

Literatura y cine: desplazamientos y transposiciones en *Yo, la peor de todas* de María Luisa Bemberg

Nora B. Forte y Raquel Miranda

Instituto de Análisis Semiótico del Discurso
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el filme *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg, en relación con *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y el ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Nos detenemos especialmente en los procesos retóricos del filme y de los textos mencionados así como en las instancias modelizadoras intermedias que determinan la transposición de elementos sígnicos de un sistema semiótico a otro.

Palabras claves: Argentina – cine – literatura – estudios sobre las mujeres.
Keywords: Argentine – performing arts – literature – women studies.

Fecha de recepción: 30-11-1999

Fecha de aceptación: 30-07-2000

Un texto visual, como un filme, constituye un discurso en el que la imagen condiciona el proceso de captación y decodificación de los tramos narrativos (Vilches 1990). En este sentido, el signo icónico es captado como una totalidad significativa que se puede dividir, a su vez, en unidades mínimas. La lectura de la imagen resulta, pues, compleja, sobre todo cuando se pretende rebasar su nivel anecdótico; y la función creativa del espectador aumenta cuanto mayor es la multiplicidad de sentidos, la indeterminación o la ambigüedad de la imagen. En efecto, tal como explica Zunzunegui (1992: 78), el texto filmico no resulta sólo de la acumulación de los significados parciales

de los signos que lo componen, sino que es producto de su funcionamiento textual, que pone en juego un nivel expresivo —la información visual—, un nivel de contenido —la actualización por parte del destinatario— y un componente pragmático de gran importancia, ya que el receptor se integra en el proceso de comunicación de forma activa y fundamental (Pulido Tirado 1998: 321).

La imagen filmica, cuya expresividad tiene un sentido preexistente, reproduce el espectáculo significado del cual es significativa. Estas particularidades semióticas del lenguaje cinematográfico se asimilan a las de la literatura, en el sentido de que tanto el cine como la literatura “están por naturaleza condenadas a la ‘connotación’, puesto que la denotación ‘precede’ siempre su empresa artística” (Metz 1970: 176). Si analizamos un espectáculo filmado, como *Yo, la peor de todas* (1990), estamos en presencia de un sistema semiótico particular, en el cual las relaciones entre el signo y el sistema semiótico del que forma parte desdoblan el proceso de semiosis discursiva en instancias modelizadoras intermedias: esta adaptación cinematográfica se basa en la vida de un personaje histórico, pero mediada por un texto autobiográfico como *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) y el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz.¹ Por ello nuestro interés consiste en analizar la propuesta cinematográfica de María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas*, en relación con la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, especialmente la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, y el ensayo de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Nos detendremos, particularmente, en algunos procesos retóricos² del filme y de los textos mencionados en tanto factores configurativos del mensaje y determinantes de la lectura e interpretación.

Procedimientos filmicos

Los últimos años de la vida de la monja-escritora, Sor Juana Inés de la Cruz, fueron recreados y llevados al cine en 1990 por la cineasta argentina María Luisa Bemberg, junto con el escenógrafo checoslovaco Voytek y el fotógrafo Félix Monti. Inspirada en el ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz (1982), la película *Yo, la peor de todas* encierra múltiples desafíos, no sólo por las implicancias de la historia representada sino también por la elección de los actores y la adaptación de los estudios donde se desarrolló la filmación.³

La película no fue filmada en escenarios naturales,⁴ sino en los viejos y restaurados estudios de Pampa Films en Buenos Aires, donde se recrea una época (la segunda mitad del siglo diecisiete) y un espacio (el México colonial). La celda-biblioteca de Sor Juana, el locutorio, los pasillos y patios interiores del convento, la sala donde se reúnen las monjas, la enfermería, un lugar subterráneo del arzobispado, el comedor y un balcón del palacio son los ambientes interiores reconstruidos donde transcurren los hechos representados. La ausencia de exteriores produce un efecto significativo en la trama de la película, pues revela al menos dos premisas con las que trabajó Bemberg para modelar el sistema semiótico que construye su filme. La primera tiene como objetivo mostrar la vida del personaje femenino histórico, Sor Juana Inés de la Cruz, desde los espacios interiores para llegar a su propio mundo interior, y, a la vez, exponer un panorama de la situación de la mujer en el México del siglo diecisiete, a partir de la explotación de las representaciones espaciales que se integran con el esquema de persona (Bordwell 1995)⁵. La segunda premisa, relacionada con la anterior, hace hincapié en señalar cómo la vida conventual reproduce el sistema que domina el mundo exterior: dentro del convento se lucha por ganar espacios de poder, de igual manera que afuera los gobernantes pugnan por conquistar los

organismos de gobierno; y así como las plagas, las pestes y las enfermedades asolan la ciudad, éstas ingresan en el convento provocando el caos que dejará secuelas irreparables. En este sentido, la definición ambiental es un elemento clave para la producción de sentidos en *Yo, la peor de todas*. Los movimientos de la cámara, los diferentes planos y ángulos de toma, los encuadres, las técnicas del montaje, los efectos sonoros y de iluminación, el cuidado del vestuario y los decorados contribuyen a crear ese juego entre el espacio interno y el externo.

La película muestra la vida de la monja jerónima organizada a partir de una focalización externa de los puntos salientes de su biografía. Es una secuencia lineal, excepto por dos escenas retrospectivas que corresponden a recuerdos de la protagonista, focalizados internamente.⁶ La mirada narrativa se centra en aspectos fundamentales que iluminan la situación de Sor Juana en cuanto escritora y monja: ambos estados aparecen conjugados justamente en su condición de mujer. Es decir que se puntualiza el hecho de que Sor Juana haya profesado para poder escapar del matrimonio y, así, saciar su sed de conocimientos en el marco de la vida monacal. A pesar de ello, el estatuto genérico la obliga a someterse a la cultura patriarcal, aun dentro del convento, lo que determina el desenlace: la renuncia a su actividad erudita a cambio del perdón de una sociedad y una Iglesia que la han condenado.

La condición de mujer no sólo se advierte en el abandono final de la vida intelectual, sino también en las relaciones de la monja con las otras mujeres, en especial con la virreina. La historia muestra la gestación y crecimiento de una amistad entre ella y Sor Juana que favorece el desarrollo de su literatura y sus estudios. Sin embargo, el juego de las miradas, los encuentros a solas y el intercambio de obsequios sugieren el nacimiento de un afecto muy especial, del que

están excluidos los hombres, y que conduce a ambas a un estado de constante necesidad de la presencia de la otra.

El primer encuentro a solas entre la virreina y Sor Juana se produce en el locutorio del convento.⁷ Un *zoom* hacia delante focaliza el rostro de la dama. Es importante destacar este movimiento de la cámara pues, como en otros pasajes de la película, crea la ilusión en el espectador de que se ingresa en la mente del personaje. María Luisa compara las vidas paralelas de ambas: son solitarias por naturaleza; a los veinte años eligieron formas diferentes de “encierro” pues mientras que Sor Juana elige ser monja e ingresar en el convento, la virreina elige el matrimonio e ingresa en el palacio; el velo y la corona son los emblemas de la subordinación.

Sin embargo, la elección de la religiosa es la llave que le permitió abrir la puerta del conocimiento. En este marco temático, el filme deja entrever las carencias afectivas de una mujer que, al tratar de acceder al cultivo del intelecto, debió renunciar a los deleites del cuerpo. Resulta muy elocuente, a este respecto, el diálogo entre ellas en la celda del convento, cuando la religiosa se percató del embarazo de la dama. Sor Juana declara que el suyo —el propio— es un “cuerpo abstracto” del que nada sabe. Aunque, a continuación, su discurso se llena de pasión al hablar de “sus hijos”:

Mi telescopio; mi reloj solar; mi espejo de obsidiana, en el que leo el pasado y vislumbro el futuro; mi autómeta; mi astrolabio; mi lira, tan antigua que me gusta pensar que la tocó el mismo Orfeo; mis imanes, mis plumas; mis escritos... éstos son mis hijos.

La narración del filme inscribe el discurso de Sor Juana en un espacio alternativo que define el sexo en torno únicamente de la mujer, lo que implica una subversión de la “lógica fálica de lo simbólico” (Smith 1991: 103): la ideología de género que subyace en

la película hace tambalear la noción de diferencia sexual porque altera la dicotomía tradicional al suprimir los miembros de la dupla genérica en el acto de conocimiento que engendra frutos por sí mismo.

Según se muestra en la película, la fama de Sor Juana como escritora no sólo se debe a los sonetos y villancicos que ha compuesto, sino también a los ensayos que escribe, razón por la que es visitada con frecuencia por el obispo de Puebla, el maestro Sigüenza, el padre Miranda y otros varones de la corte, con quienes ella lee, discute y reflexiona sus producciones. En una de estas veladas, María Luisa le obsequia una corona con plumas de Quetzal. Sor Juana se la coloca sobre su cabeza y representa a Moctezuma. Es interesante considerar la escena pues, con un *travelling* hacia atrás, la cámara la enfoca y ella, parada en medio de dos candelabros de pie, se reclina con los brazos cruzados y exclama irónicamente: “Moctezuma cae postrado ante los brazos del conquistador”. El encuadre es una metáfora del fin de Sor Juana: ella caerá ante los reclamos de la Iglesia Católica que no aprueba sus transgresiones.

Luego de la muerte de su madre, Sor Juana se entera por la ex abadesa de que el obispo de Puebla ha publicado su ensayo con el título de *Carta Atenagórica*.⁸ Un plano fijo de su rostro acentúa la intensidad de la escena: indignada por el hecho, decide responder a quien la ha traicionado. En la biblioteca, dicta a su sobrina Sor Filipa lo que será la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. El arzobispo, el obispo y el padre Miranda van a ver a Sor Juana; ella, sosteniendo en sus manos la *Respuesta...*, los desafía. Luego, los tres se retiran del locutorio. Un *zoom* hacia atrás enfoca a Sor Juana aferrada a las rejas del locutorio: como Cristo en la Cruz, Sor Juana acaba de crucificar su destino. Esta escena está ensamblada con la siguiente en la que se muestra el funeral de la ex abadesa. La cámara recorre el cuerpo de la

monja muerta para, finalmente, detenerse en la protagonista: luego se aleja y capta la escena desde arriba: la música incrementa sus acordes mientras la cámara se aleja para cerrar con un fundido a negro. Tanto el movimiento de la cámara como el efecto sonoro de la música son elocuentes pues anticipan al espectador el final inminente de la monja.

Las cuatro escenas finales de la película muestran la renuncia de Sor Juana a su vida anterior. Delante de la abadesa, el padre Miranda y las monjas que han sobrevivido la peste. Sor Juana lee su última carta en la que expresa su claudicación: no sólo reniega de sus voces sino también de su fuerza creadora para consagrarse definitivamente a Dios. Rompe los cristales de los lentes con la mano y firma con la sangre derramada: “Yo, la peor de todas”.

La lectura del sintagma “Yo, la peor de todas” —claramente visible por el primer plano y el color rojo de la sangre que lo distingue de la tinta del resto del escrito— evoca en el espectador las secuencias de la vida de la monja-escritora, paradójicamente no particularizadas por la actitud de sumisión y humildad. Percibimos la voz de Sor Juana acallada por los prejuicios, su figura sometida a la vida religiosa y su espíritu alejado del ímpetu creador. El sometimiento, que no ha podido eludir, se plasma en la escritura, que antes había sido el signo de su autonomía. En este sentido, la comprensión teórica del “primer plano como exposición de la parte en lugar del todo [...] concuerda con la descripción lingüística de la metonimia como un cambio de posición sintáctica que corresponde a un desplazamiento del énfasis sobre uno de los elementos de una estructura dada” (Ivanov 1979: 219). En este último tramo del filme, la metonimia opera como un desplazamiento de la significación de toda la historia representada.

Por último, la cámara recorre la biblioteca vacía y se detiene en la protagonista que está vestida nuevamente con los hábitos y

sentada junto a la ventana. La tenue luz que ingresa por esa ventana indica que es de noche.

Historia y ficción

Yo, la peor de todas muestra la atemporalidad de sor Juana como una mujer “transgresora de su época, de su sexo y de su orden religiosa” (García Olivieri 1990). La película formula una imagen que excede los alcances de la autobiografía de *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, ya que mediante el montaje narrativo favorece el desarrollo de los acontecimientos y con la yuxtaposición de imágenes metonímicas y metafóricas, es decir merced al efecto-montaje, se logra una significación relacional que da el sentido visual e ideológico a todos los tramos de la película.

Al comienzo de este trabajo, hemos mencionado que la versión de Bemberg está inspirada en el ensayo de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; sin embargo, gran parte de las escenas, sobre todo las dialogadas, se corresponde con las declaraciones formuladas por sor Juana en *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Octavio Paz explica que este escrito de sor Juana es uno de los únicos testimonios conservados que permite inferir varios episodios de su vida;⁹ no obstante ello, la carta no contiene información referida al período vivido en la corte de los virreyes ni aclara nada con respecto a los motivos que la llevaron a profesar y los que la condujeron finalmente a renunciar a las letras (García Olivieri 1990: 90-91). Por ello, María Luisa Bemberg ficcionalizó ciertos aspectos de la vida de la monja-escritora para otorgarle una mayor verosimilitud a su personaje y reajustar los elementos significativos a las condiciones de la producción cinematográfica.

En líneas generales, los personajes que protagonizan la película se corresponden con los históricos: el arzobispo de México, el

obispo de Puebla, el padre Miranda (confesor de sor Juana), sor Filipa (su sobrina), los virreyes, el maestro Sigüenza, la madre de sor Juana. Ahora bien, las relaciones que entre ellos se establecen forman parte de la ficcionalización.

Bemberg pone especial cuidado e interés en destacar cuál es la posición que ocupa la mujer en la sociedad mexicana del siglo diecisiete. Como es sabido, en la época de la Colonia las mujeres no tenían oportunidades para elegir la vida que llevarían: o elegían casarse o se convertían en monjas. Esta problemática es presentada en el filme en el primer encuentro, a solas, entre la virreina y sor Juana. En el caso de “esta monja” el problema tiene otras implicaciones pues ella elige la vida conventual con otro propósito: el de leer, estudiar y escribir. En la *Carta Atenagórica* (1690),¹⁰ la poetisa se apropia de las formas predominantemente masculinas de la cultura de su siglo y adopta la forma del sermón para exponer sus preocupaciones intelectuales. Aunque ella no podía “decir sermones” por ser mujer, elige escribir y formular críticas de ellos (*Idem* 83-84): en la *Carta*, utiliza la máscara como estrategia para discutir los problemas teológicos. Las controversias que suscita el ensayo de Sor Juana también están planteadas en la película. En dos escenas,¹¹ Bemberg sugiere los sentimientos de rencor y odio por parte del arzobispo cuando se entera de que Sor Juana se ha atrevido a desafiar los escritos del portugués Vieyra a quien él admiraba.

La *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* es un alegato de sor Juana en defensa de su condición de mujer y de escritora. En su posición de mujer aparece como sumisa ante los hombres y la Iglesia; sin embargo, al defender su condición de escritora se opone a las prescripciones masculinas y religiosas y se revela como un ser dominante, inteligente y autónomo. Sor Juana justifica su apego a la literatura al afirmar que sólo se asienta en el amor al saber, el que la

acercará de manera legítima a la Teología. Asistimos en esta argumentación a una serie de concesiones por parte de sor Juana a la opinión de los otros a quienes se somete (el Obispo, la Iglesia, la Inquisición en última instancia) para luego rebatirla total o parcialmente. Es decir que, como estrategia más efectiva de persuasión y de confirmación de su subalternidad, sor Juana no se enfrenta abiertamente al Obispo, sino que reconoce la razón en los argumentos ajenos pero los objeta con cierta ingenuidad a través de la atenuación manifiesta en la cortesía y la modestia con que se dirige a sor Filotea, aunque la elaboración de los argumentos es rigurosa y metódica. Sin duda, esa aparente inocencia o ausencia de malicia que afecta el discurso de sor Juana es la clave de su retórica de resistencia como hablante subalterno que se dirige a un superior.

Según imágenes del filme, sor Juana no escribe *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* por decisión propia,¹² sino por iniciativa de la ex abadesa; tampoco la escribe de puño y letra sino que dicta el contenido a su sobrina. Esta escena es significativa pues podemos observar el nerviosismo de la protagonista cuando va redactando la carta. En este sentido, Bemberg sigue el comentario que formula Octavio Paz con respecto a la parte final de la carta:

El final de la *Respuesta* está escrito en un lenguaje más atropellado: hay repeticiones y saltos, como si no acertase con la manera de dar fin a su escrito [...] Los lunares y lagunas de la Carta se deben sobre todo a la prisa con la que la redactó: se le quedaron en el tintero algunas razones y pruebas [...] (549).

Respecto del contenido de la *Respuesta*..., en la película no se debaten explícitamente las consideraciones formuladas por la monja; no obstante, es evidente que Bemberg tomó como base esos comentarios para presentarnos la historia. Desde el comienzo de la carta, Sor Juana justifica las razones por las cuales callan las mujeres

en los conventos —“no saber decir” nada digno y “¿ [...] soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo y la más indigna de ocupar vuestra atención?”(441)— y acepta su condición de subalternidad y de marginalidad. Según Josefina Ludmer (1984) el “no saber decir” implica reconocer que el otro es superior y al mismo tiempo implica silencio. Sin embargo, el aparente desconocimiento entra en contradicción con las citas eruditas que utiliza para fundamentar sus afirmaciones. Esto demuestra que en realidad sabe, pero sabe que no debe decir, pues el decir que sabe implica un compromiso. No es casual, entonces, que sor Juana haya elegido como episodios más significativos de su vida aquéllos relacionados con su predisposición para el aprendizaje temprano de la lectura y, por otra parte, la referencia a por qué tomó los hábitos y rechazó el matrimonio. Si hubiera elegido el matrimonio, no habría logrado la independencia que deseaba; el convertirse en monja, le permitió acceder a la cultura letrada y, aceptando las reglas de juego que imponía el campo de producción cultural del momento, pudo estudiar y por ende saber: “Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento” (444)¹³. Bemberg convierte estas preocupaciones de sor Juana en reiterados cuadros donde la vemos, recluida en su biblioteca, escribiendo, leyendo o estudiando. Mientras las demás monjas realizan sus ejercicios espirituales, ella se dedica a ejercitar “su fuerza creadora”.

El conocimiento que va adquiriendo en el silencio —en los libros que son mudos— le permite espiar por el doblez de la costura y leer de otra manera la sentencia de San Pablo: dice que las mujeres en la iglesia primitiva se enseñaban “doctrinas unas a otras [...] y este rumor confundía cuando predicaban los apóstoles y por eso se les mandó callar: como ahora sucede, que mientras predica el predicador no se reza en voz alta” (466). La lectura inteligente que hace sor Juana de esta sentencia del Apóstol San Pablo revela, como bien interpreta Ludmer, que “la verdad dogmática y el régimen jerárquico

borran de lo escrito la huella de la historia” (53). En los pasajes finales de la carta, sor Juana vuelve sobre la idea de que si bien las mujeres no tienen derechos de hablar en espacios públicos, al menos sí pueden hacerlo en la esfera de lo privado. Ella acepta la condición desde la que enuncia, es decir, desde la posición del subalterno, pero ello no implica que no pueda incursionar en lo que le está prohibido. La postura y la propuesta de sor Juana Inés de la Cruz intentan crear un ámbito de producción intelectual que no sea negado a las mujeres pero que, a la vez, no se aparte demasiado del esquema masculino vigente. Nos referimos a que ella entiende que, si bien no conviene —como dice San Pablo— que las mujeres hablen o enseñen en público, no existen inconvenientes sino beneficios en que las mujeres estudien, aprendan y enseñen a otras mujeres en los espacios privados que les son propios, lo que asocia la escritura de las mujeres con otras “labores de manos” (Glantz 1997) aunque no por ello le resta valor estético o social.¹⁴

Bemberg interpreta que, de alguna manera, sor Juana transforma y reorganiza la estructura social y cultural del momento; en consecuencia, coloca junto a la protagonista personajes que apoyan y alaban su accionar (como, por ejemplo, los virreyes, el maestro Sigüenza, la ex abadesa, muchas monjas, el mismo obispo que luego la traiciona) y, por otro lado, a personajes que rechazan su vocación (el arzobispo, sor Úrsula y sus aliadas). Las visitas de sus amigos, su reconocimiento como “la más grande poetisa” son elementos recurrentes dentro del filme.

María Luisa Bemberg podría haber cerrado su historia con la *Respuesta a Sor Filotea*; sin embargo, prefirió mostrar la caída de sor Juana y todo lo que esto implicaría. En cierto modo, su elección fue acertada, pues consiguió demostrar que la monja luchó hasta las últimas consecuencias para defender su causa y que fue víctima de la Iglesia, institución que ella misma había elegido para “subir por los escalones de las ciencias y artes humanas” (447).

La escena en la que sor Juana lee su confesión, es decir, la renuncia a sus intereses intelectuales, se conecta con la carta que ella escribe a su padre espiritual Antonio Núñez de Miranda. Octavio Paz la ubica al final de su ensayo y Bemberg al final de la película.

Desplazamiento y transposición¹⁵

Como anticipamos, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* fue escrita por sor Juana en forma de carta, pero puede fácilmente ubicarse en el género autobiográfico puesto que se percibe una identidad entre el sujeto del enunciado con el sujeto de la realidad extratextual, es decir que existe una ilusión de referencialidad entre autora-narradora y personaje (Lejeune 1991): la identidad se da de manera patente en el nombre propio que articula persona y discurso, antes de articularse en la primera persona gramatical, lo que confiere identidad a la persona que enuncia en el seno del mismo discurso.

Además de este primer rasgo que hemos mencionado, en el texto es posible encontrar el programa básico de toda autobiografía, que para Gusdorf (1991) se sintetiza en el objetivo de reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo. En este sentido, la autobiografía se define por ser un discurso narrativo y retrospectivo cuyo tema principal es una vida individual, la que se presenta como una articulación entre el mundo y el "yo" a través de la memoria que, en tanto elemento activo, reelabora los hechos narrados y les da forma en el texto por medio de mecanismos retóricos particulares. El yo empírico o real del autor se modeliza en la trama textual y se transforma en un yo ficcional, que resulta de ese modo una entidad "creada" por las perspectivas discursivas que mediatizan la proyección de la historia y de su protagonista.

En el caso de la obra que nos ocupa, asistimos a otro problema teórico, señalado por Sidonie Smith (1991) y que tiene que ver con el hecho de que las autobiografías son portadoras de las ideologías de género. La autora, en un importante estudio de la

autobiografía como género que textualiza la diferencia genérica masculino/femenino, asegura que este tipo de obras promueve la definición patriarcal de la cultura genérica, ya que vehiculiza la exaltación de la perfección masculina, tanto individual como social. En este marco, la figura femenina es relegada al vasto espacio de la otredad, donde se la despoja de la posibilidad de un discurso identitario propio. Desde esta perspectiva, el uso del texto autobiográfico por parte de las mujeres —al menos, por parte de las que no reproducen el modelo masculino— implica un cuestionamiento de las ideologías genérico-sexuales que privilegian el estatuto paterno (Smith 96), a través de un proceso de “feminización de la escritura” (Richard) que tiene por objeto provocar fisuras en las estructuras canónicas del género y, a la vez, lograr la construcción ficcional y lingüística de una identidad particular e histórica mediante la disposición textual de distintos procesos narrativos e ideológicos.

Por su parte, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* integra el estudio de las obras literarias de sor Juana con los aportes de la teoría literaria y con una reflexión a fondo sobre la historicidad del fenómeno literario. La reflexión crítica de Paz pretende expandir todas las posibilidades de la obra literaria, por ello su enfoque se aplica a encontrar las maneras específicas en que el trabajo intelectual de la monja mexicana sintomatiza la relación con la totalidad histórica. En coincidencia con todo esto, es posible advertir que el ensayo crítico de Octavio Paz desarrolla una interpretación de las formas y los mecanismos de la escritura literaria en el México colonial y, además, describe y juzga los valores culturales y sociales implícitos en los textos literarios y en las tendencias estéticas de la época.

En *Yo, la peor de todas* se opera un desplazamiento semántico con respecto a *Respuesta...* pues del género autobiográfico se pasa a una focalización externa de los hechos y los personajes. Este cambio en la perspectiva de observación condiciona la retórica del filme y modifica los alcances y el enfoque de la ficción. En este sentido, la película se “empapa” de la lectura crítica de Octavio Paz

que, al interpretar los textos de sor Juana, despoja a lo expuesto del carácter performativo que tenía en la autobiografía¹⁶ para revestirlo del matiz constatativo, en el sentido de que puede ser verdadero o falso, que posee la narración. Vale decir que el carácter del "enunciado" cinematográfico se distancia del de sor Juana: de un alegato en defensa de sí misma se pasa a una presentación de lo ocurrido por parte de un enunciador en tercera persona. Por consiguiente, vemos que el ensayo crítico de Octavio Paz funciona como una instancia modelizadora intermedia entre *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y *Yo, la peor de todas*.

María Luisa Bemberg se apoya en el texto de Octavio Paz para crear la ficción de su película, pero no subraya los aspectos explicativos, sino que desarrolla un montaje narrativo. A través de esta transposición mediatizada, de alguna manera, retoma el esquema autobiográfico presente en *Respuesta...* que, como dijimos, reconstruye la unidad de una vida a lo largo del tiempo. Sin embargo, la clave semiótica del filme consiste en producir una ilusión referencial mediante un enunciado que es, por excelencia, auto-referencial: la ilusión de una semiosis que enlaza con otros enunciados es creada por una enunciación que se resignifica a sí misma, ya que la historia representada en la película va más allá de las fuentes utilizadas por Bemberg y crea su propio objeto referencial. En un texto artístico como *Yo, la peor de todas* "lo igual se vuelve diferente" y lo diferente se parece a lo conocido (Lotman 1979: 82).

Notas:

¹ Este proceso de traslación de una obra literaria a otro sistema artístico, mediante el cual una parte de los signos lingüísticos es traducida a sistemas no verbales, ha sido denominado "traducción intersemiótica" por Jakobson (citado por García Templado 1997: 261) y "traducción extralingüística" por Torop (1995: 40).

² Al hablar de procesos retóricos, seguimos a Bordwell (1995) quien aborda el estudio de la retórica cinematográfica considerando tres aspectos: la *inventio* (elaboración de argumentos), la *dispositio* (ordenación de los mismos) y la *elocutio* (articulación estilística).

³ Al respecto, en una entrevista realizada poco antes del rodaje de la película, Bemberg comenta que fue difícil elegir a la protagonista que desempeñaría el rol de Sor Juana: “Tendrá que ser una mujer muy hermosa, del tipo latino, dueña de una mirada profunda y reflexiva, y además tan buena actriz como para dar los 17 años y los 44 [...] La única aristocracia que me importa es del espíritu [...] Assumpta Serna la tiene. Y también una impresionante energía mental” (García Olivieri 1990). Assumpta Serna interpretó el rol de Sor Juana. Destacadas también fueron las actuaciones de Dominique Sanda (María Luisa, la marquesa de Laguna), Héctor Alterio (el virrey), Lautaro Murúa (el arzobispo), Alberto Segado, Franklin Caicedo, Gerardo Romano y Hugo Soto.

⁴ Comenta Bemberg que “los conventos, en realidad, son muy aburridos desde un punto de vista cinematográfico [...] Vi que era mucho mejor recrear toda esa realidad: el convento, el palacio, arzobispado [...]” (García Olivieri 1990).

⁵ Según Bordwell (1995: 174-175), el esquema de persona funciona como un conjunto de las siguientes características, insertadas en un contexto: el cuerpo, la actividad perceptual; los pensamientos; los sentimientos y emociones; los rasgos o cualidades de disposición persistentes y la capacidad de llevar a cabo acciones voluntarias.

⁶ La función de la memoria como procedimiento marca una detención momentánea en el flujo dramático, pues como montaje invertido asume la representación de dos acontecimientos trascendentes de la vida de Sor Juana: su examen frente a los hombres doctos y el único beso recibido en su vida, por un lado; y su imagen de niña vestida de varón con el anhelo de ingresar en la universidad, por el otro.

⁶ Como es sabido, la orden de las jerónimas exige que los contactos con quienes vienen del exterior del convento se realicen a través de rejas. Sin embargo, la virreina transgrede estas disposiciones porque las siguientes visitas las hará a la biblioteca de sor Juana o al patio del convento.

⁷ La *Carta Atenagórica* de sor Juana (1690), de carácter teológico o doctrinal, fue publicada por el Obispo Fernández de Santa Cruz dado que servía a sus intenciones políticas: no olvidemos que, como sostiene Octavio Paz (1990: 533), en el marco de los ocultamientos, las máscaras y los deslices propios de la cultura barroca, “la teología era la máscara de la política”.

⁸ Octavio Paz explica también que la biografía del jesuita Diego Calleja constituye una narración edificante de la vida de sor Juana.

⁹ En 1690, el obispo Fernández de Santa Cruz publica la *Carta Atenagórica*, precedida por la *Carta de Sor Filotea*, nombre bajo el cual el dignatario oculta su identidad, y en la que conmina a sor Juana a dejar sus escritos profanos y abrazar los religiosos. En esa obra teológica, sor Juana discute sobre las máximas finezas de Cristo y parece impugnar al célebre jesuita portugués Antonio Vieira.

¹⁰ La primera corresponde al episodio en el cual el arzobispo presenta sus quejas en la imprenta por la publicación de la carta; la segunda, cuando él va al convento —en compañía del obispo y del padre Miranda— a reclamarle a Sor Juana lo que había hecho.

¹¹ Este texto fue escrito en forma de carta —uno de los tantos géneros considerados menores cultivado por las mujeres— y en su estructura interna se advierten tres partes bien diferenciadas. La primera gira en torno del agradecimiento al obispo por haber publicado su obra; la segunda comprende el relato de algunos episodios de su vida (autobiografía) y en la tercera, de carácter argumentativo, Sor Juana polemiza sobre la

(autobiografía) y en la tercera, de carácter argumentativo. Sor Juana polemiza sobre la interpretación de una sentencia de San Pablo referida al hecho de que las mujeres deben callar en las iglesias. El análisis de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* permite ver la autorrepresentación de la mujer que se hace efectiva a través de la experimentación en el nivel del lenguaje, cuyas posibilidades polifónicas crean una nueva subjetividad en la que la identidad genérica es sumamente fuerte.

¹³ Josefina Ludmer (52) observa en este pasaje y en los siguientes una sucesión de negaciones que hacen entrar en contradicción el saber y el decir. Las reiteradas citas eruditas que acompañan cada una de sus reflexiones son pruebas de sus conocimientos. Sin embargo, aclara Ludmer, “cubre de silencio el espacio del saber”. Si los libros son mudos, entonces “Juana escribe sobre el silencio femenino”.

¹⁴ La posición crítica de Sor Juana tiende a abolir las dicotomías que separan las esferas del saber en mitades opuestas: saber sagrado/saber profano; estudiar en libros/estudiar en la realidad (por ejemplo, en la cocina); escritura de hombres/escritura de mujeres; entre otras. Para ella el campo literario sólo “admite diferencia entre necios, ignorantes, soberbios por un lado, y sabios y doctos por el otro” (Ludmer 52-53). Es así como propicia la posibilidad de un espacio propio para la mujer escritora: se acepta ese espacio como el lugar impuesto desde la convención social, pero a la vez se lo revaloriza con el entramado de signos que surgen en él y a partir de él: Sor Juana defiende no sólo el derecho de la mujer a elegir su vida sino también la idea del espacio privado, el cuarto propio que siglos más tarde propondrá Virginia Woolf. La celda del convento es el cuarto propio, pues allí, en el silencio de los libros, el texto —la escritura femenina— comienza a verbalizarse.

¹⁵ Con el término “transposición” nos referimos al fenómeno hipertextual por excelencia definido por Genette (1982: 237 y ss.) como una práctica de transformación seria que puede ser formal o temática.

¹⁶ Recordemos que la autoridad del acto lingüístico performativo se asienta precisamente en la primera persona.

Obras citadas

- Bordwell, David. *El significado del filme*. Barcelona: Paidós, 1995.
- De La Cruz, Juana Inés. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. Obras completas*. Alberto Salceda (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 1957, T. IV: 440 – 475.
- García Olivieri, Ricardo. “María Luisa Bemberg. Se encuentra por fin con Sor Juana Inés de la Cruz”. *Clarín*, enero de 1990: 4.
- García Templado, José. “La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas”. *Signa* 6 (1997): 259-271.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Glantz, Margo. "Labores de manos: ¿hagiografía o autobiografía? (El caso de Sor Juana)". Sara Poot (coord.). *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*. México: El Colegio de México, 1997: 293-305.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento 29. Barcelona: *Anthropos* (diciembre 1991): 9-18.
- Ivanov, V. V. "La estructura de los signos en el cine". J. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979: 219 – 224.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento 29. Barcelona: *Anthropos* (diciembre 1991): 47-61.
- Lotman, Jurig. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". Eliana González y Ortega (coord.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984: 47-54.
- Metz, Christian. "El cine: ¿lengua o lenguaje?". Roland Barthes *et alii*. *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974: 141-186.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 1982. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Pulido Tirado, Genara. "La retórica audiovisual. El reto de la imagen". *Signa* 7 (1998): 319-334.
- Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?" (Sin datos de edición).
- Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento 29. Barcelona: *Anthropos* (diciembre 1991): 93-105.
- Torop, Peeter. "Semiótica de la traducción y traducción de la semiótica". *Signa* 4 (1995): 37-44.
- Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra - Universidad del País Vasco, 1992.