* y, además, el empleo de las rondas es explícito; por otro lado, el reiterado uso de los pareados están manejados conscientemente para enfatizar la parodia y la ridiculización de lenguaje rimado, el cual desaparece en escenas donde los personajes o se ubican en un contexto más o menos contemporáneo (en “El Esmirna” –Prólogo del primer acto), o cuando los personajes se alejan del juego de fingimientos y “finezas” para sobrevivir en el ambiente social que los había sustentado (los parlamentos de Sor Juana Inés cuando decide ir a cuidar a las monjas contagiadas de la peste –cuadro 26 en el segundo acto)¹⁹; la rima también se va a manejar en las canciones que, más cercanas al teatro de revista, se incluyen en la obra.

“La música puede, de muchas maneras, y completamente, establecerse por su cuenta, y a su modo, tomar posición frente a los temas. Sin embargo, también puede servir para dar variedad a la diversión.”²⁰, nos dice Brecht en *El Pequeño Organón*, y es en la búsqueda de esta diversión que también se incluyen propuestas musicales en el texto de *Quimerata Barroquista*, y por otro lado, como una forma de ironizar la cultura y las actitudes, así en el prólogo, la cantante interpretará el soneto XVIII “*Al que ingrato me engaña*” de Sor Juana que debería ser entonada como una canción del tipo que interpretan Chelo Silva o Paquita la del Barrio, ¿qué más da si ya han musicalizado la poesía de Sor Juana desde el blues hasta el mariachi, por qué no ahora en ritmo arrabalero o en rap?, como el caso de la escena de la toma de velo (cuadro 4 en el primer acto)²¹, donde se propone que Inés cante fragmentos de “*Finjamos que soy feliz*”, a ritmo de rap en medio de una danza tipo *vogue* por parte de los obispos. Sí, quizás le resulte extraño al espectador, pero también puede aceptar la crítica de que todo eso no es más que una parafernalia simbólica del poder o el sojuzgamiento; en todo caso ya será ganancia si el público se ríe al ver también a los personajes dándose latigazos a ritmo de go-go, siguiendo los movimiento de la autoflagelación en una estilización muy al estilo Bob Fosse en *Sweet Charity*, y mayor ganancia será si con la canción de “*Cuidado que va a caer*” (cuadro 19)²² se indigna un poco, donde se resume el proceso destructivo de la *Carta Atenagórica* y el alejamiento de los supuesto amigos y aliados de Sor Juana.

Las mencionadas secuencias de escenas (cuadros 18 al 21 en el segundo acto), constituye por sí misma un cúmulo de *Verfremdungseffekte*, que a su vez viene de otra escena con un amplio sentido de *dépaysement*, entendido como el efecto V, esperando que el público com-

18 Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen (Suhrkamp Verlag, 2005), pp. 176-178. Este fragmento se encuentra traducido en el programa de mano de la representación de El evitable ascenso de Arturo Ui para el Teatre Lliure. Traducción de Ángel Ferrero.

19 5, P. 224-227, “Quimerata Barroquista”

20 Bertolt Brecht, El pequeño organón para el teatro, op.cit

21 5, P. 195, “Quimerata Barroquista”

22 5, P. 216-217, “Quimerata Barroquista”

prenda una propuesta en que se valora más el disfrutar la existencia y no sufrirla y la vida con todo y las posibilidades corporales e intelectuales son un premio y no producto de un pecado, por supuesto me refiero a la secuencia de las flagelaciones (del cuadro 13 al 17), a partir de ahí, como en el cubismo, se intenta manejar una visión global con ángulos de apreciación diversos, el multiescenario con la simultaneidad de escenas, similares pero con motivaciones y fines distintos es ya una forma de distanciar, y al mismo tiempo exige una mayor atención al espectador y da la oportunidad de que ejerzan su derecho a elegir, centrarse en una de las escenas que suceden.

El letrero de inicio de la secuencia de la *Carta Atenagórica*, nos ubica en el espacio y el tiempo histórico: “Calle de la ciudad de México, 1690”, y la acotación continúa con los elementos distanciadores de una posible realidad: “Juana, junto con el Arlequín, llegan con unos muñecos guignol y comienzan a relatar cantando”. Hasta aquí, encontramos letreros, narración, además un elemento de atrezzo distractor, como son los muñecos gigñol (aunque más bien debiera decirse puppets), como un cuenta-cuentos que da su show, o como un trovador que utiliza todas las posibilidades que encuentra para atrapar oyentes callejeros, repitiendo así el mecanismo de la escena de apertura del segundo acto donde, como en una feria, un merolico “canta” las cartas de lotería, y al proseguir se continúa el recurso de multiescenario, que finalmente se unirá con un elemento de utilería, nada realista: luego de un ir y venir de cartas, el Obispo de Puebla travestido en Sor Filotea, toma lo que será la supuesta *Carta Atenagórica* y “desenrolla la enorme carta a todo lo largo del escenario, de manera que cada uno de los personajes pueda leerla”, como apunta la acotación mientras los narradores “van leyendo por encima del hombro de los personajes y repiten el estribillo de la canción”, estribillo que enfatiza el carácter de Sor Juana y que, por ponerse con Sansón a las trompadas, va a caer sin medir su propia estatura sociopolítica, como ya le había dicho la virreina escenas antes, “*El orgullo os ciega y os pone a soñar. / Tened cuidado que no os quiero enterrar*”, y efectivamente así fue, Sor Juana decide seguir el parlamento que le contesta en esa escena “*Ya soportaré mis cruces*”; así, luego de “*caer de bruces*”, comenzamos a ver una de las visiones de la obra: Sor Juana, como muchos talentosos personajes a lo largo de la historia, no es que hayan sido malos artistas o creadores, sino que se creyeron cobijados por sus talentos, cuando el poder social es el que puede protegerlo de las intrigas políticas y el texto de Juana al final de la escena 12 es el resumen de la “culpa” de Sor Juana Inés: “*Se le olvidó que el amor de los amigos / nos nutre mucho menos que los higos, y nomás sirve para consolar / cuando no queda más que recordar*”

La extensa canción y música que acompaña la escena de la *Carta Atenagórica*, más que otras, debe enfatizar el hecho de cómo los sucesos históricos dentro de un juego de poderes y posicionamientos sociales y morales, son el principal obstáculo para el libre pensamiento, en este caso encarnado por la figura femenina de Sor Juana, de ahí que se encuentra enlazada, porque se quiere mostrar esta secuencia, donde se desenmascaran y ubican los personajes en la justa dimensión que se les quiere dar como símbolos en la obra, esta música carnavalesca, intenta ajustarse, enfatizándola con los elementos teatrales que se encuentren al alcance como menciona Brecht en *El Pequeño Organón*: “Las intervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general del mostrar que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial”²³.

Finalmente, el epílogo rompe con lo que podría ser el final ineludible, un poco a la manera de Dario Fo, se proponen otros rumbos, los que con sus acciones podrían haberle dado a

23 Bertolt Brecht, op. cit..

la monja poetisa los personajes con los que convivió, e invitando indirectamente al público a que piense en una propuesta para el final de Sor Juana y por extensión para cualquier individuo que pudiera encontrarse en una situación, aunque sea, ligeramente similar, quizás un poco pensando o involuntariamente acotado por la conclusión de *El Pequeño Organón*:

Porque las representaciones deben dar paso a lo representado, a la convivencia de los hombres, y el placer ante su perfección debe ser realizado por el placer, aún más alto, de ver que las normas de la convivencia humana aquí expuestas son tratadas como pasajeras e imperfectas. En esto el teatro permite a sus espectadores el permanecer activos más allá de lo que se ve. En su teatro, el espectador podrá disfrutar en forma de diversión de los trabajos terribles e inacabables que le da su lucha por la vida y también de lo terrible de su incesante transformación. Aquí podrá realizarse el espectador de la manera más sencilla; porque la manera más sencilla de existencia es la que se da dentro del arte.²⁴

**“De pensarlo, me estremezco,
de imaginarlo, me turbo;
de repetirlo, me asombro;
de acordarlo, me consumo.”**

ENTRE LO BRECHTIANO, EL NEOBARROCO Y EL PASTICHE

Hablar de posmodernidad y posmodernismo es muy complicado, es centrarnos en un torbellino de manifestaciones, pero que coinciden a favor o en contra de la imposición del capitalismo y el movimiento globalizante que empobrece más a unos y enriquece en exceso a los otros, contrario a lo que se pudiera haber planteado con un principio impuesto en un mundo tan desigual. Lo que es indudable que con la tecnología y los medios de comunicación tan enlazados, las nuevas manifestaciones culturales y académicas se ven tambaleantes entre diversos estilos. Hay quienes, como Heriberto Yépez, consideran que no es sino una más de las manifestaciones del imperialismo yanqui en su afán de engañar como una cultura neutra, objetiva y puntualiza: “El posmodernismo es un juego de praxis y teorías para justificar la fragmentación de las culturas, su remix, ‘hibridación’, describir lo más apolíticamente un mundo caracterizado por la pérdida de las totalidades. El posmodernismo es el *party* de la re-partición”²⁵. Aunque viene a ser una crítica en contra del imperialismo y el posmodernismo como su manifestación cultural más prominente, no obstante a las muy válidas críticas, considero que para que no surgiera el posmodernismo como una estética de nuestra época debiera haberse cambiado el devenir histórico global y, además, mantener cerradas las regiones culturales para mantenerlas intactas. Al momento de permitir conocer lo que sucede en el momento preciso en otras latitudes, en ese momento se comenzó la influencia de una cultura a otra también en el momento de su surgimiento; si el mundo está decepcionado no es por una estrategia cultural específica, sino precisamente por lo contrario, porque no hay ninguna política cultural, y eso es más que evidente en nuestro país a partir de los cuatro últimos sexenios. Esta situación nos ha hecho regresar a otro tipo de

24 Ibid.

25 Heriberto Yépez, Del renacimiento al posmodernismo, www.henciclopedia.org.uy/autores/YepezHeriberto/Posmodernismo.htm

manifestaciones, manifestaciones que conformaron una identidad, y tal fenómeno también pertenece al posmodernismo, un intento de fincar identidades en las raíces académico-culturales. Muchos son los intentos, pero el que me ocupa, por considerar que tuvo una influencia fundamental en *Quimerata Barroquista*, es el auge del neobarroco, que desde el nombre no niega la cruz de su parroquia.

Coincido con muchos teóricos que afirman que hacia el final del siglo pasado nos hallábamos en una especie de renuncia al método preciso, que la vanguardia se había convertido en contravanguardia; el ser racional estaba agotado, al menos a la manera en que se nos había presentado, y ante lo cual responde eso que hoy conocemos como Neobarroco, subsistiendo hasta nuestros días. “Al relacionar los movimientos estéticos con las cosmovisiones científicas, acaso había vislumbrado una «nueva forma de racionalidad» (Severo Sarduy)”²⁶, apunta Arturo Dávila cuando nos habla de la “zanja” cultural en que nos encontramos, separándonos del pensamiento de otras épocas, pero que al mismo tiempo nos lo hace ver como lejano y nuestro, nuestro por una nueva reinterpretación y adecuación. ¿No nos suena esto a posmodernismo? Dávila continúa:

Sarduy, menos tajante, no habla de la «desaparición» de un modo de pensar, sino de un «espejeo», de un eco histórico que se refleja y vuelve a surgir de otra manera. Y para explicar estas confluencias, formula la teoría de la retombée, que definió de la siguiente manera:

Llamé retombée, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad anacrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo sino coexistir; la «consecuencia» incluso, puede preceder a la «causa», ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. Retombée es también, una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble -la palabra tomada también en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia (“Nueva inestabilidad”)

Lo interesante de la propuesta de Sarduy es que no se trata de la extinción de formas de pensar, sino de un regreso (o un adelanto), una combinación diacrónica y sin causalidad, una especie de sorteo de ideologías y estéticas que pueden “barajarse, como en un juego de naipes”. Januta y Buci-Glucksmann, en el prólogo al encuentro *El Barroco* y su *Doble*, simplificaron esta idea, al advertir que, en el caso de las dos cosmovisiones señaladas, el neobarroco no se trata de una vuelta al barroco, sino una vuelta del barroco, idea que es similar pero a la vez diferente, y que tal vez sintetiza las posturas de Calábrese y de Sarduy.²⁷

Es tal vez, una re-visión del barroco, como forma de identidad, y hablo específicamente de las colonias españolas en América, mientras que en la metrópoli era la bandera de la contrareforma, en América es la manifestación de la contraconquista, así lo afirma Lezama Lima²⁸; hoy el imperialismo es una más de las formas de colonización, más cruel por ser más sutil pero igualmente destructiva, más invasiva que los grilletos y tan letal como la viruela. Al mezclarse, durante el siglo XVI las culturas indígenas con la ideología española cristiana en un banquete sensual, se preservaba la identidad prehispánica y conquistaba en todos los ámbitos, hoy, la

26 Arturo Dávila, *El neobarroco sin Lagrimas*: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes et al, Ipertexto, invierno 2009

27 Ibid

28 Lezama Lima, José “La curiosidad barroca”. En: *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica México, D. F., 2001,

lucha por reafirmarse y en lucha constante contra la cultura Ligth, el Neobarroco es una más de las manifestaciones que regresan y vuelven a ver en sí y desde su perspectiva lo que conformó de alguna manera la identidad nacional y, como en un mole o en un “jarabe”, aglutina diversos elementos que fraternizan a quienes lo comparten, aunque sea sólo momentáneamente.

Algo de lo épico brechtiano se percibe en algunos conceptos neobarrocos, esto es la forma de narrar, que parece no tener una conexión lineal, ni con el personaje con el cual podría tener empatía el lector-espectador, por que en el Neobarroco el lector, experimenta esa sensación de no adentrarse, sino de ser espectador de una lectura, transpuesto al teatro, es espectador de la obra y de sí mismo, en un juego de *voyeurs*, en el cual el espectador observa el espectáculo pero es parte del mismo y ambos parecen ser observados por la historia y viceversa. En el análisis de *Apariciones* de Margo Glantz, Valeria Añón, describe el siguiente fenómeno común a la literatura neobarroca: “es, más que una novela, una serie de imágenes consecutivas o yuxtapuestas, que mutan su significado en esta relación de cercanía o contigüidad textual. Imágenes que, escandidas por títulos y juegos tipográficos, consiguen mantener un tono, una semejanza sintagmática entre una «estampa» y otra”²⁹. Hay algo que, sin ser exacto el paralelismo, tiene innegables similitudes en cuanto a lo que le sucede al auditorio de un espectáculo brechtiano, esto es la necesidad de aportar una sensación de extrañeza al lector-espectador; quizás el más evidente en cuanto a su posible utilización también en el drama es la metalepsis, una figura que juega entre lo que es y lo que parece ser, lo real y la apariencia, con secretos que parecen verdades pero que pueden ser mentira. Continuando con el estudio de Añón, al respecto acota:

“Para Genette, la metalepsis es un salto de mundo que «produce un efecto de extrañeza, sea burlón o sea fantástico [...]. Todos estos juegos manifiestan, por la intensidad de sus efectos, la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando la verosimilitud, y que es precisamente la de la narración (o de la representación) misma: frontera móvil pero sagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta y aquel que se cuenta»”³⁰

Esta dualidad nos enfrenta a escenas que bien pueden ser inconexas, o modificadas como imágenes en la proximidad de unas a otras, son, escenas también “en espiral”, tal como si el autor “toma un par de tijeras y corta (al teatro) en piezas, todas ellas capaces de vida”³¹ que en una línea argumental fragmentada dan una sensación de incertidumbre y el sujeto-personajes ya no es preciso, como no lo es nada en este panorama posmoderno, donde somos reflejos que nos evadimos en un juego de espejos que va de refracción a refracción y se distorsionan siendo entonces un destello paródico, crítico de nosotros, como una parodia de los destellos “ajenos” que nos revisten pero que se nos adhieren como si fueran propios. Porque el Neobarroco es también una forma de parodia, como parodia lo es *Quimerata*, una parodia que en su manifestación se convierte en crítica de nuestro presente inmediato, como producto de un pasado conflictivo y conflictuante, y en este sentido paródico es que también podemos inscribir el Neobarroco en una de las dos manifestaciones más notorias del posmodernismo: el Pastiche.

El termino Pastiche, más allá de la técnica artesanal, se popularizó entre los años 80 y principios de los 90, y fue considerado como la tendencia más dominante de la posmodernidad en cualquiera de los ámbitos artísticos. La mayoría de los ensayistas consideran al Pastiche

29 Valeria Añón, El laberinto (neo)barroco. Erotismo y parodia en *Apariciones*, de Margo Glantz, revista Iberoamericana, VI, 24 (2006)

30 Ibid.

31 Ver referencia 10

como una especie de parodia de géneros y estilos, todo dentro de una ensalada que integra preferentemente manifestaciones y elementos del pasado. El término proveniente del francés, que a su vez lo adopta del italiano, se ha desvalorizado por múltiples razones, principalmente porque muchos críticos lo consideran sin un compromiso específico con la historia, ni la presente ni la pasada, y termina siendo como un mal capítulo de alguna novela de autoayuda; sin embargo, la parodia no tiene por qué ser negativa, considero que va mucho más allá del plagio, en sí, la parodia para que pueda ser considerada realmente como tal, debe tener una fuerte carga crítica. No podemos evitarlo, estamos en un mundo globalizado y ceñido por la posmodernidad, que en nuestros países en desarrollo, no deja de ser al mismo tiempo una parodia del posmodernismo, más acorde a la decepción de la tecnificación del individuo. Los pensadores pueden ir a favor o en contra, pero difícilmente neutros, y la producción, para bien y para mal, en favor o en contra estará iluminada u oscurecida por la corriente imperante, ya puede ser el posmodernismo o el más recientemente renombrado ultramodernismo, basándose en Foucault, se termina de rematar al sujeto en ambas corrientes. A 30 años que Lyotard aplicara este término, siguen las discusiones.

Para Fredric Jameson el pastiche resulta ser una “parodia en blanco”, especialmente con referencia a la parodia posmoderna de las prácticas de auto-reflexividad y la intertextualidad. Linda Hutcheon nos dice que, según este autor, “al perder el carácter de imitación jocosa, el pastiche en la era posmoderna se ha convertido en una «lengua muerta», sin ningún contenido político o histórico, por lo que también se ha vuelto incapaz de satirizar en cualquier forma efectiva. Considerando que el pastiche que solía ser un estilo literario de humor, en el postmodernismo, «carece de la risa»³². Considero que es mucho generalizar, máxime si tomamos en cuenta, como ya mencioné, que la parodia en sí misma es crítica y mayoritariamente irónica, la autora a la que hago referencia nos dice también que hoy día muchas obras literarias desafían “la política y las evasiones encubiertas o no reconocidas de la representación estética, empleando la parodia como un medio para conectar el presente con el pasado sin postular la transparencia de la representación, verbal o visual”³³. Para muchos, pues, el Pastiche es una parodia, y la parodia se inscribe en ese marco referencial de la intertextualidad que nos hace ir de una referencia a otra, ya sea estilística, o figurativa, o textual, o histórica, y preferentemente de varias a la vez, si no es que de todas. Esta intertextualidad, que será propia de la parodia, y por ende del Pastiche como hijo natural, es para Kristeva, la autora del término, un todo no autónomo ni cerrado “sino un diálogo entre voces y el lector no es un ser pasivo sino que se convierte en un oyente activo”. Más adelante, Wolfgang Iser, complementará el concepto aplicando el término de “repertorio”, donde incluye aquella realidad extraestética que nos otorga como lectores-espectadores un saber determinado desde antes: convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época en sí, “Aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del mismo” para irlo desmenuzando y poder hacerlo parte de nuestra experiencia, integrados a lo que Iser llamó “espacios vacíos” (*Leerstellen*), donde se pide, o al menos se espera la intervención del lector-espectador. Y viéndolo así, ¿qué no es un Pastiche?, aunque no sea una parodia en sí, todo está interconectado porque somos parte de una cultura universal, añadimos fragmentos de lo que conocemos, o que al menos suponemos, como en la técnica artesanal de ir poniendo trocitos de pasta para crear una figura nueva.

El pastiche, puede ser algo deleznable, pero también lo fue el mismo barroco y en su nombre mismo venía el desprecio, algo “de forma irregular”, de esta suerte, en todos los estilos

32 Linda Hutcheon, La política de la parodia posmoderna, Criterios, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993

33 Ibid.

y corrientes se presentan excesos. Sólo espero que *Quimerata Barroquista* no sea demasiado excesiva y, en cambio, se llegue a pensar en ella como una parodia crítica de nuestra situación ante la libertad de pensar, saber y ser como quiera que seamos, independientemente del género, y las susceptibilidades que se pueden herir por ser como se es, y hacer lo que se hace.

Efectivamente no hay nada nuevo bajo el sol, y quizás de tomar un poco de todo, sale algo novedoso de la combinación; a fin de cuentas, ya lo decía Mijail Bajtin:

Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros.



A MANERA DE CONCLUSIÓN



Luego de este largo recorrido poco queda por decir, manejar como conclusión estas páginas no concordaría exactamente con el término, pues la obra dramática en sí constituye la conclusión a todo lo expuesto. Quizás sería más preciso denominarlo como recapitulación, pero no es mi intención retomar todo lo que ya mencioné para compactarlo, si acaso sólo algunos conceptos y reflexiones que me llegan luego de desmenuzar un proceso que en el tiempo tuvo diversos momentos en cuanto a lo que es la obra dramática, y que culmina con este, que para mí resulta muy revelador proceso en cuanto a lo que es mi propia escalada dentro del trabajo de creación literaria.

Probablemente lo más extraño fue descubrir que la obra podría, de cierto manera, enmarcarse en lo que es el estilo Pastiche, y sí *Quimerata Barroquista o Los empeños de una musa*, es un pastiche en cuanto retoma una serie de elementos e imágenes del barroco, que por sí parece ser base del pastiche latinoamericano, pero eso por sí mismo no constituye algo de lo que me resultó más significativo en este proceso analítico, sino que dentro del mismo se va dando un recuento de lo que se es y lo que se quiere ser y hacer ver en una obra literaria e imaginada.

La obra se construyó en base a los personajes como héroes simbólicos, que se enfrentarían desde una perspectiva respectiva antagónica, no necesariamente como una defensa a la condición femenina, pero por el mismo desarrollo de los personajes históricos así se dio; la elección de éstos, en torno a Sor Juana, fue por lo que percibí de la influencia que tuvieron en ella, pero ante todo, aún basada en lo histórico, no quise hacer una obra histórica, sino la exposición de un conflicto universal: en enfrentamiento, por un lado, de los géneros, y de los sabios con los sabiondos, por otro, y en este mismo tenor, ironizar sobre la grandilocuencia que se les otorga a los héroes oficiales así como a lo que se le cataloga como clásico, sin pensar que lo hicieron seres humanos comunes y corrientes, como cualquiera de nosotros, que sufrieron, y gozaron tanto o más intensamente que nosotros, y que tuvieron un don con el cual debieron lidiar ante la sociedad que lo percibía de una manera desproporcionada. Por ello la rima, el verso forzado, y la alternancia de situaciones jocosas con serias, o situaciones serias ridiculizadas, en una estructura que pudiera permitir al público inmiscuirse, cercano a un espectáculo de cabaret, con la trama, las situaciones y los personajes, imaginándose ver y ser vistos y acercando a esta sensación con los partes. así la imaginé y la quería percibir cuando tecleaba sus palabras, esperando que el lector, realizador o público la pudiera imaginar también.

Siempre he estado convencido que para leer una obra dramática se requiere de un doble esfuerzo, y que para escribirla se debe plantear uno como actor, director y escenógrafo, porque en ambos procesos, el de lectura y el de escritura, requerimos visualizar la obra en escena, y si es posible nosotros como actores, encarnando a los personajes, no sólo en un mecanismo de empatía, sino de identificación y corporeización del mismo; desde mi perspectiva sólo así podemos disfrutar la lectura de una obra dramática y, como creadores, permitir el disfrute ya sea leída y, en su fin principal, dentro de un montaje. Podría resultar sencillo si convenimos en

que a todos nos gusta actuar, aún cuando no a todos les gusta que les miren. A partir de esta aparente sencillez de la experiencia dramática, es que alguien se lanza a la escritura de una obra, y sin más que la imaginación de sí como parte del reparto, se crea un producto que con poco o mucho esfuerzo se puede concluir bien o mal, para bien y para mal. Pero como en toda situación de seducción, llegamos al final sin nada más que el sentimiento de embriaguez que nos deja la cercanía del objeto del deseo, que de oscuro objeto, puede pasar a ser claro al realizarlo, y más claro si se somete, luego, a un proceso de análisis.

El presente trabajo fue un sendero de descubrimiento planeados, pero no por ello menos inesperados. Si bien, quería hacer una farsa, quería ironizar al momento de escribirla, criticar e incluso, a la manera de Bentley, agredir la hipocresía de ciertos sectores de la sociedad, no resultaba más que intuitivo, muy bueno para escribir, pro poco revelador. Ya conocía a los personajes, los había investigado y sabía qué de ellos me interesaba resaltar, y así lo hice al momento de escribir la obra. En el análisis posterior, éste, la ubiqué como farsa con fondo de melodrama, y logré clarificar la influencia que Brecht mantiene sobre mí, aún sin ser un ferviente seguidor de sus preceptos. Sin embargo lo que más me sorprendió y que puede ser un ejercicio recomendable, es que uno, como dramaturgo, puede a partir de un análisis prever las dificultades que le impone a un director o actor para la realización de la obra, y que luego de ser entregada a la opinión de otros, la obra misma adquiere vida propia adoptando tantas aristas como a cosmovisiones se enfrente.

La obra dramática ya está y el análisis por sí mismo, da otros recursos de interpretación para esta u otras obras, propias o ajenas, y es lo que se nos olvida, que las musas no son ni deben ser incultas, y que siempre es mejor conseguirse el consejo de una musa letrada para que al menos nos abofetee benbolamente antes que los otros nos dejen como falda de hawaiana, y si lo hacen, como suele ser tan frecuente que lo hagan, al menos tengamos la ecuanimidad de poner sus palabras en le justo peso ante una obra que, de cualquier modo, por lo menos tuvimos la valentía de imaginar, idear, escribir y mostrarla al público y dejarla volar con su alas propias.



- V -

LA OBRA DRAMÁTICA



**La diferencia entre la ficción y la realidad
es que al menos la ficción está planeada.**

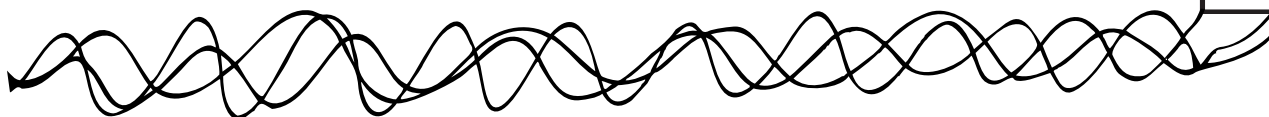
**QUIMERATA BARROQUISTA
O
LOS EMPEÑOS DE UNA MUSA**

**(FARSA CUASI BIOGRÁFICA EN DOS ACTOS,
PRÓLOGO Y EPÍLOGO)**

ORIGINAL DE:

JOSÉ LORENZO OLMEDO CANCHOLA

5



À RICARDO JAVIER

PARCE QUE, SUR TES AILES
JE PUIS VOLER, VIVRE ET SOGNER
À L'AISE.

PERSONAJES:

ARLEQUÍN: PERSONAJE ANDRÓGINO E IRREAL, NO TIENE PARTICIPACIÓN DIRECTA MÁS QUE CON JUANA, JUNTO A LA CUAL FUNGIRÁ COMO NARRADOR, EN OCA-SIONES, ADOPTANDO LA FUNCIÓN DE CORO. SERVIRÁ DE HILO CONDUCTOR ENTRE LAS DIFERENTES ESCENAS QUE SE PRESENTEN.

JUANA: MULATA DICHARACHERA, DE SENSUALIDAD DESBORDANTE; COMPRENSIVA PERO AUTORITARIA Y ALGO SENSIBLERA.
PRIMERO LA PATRONA DE “EL ESMIRNA”; LUEGO, LA ESCLAVA DE SOR JUANA.

INÉS: JOVEN REBELDE Y ANALÍTICA, CON CIERTA AGRESIVIDAD QUE DISFRAZA CON SU COQUETERÍA, COMO UNA NIÑA MIMADA QUE BUSCA SER EL CENTRO DE ATRACCIÓN.
PRIMERO, SERÁ UNA FICHERA QUE NO SE HALLA A GUSTO NI CON SU OFICIO NI CON SU AMBIENTE; LUEGO, SERÁ JUANA DE ASBAJE, DE CARACTEÍSTICAS SIMILARES A LA FICHERA EN CUANTO A CARÁCTER.

MARQUESA: SE COMPORTARÁ CON MODALES ARISTOCRÁTICOS, COMO DIVA EN DECADEN-CIA, CON MOVIMIENTOS MUY ESTUDIADOS. A PESAR DE SUS DESPLANTES, ES TIERNA CON INÉS.
PRIMERO SERÁ UNA CANTANTE DE CABARET Y LUEGO LA REPRESENTACIÓN DE LAS VIRREINAS QUE CONVIVIERON CON SOR JUANA. HABLA CECEANDO.

NÚÑEZ: VEJETE LIBIDINOSO QUE SE COMPORTA COMO SERPIENTE PARA ENREDAR A SUS CONQUISTAS “ESPIRITUALES”.
PRIMERO SERÁ UN PARROQUIANO DE “EL ESMIRNA”; LUEGO, NÚÑEZ DE MI-RANDA, CONFESOR DE SOR JUANA. HABLA CECEANDO.

OBISPO: HOMBRE QUE PRETENDE SER DE GRAN MUNDO, QUERIENDO APARENTAR LO QUE NO ES NI SABE; PERO QUE SE MANEJA PERFECTAMENTE CON LA IMAGEN QUE REPRESENTA.
PRIMERO SERÁ UN PARROQUIANO DE “EL ESMIRNA”, LUEGO, REPRESENTARÁ AL OBISPO FERNÁNDEZ DE SANTA CRUZ. HABLA CECEANDO.

**ARZOBIS-
PO:** VEJETE HIPÓCRITA, APARENTEMENTE MISÓGINO, ASPECTO QUE UTILIZA PARA OCULTAR SUS TENDENCIAS SANDOMASOQUISTAS.
PRIMERO SERÁ EL PORTERO DEL CABARET Y LUEGO REPRESENTARÁ A FRAY PAYO DE RIVERA Y A FRANCISCO DE AGUILAR Y SEIXAS. HABLA CECEANDO.

LOS LUGARES DE LA ACCIÓN SE IRÁN ACOTANDO POR MEDIO DE LETREROS PRESENTADOS POR EL ARLEQUÍN, SEGÚN SE INDIQUE EN CADA CUADRO Y/O ESCENA.

EL PRÓLOGO, SE UBICA EN LOS AÑOS SESENTA DEL SIGLO XX, DENTRO DEL EXCONVENTO DE SAN JERÓNIMO, EN EL CABARET “EL ESMIRNA” Y POSTERIORMENTE SE UBICA DURANTE EL SIGLO XVII EN DIFERENTES PUNTOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

PRIMER ACTO

PRÓLOGO.– EXCONVENTO DE SAN JERÓNIMO. CABARET “EL ESMIRNA”. SIGLO XX

EL ESCENARIO TIENE EN EL FONDO UN LETRERO DE NEÓN DESVENCIJADO EN QUE SE PUEDE LEER “El Esmirna”, HAY VARIAS MESAS QUE ACOMODA A QUEN LLAMAREMOS ARZOBISPO Y EN LOCAL FUNGE COMO PORTERO.

JUANA LIMPIA UNA MESA PARA ACOMODAR MAQUILLAJES QUE COMIENZA A APLICARSE COPIOSAMENTE EN LA CARA. MIENTRAS, POR OTRO LADO, INÉS SE SIRVE UNA COPA Y LA BEBE RÁPIDAMENTE, LUEGO, CON UN LÁPIZ DELINEADOR, SE PINTA UNA RAYA EN LA PARTE POSTERIOR DE LA PIERNA. EL ARZOBISPO, AL BARRER SE ENCUENTRA UNA CARTERA LLENA DE DINERO, SACA ALGUNOS BILLETES QUE SE GUARDA Y SE DIRIGE A INÉS.

ARZOBISPO – Mira nomás, con las piernas pelonas, esos chamorritos se te van a enfriar.

INÉS – Pues, tú, no serás quien me los caliente...

ARZOBISPO – ¿Por qué? No estoy tan tirado a la calle.

INÉS – ¡Qué va! Estás totalmente abandonado de la mano de Dios. Y para colmo, eres más pobre que yo cuando llegué a este congal.

ARZOBISPO – La pobreza, al igual que la belleza, se llegan a terminar con el tiempo.

INÉS – O se hacen más intensas. Depende cómo lo veas.

ARZOBISPO – A mí, me gusta verlo con varios ceros a la derecha. Con tanto circulito, hasta podemos encontrarle el gusto a las cosas. **(SACA LA CARTERA Y CON LOS BILLETES ABANICA A INÉS)**

INÉS – ¿Y ahora, tú? ¿Rompieste el cochinito?

ARZOBISPO – Eso lo tengo guardado pa' cuando vivas conmigo.

INÉS – **(RIENDO)** ¡Yo viviendo contigo! ¡Buena estaría...!

ARZOBISPO – Muy, muy buena no estás. Pero para mí es más que suficiente.

LE ACARICIA LA PIERNA CON UN BILLETE. ELLA LO VE CON REPUGNANCIA Y LE TOMA EL RESTO DE LOS BILLETES PARA LUEGO EMPUJARLO CON EL PIE.

INÉS – Total, unas buenas medias de nylon podrían evitar el frío y tú podrías tener un poco de calor... Sólo un poco.

ARZOBISPO – ¿Quién sabe si tú encuentres demasiado conmigo?

INÉS – Me congeló con sólo verte. Pero en fin. Las medias bien valen el show...

ARZOBISPO – ¿Y cuándo seré de los que también te aplaudan?

INÉS – Tal vez mañana, cuando todavía esté borracha...

SE BESA EL ÍNDICE Y LO COLOCA SOBRE LA BOCA DEL ARZOBISPO PARA DEJARLO E IR A SERVIRSE OTRA COPA. JUANA, LA PATRONA HA ESTADO OBSERVANDO LA ACCIÓN.

JUANA – (AL ARZOBISPO) A ver si trabajas más y platicas menos, que ya no tardan en llegar los clientes. Y tú, Inés, te las estoy contando. Ya llevas cinco.

INÉS – Son menos de las que hago que se tomen los que vienen a soñar que son guapos y pueden tener una mujer como yo.

JUANA – ¿Ya vas a empezar con tus cosas?

INÉS – ¿Y qué más da? Al rato, lo único que no van a querer que haga es hablar. Deja que me aproveche ahora.

JUANA – Ya vendrán tiempos mejores.

INÉS – Esa frasecita está bien para una canción; pero no convence a nadie. Siempre es igual.

JUANA – A lo mejor en tu otra vida...

INÉS – Si no me acuerdo lo que hice ayer, menos de mi otra vida... Tengo tan flaca la memoria que ha de estar anémico mi cerebro.

JUANA – No lo creas. Mira, ven a que te eche las cartas. Cortesía de la casa.

INÉS VA CON JUANA QUIEN TOMA UNA BARAJA DE SU BOLSA Y COMIENZA LA MECÁNICA PARA LEERLA.

JUANA – Oye, pues en tu vida anterior no fuiste nada parecido a lo que eres. No diría que eras una santa; pero tenías el don divino. La gente te envidiaba y te admiraba mucho; pero te querían desaparecer. Te codeabas con nobles, aristócratas y curas... Los hombres te buscaban para conquistarte, para consolarte o... consumarte.

INÉS – Entonces, no fui tan diferente a lo que soy ahora.

JUANA – ¡Qué sí no! ¡Con decirte que moriste siendo virgen!

INÉS (TOCANDO LA MESA) – ¡Lagarto! ¡Ay no! ¡Qué vida tan aburrida! Mejor miénteme sobre mi futuro.

JUANA – En éso sí que las cartas son unas embusteras.

INÉS –Yo quisiera que me mintieran, porque la verdad, la verdad está re' fea.

JUANA –A lo mejor estás pagado algo de otra vida, o estés aquí para hacer pagar a otros por algo que te hicieron.

INÉS –¿Y éso, cómo?

JUANA –En cada reencarnación te vuelves a encontrar con los que conviviste, para completar tu destino.

INÉS –¿O sea que ya había taloneado contigo en el congal?

INTERRUMPE LA MARQUESA AL ENTRAR MUY ARREGLADA

MARQUESA –¡Por poco y no llego! Pero es que el taxista venía de libidinoso. No, si estos calzoncitos que me compré, causan sensación.

INÉS —Pero son puras ilusiones...

MARQUESA –Pues para que veas que soy buena gente, te voy a regalar unos, ya que, tú, vives de tus ilusiones... **(LE ENTREGA UNOS CALZONES CON NALGAS DE ESPONJA.)**

INÉS (SOBREPONIENDOSE LOS CALZONES) –Se me hace que no es de mi talla... Creo que me van a quedar grandes.

MARQUESA –Querida, a ti todo te queda grande. Como tienes tan poco que lo sostenga. Mira, mejor pónelos que ya comienza a llegar gente, a ver si sacas pa'l taxi. Voy a apurarme porque tengo que irme volando...

INÉS –¿Por qué no usas tu escoba?

LA MARQUESA SE ALEJA SIN HACER CASO DE INÉS. ENTRAN DOS PARROQUIANOS BORRACHOS, A LOS QUE LLAMAREMOS NÚÑEZ Y OBISPO.

NÚÑEZ –¡Ahora sí, aquí están sus meros meros!

OBISPO – ¡Aquí hay dos gallos de primera para este gallinero de tercera!

INÉS (A JUANA) –Bueno, ahí voy a codearme con la “aristocracia”.

JUANA –Recuerda que me debes cinco copas.

INÉS VA CON LOS PARROQUIANOS QUE SE HAN SENTADO ANTE UNA MESA. EN TANTO UNA VOZ ANUNCIA LA ENTRADA DE LA MARQUESA, QUIEN APARECE CON UN TOCADO DE PLUMAS Y COMIENZA A CANTAR LA SIGUIENTE CANCIÓN:

MARQUESA – *Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me busca, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato al que mi amor busca constante.*

*Al que trato de amor, hayo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triumfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante,*

*Si a este pago, padece mi deseo;
si ruego a aquel, mi pundonor enojo:
de entre ambos modos infeliz me veo.*

*Pero yo, por mejor parido escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo.*

**LOS PARROQUIANOS NO HAN HECHO CASO DE LA MARQUESA POR ESTAR CON INÉS; Y
AQUELLA VAN CON ELLOS MUY INDIGNADA.**

MARQUESA –Podrían aplaudir, al menos, por el esfuerzo.

NÚÑEZ –Pues ni te esfuerces, hay cosas que no tienen remedio.

OBISPO (LA TOMA POR EL TALLE) –Mejor ven a tomarte una copa con nosotros.

MARQUESA –¡Suéltame, igualado! Yo, soy una artista.

NÚÑEZ –Por eso sigues cantando en este desplumadero.

OBISPO –Además, éso está muy aburrido y yo vine aquí a divertirme.

NÚÑEZ –¡Muy bien dicho! **(TOMA A LA MARQUESA POR LA CINTURA Y MEDIO BAILA)**

OBISPO – Así se hace, compadre. Ahora, todos vamos a bailar. El mono ese de la puerta y usted patrona... **(A JUANA)**

JUANA –Pero señor diputado, yo...

OBISPO –Ándele, aquí traigo con que pagar para que nos den gusto. Usted nomás ponga el precio antes que me enoje y le mande cerrar el changarro.

JUANA –Bailo muy mal; pero ya que insiste...

OBISPO –¡Órale, agárrese al chango ese de la puerta! Porque yo, me quedo con esta chancluda.

**EL OBISPO COMIENZA A BAILAR CON INES MIENTRAS JUANA TOMA POR PAREJA AL
ARZOBISPO**

MARQUESA (A JUANA) –Esto se lo voy a cobrar doble. ¡No está en mi contrato!

INÉS – “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...”

NÚÑEZ –Será sin calzón; que así es como más me gustan...

JUANA (A INÉS Y LA MARQUESA) –Cierren los ojos y pónganse a recordar su otra vida; así, hasta el vinagre sabe dulce...

INÉS – Si de recuerdos se llenara la panza...

MARQUESA – No estaríamos aquí

INICIA UN MAMBO Y TODOS COMIENZAN A BAILAR. INÉS CIERRA LOS OJOS Y LA MARQUESA LE HACE GESTOS A NÚÑEZ.

LA MÚSICA SE DETIENE UN INSTANTE Y, AL REANUDARSE, LOS ACTORES SE HABRÁN TRANSFORMADO EN LOS PERSONAJES DEL SIGLO XVII.

MIENTRAS SE TRANSFORMAN, LAS MUJERES REPETIRÁN LAS FRASES: “RECORDAR PARA VIVIR/. VIVIR PARA SOÑAR/. SOÑAR PARA MORIR. / MORIR PARA OLVIDAR”

AL TERMINAR EL MAMBO, LOS PERSONAJES ESTÁN TRANSFORMADOS AL FONDO DEL ESCENARIO, DE ESPALDAS; Y EL ARLEQUÍN HABRÁ COLOCADO UN HÁBITO DE JERÓNIMA EN EL SUELO, RODEADO DE VELADORAS.

1.- SÓTANOS DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO. SIGLO XVII

EL ARLEQUÍN MONTA UN PEQUEÑO ALTAR AL CENTRO DEL ESCENARIO ILUMINADO POR UN CENTAL. AL TERMINAR, JUANA, INICIA UN RITUAL CON MOVIMIENTOS CHAMÁNICOS.

JUANA – Por las tres cruces: en tu frente, en tu boca y en tu pecho. ¡Por lo que te serví! ¡Por lo que te enseñé! ¡Por lo que te soñé! Porque me diste y diste la mente al entendimiento... ¡Yo te renuevo desde hoy y para siempre: Juana Inés de mis pesares!

UNA GRAN SILUETA DE SOR JUANA APARECE DETRÁS DE JUANA Y POR EL CENTRO DE ELLA, APARECE INÉS, CUBIERTA POR UN VELO, COMO SI FUERA UN FANTASMA.

INÉS – *Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,
es una flor al tiempo delicada,
es un resguardo inútil para el hado:*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

JUANA –Inés, Inesilla... ¿Eres tú? ¿O es un sueño mal tejido?

INÉS – *¿Vesme seguir sin alma un desatino
que yo misma condeno por extraño?
¿Vesme derramar sangre en el camino,
siguiendo los vestigios de un engaño?
¿Muy admirada estás? ¿Pues ves “Juanilla”?
Más merece la causa de mi daño.*

JUANA – ¡Ay, mi señora doña Inés! ¡No me vengas ahora con versitos que tengo poco tiempo para chismorrear!

INÉS –¡Ay, Juana, Juana, tocaya mía! ¡Tú siempre tan naca!

JUANA –Naca, sotaca o burraca; pero bien que hablabas conmigo en el convento. Ahí andabas, preguntándome un son, pa’ luego componer una canción.

INÉS –¡Ay, sí! ¿Te acuerdas? **(COMIENZAN A CANTAR A DUO)**
*¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lá-le;
que donde ya Pilico, escarva no quede!
¡Tumba, la-lé-le; tumba, la-la-la;
que donde ya Pilico no quede escrava!*

(DEJAN DE CANTAR) ¡Ah, qué tiempos aquellos, mi Juanica!

JUANA –Sí, muy buenos, mi señora. Pero si no hubiera sido por tu orgullo y por haberle hecho caso a esos frailejos piojosos; otro gallo nos cantara; y hoy estarías viva, anciana...

INÉS –Olvidada y enterrada en vida, embalsamándome en el aburrimiento hasta volverme más loca que una cabra.

JUANA –Bueno, bueno, muy cuerda, nunca lo fuiste. Desde que vivías en la hacienda de Panoayan, comías más libros que estofado. ¡Y mira que lo cocinaba yo con gran esmero! Y eso de cortarse el pelo porque no te “parecía que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias...”

INÉS –¡Tú nunca lo entenderás! Además, tienes tan crespo el pelo, que si te lo dejaras crecer, no habría cuchillo ni machete que le entrara a tu sesera.

JUANA –Pues sí, pero a mí no me querían mandar a la Inquisición por andar pensando de más.

INÉS –Yo no pensaba de más. Los otros eran quienes pensaban de menos.

JUANA –¿También la virreina?

INÉS – Mi querido pedacito de carbón; hay quienes, por lo que no pueden hacer, te admiran, otros, que te odian y, los menos, que como la virreina, te aman, así, sin más ni mas, por lo que eres.

JUANA – ¿Y tú, como eres?

INÉS – No la peor de todas. Una más. Una que se equivocó de siglo, según dicen de mí. ¿Pero en qué siglo no han habido envidiosos, ignorantes, lujuriosos y mojigatos? A lo largo de mi vida, siempre me topé con seres que se repetían, cambiando la facha y el nombre; pero que en el fondo eran los mismos: obispos, confesores, santurriones, marquesas y virreyes.

Desde la corte hasta mi tumba, en el convento de San Jerónimo, me encontré con infinidad de marquesas de la Laguna, de la Cerda, de Paredes... Obispos Fray Payos de Rivera, Fernández de Santa Cruz... Confesores Núñez de Miranda o Pedros Arellano... ¡Todos igual, desde la corte!

JUANA – Cuando, en Panoayan, recibimos la noticia de que habías entrado a la corte, yo soñaba con servirte ahí. Donde la realeza brilla con la luz de sus lentejuelas.

INÉS – La corte no es tan distinta a un convento y huele a lo mismo... Siempre deambulando frailes y clérigos limosneros; atosigándote con sus ínfulas de santidad, mientras, la virreina, exaltaba mi afán de hacer versos... Para todos fui un trofeo que querían alcanzar... ¡Y ganó el clero!

2.- LA MUY NOBLE Y REAL CIUDAD DE MÉXICO PALACIO VIRREINAL

LOS PERSONAJES, QUE HAN ESTADO INTERCAMBIANDO MÁSCARAS, SEGÚN ENLISTABA INÉS, COMIENZAN A MOVERSE COMO SI SE DESAMODORRARAN Y SE ACOMODAN PARA INICIAR UNA CONTRADANZA A LA QUE SE INCORPORAN JUANA Y EL ARLEQUÍN CON ANTIFAZ, LOS SIGUE INÉS. LA LUZ SE TORNA BRILLANTE.

AL TERMINAR LA CONTRADANZA, LA MARQUESA APLAUDE Y BESA EN AMBAS MEJILLAS A INÉS, QUIEN LUEGO SE RETIRA A CHARLAR CON NÚÑEZ, EN TANTO QUE LA MARQUESA SE VA A CONVERSAR CON EL OBISPO Y EL ARZOBISPO.

MARQUESA – ¿Verdad que es un prodigio?

ARZOBISPO – ¡Vaya que si lo es!

OBISPO – ¡Lo es, vaya que sí!

MARQUESA – ¡Y mirad como es de hermosa!

OBISPO – ¡Muy hermosa!

ARZOBISPO – ¡Un gran peligro sería!

OBISPO – ¡Sí que lo sería!

ARZOBISPO – Que el mundo no soportaría.

OBISPO – Que no soportaría el mundo.

MARQUESA – ¡Y si vierais que ingeniosa!

ARZOBISPO – ¡Es hermosa

OBISPO – e ingeniosa!

MARQUESA – Realmente es maravillosa.

ARZOBISPO – ¡Me intriga un ingenio tal!

OBISPO – ¿No es acaso algo inmoral
ser letrada y ser esposa?

ARZOBISPO – Puede ser que esta artífice

OBISPO – (CON EL ARZOBISPO) nos ruborice...

ARZOBISPO – ¿Por qué poner tanto afán
siendo su fan?

MARQUESA – Hace versos en el acto.

ARZOBISPO – ¡En cuál acto!

OBISPO – ¡San José mil veces *sancto!*
(MORBOSO) ¿Y hay contacto?

MARQUESA – Al momento de rimar.
¡Parad ya de persignar!

ARZOBISPO – Creí morir *ipso facto*.
De aire ya tengo trestanto.

OBISPO – ¡Pero si no es para tanto!

ARZOBISPO – Pues brilla con tal encanto...
Y la lanzáis, cual chanto, con tan gran aspereza...

MARQUESA – ¿Decidme, queréis ver su más cara belleza?

OBISPO – (INTRIGADO) Habrá de depender dónde guarde tal fineza

MARQUESA – Tened paz, lo mejor, lo guarda en su cabeza.

OBISPO – (ABATIDO) Pues ya ni modo. Entonces, gocemos su riqueza.

MARQUESA – (A LOS OTROS) Señores, hacedme el favor...
Escuchemos una rima,
diría yo, una ópera prima,
escrita con gran fervor... (NO LE HACEN CASO.)
Sólo silencio os pido.
¡Señores, ponedme atención,
que Inés dirá una canción... (SIGUEN SIN HACERLE CASO.)
¡Me cachis! ¡Oíd lo que os digo.

**LOS OTROS PERSONAJES HABLAN SIN PARAR, POR LO QUE LA MARQUESA, HACIENDO
BERRINCHE, GRITA:**

MARQUESA – ¡Callad tan sólo un momento;
¡Silencio! ¡Señores, de Dios!
O atendéis por fin mi voz
o veréis como os la miento!

LOS OTROS SE CALLAN DE TAJO Y ATIENDEN A LA MARQUESA QUE PROSIGUE MUY MODOSA

MARQUESA – Juana Inesita, hacedme un favor.

INÉS – Señora, para mí será un honor.

MARQUESA – Ya lo sé. Deleita a la concurrencia
que me ha escuchado con tanta paciencia.

INÉS – ¡Pero señora, no estoy preparada!

MARQUESA – No te apures, nadie dirá nada.

NÚÑEZ – Sí, hija, recitad algún vercillo.

OBISPO – Aunque sólo sea así de chiquitillo.

INÉS – Pero, ¿sobre qué versará la rima?

MARQUESA – Quizás... Tal vez mi hermosura os anima...

OBISPO – Sobre todo, viendo lo que hay que ver. (**VIENDOLA**)

NÚÑEZ – ¡Hasta un soneto podrías hacer!

MARQUESA – Sé que para los hombres soy un tormento;
mas, callad, que me pongo colorada,
pues estarlo oyendo a cada momento,
me pone sumamente desdichada;
y cien mil fantasmas surcan por mi mente,
pareciéndome las otras zagalas
iguales a guajolotes sin alas.

INÉS – Bueno, pues entonces, parad oreja;
mas, luego, no tengáis ninguna queja.

OBISPO – Apurad, pues, que ya estamos atentos.

NÚÑEZ – Atentos estamos...

ARZOBISPO – ¡Sí, muy atentos!

MARQUESA – Deja salir de tu mente y tu boca
el verso que a esta virreina le toca.

INÉS – *Que te dan en la hermosura
la palma, dices, Leonor;
la de virgen es mejor*

INÉS – *que tu cara lo asegura.
No te precies, con descoco,
que a todos robas el alma:
que si te han dado la palma,
es, Leonor, porque eres coco.*

LA MARQUESA APLAUDE DESCONCERTADA, TRATANDO DE GUARDAR LA CORDURA

MARQUESA – ¡Qué ingeniosita es! ¿No les parece?

ARLEQUÍN – (APARTE) Diciendo a cada cual lo que merece...

INÉS – Señora, ¿otro verso os apetece?

MARQUESA – No te esfuerces, Inesita prudente,
con éso es mucho más que suficiente
al mostrar el talento de tu mente.

INÉS – Señora, vuestro elogio no merezco.

MARQUESA – ¡Calla! Mejor me voy a tomar el fresco. (HACE MUTIS.)

ARZOBISPO – ¡Dios santo! ¡Qué mujer tan singular!

OBISPO – Éso, si que nadie lo puede dudar.

ARZOBISPO – *Ergo*: no conviene que esté en el mundo.

OBISPO – Cierto, podría cometer algo inmundo.

ARZOBISPO – La Iglesia la tendrá que recoger.

OBISPO – Me dará, la encomienda, un gran placer.

ARZOBISPO – Donde hay una mujer inteligente, siempre peligran el pudor,
haciendo que hasta los hombres más castos se derritan de calor.
Bien veo que es necesario que el coco le lave su confesor.

OBISPO – Si vos lo decís, así se hará, señor.

VA CON NÚÑEZ, LE DICE ALGO EN SECRETO Y, A HURTADILLAS, LO CONDUCE JUNTO AL ARZOBISPO.

NÚÑEZ – Decidme, padre mío, cuál es vuestro encargo
Para que el siervo de inmediato lo atienda.

ARZOBISPO – Si lo que quieres es mantener tu cargo,
escuchadme bien, que os tengo una encomienda.

NÚÑEZ – ¿Y qué es lo que su Excelencia recomienda?

ARZOBISPO – Lo mejor será recluirla en un convento
para poderle controlar su talento;
luego, no podremos jalarle la rienda.

NÚÑEZ – ¡Pero de la virreina es protegida!

OBISPO – Ella pronto quedará convencida
que es mejor ponerle a su nombre el “Sor”,
a que los hombres quémenla en su calor.

NÚÑEZ – Una vez guardada en el convento,
se podrá terminar con ese ingenio
que la gente elogia por el momento
y a mí, la verdad, me pone de genio

ARZOBISPO – Id, pues, y convenced a esa escritora.

OBISPO – ¿Qué esperáis?

NÚÑEZ – Vedme, ya voy sin demora...

NÚÑEZ VA CON INÉS, MUY ZALAMERO MIENTRAS LOS OBISPOS LOS OBSERVAN.

NÚÑEZ – Hija, hijita, ¿no te queréis confesar?

INÉS – Gracias, padre, prefiero platicar.

NÚÑEZ – ¿No has tenido algún pensamiento impuro?

INÉS – ¡No, padre, para nada! ¡Os lo aseguro!

NÚÑEZ – ¿Por ahí, alguna comezón malsana?

INÉS – ¡Me ofendéis! Me baño cada mañana.

NÚÑEZ – ¿Y, por suerte, algún sueño de placer?

INÉS – Pues... No recuerdo; pero puede ser.

NÚÑEZ – Ya lo ves, no eres estatua de cobre
Fíjate bien, eres como un pez,
Al cual quiere atrapar cualquier hombre
Y luego botarte cuando les estorbes.
Hija, piensa que no tienes un duro
y que estando danzando aquí, en la corte,
vas a terminar, y es casi seguro,
siendo de algún majo su consorte.
Será mejor que termines de monja
y uhir del peligro que te acosa.

INÉS – ¡Yo no me imagino de religiosa!

NÚÑEZ – Ahí no te preocuparás de la lonja.

INÉS – El hábito podrá disimularla;
mas, la poesía, no podré dejarla.

NÚÑEZ – Tendrás tiempo de meditar tus cosas
y escribir coplas de lo más sabrosas.

INÉS – Mas, ¿qué podría hacer yo con la regla?

NÚÑEZ – ¡Bueno, ésa, ni casada se te arregla!

INÉS – (**MOLESTA**) Los reglamentos que toda orden impone.

NÚÑEZ – ¡Bah!, del susto, cualquiera se repone.

INÉS – Tendré que pensarlo... Tengo mis dudas.

NÚÑEZ – Tú escucha, y ya verás lo que me duras.

**INÉS SE RETIRA MEDITABUNDA, DANDO VUELTAS, NÚÑEZ LA PERSIGUE A HURTADILLAS;
MIENTRAS LOS OBISPOS LE ECHAN PORRAS Y LA MARQUESA A INÉS.**

JUANA – (**APARTE**) Mi ama Juana Inés se hizo fuerte;
pero el cura la perseguía hasta la muerte.
Por más que se escondía...

ARLEQUÍN – Nada le valía...

JUANA – Era un experimentado pescador
que la perseguía con furor.

ARLEQUÍN – Y así, entre confesiones y sermones,
le quitaron de la corte los blasones.
Le dijeron que un alma privilegiada
debe permanecer por la Iglesia resguardada.

**INÉS, QUE HA SIDO PERSEGUIDA POR NÚÑEZ CON UNA CAÑA DE PESCAR, QUEDA AL
CENTRO Y ES “PESCADA”.**

**NÚÑEZ LLAMA A LOS OBISPOS QUIENES LA BENDICEN Y LUEGO, FORMAN UNA RUEDA A SU
REDEDOR, COMO SI JUGARAN UNA RONDA Y A CADA VERSO VAN ARRANCANDO JIRONES
DE SU VESTIDO.**

ARZOBISPO – San Serafín del Monte, san Serafín Cordero,
yo, como buen cristiano, no escribiré...

NÚÑEZ – San Serafín del Monte, san Serafín Cordero,
yo, como buen cristiano, no estudiaré...

OBISPO – San Serafín del Monte, San Serafín Cordero,
yo, como buen cristiano, no discutiré...

INÉS – ¡No escribir! ¡No estudiar! ¡No discutir!
¡Con un plan tan gris, mi ánima se va a abatir!

ARZOBISPO – San Serafín del Monte, san Serafín Cordero,

ARZOBISPO – yo, como buen cristiano, me aguantaré...

NÚÑEZ – San Serafín del Monte, san Serafín Cordero,
yo, como buen cristiano, me callaré...

OBISPO – San Serafín del Monte, San Serafín Cordero,
yo, como buen cristiano, obedeceré...

TERMINAN DE QUITARLE EL VESTIDO, DEJÁNDOLA SÓLO CON UN SAYAL

NÚÑEZ – Hijita, es mejor que te despidas del mundo.

OBISPO – Para entrar en un renunciamiento profundo.

ARZOBISPO – Y reces cada segundo.

NÚÑEZ – Ve donde las Carmelitas...

ARZOBISPO – Hoy ya nada necesitas.

OBISPO – Tu ser de la Iglesia es.

NÚÑEZ – Di adiós y no te “tardés”.

DERROTADA, COMO NIÑA CASTIGADA, INÉS SE DIRIGE A DONDE SE ENCUENTRA LA MARQUESA Llorando y limpiándose las lágrimas con muchísimos pañuelos.

INÉS – Aunque no lo quiero, ya parto con dolor.

MARQUESA – (GIMIENTE) Pero ahora serás esposa del Salvador.

INÉS – Sí, de cualquier modo tengo que estar casada,
si no, ¡ya nunca jamás seré respetada!
En fin, para mujeres no hay universidad...

MARQUESA – Y tú que nunca brillaste por tu humildad...

SE DESPIDEN DRAMÁTICAMENTE AFECTADAS, INÉS SE ALEJA

3.– CONVENTO DE SANTA TERESA LA ANTIGUA

EN FILA, LOS OBISPOS Y NÚÑEZ LE ENTREGAN UNA CUBETA, UN TRAPO Y UN MECHUDO CON LOS QUE, INÉS, COMIENZA A LIMPIAR EL ESCENARIO, ANTE LA MIRADA ATÓNITA E INDIGNADA DE JUANA Y EL ARLEQUÍN.

JUANA – (APARTE) Tuve noticias que estaba;
en el Convento del Carmen.

ARLEQUÍN – (APARTE) ¡Figúrese usted!, ahí hacen
que los huesos se desarmen.

JUANA – Ya barriendo, ya lavando
le desgarraban la carne
para que cualquier orgullo
con sumisión se derrabe.

ARLEQUÍN – Sin pensamientos inmundos
que humedecieren el catre.
Porque es tan fácil que el alma
con tentaciones derrape...

JUANA – Y pasó a ser un tormento
el sentirse en una cárcel.

ARLEQUÍN – Y como es tan sabio el cuerpo,
Inés tronó como cárter.

JUANA – Y va pa'tras al palacio
pa' que sus dones se sanen,
y al vivir como una reina,
el talento desparrame.

ARLEQUÍN – Pero los mugrosos curas
apretaron los amarres.

**INÉS SE HA QUITADO EL SAYAL Y SE PONE NUEVAMENTE UN TRAJE DE LA CORTE Y
MIENTRAS SE ACICALA, LLEGA NÚÑEZ MUY AFLIGIDO JUNTO A ELLA.**

NÚÑEZ – (A INÉS) Ya conseguí otro convento.

INÉS – (CON FASTIDIO) ¿Tendré que hacer otro intento?

NÚÑEZ – Es muy “chic” el monasterio,
no tiene nada de serio.
Las celdas son asoleadas;
¡y puedes tener tus criadas!

INÉS – ¿Y con qué pago, la inscripción?

NÚÑEZ – Se dice dote, no inscripción;
y éso tiene solución.

INÉS – Pero...

NÚÑEZ – ¡Que no me repliques!
Puede ser tu perdición.
Ahora, quiero que te hiques,
te daré la bendición
Mañana, irás al convento,
luego harás tu profesión...
Convéncete en el momento.
que, ésta, es tu vocación.

**NÚÑEZ BENDICE A INÉS. LUEGO, TODOS SE ACOMODAN EN FILA, LOS OBISPOS SE HAN
REVESTIDO DE GALA Y LA MARQUESA TRAE EN LAS MANOS UNA GRAN CORONA DE FLORES
Y UN CIRIO DECORADO; JUANA, POR SU LADO, TRAE CARGANDO EL HÁBITO DE JERÓNIMA.
SE ACOMODAN COMO UNA PROCESIÓN DONDE INÉS QUEDA AL PRINCIPIO.**

4.- CAPILLA DEL CONVENTO SAN JERÓNIMO, 1669

LOS PERSONAJES SE COMPORTAN COMO SI SE ENCONTRARAN EN UN FASTUOSO RITUAL RELIGIOSO. DE FONDO SE ESCUCHAN CAMPANAS FESTIVAS Y COROS ECLESIAÍSTICOS.

ARZOBISPO – ¿Entras en este monasterio para servir?
No al rato vayáis a querer sucumbir
al entregarte a Dios de buena gana.
¿No entras forzada, ni tampoco obligada?
¿Estás libre? ¿No ligada en matrimonio,
sin deudas ni tentaciones del demonio?

INÉS – (**MUY QUEDO**) Sí, soy libre y entro por mi voluntad.

OBISPO – ¡Habla más fuerte! ¡No seas pelada!

INÉS – (**RÁPIDO Y QUEDO**) Sí, soy libre de cualquier debilidad.

OBISPO – ¿Qué es lo que dices?

ARZOBISPO – No te escuchamos nada.

NÚÑEZ – Que es libre y que entra por su voluntad;
y servirá sin ser una calamidad.

ARZOBISPO – Para todos has de estar muerta y sepultada,
renunciando a toda cosa creada.

INÉS – Yo, la peor, Juana Inés de la Cruz,
levantándome de cualquier caída,
prometo todo el tiempo de mi vida
hacer guardar la fe en la Santa Cruz.

Y así mismo, juro guardar la vida
y regla que dio el Espíritu de Luz,
a San Jerónimo, mi padre Jesús;
huyendo de la lujuria prohibida.

Viviendo en pobreza, sin nada propio,
voy a obedecer sin hacer desorden,
en tanto que de la ciencia me apropio.

Guardaré la clausura de la orden,
haciendo de mi fortaleza acopio
para que a mi fastidio no lo noten.

ARZOBISPO – *“Quia velatae virginis munus est, alicua in ipsis munusculis esse
mysteria demostremus”*

INÉS – *“Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum.”*

MARQUESA – (**A JUANA**) ¿Pero qué tanta gilipolla dicen?

JUANA – No sé. Pero ojalá la canonicen

NÚÑEZ – ¡No se entrometan! ¡Oíd lo que espetan!

MARQUESA – Pues que me traduzcan y no se luzcan.
¿O qué, ya ni a la virreina respetan?

NÚÑEZ – Pero, es que así es este ritual, alteza.

MARQUESA – ¡Es que está en evidencia mi flaqueza!
Y si yo no entiendo, mejor me voy,
porque ésto me está dando una pereza...

NÚÑEZ – ¡Esperad! Siempre hay solución
que pueda complacer a la nobleza,
y al momento tendréis satisfacción.

VA CON EL OBISPO Y LE DICE ALGO AL OÍDO; ESTE, SORPRENDIDO VA CON EL ARZOBISPO, EL LO CUAL, MUEVE LA CABEZA EN SEÑAL DE FASTIDIO Y REPITE EL JUEGO EN SENTIDO INVERSO HACIA NÚÑEZ QUE LUEGO SE DIRIGE A LA MARQUESA.

NÚÑEZ – Mirad que ahí viene ya la traducción.

EL ARLEQUÍN VA SACANDO LETREROS, A MANERA DE LAS HISTORIETAS, EN DONDE SE PODRÁ LEER LA TRADUCCIÓN DE LOS PARLAMENTOS EN LATÍN.

OBISPO – “*Vení, vení, vení, Crísti sponsus*”
(VEN ESPOSA DE CRISTO)

INÉS – “*Mubicio correctioni Sanctae Matris Ecclesiae*”
(ME SOMETO A LA CORRECCIÓN DE LA SANTA MADRE IGLESIA)

ARZOBISPO – “*Festína lente*”
(APRESÚRATE LENTAMENTE)

INÉS – “*Expedit vobis ut ego vadam*”
(LES CONVIENE QUE YO ME VAYA)

ARZOBISPO – “*Venim veni, veni, filia, audi angelus Domini timorem Domine desivo te.*”
(VEN, HIJA, DEJA QUE EL ÁNGEL DEL SEÑOR TE ENSEÑE EL TEMOR DE DIOS)

INÉS – “*Osculetur me osculo oris sui: quia meliora sunt ubere tua vino*”
(BÉSEME ÉL CON EL BESO DE SU BOCA: PORQUE MEJORES SON TUS PECHOS QUE TU VINO)

OBISPO – “*In ipso enim vivimus et movemur et sumus*”
(PORQUE, EN ÉL, VIVIMOS Y MORIMOS)

ARZOBISPO – “*Cut emina, aut nihil*”
(O TODO O NADA)

OBISPO – “*Nobilis in portis vir eius*”
(SU ESPOSÓ SERÁ CONOCIDO EN LA PUERTA)

ARZOBISPO – “*Requiem aeterna dona eis, Domine*”

TODOS – “*Et lux perpetua luceat eis. Amén.*”

LOS OBISPOS BENDICEN A INÉS. JUANA Y LA MARQUESA LA REVISTEN CON EL HÁBITO DE JERÓNIMA. LUEGO, EN UNA COREOGRAFÍA GRUPAL ESTILO VOGUE, INÉS LES DICE CANTANDO:

INÉS – *“Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato,
quizá podréis persuadirme,
aunque yo se lo contrario
que pues solo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso,
no seréis tan desdichado.
Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el trabajo encontrado.
Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro,
el otro prueba que es blanco.
El que está triste, censura
al alegre de liviano;
y el que está alegre, se burla
de ver al triste penando.
¡Qué felizmente viviera
el que, flojamente cauto,
burlara las amenazas
del influjo de los astros!
Aprendamos a ignorar,
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años.*

TODOS SE RETIRAN, DEJANDO A INÉS AL CENTRO DEL ESCENARIO MIENTRAS CAMBIA LA ESCENOGRAFÍA PARA APARENTAR LA CELDA DE SOR JUANA.

5.– CELDA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

INÉS SE CUIDA DE QUE NO HAYA NADIE CERCA DE ELLA Y DE UN MUEBLE, VA SACANDO

INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS.

APARECE UNA GRAN CAJA CON UN MOÑO GIGANTESCO; DENTRO, VIENE JUANA, AUNQUE NO PODEMOS VERLA, OBVIAMENTE. JUANA TOCA DESDE DENTRO DE LA CAJA.

INÉS DESCUBRE EL REGALO Y SOBRESALTADA SE ACERCA PARA ANALIZARLO.

INÉS – ¡Dios mío! ¡Pero qué es lo que sucede!
¿Esta caja de dónde procede?

JUANA – **(DESDE DENTRO)** ¡Vamos, güerita, ábrela ya!
¡Que estoy que me lleva Yemallá!

INÉS – ¿Será la trampa de algún canalla?
¿O alguna treta de la Inquisición
para lograr encerrarme en prisión?

INÉS ABRE LA CAJA Y DESCUBRIMOS A JUANA CON UN MOÑO DE REGALO EN LA CABEZA. AL SALIR, HACE UNA REVERENCIA BASTANTE RIDÍCULA

JUANA – Hola, yo soy Juana, tu tocaya;
y nos conocimos en Panoayan.

INÉS – Creo haberte visto por allá.
¿Pero qué haces por aquí, tocaya?

JUANA – Me manda tu madre como premio;
Na’ mejor que hacerse religiosa,
pa’ gana’ una negra talentosa.

INÉS – ¡Juanilla, llegaste muy a tiempo!;
pues de asear, no hago ni el intento;
¡y mira que tengo un tiradero...!

JUANA – Cierto, esto es un cochinerero.

INÉS – Viniste a asear mis habitaciones;
No vengas con lamentaciones.

JUANA – Ah, no, pues si yo nomás decía...
Podrías tener mayor cortesía...

JUANA – Es que interrumpiste lo que hacía.

JUANA – ¿Qué cavilas en este momento?

INÉS – Pues, compruebo un experimento.

JUANA – Te pueden encerrar po’ese invento...

INÉS – Qué más da, yo ya estoy encerrada;

por lo mismo, no me importa nada.
Así que pásame aquel azufre,
a ver lo que la mezcla sufre.

INÉS, AGREGA UN REACTIVO A UN EXPERIMENTO Y ESTE HACE EXPLOSIÓN.

JUANA – (APARTE) Así ya ven, era mi ama:
Se paraba de la cama
ya fuera para escribir,

ARLEQUÍN – (APARTE) cuando no para discernir.

JUANA – Lo peor del caso es que, a mí,
no me dejaba dormir.

ARLEQUÍN – Casi todo el mundo piensa
que nomás era poeta...

JUANA – ¡Qué va! Era más inquieta que una veleta.
Figúrese usted: pintaba.

ARLEQUÍN – hacía música,

JUANA – recetas,

ARLEQUÍN – cartas

JUANA – y experimentaba;

ARLEQUÍN – estudiaba los planetas

JUANA – o fungía como arquitecta...

ARLEQUÍN – Eso que el clero pensaba
propio de mujer perversa.

JUANA – Pero se ganaba su plata
y nadie le daba lata,
al ser la más consentida
de virreyes y prelados.

ARLEQUÍN – A más de algunos pelados...

JUANA – Siempre había gente metida
armando un buen debate.

ARLEQUÍN – O tomando chocolate...

JUANA – Y ahí estaba yo, bate y bate...

**INÉS, DURANTE LOS PARLAMENTOS DE JUANA Y EL ARLEQUÍN, HA SEGUIDO CON SUS
EXPERIMENTOS, ILUSTRANDO CADA ACCIÓN QUE RELATAN.
AL TERMINAR DE HABLAR JUANA, SUENA UNA CAMPANILLA; LA MULATA VA Y SE ASOMA
HACIA EL PROSCENIO Y REGRESA MUY EMOCIONADA JUNTO A INÉS.**

JUANA – ¡Ahí están un montón de señores estirados!

INÉS – ...Éstos elementos brillan si están separados...

JUANA – Mi ama, no dejes a los invitados plantados,
mira que de los obispos están los primados.

INÉS – ¡Sí! ¡Tienen energía estas piedrecitas verdes!

JUANA – Así estarán los virreyes si no los atiendes.

INÉS – ¡No te entiendo nada! ¿Qué mascullas entre dientes?

JUANA – Que esperan unos señores de lo más pudientes.

INÉS – ¿Aquí está la virreina? ¡Me hubieras avisado!
No quisiera causarles ningún tipo de enfado
haciéndome esperar como si fuera un prelado.

JUANA – ¡Te avisé! Pero como siempre me haces pa’ un lado...

INÉS – Ya no te quejes y pásame aquellos poemas,
que los teólogos querrán descifrar sus teoremas.

JUANA – Mi señora, ¿para qué te metes tú en dilemas?
Si con lo guapa que eres, pu’ es tener hartas gemas.

INÉS – El brillo del saber te hace más hermosa cada año;
por éso, siempre es poco su brillo y su tamaño
–aunque si la carne llega a sufrir algún daño,
el saber bien podría llevárselo el caño...–

Nada cuelga, no hay alguna arruga debutante...
Por si las dudas, no quiero verme inelegante.
Yo también, igual que cualquier libro interesante,
merezo una buena funda, acorde a mi talante...

INÉS SE COLOCA AL CENTRO DEL ESCENARIO COMO UN MANIQUÍ Y ALREDEDOR DE ELLA, JUANA, COLOCA VARIOS ESPEJOS Y COMIENZA A APLICARLE COLORETE, JOYAS Y PERFUME, FINALMENTE, LAS ZAPATILLAS Y EL MEDALLÓN.

EN DIFERENTES ÁREAS, EN ESCENAS SIMULTANEAS ENCONTRAMOS AL OBISPO Y A LA MARQUESA CON SU LETRERO DE “PALACIO VIRREINAL”; EN OTRA ÁREA AL ARZOBISPO Y A NÚÑEZ CON SU LETRERO DE “PALACIO ARZOBISPAL”.

ARZOBISPO – ¡El donaire de Sor Juana es un insulto!

NÚÑEZ – Cierto, cierto, no merece ni el indulto.
Así, será mejor morir siendo inculto.

ARZOBISPO – ¡Las monjas declamando en el locutorio,
en vez de estar rezando en el oratorio,
es como invitar a que llegue el Tenorio.

NÚÑEZ – No nos libramos de féminas malvadas,
ni siquiera tendiéndolas encerradas.

ARZOBISPO – También, debemos mantenerlas calladas.

NÚÑEZ – Y ese fin soñado, ¿cómo ha de lograrse?

ARZOBISPO – Obligaréis a Sor Juana al confesarse.

NÚÑEZ – Está en chino. De mí, no quiere dejarse.

COMENTAN ALGO MIENTRAS HABLAN EL OBISPO Y LA MARQUESA

OBISPO – ¡Cómo odia a las mujeres el Arzobispo!

MARQUESA – ¡Oh, calla, canalla! Lo tengo muy visto.

OBISPO – (**INSIDIOSO**) El arte de Sor Juana humilla su poder...

MARQUESA – ¡Ni en pintura la quisiera llegar a ver!

OBISPO – (**PERVERSO**) ¿Y si ve el orbe sus obras maravillosas?
¡Esas poesías como piedras preciosas;
y, otras monerías, que seguro ha de tener!

MARQUESA – Demostrando, así, que Dios es muy buen juez;
Y a la mujer bendice hasta su vejez.

OBISPO – Como de todos los cariños se gana...

MARQUESA – El obispo callará de mala gana,
poniendo a Inés como la décima musa.

OBISPO – Aunque me parece que aveces abusa.

MARQUESA – ¿Y qué más da, si es su talento el que usa?
Y Dios castiga a quien sus dones rehusa.

OBISPO – Total, ya letras sacras podrá componer.

MARQUESA Y NÚÑEZ – Bien, ¿y ahora cómo debemos proceder?

OBISPO – ¡Promovámosla en primavera e invierno!

ARZOBISPO – ¡Habladle de los tormentos del infierno!

OBISPO – ¡Que todos sepan que es una mujer genial!

ARZOBISPO – ¡Decid que su talento es creación de Belial!

OBISPO – Publiquemos sus obras ya. ¡Luego luego!

ARZOBISPO – ¡Por sus obras se rostizará en el fuego!

OBISPO – ¡Qué el planeta entero se admire de sus talentos!

ARZOBISPO – ¡Que harto piense en el averno y sus tormentos!

OBISPO – En fin... Que no haya a quien no cause sensación.

ARZOBISPO – Si no... Amenazadla con la Inquisición

NÚÑEZ Y LA MARQUESA – ¡Realmente, no encuentro mejor proposición!

OBISPO Y EL ARZOBISPO – ¡Por éso mismo soy pastor de la Iglesia!

NÚÑEZ Y LA MARQUESA – Vayamos prestos con Sor Juana, Excelencia.

OBISPO – Sí, ya la espera no la puedo soportar.

ARZOBISPO – (A LA PAR DEL OBISPO) Yo, a la poetisa no la puedo soportar.

EL ARZOBISPO HACE MUTIS MUY MOLESTO, MIENTRAS, EL OBISPO, LA MARQUESA Y NÚÑEZ INICIAN LA ACCIÓN PARA INCORPORARSE AL CENTRO DEL ESCENARIO Y JUSTO ANTES DE LLEGAR AL CENTRO, SE CONGELAN PARA DAR PIE LA PARLAMENTO DE JUANA, QUIEN HA CONTINUADO CON SU LABOR HASTA TERMINAR DE ARREGLAR A INÉS

JUANA – Lista mi ama, quedaste como un sol o una estrella.

INÉS – Con tanta cosa, me siento igual que una paella

JUANA – ¿Estará bien que una monja ande tan arreglada?

INÉS – No te olvides que yo con Cristo estoy desposada.

JUANA – ¡Lo que pasa es que te gusta ser bien adorada...!

INÉS – (**RÍE COQUETAMENTE**) Juana: *en ser de todas adoradas.
son todas las beldades ambiciosas;
porque tienen las aras por ociosas
si no las ven de víctimas colmadas*

Bueno, vayamos a que la nobleza se asombre,
con mi inteligencia que no iguala ningún hombre.

SE DISPONEN A SALIR, PERO GIRA, COMO SI YA HUBIERA RECORRIDO UN LARGO TRAMO PARA DIRIGIRSE HACIA DONDE ESTABAN LOS PERSONAJES CONGELADOS, AL TIEMPO QUE ESTOS REACCIONAN PARA SALUDARLA REVERENCIALMENTE CORTESANOS. EL ARLEQUÍN MUESTRA EL LETRERO DE:

INTERMEDIO

SOBRE LA ACCIÓN, SE VA HACIENDO LENTAMENTE EL OSCURO

FIN DEL PRIMER ACTO

- ARLEQUÍN** – Doña María Luisa de Lara y Gonzaga.
Ella, Condesa de Paredes de Nava,
Asimismo, Marquesa de la Laguna;
y virreina veintiocho de Nueva España.
- JUANA** – El áspid que escruta y desnuda las almas,
enjuiciando día y noche las tramas,
mutilando y condenando las conciencias,
inventando e imponiendo penitencias:
- ARLEQUÍN** – El confesor de Sor Juana Inés de la Cruz
Don Antonio Núñez de Miranda,
quien le hizo ver verdaderamente su cruz,
dizque pa’ conducirla a la divina Luz...
- JUANA** – Los majestuosos príncipes de la Iglesia,
agentes o delegados de San Pedro,
que, en general, no conocen la decencia,
sin ver entre altar y pecar diferencia.
- ARLEQUÍN** – Señor Manuel Fernández de Santa Cruz,
de Puebla excelentísimo Obispo.
Y el excelentísimísimo Arzobispo
de la muy noble y real Ciudad De México,
Señor don Francisco de Aguilar y Seixas...
- JUANA** – Pero en su empeño ni uno ni otro ceja;
porque siendo rivales en el poder
ninguno su puesto quería perder...
- ARLEQUÍN** – Y así, agarrando una monja expiatoria,
para lograr hacer mayor su victoria,
a la ilusa de Sor Juana le ensalzaron
los talentos y luego la abandonaron
- INÉS** – **(ENTRA CORRIENDO)** ¡Lotería! Mi premio es la eternidad,
pues aguanté a éstos y guardé la castidad.
- JUANA** – Los virreyes fueron de mi ama su soporte.
y el convento era una extensión de la corte
Los años se iban cual humo de ocote
y las glorias se hacían preboste.
- ARLEQUÍN** – Ya en las reuniones, ya en los tablados
al claustro iban vizcondes y prelados;
- JUANA** – Y hasta los espíritus más preclaros...
- ARLEQUÍN** – Lo que a más de uno disgustó y dejó pringados.
¡Por una madre no quedarían sobajados!
- JUANA** – ¡Se decidió mandarla a uno de los sietes hados!

9.- LOCUTORIO DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

EL ARZOBISPO SALE. LOS OTROS SE INTEGRAN ANIMADOS COMO CONTINUANDO UNA FIESTA

OBISPO – La mera verdad, ¡sois una pilluela, Inés!
Por éso te mimas tanto el marqués.

MARQUESA – Los dos la mimamos porque es inteligente,
lo que no es aplicable a toda la gente. (**VIENDO A NÚÑEZ**)

NÚÑEZ – Pues según mi propio entender no es decente
cobrar sus obras como cualquiera escribiente.

MARQUESA – Pero, eminencia, un alma privilegiada
debe ser normal que por todos sea mimada.

NÚÑEZ – Lo que sucede es que es una monja taimada.

INÉS – ¡Padre Antonio! ¡Cuidad vuestro vocabulario!

NÚÑEZ – Pues tú, cuidad lo que escribís en tu glosario.

MARQUESA – Tranquilizáos, que parecéis verduleras.

INÉS – Es que, hay quienes no suben a otras esferas.

NÚÑEZ – A los mundos que accedéis son puras quimeras
y vuestras peroratas jamás son sinceras.

OBISPO – ¡Por favor! Yo no vine aquí para oír una discusión.

NÚÑEZ – ¿Preferís oírla en una competición?

MARQUESA – ¿Y que de malo tiene entrar en un concurso?

OBISPO – ¿O que le lleguen a premiar un discurso?

INÉS – ¿Es tan malo hacer una comedia teatral?

NÚÑEZ – En una monja, es malo hacer algo trivial;
y a nuestro obispo, eso, le parece muy mal.

OBISPO – ¡Ah, vamos! ¡Ya salió la dichosa peineta!

MARQUESA – Como no le gusta que la mujer sea inquieta,
no puede soportar que, Sor Juana, sea poeta.

NÚÑEZ – No olvidéis que Sor Juana Inés es una madre.

INÉS – ¡Por el amor de Dios, no estéis fregando, padre!

MARQUESA – O decidnos que ha de hacer para que os cuadre.

NÚÑEZ – Quiero que haga la literatura de lado.

INÉS – ¡Eso es ridículo! ¡Mirad que sois pelado!

NÚÑEZ – ¡Ya no soporto tantísimas necedades!
Que Dios, nos libre de tantas calamidades!

NÚÑEZ BENDICE DE MALA GANA Y SALE MUY MOLESTO

OBISPO – Inés Juanilla, no tengáis preocupación;
de ese pecado, yo te doy la absolución.

MARQUESA – Y si siguen empeñándose en criticarte,
esta Virreina se encargará de ensalzarte.

INÉS – Os he de dedicar las primicias de mi arte.

OBISPO – Gracias, pero me conformo con escucharte.

MARQUESA – Vieras que yo soy feliz con sólo mirarte...

JUANA – (**ENTRANDO**) Señora, ya van a comenzar las vísperas
y en la capilla te esperan para cantarlas.

INÉS – ¡Ah, como dan lata! ¡Siempre con sus mocheras!

OBISPO – Recordad: Sois monja y no podéis defraudarlas.

MARQUESA – Id, ya tendremos tiempo para diversiones.

INÉS – Voy pues. Me retiro con vuestras bendiciones.

OBISPO – *Benedicat, hija mía. Tu beutus fies...*

EL OBISPO BENDICE A INÉS Y LOS CUATRO SALEN.

**IO. – CALLE QUE CONDUCE AL PALACIO ARZOBISPAL,
GRADAS DEL PALACIO.**

**EL ARZOBISPO SE ENCUENTRA MUY MOLESTO QUITANDO LOSETAS DE SU ESCALINATA
CUANDO LLEGA NÚÑEZ MUY ACONGOJADO**

NÚÑEZ – ¡Válgame Dios, pero si aquí huele a pecado!

ARZOBISPO – Es que una mujer puso su pie en el estrado.

NÚÑEZ – ¡Caramba! Con razón os veo tan apurado.

ARZOBISPO – ¡Cómo no! La hembra del mundo es la maldición.
Lástima que para lograr la procreación
requiramos de su participación.

NÚÑEZ – Pero en el intento, si vierais que diversión...

ARZOBISPO – Padre Núñez de Miranda, ¿qué es lo que escucho?

NÚÑEZ – Nada, nada, que ese es un pecado muy cucho.

ARZOBISPO – Bien, bien. Decidme si Sor Juana se doblega.

NÚÑEZ – ¡Que va, Señoría! ¡Es una monja rejega!

ARZOBISPO – ¡Ya sabía yo, que de vos no me podía fiar!

NÚÑEZ – Padre, tranquilizáos, no hay de qué desconfiar.

ARZOBISPO – ¡Es que, yo, ya quiero ver hechos, por supuesto!

NÚÑEZ – Pues entonces, aumentad mi presupuesto.

ARZOBISPO – Tomad de la cofradía lo necesario,
y si acaso os falta, empeñad el incensario,
pero aplacad ese talento estrafalario.

NÚÑEZ– Quedad en paz, pronto tendréis satisfacción.

ARZOBISPO – Eso espero, en verdad, por vuestra salvación.
Ya que os vais por ahí, a aplicar la confesión,
lleváos las lozas, que me causan tentación.

NÚÑEZ TOMA LAS LOZAS Y SE DIRIGE A OTRA ÁREA DEL ESCENARIO.

A PARTIR DE ESTE MOMENTO LOS LETREROS SE MANTENDRÁN EN LAS DISTINTAS ÁREAS DEL ESCENARIO, SEGÚN SE REFIERA Y A LAS CUALES LLEGARÁ NÚÑEZ.

II.– CAPILLA DEL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO

INÉS SE ENCUENTRA HINCADA, LLEGA NÚÑEZ CON LAS LOZAS E INICIA EL RITO DE CONFESIÓN.

NÚÑEZ – Ave María...

INÉS – Sin pecado concebida.

NÚÑEZ – Decidme de lo que estás arrepentida.

INÉS – ¿Yo? De nada, os lo juro por mi vida.

NÚÑEZ – ¿Qué ahora no has escrito ningún soneto?

INÉS – ¡Sí! Y me ha quedado de lo más coqueto.

NÚÑEZ – ¿No te das cuenta? ¡Son puras vanidades!

INÉS – Pues es la forma de expresar mis verdades

NÚÑEZ – ¡Así te acarrearás mil calamidades!

INÉS – ¡Bajadle, padre Toño! ¡No os azotéis!

NÚÑEZ – ¡Soy tu confesor, Inés! ¡No me insultéis!

INÉS – Padre, gritáis tanto como un andaluz.
Mejor, imponedme ya la penitencia.

NÚÑEZ – **(PONIÉNDOLE EN LAS MANOS LAS LOZAS QUE TRAE)**
Rezaréis quinientos rosarios en cruz,
para que así aprendas lo que es la decencia.

**INÉS SE QUEDA REZANDO CON LOS BRAZOS EN CRUZ Y CARGANDO LAS LOZAS MIENTRAS
NÚÑEZ VA NUEVAMENTE CON EL ARZOBISPO.**

12.— PALACIO ARZOBISPAL

ARZOBISPO – Bien, contadme cómo es que va vuestra labor.

NÚÑEZ – Me temo que no hay resultado halagador.

ARZOBISPO – ¡Comienzo a desesperar, señor confesor!

NÚÑEZ – Ya, calmáos, calmáos, que os puede hacer daño.

ARZOBISPO – Entonces, mandad a esa monja por el caño.

NÚÑEZ – Si eso intento, pero es mucho su tamaño.

ARZOBISPO – ¡Estoy más que harto de escuchar vuestras excusas!
A Sor Juana quiero que le aplaquéis las musas.

NÚÑEZ – **(APARTE)** Ni modo, me tendré que fajar bien las trusas.

**NÚÑEZ VA CON INÉS, QUIEN ESTÁ HACIENDO EJERCICIOS CON LAS LOZAS QUE NÚÑEZ LE
HABÍA ENTREGADO EN LA ESCENA ANTERIOR.**

NÚÑEZ – **(AL VERLA)** ¡Sor Juana Inés de la Cruz! ¡Pero qué has hecho!

INÉS – ¿Qué no lo veis? Ejercicios para el pecho.

NÚÑEZ – Los pechos, una monja no debe lucir.

INÉS – Sólo los mantengo en forma para dormir.
Nunca se sabe si Cristo quiere venir.

NÚÑEZ – ¡Qué oigo, Dios Santísimo! ¡Qué irreverencia!
¡Cállate, me estás colmando la paciencia!

INÉS – ¿Qué debo hacer para alcanzar vuestra anuencia?

NÚÑEZ – Trazar sólo ejercicios espirituales.

INÉS – He cooperado mucho con los rituales.

NÚÑEZ – ¿Insistes en escribir cosas triviales?

INÉS – ¡Pero si es lo mejor que puedo hacer!

NÚÑEZ – Con esa actitud, hasta a mí me vas a perder.

INÉS – No me culpéis si en el infierno habréis de arder.

NÚÑEZ – ¡Vaya que de tu descaro hacéis alarde!

INÉS – Tomadlo como queráis. ¡Qué Dios os guarde!

NÚÑEZ – Tal vez el arrepentimiento cobarde
llegue, pero entonces será ya muy tarde.

NÚÑEZ VA A BENDECIRLA, SE DESISTE DE MALA GANA Y CON CAUTELA VA CON EL ARZOBISPO.

ARZOBISPO – Estoy ansioso, comenzad a desembuchar,

NÚÑEZ – Pues me temo que no hay mucho que escuchar..

ARZOBISPO – ¿No digáis que nada has podido lograr?

NÚÑEZ – Yo no quisiera... Pero ya que insistís...

ARZOBISPO – ¡No quiero volver a ver tu nariz
si no cambiáis a la madre el cariz!

EL ARZOBISPO AVIENTA A NÚÑEZ Y ESTE LLEGA JUNTO A INÉS

NÚÑEZ – Ahora sí vengo dispuesto a que escuchéis, hija.

INÉS – Mientras sea razonable lo Usía exija.

NÚÑEZ – ¡Cuidadito, Inés, no comencéis de canija!

INÉS – Vos, que me llenáis de piedritas la botija.

NÚÑEZ – ¡No insultes más a la Iglesia que te cobija!

INÉS – No a la Iglesia, que la tengo en su cornija,
pero vos queréis que otro camino elija.

NÚÑEZ – Tu camino ya lo atestigua la sortija.

INÉS – (**LANZA LA SORTIJA**) Si por éso es, id a quemarla en la hornija.
Ya me harte que me tratéis como sabandija.
Y ahora, ya podéis ir buscándoos otra hija.

INÉS LE DA LA ESPALDA, NÚÑEZ LEVANTA LA SORTIJA Y VA CON EL ARZOBISPO.

NÚÑEZ – Padre, que la Inés su anillo me ha entregado...

ARZOBISPO – ¡Garufa! ¿Olvidáis los votos de un prelado?

NÚÑEZ – No, para nada. ¿Por qué lo mencionáis?

ARZOBISPO – ¡Mustio! Por lo del anillo, no os hagáis.

NÚÑEZ – (**ACLARANDO**) La sortija del matrimonio religioso.

ARZOBISPO – Vaya, vaya, me parece que he hecho el oso.
Pero es que vos de verdad sois un tramposo;
me distraéis como todo buen mañoso
para olvidar vuestro argumento penoso

NÚÑEZ – Sí, verdaderamente soy un desastre.

ARZOBISPO – No, fray Núñez. Lo que vos sois es un lastre.

NÚÑEZ – ¡Pero veréis que puedo ser un pillastre!

EL ARZOBISPO SALE DEJANDO A NÚÑEZ CON LA PALABRA EN LA BOCA; ÉSTE, SE FAJA LA SOTANA Y VA DONDE INÉS

NÚÑEZ – ¡No quiero que habléis más,
y os ciñáis a las normas
del grande Santo Tomás!
No escribirás más obras,
me darás lo que cobras,
limitarás tus poemas
y olvidarás los dilemas.
Donarás libros científicos,
sin descifrar jeroglíficos.
Dirás adiós a la ciencia,
observarás tu conciencia
y harás sólo oraciones
prometiendo oblaciones.

INÉS – ¡Oraciones! ¡Oblaciones!
¡Desfallezco en vuestro manto
con tantas obligaciones!
¡Vos no sois ningún santo
para que os creáis tanto!

NÚÑEZ – Yo he buscado ser tu cursor...
¡Ya no quiero ser tu confesor
y desde hoy, te suelto de mi mano!

INÉS – ¡Bendito Dios, que me libra de un tirano!
(**GRITANDO**) ¡Juana, muéstrale la salida al hermano!

INÉS AVIENTA VIOLENTAMENTE A NÚÑEZ FUERA DEL ESCENARIO; SE QUITA EL VELO Y EL ROSTRILLO Y SE DISPONE A ESCRIBIR

INÉS – (**GRITANDO**) ¡Juana, Tráeme pluma, papel y pintura;
que desde hoy, se terminó la medida.

JUANA LLEGA MUY ATAREADA CON LO QUE LE PIDIERA INÉS Y MIENTRAS ELLA SE PASEA MEDITABUNDA, EL ARLEQUÍN LA OBSERVA Y DICE JUNTO CON JUANA:

JUANA – Mi ama, pues, se quedó sin confesor.

ARLEQUÍN – Pero no crea que ella perdió el pudor.

JUANA – Luego luego se halló otro jesuita
mejor que el otro cura terrorista.

ARLEQUÍN – Además le elogiaba sus escritos
sin exigirle tantos ritos.

JUANA – Pero se le olvidó que amor de amigos
nos nutre mucho menos que los higos,
y nomás sirve para consolar
cuando no queda más que recordar.

13.– CELDA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

INÉS TOMA UN ESPEJO Y PINTA SU AUTORRETRATO. JUANA LE VA PASANDO PINTURAS CUANDO TOCAN UNA CAMPANILLA. VA A ABRIR Y DA PASO A LA MARQUESA QUE VIENE EMBARAZADA.

JUANA – ¿Qué hacéis aquí? ¡Ésto es zona de clausura!

MARQUESA – Pues la portera tiene mucha usura
y con una moneda, no me dura.
¡Amiga mía, qué placer y gusto! (**DIRIGIÉNDOSE A INÉS**)

INÉS – (**ABRAZÁNDOLA**) ¡Pero qué le ha pasado a vuestro busto!

MARQUESA – Son efectos de la maternidad.

INÉS – Parece ser una calamidad.

MARQUESA – No es tan malo, tiene su trofeo,
al ver que el hijo no sale tan feo.

INÉS – Si la progenitora es vuestra alteza,
el vástago derrochará belleza.

MARQUESA – Si que sois una gran adúladora;
pero no tenéis que fingir ahora.
Bien sabéis que cualquier hijo del vientre,
siempre es menor que un hijo de la mente.

INÉS – La virgen siempre envidia a la casada.
Aunque sus ideas surjan cual cascada,
al final, queda el alma desolada.

MARQUESA Sin embargo, vos producís belleza.

INÉS – Quiero reproducirla en la cabeza. (**ACLARANDO**)

MARQUESA – Yo envidio los hijos de tu destreza.

INÉS – Yo, imagino, viéndote tan radiante,
el amor que el marqués debe prodigarte.

MARQUESA – ¡Ojalá que el amor fuera constante!

INÉS – Pero engaña los sentidos
y hace que nos creamos protegidos.
Vuelve lo eterno una ilusión,
y luchas por lograr la mutación
de tu espíritu en otro ente

que desquicia sin consideración
las razones de tu mente.

MARQUESA – ¿Qué pasó con tu carácter tan recio?
Realmente te desconozco.

INÉS – Es que el sino me resulta muy hosco...
Podríamos creer con ingenio
que el hijo es de las dos en contubernio...

MARQUESA – ¡Eso suena muy dantesco!
Mejor dadme agua, que desfallezco!

INÉS – Sentaos cerca del fresco.
¡Vuestra panza no es ninguna cereza!

LA MARQUESA SE SIENTA Y VE EL RETRATO QUE PINTA INÉS.

MARQUESA – ¿Para qué pintáis un retrato?

INÉS – Para que sepan quien soy en tu teatro.

MARQUESA – Sabrán quien sois más de cuatro.

INÉS – Perdonad, ¿a qué os referís, alteza?

MARQUESA – Que en Madrid se sabrá de tu grandeza.
Estoy preparando una edición
de toda tu producción.

INÉS – ¡Ay...! Hacedme un huequito,
pues estoy que me derribo.
Por la noticia, la impresión,
me ha dejado sin respiración.

**INTENTA SENTARSE PERO CAE DESMAYADA. LA MARQUESA Y JUANA QUIEREN LEVANTARLA
PERO NO PUEDEN.**

INÉS – (DESPERTANDO) Por amor de Dios, decidme dónde estoy.
¿En mi celda o acaso en algún convoy?

MARQUESA – Si os hacéis la payasa mejor me voy.

INÉS – No, esperad. Voy a revisar las poesías que llevan mi nombre;
no sea que mandándolas así, vaya a enseñar el cobre.
Pues conmigo... ¡Nunca podrán acabar!

MARQUESA – El orgullo os ciega y os pone a soñar.
Tened cuidado que no os quiero enterrar.

INÉS – No sé si entiendo. ¿Qué me queréis decir?

MARQUESA Te digo, que los que ahora son tus aliados,
mañana lo podrán ser de los prelados
y no hay que decirlos que la vanidad
nunca ha hecho ronda con la santidad.
Y mira que no sois monedita de oro,
tampoco uno de los ángeles del coro.
Si sigues así, podréis caer de bruces.

INÉS – Ese día, ya soportaré mis cruces.

MARQUESA – Espero que bien te dure lo que luces.
Pero en fin, ya me voy para que el copista
comience a hacer de tus poemas la lista.

INÉS – Bueno, no os detengo, id con prontitud
que los editores son de una lentitud...

MARQUESA – Y podrían publicarlo en tu senectud...
Amiga, que te otorgue, Dios, la humildad!

INÉS – Y que vos disfrutéis la maternidad.

INÉS Y JUANA HAN ESTADO ENTREGÁNDOLE PERGAMINOS A LA MARQUESA QUIEN, AYUDADA POR JUANA VA A OTRA ÁREA PARA LEERLOS. INÉS, ENTUSIASMADA, CONTINÚA CON SU RETRATO AL QUE CORONA CON LAURELES, ALTERNANDO LA PINTURA CON LA ESCRITURA. SUENA LA CAMPANA PARA VÍSPERAS, INÉS VA A SALIR PERO SE ARREPIENTE, SE PERSIGNA Y REGRESA A SU LABOR. JUANA LLEGA JUNTO A INÉS Y LE ENTREGA UNA CAJA.

JUANA – Mi ama, que aquí te manda la madre superiora.

INÉS – ¿Y qué mal bicho le ha picado ahora?

JUANA – Pues dice que como en cuaresma estamos,
hay que castigarse por lo mucho que pecamos.

DE LA CAJA, INÉS SACA UN FLAGELO Y LO ANALIZA CON REPUGNANCIA.

INÉS – ¡Pero ésto es para flagelar el nido del alma!
Es mejor que tome las cosas con calma.

JUANA – ¿Y qué? ¿Entonces no te vas a flagelar?

INÉS – Si no escribo, las ideas se me van a congelar.
Y como en nuestra religión todos somos iguales...
Lo mismo da que tú hagas los actos penitenciales.

ENTREGA EL FLAGELO A JUANA QUIEN LO AVIENTA ATERRADA

JUANA – ¡Hasta crees, señora! ¡Óyeme, no seas tramposa!

INÉS – Anda, castígate, pero sin ser escandalosa;
y nada más poquito, no seas golosa.
Con tu acción nos podremos redimir;
en tanto, yo, me pondré a escribir.

COMIENZA A ESCRIBIR FRENÉTICAMENTE MIENTRAS JUANA LE PASA EL FLAGELO AL ARLEQUÍN Y ÉSTE SE LO DEVUELVE, ESTABLECIENDO UN JUEGO AL ESTILO “PAPA CALIENTE” MIENTRAS CANTAN:

ARLEQUIN Y JUANA – Acitrón de un fandango,
zango, zango, sabaré,
sabaré de penitencia
con su triqui triqui trán.

Por aquí la voy pasando
por lo malo que hayas hecho
sabaré de penitencia
con su triqui triqui trán.

Cada quien tenía un flagelo
y con él se divertía,
tan bonito y tan ligero
con su triqui triqui trán

14.– OBISPADO DE LA CIUDAD DE PUEBLA, 1680

EL OBISPO SE ENCUENTRA ESCRIBIENDO UNA CARTA

OBISPO – Inés muy queridísima...
No, mejor suena al revés.
Mi muy queridísima Inés:
os mando esta nota brevísima,
enviándoos mi bendición santísima,
y vuestro pago por la canción
que tuvo gran aceptación.

FIRMA Y ASPIRA CON GRAN SENSUALIDAD.

Con las habladurías,
seré más parco al redactar.
¡Ya dicen que me la quiero echar...!
Y es que hechiza con su sabiduría... (**LIBIDINOSO**)

(REACCIONA ALARMADO) ¡Será mejor que me vaya a flagelar!

SACA UN PEQUEÑO LÁTIGO QUE COMIENZA A MOJAR.

POR OTRO LADO, APARECE LA MARQUESA A PUNTO DE DAR A LUZ.

15.– PALACIO VIRREINAL, 1683

MARQUESA – ¡Ay, poblar al mundo nos sale muy caro!
Ya de nada sirve ser de la nobleza,
si este dolor a cualquiera despescueza.
Por morder la manzana con tal descaro,
Eva, nos partiste toda la cabeza.
Ven a decirme ora, ¿yo a quién me amparo?

SE MUESTRA MUY NERVIOSA E INCÓMODA.

EN DIFERENTES ÁREAS APARECEN EL ARZOBISPO Y NÚÑEZ QUIEN SACA VARIOS FLAGELOS QUE CONTEMPLA APASIONADO. HACE MECÁNICA DE HABLAR POR UN TELÉFONO DE BOTES Y CUERDA.

16.– PALACIO ARZOBISPAL Y PALACIO DE LA INQUISICIÓN, 1685

ARZOBISPO – Contadme la última novedad europea... (“CONTESTANDO”)

NÚÑEZ – Un silicio que al tiempo muerde y golpea. (AL “TELÉFONO”)

ARZOBISPO – Callad, que mi cuerpo lo saborea.

NÚÑEZ – ¡Si no fuera por la flagelación...! (SUSPIRA EXTASIADO)

ARZOBISPO – Sin tal placer, sería la perdición.
Como Sor Juana, que rehusa la salvación.

NÚÑEZ – ¡Shit! ¡Que de oírla siento gran indignación!
(PERVERSO) Mejor, flagelemos por su redención

ARZOBISPO – (EXCITADO) ¡Me parece una gran proposición!

MUY EMOCIONADOS SE PONEN A ELEGIR ENTRE VARIOS FLAGELOS QUE LOS RODEAN.

EN OTRA ÁREA APARECE INÉS ESCRIBIENDO

17.– CELDA DE SOR JUANA, 1687

DURANTE LA SECUENCIA ANTERIOR DE ESCENAS, INÉS HA ESTADO ESCRIBIENDO, REVISANDO Y ROMPIENDO PAPELES SIN QUE LE SATISFAGAN. FINALMENTE LANZA SUS PAPELES AL AIRE Y ROMPE UNOS Y OTROS MIENTRAS RECITA:

INÉS – *¿Qué fuera, qué fuera yo
y no lo supiera antes?
¿Pues quien duda, que es el Fénix
el que menos de sí sabe?*

*Por Dios, yo lo quiero ser,
y pésele a quien pesare,
pues de que me queme yo,
no es razón que otro se abrase.*

*¿Que mi tintero es la hoguera
donde tengo que quemarme,
supliendo los algodones
por Aromas Orientales?*

*¿Que las plumas con que escribo
son las que al viento se baten,
no menos para vivirme
que para resucitarme?*

*¿Qué no he de hacer testamento,
ni casarme en ítem másés*

*ni inventario, pues yo misma
he de volver a heredarme?*

*Gracias a Dios que ya no
he de moler Chocolate,
ni me ha de moler a mí
quien viviere a visitarme.*

INÉS INTENTA ESCRIBIR Y NO PUEDE, DESECHA CUANTO PAPEL TACHONÉA. SIMULTÁNEAMENTE, EL RESTO DE LOS PERSONAJES COMIENZAN UNA MECÁNICA PARA FLAGELARSE A RITMO DE GO-GO. PAULATINAMENTE A LA COREOGRAFÍA INÉS VA DESESPERANDO MÁS Y HACIA EL FINAL, VA QUEMANDO PAPELES QUE REVISA Y RÍE CON IRONÍA, REALMENTE ENTRE ENFURECIDA Y DECEPCIONADA.

INÉS – *¡Qué dieran los saltimbancos
a poder, por agarrarme
y llevarme como Monstruo,
por esos andurriales*

*de Italia y Francia, que son
amigas de novedades
y que pagaran por ver
la Cabeza del Gigante.*

*Diciendo: Quien ver el Fénix
quisiere, dos cuartos pague,
que lo muestra Maese Pedro
en la posada de Jaques!*

*¿Que las plumas con que escribo
son las que al viento se baten,
no menos para vivirme
que para resucitarme?*

*¡Aquesto no! No os veréi
en este Fénix, bergantes;*

*que por eso está encerrado
debajo de treinta llaves.*

PISÁNDOLO, APAGA EL ÚLTIMO PAPEL INCENDIADO. OSCURO

18.— CALLE DE LA CIUDAD DE MÉXICO, 1690

JUANA, JUNTO CON EL ARLEQUÍN LLEGAN CON UNOS MUÑECOS GIGNOL Y COMIENZAN A RELATAR CANTANDO:

AMBOS – ¿Qué sucede? ¿Qué es lo que pasa
que hay tanta gente en la plaza,
discutiendo sin ton ni son
y hablando de algún sermón?

JUANA – Fíjese usted bien, pues qué les cuento,
no todo es vida y dulzura en esto.

ARLEQUÍN – En México se publicó un sermón
de un jesuita viejo y bonachón.

JUANA – Pa' que todos lo pudieran comprar
y los lambiscones admirar.

AMBOS – ¿Qué sucede? ¿Qué es lo que pasa
que hay tanta gente en la plaza
discutiendo sin ton ni son
y hablando de aquel sermón?

COMIENZAN A MANIPULAR LOS MUÑECOS

JUANA – ¡Hay que aprenderlo con prontitud!

ARLEQUÍN – Es un ejemplo a la juventud!

JUANA – ¿Quién podrá igualar su excelsitud?

ARLEQUÍN – Sor Juana tiene esa aptitud.

JUANA – De esa monja es puro orgullo su actitud.

ARLEQUÍN – Más, la sabiduría es su mejor virtud.

AMBOS – (CANTANDO) ¿Qué sucede? ¿Qué es lo que pasa
que hay tanta gente en la plaza
hablando de alguna carta
que a la ciudad ya tiene harta?

EN LAS SIGUIENTES ESCENAS, SE MANTIENE EL LETRERO 18. EL ARLEQUÍN Y JUANA OBSERVAN.

19.— OBISPADO DE LA CIUDAD DE PUEBLA

EL OBISPO ENTRA MUY MOLESTO HOJEANDO UNOS PERGAMINOS YENDO DE UN LADO A OTRO.

OBISPO – ¡Claro que sí! ¡Uy, pero por supuesto!
¡Ahora todos se burlarán de ésto!
Al no ser del partido en el poder,
ahora sí que me tocará perder...
Seixas, saca un sermón fuera de moda,
como si fuera una gran oda.
¡Como es candidato para virrey...!
¡Ya desde hoy nos quiere imponer su ley!
Y claro, como aquel es exorcista;
naditita les importa que exista,
tal com soy yo: un obispo artista...
¿Dije artista? ¿Artista? ¡Sí! ¡Artista!

TRANSICIÓN, EL OBISPO AHORA SE MUESTRA MALÉVOLO

¿Y si Sor Juana se vuelve prosista
para que le critique el sermonejo
que al arzobispo dejó tan perplejo...? (**RÍE MALICIOSAMENTE**)
Ya veréis que pasaréis malas tardes
cuando veáis de Juana Inés sus alardes...

EL ARLEQUÍN Y JUANA SE ADELANTAN Y CANTAN

AMBOS – ¡Cuidado, cuidado que va a caer,
si al sermón del jesuita va a responder!
¡Cuidado, cuidado, fíjate bien,
lo que en la carta vas a poner!
Por orgullosa puedes perder;
y toma en cuenta que vives muy bien.

SE INTEGRAN LOS OTROS PERSONAJES Y SE ACOMODAN COMO SI ESTUVIERAN JUGANDO “TELÉFONO DESCOMPUESTO”, COMENZANDO CON INÉS, Y VAN PASÁNDOSE, EN ORDEN DE PARLAMENTO UN GRAN PERGAMINO QUE ESCRIBÍA INÉS, EN ORDEN DE PARLAMENTO Y MANTENIENDO SIMULTÁNEAMENTE LOS LETREROS.

20.– NUEVA ESPAÑA.

INÉS ENTREGA A JUANA EL PERGAMINO

INÉS – Listo, creo que resultó bueno el intento.

JUANA – El buen obispo se pondrá muy contento.

SE PASAN LA CARTA DE UNO A OTRO HASTA LLEGAR AL OBISPO QUIEN COMIENZA A LEERLA.

OBISPO – ¡Válgame, Dios, Santo! ¡Pero que talento!
En un santiamén habré de publicarla.
Mas, mi identidad tendré que disfrazarla.
Si ya es bastante lo que se rumorea
que la amistad con Sor Juana me marea....
Pero... ¿Ahora cómo es que he de firmar?

Mi personalidad debe reafirmar...
¿Bravo! ¡Ya lo tengo y sin mucho pensar!

RÁPIDAMENTE SE TRAVISTE DE MONJA Y CAMBIA SU ACTITUD A MODOS FEMENINOS

OBISPO – ¡Oh, no! Si Sor Juana va a caer,
yo, mi obispado habré de proteger.
Filotéa, la regañará un poquitico,
quizás, por blanda se pueda caer de hocico.

FIRMA POMPOSAMENTE LA CARTA

*Bien, se despide la que se enamoró de su ánima desde que besó sus
manos: Sor Filotéa de la Cruz.*

DA EL PERGAMINO AL ARLEQUÍN, ESTE A JUANA Y JUANA A INÉS

INÉS – Juanilla, manda la respuesta en el acto.
¡Que la “Carta Atenagórica”, sin hiato,
con mi permiso, se imprima de inmediato.

JUANA – (SENTENCIANTE) Se me hace que te arrepentirás al rato...

JUANA REPITE EL JUEGO EN SENTIDO INVERSO HACIA EL OBISPO, ESTE TOMA LA CARTA Y DESEENROLLA LA ENORME CARTA A TODO LO LARGO DEL ESCENARIO, DE MANERA QUE CADA UNO DE LOS PERSONAJES PUEDA LEERLA. EL ARLEQUÍN Y JUANA VAN LEYENDO POR ENCIMA DEL HOMBRO DE LOS PERSONAJES Y REPITEN EL ESTRIBILLO DE LA CANCIÓN.

AMBOS – ¡Cuidado, cuidado que va a caer!
Por orgullosa vas a perder.
¡Cuidado, cuidado, fíjate bien
qué por tu carta va a suceder!

¿Qué sucede? ¿Qué es lo que pasa
que hay tanta gente en la plaza
hablando de alguna carta,
que a la ciudad ya tiene harta?

OBISPO – Creo que de lo que vendrá ya me percato...

NÚÑEZ – ¡Dios Santísimo! ¡Pero que desacato!

ARZOBISPO – ¡Dios Padre! ¡Pero qué falta de recato!
¿Qué se cree ese obispillo mentecato?

21. – EL ESCORIAL, ESPAÑA.

LA MARQUESA DENTRO DE LA MISMA MECÁNICA

MARQUESA – ¡Ay, Inés, ya te cazaron como pato!

ARZOBISPO – ¡Ahora sí que le llegó su último aliento!

NÚÑEZ – Y yo me convertiré en su tormento...

LOS PERSONAJES, CON SUS PARLAMENTOS, HAN IDO ENROLLANDO EL PERGAMINO Y SALEN DE ESCENA CON SUS RESPECTIVOS LETREROS. EL OBISPO, SALE A HURTADILLAS, COMO SI NO QUISIERA QUE NOTÁSEMOS SU PRESENCIA.

JUANA SE HA QUEDADO CON EL PERGAMINO Y LLEGA CON INÉS.

22.– CELDA DE SOR JUANA

JUANA – ¡Mi ama, al clero le dio diarrea por tu culpa!

INÉS – Bueno, pues ya les pediré una disculpa.

JUANA – ¡Vas a dejar de ser la divina musa!

INÉS – Ni que en la literatura fuera una intrusa!

JUANA – No, pero tampoco eres una mística.

INÉS – ¡Mas lo mejor de mi vida es artística!

JUANA – Y eso es lo que hoy Fray Antonio te censura...

INÉS – ¡Está chiflado de remate ese cura!
¡Le falta mucho cerebro en la tonsura!

JUANA – Y así lo llamabas tu amigo más caro...

INÉS – Su hipocresía es un verdadero descaro...
Qu’es–que “me olvide de las letras profanas.”
¡Si de inteligencia no son signo sus canas!
Que dedique “mucho más tiempo a las cuestiones teológicas.”
¡Si que las respuestas del tal Sor Filotea, son ilógicas!
¡Ese obispillo de Puebla resultó muy cobarde...!
¡Lástima que me haya enterado muy tarde!
Antes calificaba de brillantez,
lo que hoy termina siendo insensatez,
regodeándose en su estupidez!
Ya veo que tuvo otro interés.

JUANA – Pa’ lamentos ya es muy tarde...

INÉS – Le demostraré a ese cobarde
que no hay quien a mi ingenio sobaje.
¡Como que soy Inés Ramírez de Asbaje!

JUANA – ¡Chin, creo que ora sí ya te llegó el coraje!
¿Quieres un tecito para que se te baje?

INÉS – ¡No! Lo quiero es demostrar quién soy a ese majej!

JUANA LLEVA PLUMA Y PAPEL E INÉS ESCRIBE EN VOZ ALTA.

*Mi excelentísima estudiosa aficionada del Convento de la Santísima
Trinidad de la Ciudad de Puebla de los Ángeles, Sor Filotea de la Cruz:*

“Mi ilustre señora, mi Señora: No mi voluntad, mi poca salud han suspendido tantos días mi respuesta....”

JUANA – (APARTE) Mi ama se esmeró en contestar,
regodeándose, pues, en mostrar
las dádivas de la naturaleza.

ARLEQUÍN – (APARTE) Pues de que los poseía tenía certeza.

JUANA – Y al obispo se los embarró en la nariz,
igualtitito que si fuera barniz.

EL ARLEQUÍN TOMA LO QUE ESCRIBÍA INÉS Y SE LO ENTREGA AL OBISPO QUE COMIENZA A LEER INMEDIATAMENTE Y SE VA ENOJANDO CONFORME AVANZA.

23.– OBISPADO DE LA CIUDAD DE PUEBLA

OBISPO – ¡Ve nomás esta igualada!
¡Pero ya la dejaré helada!
Uno no puede darle confianza a las mujeres;

pues luego luego se quieren convertir en alférez.

Se cree mucho porque en España publicaron sus obras.

Pero seguro por allá las consideran puras sobras.

¡Responderme así a mí,
cuando fui quien más le di...!

Me las va a pagar. la borraré de mi lista,
para que no vuelva a creerse tan lista.

VA CON INÉS COMO NIÑO BERRINCHUDO

¡Córtalas! ¡Ya no quiero ser tu amigo!
Busca otro cura que te brinde su abrigo. (HACIENDO MUTIS)

INÉS – ¡Ejele, ejele! Al fin que ni quería...
Tu amistad era una porquería.
Tengo mi amiga María Lusa
y ella sí, no me utiliza.

EL ARLEQUÍN LLAMA LA ATENCIÓN DE INÉS Y LE PIDE QUE DIRIJA SU MIRADA HACIA OTRA ÁREA DONDE SE ENCUENTRA LA MARQUESA

23.– EL ESCORIAL, ESPAÑA

LA MARQUESA VISTE DE NEGRO, SE ENCUENTRA POSTRADA LLORANDO DESCONSOLADA JUNTO A UN FÉRETRO CON UN LETRERO DE “CADÁVER DEL MARQUÉS”.

MARQUESA – ¡Qué difícil es el mundo!
La suerte cambia al segundo.
¿Qué voy a hacer yo de viuda?
Ni siquiera soy sesuda.
¡Si estuviera por acá Sor Juana...! (SUSPIRA)

Pero no puede hacer nada.
¿Es lo que nos ha tocado!
Sufrir cada una por su lado... (HACE MUTIS)

LA LUZ SE VA TORNADO A TONOS FRÍOS HASTA QUEDAR CASI EN PENUMBRAS, UN CENTAL ILUMINA A INÉS QUIEN HA QUEDADO SOLA. SE MUESTRA DESESPERADA, QUIERE HUIR, PERO PARECE ESTAR ENCERRADA EN UN CUARTO DE CRISTAL. BUSCA A ALGUIEN PERO NO LO ENCUENTRA; POR LO QUE SE CENTRA EN SÍ MISMA.

INÉS – *¿De dónde a mí tanto elogio?
¿de dónde a mí encomio tanto?
¿Tanto pudo la distancia
añadir a mi retrato?*

ENTRAN EN RESTO DE LOS PERSONAJES, COMO SI FUERAN MOIRAS, DE HECHO, TRAEN MASCARAS DE TEATRO GRIEGO Y RODEAN A INÉS

*¿De qué estatura me hacéis?
¿Qué coloso habéis labrado
que desconoce la altura
del original lo bajo?*

LOS PERSONAJES SE BURLAN ACREMENTE DE INÉS

*No soy yo la que pensáis,
sino es que allá me habéis dado
otro ser en vuestras plumas
y otro aliento en vuestros labios

y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo.*

DESESPERADA, TRATA DE ZAFARES DE LOS PERSONAJES QUE HAN IDO FORMANDO UNA RED EN TORNO SUYO,

*Vergüenza me ocasionáis
en haberme celebrado,
porque sacan vuestras luces
mis faltas más a lo claro.*

FINALMENTE, SIN LOGRAR BIEN ZAFARES DEL TODO DE LAS REDES, LOS PERSONAJES LA DEJAN. LA LUZ, DE TAJO, SE VUELVE BRILLANTE, COMO UN RELÁMPAGO Y AL RESTABLECERSE NORMALMENTE, ENCONTRAMOS A INÉS SOLA, HINCADA REZANDO.

23.– CAPILLA DE SAN JERÓNIMO

NÚÑEZ ENTRA MARCANDO EL PASO, SE MUESTRA CRUEL Y LADINO.

NÚÑEZ – *Benedicat.* Aquí estoy, Inés.

INÉS – Os espero desde hace un mes.

NÚÑEZ – Las cosas son al revés.

INÉS – Deseo que volváis a ser mi confesor.

NÚÑEZ – Veo que tu alma recobró su candor.

INÉS – Será la fuerza de la soledad.

NÚÑEZ – Esa no es la peor calamidad.

INÉS – Para mí, no existe cosa peor.

NÚÑEZ – Probarás del vinagre su sabor. (**DANDO A BESAR LA ESTOLA**)

INÉS – Padre, yo no sé si os voy entendiendo. (**BESANDO LA ESTOLA**)

NÚÑEZ – Tú aguanta, hijita, ya irás comprendiendo.

INÉS – Y bien, ¿qué decís a mi petición?

NÚÑEZ – Habré de meditarlo en la oración.

INÉS – ¡Padre, respondedme por compasión!

NÚÑEZ – Ya llegará una mejor ocasión.

INÉS – ¿Qué haré cada pecado cometido?

NÚÑEZ – (**IRÓNICO**) ¿No sabéis? Escribidlos con cuidado
¿O qué! ¿También Éso ya lo has olvidado?

NÚÑEZ HACE MUTIS.

ENTRE EL PÚBLICO ENTRA EL ARLEQUÍN COMO UN VOCEADOR.

ARLEQUÍN – ¡Extra! Vean que ha pasado:
el cielo está desgajado,
el lago está desbordado!
¡Esta bendita ciudad
es una calamidad!

Hay sapos y sabandijas
en medio de las cobijas

Como está todo inundado
el pueblo está acatarrado.

¡Extra, extra, extra! llueve y llueve
y no hay quien el agua se lleve!

24.– PALACIO ARZOBISPAL.

**EL ARZOBISPO SE ENCUENTRA EN CALZONES EXPRIMIENDO SU SOTANA Y ENVUELTO EN
UNA COBIJA. LLEGA NÚÑEZ MUY CONTENTO.**

NÚÑEZ – ¡Excelentísimo! ¿Albricias o regalos?

ARZOBISPO – ¿Qué bueno hay en acontecimientos tan malos?

NÚÑEZ – Pues que Sor Juana se ha rendido.

ARZOBISPO – ¿Oh! ¿Qué mentira habéis urdido?

NÚÑEZ – ¿Yo? Ninguna, su paternidad.
Quería consolaros en la calamidad
con una noticia en que podréis descansar.

ARZOBISPO – Ya sabía yo que no me podríais defraudar.
¡Contadme todo que me empiezo a emocionar!

NÚÑEZ – Pues me ha llamado y mañana la iré a confesar.

ARZOBISPO – Exígidle que te cuente toda su vida.

NÚÑEZ – Padre, ¿no será muy aburrida?

ARZOBISPO – ¡Qué va! Ha de tener cada cosa escondida...
Exigid una confesión general
¡y aún la cosa más trivial, que os la diga.
¡Que de verdad sienta que se le castiga!
Y si no os dormís antes de terminar;
toditito me lo venís a contar.

NÚÑEZ – ¡Pero lo dirá en secreto de confesión!.

ARZOBISPO – De tal pecata, te daré la absolución.

NÚÑEZ – Pues entonces... ¡No hay mayor preocupación!

NÚÑEZ VA CON INÉS QUIEN CONTINUA EN EL MISMO SITIO Y CON EL MISMO LETRERO.

NÚÑEZ – ¿No has tenido algún pensamiento impuro?

INÉS – ¡Para nada, padre! Os lo aseguro.

NÚÑEZ – ¿Ni aunque fuera un poquitito impuro?

INÉS – Pues... Tal vez, de mi alma, en lo más oscuro.

NÚÑEZ – ¿Y por ahí alguna comezón malsana?

INÉS – Me sigo bañando cada mañana.

NÚÑEZ – ¿Pero ninguna, ninguna, ninguna?

INÉS – Tal vez he llegado a tener alguna.

NÚÑEZ – ¿Y por acaso sueños de placer?

INÉS – Pues no recuerdo, pero puede ser...

NÚÑEZ – ¿Bueno, pero eres tonta o no lo ves?

Eres prácticamente como un pez:
Nadas y nadas pero nada ves.
Veamos, cuéntame toda tu vida,
justo desde que fuiste concebida.

INÉS – ¡Pero padre, no tengo tal memoria!

NÚÑEZ – Ah, pues entonces, no cantéis victoria.
Busca otro confesor para tu escoria
y que él te ayude a conquistar la gloria.

INÉS – ¡No! Tendréis una confesión notoria.

NÚÑEZ – De seguro llenarás una noria.

INÉS COMIENZA SU CONFESIÓN MIENTRAS EL ARLEQUÍN CONTINUA COMO VOCEADOR.

ARLEQUÍN – ¡Extra, extra! ¡Estamos como fiambre
y hasta el virrey sufre de hambre!
El pueblo está amotinado

porque no se ha alimentado
y ya el palacio han quemado.

JUANA SE INTEGRA EN OTRO PLANO AL ESCENARIO.

JUANA – ¡Del Apocalipsis son las plagas!
Señor, nuestros pecados son tus dagas
y hay razón para que esto nos hagas.

ARLEQUÍN – Por eso, todos hay que dar limosna...

JUANA – Para que la cosa se componga.

**EN OTRO PLANO, EL ARZOBISPO ENTRA CON UN COCHINITO DE ALCANCÍA Y UN COSTAL EN
EL QUE VA RECOGIENDO LIMOSNA.**

NÚÑEZ CONTINÚA CONFESANDO A INÉS.

NÚÑEZ – Dadle gracias a Dios que te ha otorgado la humildad
y por fin te ha librado del pecado de vanidad.

INÉS – ¿Sí creéis que me he liberado de esa calamidad?

NÚÑEZ – ¡Claro que no! Y así lo haré saber a la inquisición;
para que, al menos, a ti te traten con distinción.

INÉS – Yo no quiero ningún ruido con el Santo Oficio.
Por evitarlo, haría cualquier sacrificio.

NÚÑEZ – Cualquiera de todos los sacrificios de esta vida,
serán la recompensa si tu alma es redimida.
¡Ved como está la ciudad por tanto pecado!
Inundaciones, política podrida

de engaños, que al pueblo deja encuerado.
Dios tiene por qué estar enojado.

INÉS – Sí, somos culpables de tantos sucesos notables.
Decidme qué he de hacer para evitar la condenación.
Gracias a vos, ya comprendí que ser monja es mi vocación.

NÚÑEZ – No escribirás más obras,
me darás lo que cobras,
limitarás tus poemas
y olvidarás los dilemas.
Donarás libros científicos,
sin descifrar jeroglíficos.
Dirás adiós a la ciencia,
observarás tu conciencia
y harás sólo oraciones
prometiendo oblaciones.

INÉS – Oraciones... Oblaciones... Oraciones...
(**FALSAMENTE HUMILDE**) ¿Que no os parecen muchas obligaciones?

NÚÑEZ – A mí no; ¿pero y si los inquisidores
opinan que son muy pocas peticiones...?

INÉS – (**RESIGNADA**) Pues ojalá que Jesús nos vuelva santos...

NÚÑEZ – Con que enseñe de los ángeles sus cantos...
Ya podréis morir pensando en sus encantos.

NÚÑEZ VA A DONDE ESTÁ EL ARZOBISPO

25.– CALLE INUNDADA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

EL ARZOBISPO VIENE EN UNA PEQUEÑA TRAJINERA Y TRAE UNA SOMBRILLA, LLEGA NÚÑEZ TAMBIÉN CON SOMBRILLA.

ARZOBISPO – (**A PÚBLICO**) ¡Exprimid bien los bolsillos
que ya no tenemos ni para bolillos!
Expropiemos la cultura,
total, no es de primera necesidad
y los artistas son una calamidad...
¡Poned cara de puchero
a ver si vuelve el capital extranjero!

NÚÑEZ LE HACE UNA SEÑA AL ARZOBISPO Y LOS DOS, MUY ENTUSIASMADOS LLEGAN A LA CELDA DE SOR JUANA.

26.– CELDA DE SOR JUANA

INÉS IMPÁVIDA, SE CUBRE CON EL VELO Y COMIENZA A RECORRER CON LA PUNTA DEL DEDO EL ESCENARIO MIENTRAS NÚÑEZ Y EL ARZOBISPO EMPACAN LIBROS, ALHAJAS E INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS. AL LLEGAR JUNTO A JUANA, SE DETIENEN DUBITATIVOS.

NÚÑEZ – Esta mulata también es una de sus posesiones.

ARZOBISPO – ¡No! ¡No la toquéis! Las negras causan muchas tentaciones.

NÚÑEZ – Pero es mulata, nomás da a medias las provocaciones

ARZOBISPO – No, dejadla para que tenga un hombro donde llorar,
ora que nuestras oraciones la han logrado callar.

NÚÑEZ – ¡Oh, oh, oh, su Eminencia! Vuestra caridad me enternece.

ARZOBISPO – Callad por compasión, que cualquier halago me enrojece.
Vamos, que está por llover y el agua al metal enmohece.

**SALEN CARGANDO LAS COSAS DE INÉS. JUANA QUEDA AL CENTRO JUNTO CON EL
ARLEQUÍN, VIENDO CON GRAN ENOJO A LOS CURAS.**

JUANA – (APARTE) Pues el metal no se enmoheció,
pero al cura que se enterneció
le dio un catarro constipado
que al pobre lo dejó postrado.

ARLEQUÍN – (APARTE) Le ha pegado tal calentura,
que nadie le encontró la cura...
y quedó flaco como reata,
hasta que, al fin, estiró la pata.

NUÑEZ TIRITA, ESTORNUDA Y FINALMENTE CAE COMO REGLA.

**EL ARLEQUÍN LE PRENDE UNA VELITA A NÚÑEZ MIENTRAS JUANA VA CON INÉS QUIEN
PRÁCTICAMENTE NO SE HA MOVIDO DESDE QUE SALIERAN LOS CURAS, SE ENCUENTRA
CONTEMPLANDO UNOS PERGAMINOS. A PARTIR DE ESTE MOMENTO PARECE INDOLENTE A
CUALQUIER COSA.**

JUANA – ¡Mi ama, mi ama! ¡Sí, sí, lo cuentan es verdad!
Núñez murió a los setent' y siete años de edad.

INÉS – Ya lo sabía, le recé catorce rosarios y una novena para que su alma
no termine en el infierno. Hoy, volveré a tener de confesor al padre
Arrellano.

JUANA – ¡Ay, pero qué alegría, mi señora!
Ya podrás hacer lo que tu alma añora.

INÉS – ¿Y tú que sabes lo que hay en el interior de mi alma? ¿Lo sé yo acaso?
¿Qué se podría esperar de un espíritu que está vacío? No hay ya más
historias que contar. Las palabras se han marchitado entre mis labios.
Los recuerdos son sólo un remolino de orgullo, vanidad y prepotencia... Y
siento más frío cada noche... Más y más cada vez...

JUANA – ¡Pero fíjate muy bien, mi ama!
¿No sientes el calor de tanta
gente que a ti de verdad te ama!

INÉS – Yo no siento nada, absolutamente nada. ¿Y tú? ¿Ahora me pregunto si hubo alguien que llegó a sentir mi amor realmente...? Por eso decidí mostrarlo a mis hermanas, para que no les quede duda que lo tuve.

JUANA – ¿Y cómo puedes demostrar lo que es difícil comprobar?

INÉS – Voy a cuidar en la enfermería a mis hermanas que han caído víctimas de la epidemia.

JUANA – ¡Pero mi señora, eso es un suicidio!
De la peste, el convento es su dominio...
No hay siquiera una monja que se cure.
En cuanto se contagian, no hay quien dure.
De diez monjas que contráen el mal,
a nueve les hacemos funeral.

INÉS – ¡Cállate, Juana! De todos modos las voy a ir a cuidar.

JUANA – No es justo que alguien con tanto talento
Quiera írsenos en este momento...
Es que no es justo que acabes tus días
hoy, cuando tantas obras nos debías.

INÉS – Nadie se muere ni medio minuto antes ni medio segundo después de lo que está estipulado en su contrato. Si de Dios es su voluntad, ya tendré meses, días y años para escribirle textos que al mundo muestren su gloria. Pero hoy... ¡Tal vez sea mayor mi victoria!

INÉS TOMA UNO DE LOS PAPELES QUE TENÍA Y LO COMIENZA A QUEMAR, MIENTRAS LO CONTEMPLA, VA HACIENDO MUTIS LENTAMENTE. ENTRETANTO, SE VAN ESCUCHANDO LAS VOCES DE LOS OTROS PERSONAJES REPITIENDO PARLAMENTOS CON LOS QUE SE HABÍAN REFERIDO A INÉS.

CUANDO HA TERMINADO DE SALIR INÉS, JUANA CORRE COMO SI TRATARA DE DETENERLA EN EL ÚLTIMO MOMENTO, PERO NO LA ALCANZA. TOMA LAS CENIZAS DEL POEMA QUE QUEMARA Y LAS DESMORONA ENTRE SUS MANOS.

JUANA – Bueno, hasta el final te saliste con la tuya,
mujer engreída, vestida de casulla,
que no ha nacido quien de tus encantos huya.
Dime ahora, tú señora, ¿a quién voy a servir
los días empañados que debo de vivir?

COMIENZA A ESCUCHARSE UNA CAMPANA QUE TOCA A MUERTO. JUANA VOLTEA AL FONDO Y LUEGO SE DIRIGE A PROSCENIO.

¡Poned la fecha en el libro de profesiones!
Así dijo en innumerables ocasiones.
Escribid en la hojas el día de mi muerte
tranquilos, sin temor y con letra bien fuerte:
Hoy, diez y siete de abril, del año del Señor, de mil seiscientos noventa

y cinco, a las cuatro de la mañana, Sor Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el convento de San Jerónimo, entró a la inmortalidad, echarnos en la cara su vanidad...

LA ESCENA ES ROTA POR EL ARLEQUÍN QUIEN TOCA POR EL HOMBRO A JUANA PARA HACERLA REACCIONAR PARA VER SU LETRERO.

27.- EPÍLOGO.

ARLEQUÍN – Ésa, claro, es la versión oficial.
Pero la historia, si se vuelve oficial,
siempre se puede hacer a nuestro gusto.
Y, pues, sabido es, que del gusto al busto
no existe gran distancia que digamos...
Con ella mi gusto sería... **(SUSPIRA)** ¡Vamos...!

ENTRA LA MARQUESA VESTIDA DE CABALLERO.

MARQUESA – Con Juana, tus gustos serían vanos.
Mi gusto sería que fuera a España
y, engañando a todos con buena maña,
inscribirse cual muchacho y sin tranca,
a la Universidad de Salamanca.

NÚÑEZ ENTRA VESTIDO DE MONJA JERÓNIMA, CON CORONA DE ESPINAS UN CORAZÓN FLECHADO Y UNA AUREOLA

NÚÑEZ – Creo que podría ser una gran santa
total, al fin que ya tiene la estampa;
y con mi dirección espiritual,
sería una gran mártir sin igual.

ENTRA EL OBISPO VESTIDO DE ÁNGEL.

OBISPO – Podría dejar de ser una musa
y entrar en mi alcoba como una intrusa,
convertida en angelito sin trusa
o, de pérdida, como espía rusa.

ENTRA EL ARZOBISPO VESTIDO DE PENITENTE DE LA INQUISICIÓN

ARZOBISPO – Vaya, ¡Cómo a mí me hubiera gustado
llegar a ser del diablo su abogado
y poder mandarla a la Inquisición
para así, quemarla sin dilación.

INÉS, TRIUNFAL, ENTRA POR EL FONDO.

INÉS – Pues, si por escribir coplas airadas
no hay razón en que seamos despreciadas,
entonces, yo, por premio bien quisiera

reencarnar como una mujer ligera
cantando los desdenes de los machos
que nuestros talentos hacen pedazos.

**COMIENZA A QUITARSE EL HÁBITO DE JERÓNIMA PARA QUEDAR CON EL VESTIDO QUE
USARA EN EL PRIMER CUADRO.**

INÉS – *Es bueno ser dichoso
sin tener merecimiento
pero este mismo merecimiento
le sirve de afán penoso.*

*¿Para que os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.*

LENTAMENTE SE VA HACIENDO EL OSCURO.

Fin de QUIMERATA BARROQUISTA O LOS EMPEÑOS DE UNA MUSA



Referencias

A

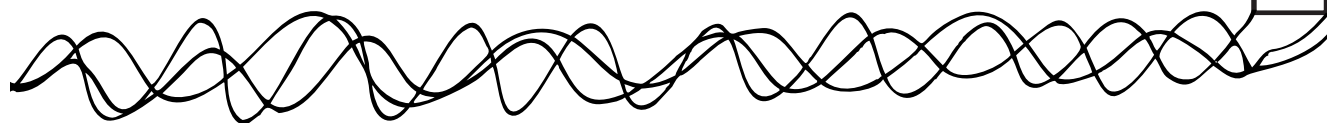
- Adame, Domingo: Elogio del Oxímoron, , Universidad Veracruzana Editorial, Xalapa Veracruz, Mex. 2005 **-x**
- Alberro, Solange: La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo XVII, en De la santidad a la perversión, Sergio Ortega ed. Ed. Grijalbo, 2ª ed., México, 1986 **-45, 51**
- Andre Pantoja, Rosita: Afrodita barroca, ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2008 **-98**
- Añón, Valeria: El laberinto (neo)barroco. Erotismo y parodia en Apariciones, de Margo Glantz, revista Iberoamericana, VI, 24 (2006) -164
- Arellano Schetelig, Lorenzo: Un mi ilustre pariente, El Heraldo de Chihuahua, 11 de junio de 1944, México **-74**
- Arellano, Ignacio y Mata, Carlos: Indurain, Referencia en el estudio preliminar de Dos comedias burlescas del Siglo de Oro Español, Edition Reichenberger, 2002 **-135**
- Arias, Jorge: El teatro épico de Bertolt Brecht, Conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 2004 en Porto Alegre, en el teatro de Oi nois aqui traveiz, en el ìTerreiro da triboí **-153**
- Aristóteles: El Arte Poética, Ed. Austral, 7ª edición, México, 19981 **-19**
- Atondo Rodríguez, Ana María: La perversión de la práctica, en Dela perversión a la santidad **-52**

B

- Benítez, Fernando: Los demonios en el convento, Ed. Era, Mexico, D.F., 1985-2008 **-43, 51, 70, 71, 75, 76, 81, 88**
- Bentley, Eric: La vida del Drama, Ed. Paidos, México, 2004 **-65, 66, 142, 143**
- Brecht, Bertolt: El pequeño organon para teatro. Traducción de Christa y José María Carandell. Editorial Don Quijote. www.scribd.com/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo **-153, 154, 156, 161, 164**
- Brecht, en Federico Irazabal, El giro político, Ed. Biblos, Argentina, 2004 **-152**
- Brooker, Peter: Conceptos Clave en la Teoría y Practica de Brecht, en Introducción a Brecht, Peter Thomson y Glendyr Sacks (eds), Ediciones Akal , España, 1998 **-151**
- Bruner, Jerome: Realidad Mental y Mundos Posibles, Ed. Gedisa, España, 1988 **-21, 65, 66**

C

- Calleja en, Octavio Paz **-77**
- Calleja, Diego: Fama **-80, 90**
- Camblong, Ana, Macedonio: el arte y lo cómico, en Figuraciones, #3, abril, 2005, Asunto impreso ediciones y IUNA, versión on-line ISSN: 1852-432X **-28**
- Cándano, Graciela: La seriedad y la risa, La comicidad en la literatura ejemplar de la baja edad media, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológica, México, DF, 2000 **-30**
- Carrera Damas, Germán: Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria, en La construcción del héroe en España y México, Universidad de Valencia, España 2003 **-67, 68**
- Casalino-Sen Carlota: Hipólito Unaue y la construcción del héroe, Anales de la Facultad de Medicina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, 2005 **-92**
- Castiglione, B.: Il Cortegiano, Ed. Murcia , Milán, 1972 **-54**
- Catalina de Erausto, Historia de la Monja Alférez, biblioteca digital del Perú. **-90**
- Chávez Carbajal, María Gpe.: Visión y condición de la mujer en nueva España: el caso de Michoacán, Inst. de Invs. Históricas de la Universidad Michoacana. México <http://historiayespacio.univalle.edu.co/TEXTOS/1> **-52**
- Cienfuegos, Juan. J.: El aparte del teatro, de Terencio a la Garcineda., Revista Habis, número 17, 1987 **-159**
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, fracción 2ª, apartado "C" **-57**
- CoRintios 7. 1-2 y 8 -49
- Cotarelo y Mori, Emilio: Investigación Bibliografica, Tirso de Molina, Imprenta Enrique Rubiños, Madrid, 1893 **-89**



D

- Dávila, Arturo, El neobarroco sin Lagrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso reyes et al, Ipertexto, invierno 2009 **-163**
- Day, Stuart A., El Teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral / En Sus Propias Palabras: Víctor Hugo Rascón Banda, s.f.
- Diccionario de la comedia del siglo de oro, Franck P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García Luengo (directores), ed. Castalia, Madrid, 2002 **-130, 131**
- Diccionario de la comedia del siglo de oro, **-132**
- Diego, Jacobo de: Pedro Calderón de la Barca en América, Boletín del Instituto de Teatro de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de buenos aires, 1988 -41
- Dos comedias burlescas del Siglo de Oro Español, I. Arellano y C. Mata Indurain, Edition Reichenberger, 2002 **-136**

E

- Echeverría, Bolívar: Alonso Quijano y los indios, en Revista de la Universidad de México, Núm. 27, mayo 2006 **-42**
- Eco, Umberto: El Nombre de la rosa, Trad. Ricardo Pochtar, Ed. Lumen, México 1982 **-29**
- EFE, Señalan que Sor Juana usaba comida para seducir a sus enemigos, El Universal, Cultura, 7 de agosto 2007 **-95**

F

- Farina Alicia La construcción del héroe **-91, 92**
- Ferguson, William: La versificación imitativa en Fernando de Herrera, Tameisis Books, Limited, Londres 1981 **-113**
- Fernández F., Olga: Las estructuras funcionales de la comedia de figurón, Corral de comedias, núm 10, 1999, España **-138**
- Fernández Guillermo, Leonor: Los intermedios líricos en la comedia de Lope de Vega: versificación, funciones y relaciones, en Teatro de Palabras, Número 02, 2008 trois rives-montreal **-113, 130**
- Foster, Verna A. The Name and Nature of Tragicomedy. London, Ashgate, 2004 **-142**

G

- Glantz, Margo: Las ascesis y las rateras noticias de la tierra: Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, en, Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos, www.cervantesvirtual.com/ **-73**
- Gómez, Jesús: Ortodoxia o subversión en la comedia española del Siglo de Oro, Dicenda: Cuadernos de filología hispánica, España, 2003, **-158**
- González, Santiago Fernán: Las comedias mitológicas de calderón, en La tragedia áurea, lecturas hacia un nuevo milenio. Frederick A. De ArmasÓ eds. ed. Iberoamericana, Madrid, 2008 **-132**
- Gracián, Baltasar: El crítico : primera parte : en la primavera de la niñez y en el estio de la iuventud, Edición original: En Madrid: por Pablo de Val ..., 1658. Biblioteca digital Dioscórides **-128**
- Graves y Patel., Los mitos hebreos [Hebrew Miths: The Book of Genesis 1964]. Madrid: Alianza Editorial, 2000 **-49**

H

- Heriberto Yépez, Del renacimiento al posmodernismo, www.henciclopedia.org.uy/autores/ **-162**
- Hernández Sotelo, Anel: presentación reseña de Fernando Rodríguez de la Flor, Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano, Letras Históricas / Núm. 2 / Primavera-Verano 2010 **-133**
- Hernández, Luisa Josefina: ¡Apuntes sobre el Siglo De Oro!, Revista Arte Teatral, Núm 5, México, 1962 **-134**
- Historia de México t. 6 **-41**
- http://www.ecvet.org/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=976 **-24**
- <http://www.forodeeducacion.com/numero4/> «Mujer Y Cultura: la educación de las mujeres en la edad moderna» David Fraile Seco, Universidad de Salamanca **-58**
- Huici, Adrián: Lachen macht frei: comicidad y contrapoder en Cabaret , en Comunicación, Vol.1, N°6, año 2008, Universidad de Sevilla **-29, 84**
- Hutcheon, Linda: La política de la parodia postmoderna, Criterios, La Habana, edición julio 1993 **-165**

J

- Jean-Marie Thomasseau en El melodrama, FCE, México1989 **-144, 145**
- Josa, Lola: Los resortes dramáticos del tono humano barroco, en Teatro de Palabras, # 02, 2008 trois rives-montreal **-129**
- Juanjo, La patria de los pobres, <http://usuarios.multimania.es/autenticapoesia/g0.htm#LA> **-122**

K

- Krichtafovitch, Igor: Humor Theory, Ed. Outskirts Press, USA, 2006 **-26**

Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen (Suhrkamp Verlag, 2005), pp. 176-178. Programa de mano de la representación de El evitable ascenso de Arturo Ui para el Teatre Lliure. Traducción de Ángel Ferrero. **-160**

L

Lezama Lima, José, La curiosidad barroca. En: La expresión americana, F.C.E., México, D. F., 2001 **-163**

Lezama, Daniel: entrevista transmitida en iLa Conversacióni, Milenio Televisión, 22 de septiembre 2010 **-155**

Lucas. 2-35 **-76**

Luzán, Ignacio de: La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, Edición digital a partir de la de Zaragoza, Francisco Revilla, 1737 y la de Madrid, Antonio Sancha, 1789 y cotejada con la edición crítica de Russell P. Sebold, B **-109, 110**

M

Majfud, Jorge: La enfermedad moral del patriotismo La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet **-20**

Maravall, José Antonio: El humanismo de las armas en don Quijote, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948 **-56**

Márquez Rodríguez, Alexis: Nuevas lecturas de Alejo Carpentier **-32**

Martínez Berbel, Juan Antonio: en Teatro de Palabras, Número 1, 2008, Trois rives-Montreal **-137**

Martínez Leiva, Gloria, nota en, Fiestas cortesanas en Versalles y Madrid, en el catálogo de la exposición Cortes del barroco, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, seacex Patrimonio Nacional, España, 2003 **-57**

Meyerhol, V.: Le theatre de foire, (1912), Nota en: Fernando del Toro, Semiótica y teatro latinoamericano, Ed. Galerna, Buenos Aires, 1990 **-32**

Montero Alarcón, Alma: Pinturas de monjas coronadas en Hispanoamérica, en Monjas coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica (catálogo de la exposición), INAH y Museo Nacional del Virreinato, México, D.F., 2003 **-59**

Mueller, Roswitha: Aprendiendo para una nueva sociedad: La Lehtück **-152**

N

Navarro, Tomás: cit. Por Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos **-111**

Nosnik O, A.: Las personas de James y Mead, ESTUDIOS. filosofía-historia-letras Inv. 1986, ITAM, México, DF **-21, 22**

Núñez de Miranda en Octavio Paz, Las Trampas de la fe **-77**

O

Gorman, en Historia de México, tomo 6, **-40**

Olivares Zorrilla, Rocio: La poética matemática de Sor Juana, en La producción simbólica en la América colonial: interrelación de la literatura y las artes, José Pascual Buxó (ed.), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de CONACYT, 2001 **-114**

P

Palao Gil, Francisco: Provisión de cátedras y voto estudiantil en México (siglo XVII) doctores y escolares, Servei de Publicación de la Universidad de Valencia, 1998 **-56**

Paz, Octavio: Las trampas de la fe, Ed. Seix Barral, México, D.F., 1982-87. **-39, 54, 69, 72, 74, 79, 96**

Penélope B., Sor Juana, la peor, El Universal de Caracas, Venezuela, 12 de julio del 2009 **-95**

Pérez San Vicente, Guadalupe: Sor Juana en la cocina (Cocina virreinal mexicana, T. IV), Ed Clio. México, 2000 **-93**

Platón, Menon o la virtud, en Diálogos, Ed. Porrúa, 1967, **-27**

Plauto, Amphitreon, Benjamín García-Hernández, (ed), Ediciones Akal, Madrid, Es., 1993 **-141**

Poesía burlesca. Tomo I: Romances / Francisco de Quevedo; estudio preliminar, edición y notas de Ignacio Arellano, Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 **-128**

Proverbios. 31.10-31 **-49**

R

Reyes Palacios, Felipe: Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática, Tramoya, julio-septiembre 2002, no. 72, México **-145, 148**

Reyes, Alfonso: Categorías de la lectura, en La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura, Barcelona, Editorial Bruguera, 1986 **-101**

Reyes, Roberto: Los enigmas de Sor Juana, Ed. Fontamara, México, D.F., 2009 **-79**

Robles, Antonio de: Diario de sucesos notables, apud MP, t. I, p. 540. En Robles la cita está en t. I **-80**



Rojas, Fernando de: La Celestina, Ed Porrúa, México 1883 **-141**
 Ruiz M., Cristina: La moderación como prototipo de santidad, en De la Santidad a la Perversión, Ed Grijalbo, México, 1985 **-50**

S

Sabat de Ribers, Georgina: En busca de Sor Juana, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998 **-60**
 Sicilia, Rubén: Univercitando los géneros dramáticos: una polémica infinita, Esquife, #53, marzo 2006, Cuba **-144**
 Sierra Martínez, Fermín: Acercamiento a Lope de Vega: El Aldegüela, ¿Autoría o atribución?, Universidad de Ámsterdam.
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_021.pdf ñ114
 Sor Juana Inés de la Cruz, El libro de cocina de Sor Juana Inés de la Cruz, de Angelo Morino, de la Ed. Norma SA., SF. **-94**
 Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, Ed. Porrúa, México, 1977 **-43, 53, 58, 59, 60, 79, 89, 90, 94, 101, 102**

T

tiernainfancia.blogspot.com/2008/04/egocentrismo-infantil.html **-100**
 Tomachevski, Boris: Teoría de la literatura, Ed. Akal, Madrid, 1982 **-131**
 Tomaseau, Jean-Marie -145, 146, 147, 148
 Trabulse, Elías: El círculo roto, Fondo de cultura económica, México, D.F., 1984 **-44**

U

Usigli, Rodolfo: México en el teatro, Obras completas, vol. IV, Fondo de Cultura Económica, México, D:F, 1996 **-39**
 utpl.edu.ec/eva/descargas/material/143/G22702.3 **-111**

V

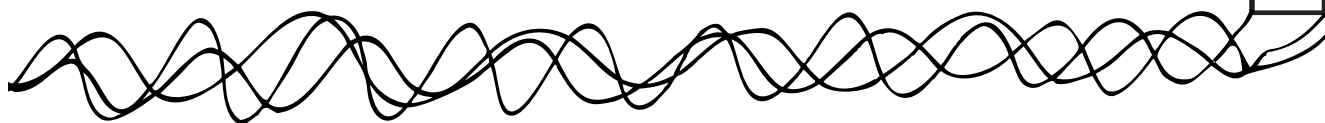
Valencia Morales, Henoc: Ritmo, Métrica Y Rima (El verso en Español), Ed. Trillas/ México, 2000 **-110, 112**
 Vallejo Aristizábal, Patricio: Teatro y vida cotidiana, ed. Abya-Yala/UPS Publicaciones, Quito, 2003 **-19, 21**
 Vega, Lope de: Arte nuevo de hacer comedias, obras completas tomo III, ed. Aguilar **-89, 131, 132**
 Vega, Lope de: Edición digital a partir de Doze comedias de Lope de Vega Carpio... sacadas de sus originales...,
 Barcelona, por Sebastian de Cormellas, y a su costa, 1618 **-128**
 Virasoro, Mónica: Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico, Figuraciones, teoría y crítica de artes #3, ¡El arte y lo
 cómico! abril del 2005 **-26**
 Vovelle, Michelle: La revolución francesa: ¿Matriz de la heroización moderna?, en La construcción del héroe en España y
 México, Universidad de Valencia, España 2003 **-67**

Imágenes

Fray Payo Enríquez de Rivera (anónimo) **-69**
 Mon Sr. Francisco de Aguilar y Seixas (1750), Miguel Cabrera **-70**
 Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún (anónimo) **-72**
 Don Pedro de Arellano y Sosa (óleo de Mateo de Montes de Oca) **-74**
 Don Antonio Núñez de Miranda (anónimo) **-74**
 Firma de Sor Juana Inés de la Cruz **-95**
 Portada del DVD Yo, la peor de todas, de Bemberg **-96**
 Escena de Sor Juana Inés de la Cruz, de Peón **-96**
 Retrato de sor Juana Inés de la Cruz, en Fama y obras póstumas (Madrid,1700), Manuel Ruiz de Murga **-97**
 Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1651ñ1695), anónimo **-97**
 Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1713), Juan de Miranda **-97**
 Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (1750), Miguel Cabrera **-98**
 Cuadro sinóptico de versificación **-116**
 Ejemplo de escala métrica en Víctor Hugo **-120**
 Ejemplo de escala métrica en Quimerata Barroquista **-121**

Frases y Textos

<i>La vida es la farsa que todos debemos representar.</i> Jean Arthur Rimbaud	-18
<i>Lo que hace la mano, hace la tras.</i> Ronda infantil	-19
<i>Todo es según del color del cristal con que se mira.</i> Refrán popular	-23
<i>Nuestra historia es un texto llenos de pasajes escritos con tinta negra y otros con tinta invisible.</i> Octavio Paz	-37
<i>Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Su valor sobrepasa largamente al de las piedras preciosas ¡Ofrecedle el fruto de sus manos y que las puertas de la ciudad la alaben sus hechos!</i> Pr 31. 10 y 31	-47
“Mujer”, canción de Agustín Lara	
<i>Mujer divina, tienes el veneno que fascina en tu mirar</i>	-49
<i>El altivo porte de una majestad...</i>	-53
<i>Vibración de sonatina pasional.</i>	-55
<i>La divina magia de un atardecer, y la maravilla de la inspiración.</i>	-57
<i>No hay más que máscara. [...] En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que a penas si podemos meternos en el lecho.</i> “El público”, Federico García Lorca	-63
<i>El vivir, muy sin medida y el obrar, muy medido.</i> Décima 122, v39 y 40, Sor Juana Inés de la Cruz	-65
<i>La virtud y la costumbre...,</i> Romance 57, v5, Sor Juana Inés de la Cruz	-69
<i>Todo el universo sirve de pequeño vulgo.,</i> “El divino Narciso”, v. 39 y 40, Sor Juana Inés de la Cruz	-78
<i>Sin duda es de gran conveniencia nacer con mucha inteligencia, coraje, alcurnia, buen sentido y otros talentos parecidos, Que el cielo da con indulgencia; pero con ellos nada ha de sacar en su avance por las rutas del destino quien, para hacerlos destacar, no tenga una madrina o un padrino.</i> “Segunda moraleja de La Cenicienta”, Charles Perrault.	-85
“Loa a los Años de la reina nuestra señora, doña María Luisa de Borbón”, Sor Juana Inés de la Cruz	
<i>La Memoria, que siempre fue tu ayuda.</i> v 74	-87
<i>Quien busca en ti los triunfos que sepultas.</i> v 64	-93
<i>¡Vivid eternos, que no es menor medida la del deseo!</i> v. 62-64	-95
<i>Hacer versos malos depara más felicidad que leer los versos más bellos.</i> Hermann Hesse	-107
<i>El diablo del Romance tiene en su oculto artificio, en cada copla una fuerza y en cada verso un hechizo.</i> Romance 50, v. 13-16, Sor Juana Inés de la Cruz	-109
<i>Me ha salido un pareado sin habérmelo pensado.</i> Popular	-115



<i>El arte nunca progresa, evoluciona.</i> Raúl Soldi	<u>-120</u>
<i>Bien aventurados nuestros imitadores porque de ellos serán nuestros defectos.</i> Jacinto Benavente	<u>-125</u>
Monólogo de Segismundo, “La Vida es Sueño”, Pedro Calderón de la Barca	
<i>Porque si ha sido soñado lo que vi palpable y cierto, lo que veo será incierto</i> v. 2102-2104	<u>-127</u>
<i>...El vivir sólo es soñar...</i> v. 2154	<u>-132</u>
<i>...y la experiencia me enseña que el hombre que vive sueña lo que es hasta despertar.</i> v. 2155-2157	<u>-133</u>
<i>Volviendo en mi sentido, hallo que las penas mías, para hacerlas tú alegrías, las hubieras recogido.</i> Romamance 57, v5, Sor Juana Inés de la Cruz	<u>-137</u>
<i>Los libros no se hacen como los niños, si no como las pirámides, con un diseño premeditado, y añadiendo grandes bloques, uno sobre otro, a fuerza de riñones, tiempo y sudor.</i> Gustave Flauvert	<u>-139</u>
<i>El humor es la gentileza de la desesperación.</i> cita atribuida a Óscar Wilde	<u>-141</u>
<i>Tanto mayor será el provecho cuanto mayor violencia te hagas.</i> Tomás De Kempis	<u>-147</u>
<i>El humor... la ironía son antídotos frente al discurso del amo.</i> “La fenomenología del Espíritu”, Hegel	<u>-149</u>
“El gran teatro del mundo” Pedro Calderón de la Barca	
<i>Un rasgo es quien te informa, y a su obscura materia le da forma</i> v. 33-34	<u>-151</u>
<i>humano cielo de caducas flores</i> v. 8	<u>-154</u>
<i>Hoy prevenido quiero que, alegre, liberal y lisonjero, fabriques apariencias que de dudas se pasen a evidencias.</i> v. 61-64	<u>-156</u>
<i>De pensarlo, me estremezco, de imaginarlo, me turbo; de repetirlo, me asombro; de acordarlo, me consumo.</i> v- 217-220	<u>-162</u>
<i>La diferencia entre la ficción y la realidad es que al menos la ficción está planeada.</i>	<u>-171</u>

