

Verónica Grossi*

SUEÑO DE ÁNGELES ROMERO: UNA RECREACIÓN MULTI- ARTÍSTICA DE LA VIDA Y OBRA DE SOR JUANA

Resumen

Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio que busca investigar el papel que juega el cuerpo en el *corpus* sorjuanino, en particular, en la epistemología que construyen sus diferentes escritos en verso y en prosa. Se busca repensar el cuerpo a partir de los planteamientos feministas de filósofas como Elizabeth Grosz que cuestionan e intentan superar los binarismos conceptuales y sus asociaciones patriarcales y colonialistas entre cuerpo y mente; materia y razón; forma e idea, que desde sus inicios han fundamentado la filosofía occidental.

La concentración en el cuerpo biográfico de la monja que ha tenido la crítica a través de los siglos ha desatendido paradójicamente el papel que tiene el cuerpo, el deseo y la imaginación—el pensamiento, la ensoñación y el sueño—, en su indetenible movimiento temporal, en su heterogeneidad y dispersión, en la epistemología sorjuanina. El guión teatral y representación multimediática de Ángeles Romero utiliza el cuerpo como mediación expresiva de la complejidad y pluralidad que singulariza la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz. Durante la actuación, el cuerpo con sus voces y silencios, sus gestos y movimientos, sus interacciones con la música, con la secuencia de imágenes proyectadas sobre la pantalla, la escenografía, el juego de luces y sombras, se convierte en un emblema complejo, diversificado, en una figura o enigma dinámico, abierto a una variedad de participaciones e interpretaciones. De esta manera, la *performance* de Romero destaca la relevancia de los discursos y prácticas corporales en la obra sorjuanina.

Palabras clave: *Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz, Ángeles Romero, cuerpo, *performance*, biografía, caracol, conocimiento, epistemología, teatro.

* **Verónica Grossi**, Ph.D., Department of Romance Languages, University of North Carolina at Greensboro.

Abstract

This essay forms part of a larger project in which I investigate the role that the body plays in the works by Sor Juana Inés de la Cruz, in particular, in the epistemology that her different writings in verse and in prose construct. In this project, I seek to reconceptualize the body, based on the philosophical premises of feminists such as Elizabeth Grosz, who question and seek to overcome conceptual binaries and their patriarchal and colonialist associations, such as body and mind; matter and reason; form and idea, that have been the foundation of Western philosophy from its inception.

The concentration on the biographical body of the Mexican nun by critics throughout the centuries has paradoxically left unattended the central role that the body, desire and imagination—thought, daydreams and dreams—, in its unstoppable temporal movement as well as in its heterogeneity and dispersion, has had on Sor Juana's epistemology. The script and multimedia representation by Ángeles Romero uses the body as an expression of the complexity and plurality that characterize Sor Juana's writing. During the theatrical representation, the body, with its voices and silences, its gestures and movements, its interactions with music, the sequence of images projected onto the screen, the scenography, the play of lights and shadows, becomes a complex, diversified emblem, a dynamic symbol or enigma open to a variety of participations and interpretations. In this way, the *performance* by Romero brings to centerstage the bodily discourses and practices in Sor Juana's works.

Keywords: *Sueño*, Sor Juana Inés de la Cruz, Ángeles Romero, Body, *Performance*, Biography, *Caracol*, Knowledge, Epistemology, Theater.

As soon as knowledge is seen as purely conceptual, its relations to bodies, the corporeality of both knowers and texts, and the ways these materialities interact, must become obscure. As a discipline, philosophy has surreptitiously excluded femininity, and ultimately women, from its practices through its usually implicit coding of femininity with the unreason associated with the body. [...] The body has been regarded as source of interference in, and a danger to, the operations of reason.

(Tan pronto como el conocimiento es visto como algo meramente conceptual, su relación con los cuerpos, la corporeidad de los conocedores y los textos, la forma en que estas materialidades interactúan, forzosamente se tornan oscuras. Como disciplina, la filosofía subrepticamente ha

excluido de sus prácticas la feminidad y al final a la mujer, a través de la codificación implícita que generalmente asocia la sinrazón con el cuerpo. [...] El cuerpo ha sido considerado como una fuente que interfiere con y pone en peligro las funciones de la razón.)¹

Este ensayo forma parte de un proyecto más amplio que busca investigar el papel que juega el cuerpo en el *corpus* sorjuanino, en particular, en la epistemología que construyen sus diferentes escritos en verso y en prosa. Se busca repensar el cuerpo a partir de los planteamientos feministas de filósofas como Elizabeth Grosz que cuestionan e intentan superar los binarismos conceptuales y sus asociaciones patriarcales y colonialistas entre cuerpo y mente; materia y razón; forma e idea, que desde sus inicios han fundamentado la filosofía occidental. El cuerpo, subordinado al pensamiento abstracto dentro de la tradición occidental falogocéntrica, es, como explica Luce Irigaray, su negado fundamento.² Para Janet Kauffman, el lenguaje siempre es corporal y material: el proceso de simbolización, la creación de sentidos a través de signos o símbolos, se basa en los cuerpos y en su disposición espacial.³ La *performance*⁴ de Ángeles Romero (*Sueño. A Multimedia Play Based on the Life of Sor Juana Inés de la Cruz*, [*Sueño. Obra multimediática basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*], 2003), que forma parte de un complejo proyecto artístico iniciado hace más de una década, ilumina aspectos clave de la problemática corporal en la obra sorjuanina. Es decir, nos permite reflexionar sobre nuestros propios modos de lectura e interpretación (actualización) de la obra sorjuanina y de su figura, convertida desde su tiempo, en icono cultural. Nos permite repensar conceptos todavía corrientes en nuestra época sobre la relación entre la escritura, el pensamiento y el cuerpo.

La figura autoral de Sor Juana se exotiza desde su época hasta nuestros días: se le convierte en *rara avis*, en un monstruo de circo que se exhibe y explota para darles prestigio a diferentes grupos; en mercancía americana que luce y vale por su rareza o extrañeza, por su extravagancia, por su diferencia inasimilable. La complejidad semántica y formal de los escritos sorjuaninos son reducidos a biografía, a escritos confesionales sobre un cuerpo frustrado, violentado, sacrificado y a fin de cuentas silenciado: a unidad vivencial que puede ser recuperada o traducida en forma de icono o imagen.

La dificultad o densidad de su obra son las voluptuosidades de un cuerpo virgen, hermoso, destinado al amor y a la maternidad, escondido bajo los ropajes monjiles de una alegoría traslúcida, clara, alejada de toda anfibología, ambigüedad o polisemia. La prisión del cuerpo, el claustro, le permiten a Sor Juana pensar y escribir. La amputación *contra natura* de sus partes y funciones femeninas la metamorfosean en intelecto excepcional, en extranjera en su propia patria, en una de esas aves monstruosas, pavorosas que pululan en el *Sueño*. Se lee literalmente: desde niña no come queso, se corta el pelo; se interpreta que Sor Juana no cocina sino que intelectualiza estos quehaceres domésticos sin tocar cuchara.

La pluralidad de textos y de voces se reducen a una imagen, a un rostro, a un retrato, a un organismo biológico que recorre un trayecto temporal, una narración progresiva que culmina en el sentido englobador de una revelación—un arrepentimiento, una conversión, una retractación de sus actividades intelectuales—o una caída, la no-visión representada en el *Sueño*; en el silenciamiento y la ineluctable derrota que sufre toda mujer talentosa. Su obra es un cuerpo que se lee como alegoría edificante. La enseñanza: el destino de todo talento femenino sobresaliente es la (auto)inmolación.

Más que leer sus escritos, se invita a que el público contemple su figura en un acto inicial de desafío (en sus redondillas “Hombres necios que acusáis” y en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*) y la consecuente, destinada penitencia: la censura, la abjuración, la venta de sus libros, el abnegado cuidado de sus hermanas infectadas de peste, la enfermedad y la muerte. Se nos invita a que seamos testigos de una repetida violencia en contra de la mujer. Si se hace una película hollywoodense con Jennifer López y Antonio Banderas sobre las mujeres desaparecidas de Ciudad Juárez (*Bordertown*, dir. Gregory Nava, 2007) se hará otra comercial, más asequible al público que la de María Luisa Bemberg (*Yo la peor de todas*, 1990), sobre Sor Juana. América Latina, la mujer, son sitios predestinados a la opresión. A través de los medios de comunicación masivos, se nota la urgencia de rescatar y reivindicar a la mujer latina.

Sor Juana se comercializa en icono popular que inspira slogans nacionalistas, chicanos, feministas, multiculturales, posmodernos. Aparece en comics, en telenovelas, en posters y camisetas, en pinturas, en libros de cocina, en panfletos, en un sinnúmero de páginas

electrónicas. Sor Juana, otro producto americano extraño, monstruoso, mágico–realista, seductor. Otra mujer admirable y patética; otro objeto asexual o sobresexualizado; otra Frida Kahlo.

De esta manera, muchas de las lecturas que se han hecho sobre la obra de Sor Juana, centradas en la expresión vivencial, sincera de un sujeto histórico, en la narración de su vida como monja o mujer excepcional que contraviene las reglas y convenciones de su época pero que termina sucumbiendo ante ellas, son proyecciones anacrónicas que ideologizan y oscurecen su objeto de estudio.

A contracorriente de esta tendencia, un gran número de estudios historicistas, retóricos y feministas de la obra de Sor Juana han intentado hacer justicia de la dificultad y originalidad, de la riqueza y belleza, de sus escritos en verso y en prosa.⁵ Para apreciar la gran heterogeneidad y complejidad que caracterizan los escritos sorjuaninos, se los sitúa en un entorno histórico–cultural preciso; se los relaciona con la producción de otras monjas, mujeres y sujetos coloniales de su tiempo; se restituye su pluralidad, ambigüedad e indefinición semánticas, su densidad simbólica, su novedad formal (a partir del magistral dominio de variadas tradiciones), su manipulación retórica, su emulación de modelos, su intertextualidad, sus múltiples subtextos implícitos y explícitos, su diálogo con discursos culturales más amplios como el teatro de la ciudad, la fiesta pública y el imperio.

La concentración en el cuerpo biográfico de la monja que ha tenido la crítica a través de los siglos ha desatendido paradójicamente el papel que tiene el cuerpo, el deseo y la imaginación—el pensamiento, la ensoñación y el sueño—, en su indetenible movimiento temporal, en su heterogeneidad y dispersión, en la epistemología sorjuanina. El guión teatral y representación multimediática de Ángeles Romero utiliza el cuerpo como mediación expresiva de la complejidad y pluralidad que singulariza la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz. Durante la actuación, el cuerpo con sus voces y silencios, sus gestos y movimientos, sus interacciones con la música, con la secuencia de imágenes proyectadas sobre la pantalla, la escenografía, el juego de luces y sombras, se convierte en un emblema complejo, diversificado, en una figura o enigma dinámico, abierto a una variedad de participaciones e interpretaciones. De esta manera, la *performance* de Romero destaca la relevancia de los discursos y prácticas corporales en la obra sorjuanina.

El cuerpo tiene una diversidad de manifestaciones en los escritos de la monja mexicana. En el *Sueño* de Sor Juana se describe un proceso de purificación que ocurre durante el sueño, cuando el cuerpo está “muerto a la vida y a la muerte vivo”. Las percepciones materiales diurnas son representadas en el teatro interior de la imaginación en forma de abstracciones mentales o imágenes—una representación efímera, temporal—que el entendimiento contempla e interpreta. En este modelo de conocimiento, las percepciones corpóreas son la base de las ideaciones mentales interiores, que dentro del espacio silencioso y oscuro nocturno, alcanzan una altura inconmensurable, más allá de colosales monumentos de gloria y poder como son las “Pirámides” de Egipto.⁶ Así, en el largo poema se establece una serie de traducciones o traslaciones continuas entre percepción e ideación abstracta, nunca incorpórea. La “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las estrellas”,⁷ es una sombra *corpórea*, que nace de la tierra y que asciende y desciende en el espacio interior de la imaginación femenina. Es decir, la extensa base de la sombra piramidal que se eleva y se desploma periódicamente en un transcurso permanente hacia el conocimiento, es corporal, terrestre. Sin esta base, la punta imaginaria, asociada al entendimiento femenino, no podría viajar hacia las escalas del ser.

En la *Respuesta*, Sor Juana nos vuelve a recordar que sus más profundas cogitaciones han nacido de la observación y experimentación con los fenómenos naturales de su entorno cotidiano, como la cocina. La razón parte de las percepciones sensoriales primarias para tamizarlas y reordenarlas en conceptos abstractos interiores. La indagación sensorial de todo objeto, por menudo que sea, conduce necesariamente al razonamiento y a la intelección parcial de la realidad: todo objeto forma parte del Libro de la Naturaleza cuyo autor es Dios.⁸

En la “Loa para el auto sacramental *El divino Narciso*” las personificaciones americanas celebran la identificación sincrética entre el ritual azteca del Teocualo y el cristiano de la Eucaristía, haciendo una referencia a las “inmundicias corporales” que son purificadas por el Alma y por el misterio de la Encarnación cristiana.⁹ Por otro lado, las alegorías humanas, más que sagradas, que

presentan la loa y el auto, son ficciones corpóreas, producto del entendimiento e ingenio femeninos. Si bien desde el punto de vista de la teología cristiana estas alegorías poéticas carecen de estatuto de verdad, en el contexto del proyecto sorjuanino, como bien apreciamos en el *Sueño*, rebasan los más encumbrados emblemas de poder mundano y de conocimiento filosófico para alcanzar las regiones supralunares del cosmos.

Abundan en la obra de Sor Juana los espacios acuáticos, fuente de resarcimiento. En *El divino Narciso*, la materia del agua representa la necesidad de intermediación verbal y corporal. La fuente es un signo polisémico que alude al misterio de la Concepción Inmaculada, a la imagen de la perfección y belleza de Cristo, al misterio de la Pasión, a la imagen redimida de la Naturaleza Humana, y al sacramento del Bautismo. En la *Respuesta*, Sor Juana también utiliza imágenes acuáticas, en este caso para describir los obstáculos a sus actividades intelectuales dentro y fuera del convento.¹⁰ En la *Carta atenagórica*, la monja establece una conexión simbólica entre los “torpes borriones” de la carta, publicada sin su consentimiento, y una imagen fluvial y maternal, de violenta intensidad.¹¹ En el *Sueño*, la caída del alma o entendimiento en el mar de la confusión intelectual ante la inconmensurabilidad del cosmos se describe como un naufragio.¹² Esta caída no resulta en un ahogo paralizante sino en la recuperación de mayores fuerzas para arriesgar otros vuelos o viajes epistemológicos. Al igual que en *El divino Narciso*, en el largo poema sorjuanino el agua es un medio revitalizador.

Margo Glantz relaciona los escritos de Sor Juana con el discurso y prácticas corporales que forman parte de la vida conventual colonial. El martirio corporal que forma parte de las disciplinas obligatorias de la monja enclaustrada se transfiere en la *Respuesta* al campo de lo simbólico.¹³ Los *borrones* de una monja, escritos a mano, se componen de tinta y tachones.¹⁴ Por lo mismo, la escritura de “cuadernos de manos” es “semejante a las labores tradicionales de las monjas—bordados, deshilados, obras gastronómicas—y uno de los productos subordinados de los conventos”.¹⁵ Sin embargo, esta actividad es objeto de mayor vigilancia y control masculinos:

El acto de escribir se inicia, como la escritura misma, en la caligrafía, en el esbozo de los caracteres que la mano traza sobre el papel en blanco. [...] La simple caligrafía hermosa,

bien diseñada, es sospechosa en las mujeres. En cambio, bordar con primor, coser, vestir santos, cocinar maravillas, en fin realizar con perfección todas las labores de manos exigidas a las mujeres es uno de sus atributos principales, razonables, naturales.¹⁶

Las monjas no tienen autoridad sobre sus borrones, los cuales suelen ser dirigidos y apropiados por los confesores y demás prelados en forma de relatos hagiográficos. Glantz resalta en el *Sueño* una asociación entre estas labores de mano y la escritura, asociación que resulta en un acto transgresor: las tres hijas de Minias son transformadas en murciélagos como castigo por tejer y narrar historias en lugar de asistir a los cultos de la deidad de Baco.¹⁷ Según la experta sorjuanista, la corporeidad en la obra de Sor Juana tiene otra manifestación: en las descripciones de la Virgen María que aparecen en varios de los poemas de Sor Juana se aprecian continuos vaivenes “entre la altura—la Asunción y la Encarnación, en donde su Hijo baja del cielo a la tierra, el vientre de María”, la matriz maternal que es un “mejor cielo”.¹⁸

Esta rica vertiente corporal de la obra de Sor Juana que venimos exponiendo es punto de partida para la creación teatral de Ángeles Romero titulada *Sueño*. El agua, la voz, la vista, la escritura de su puño y letra, el deseo, las sensaciones, los pensamientos como manifestaciones fisiológicas, el cuerpo en movimiento, el espacio físico de la escenografía, las interacciones entre el cuerpo y su entorno, entre la percepción sensorial e intelectual y las imágenes proyectadas sobre el escenario, son todos materia audiovisual a través de la cual la artista busca traducir la complejidad estética, filosófica y científica del proyecto sorjuanino.

Ángeles Romero nace en el territorio multicultural de la frontera mexicano-estadounidense, en Brownsville, Texas. Comienza su carrera teatral actuando en las calles.¹⁹ Su interés por la incorporación del arte en espacios desprotegidos, abiertos a la participación popular, la han llevado a construir instalaciones multimediáticas para la actuación en sitios públicos como escuelas y plazas. Con los años su proyecto artístico ha abarcado una diversidad de actividades como la creación de vestuario y escenografía, la escritura de guiones para obras de teatro y películas de video, y la actuación fílmica

y teatral. Sus creaciones son una forma de activismo político así como meditaciones sobre las prácticas culturales que median en la conformación de diferentes identidades sociales, étnicas y sexuales.

Las representaciones de Romero buscan romper tanto con los estereotipos y binarismos establecidos como con las jerarquías imperiales y patriarcales de poder para proyectar otras dimensiones imaginarias que abren espacios de libertad y de cuestionamiento. Más que marcar diferencias, la *performance* como medio artístico busca establecer puntos de contacto o comunicación. Las gesticulaciones corporales, la danza y la mímica, el vestuario y las decoraciones escénicas, los versátiles registros de la voz, la palabra poética, son punto de partida para crear conexiones expresivas con otros medios como la música, la luz y la sombra, y la imagen visual proyectada en el escenario. Los guiones de Romero destacan por su fuerte carga alusiva, por su polisemia, por su predilección por el juego verbal, por su intensidad poética.²⁰

A partir de una "coyuntura", una situación, un momento crítico, las obras de Ángeles Romero establecen un diálogo develador de otras verdades no reconocidas por la cultura oficial. Por lo tanto su trabajo tiene relación, le da cuerpo, a un entorno social o medio ambiente: "I always feel that it is important for the work to embody my environment. [...]. So all the work that I do is always informed by my position as a social person in the social world and the social world in relation to other social worlds" (Siempre siento que es importante que el trabajo sea una encarnación de mi entorno. [...]). Es por ello que todo mi trabajo está siempre informado por mi posición como persona social en un mundo social en relación con otros mundos sociales).²¹ A través de su dimensión ética y estética, la representación artística invita al espectador a fijar su atención, a percibir o notar "[the] little things in this world that we live in that is constantly aggressive with advertisements" (las pequeñas cosas de este mundo en que vivimos que constantemente nos agrede con publicidad).²²

Este reconocimiento o encuentro con estas pequeñas realidades, aisladas, realzadas en su intensificada belleza en el espacio de la obra, paradójicamente crea una apertura en los espectadores que les permite llevar a cabo una transformación en sus vidas. Este cambio

se genera a través de una nueva decisión—aun cuando mínima y sin conexión aparente con la *performance*—, una toma de conciencia, una nueva forma de sentir y de concebir el propio cuerpo y como consecuencia el mundo natural y social. De esta manera, el arte en general, y la *performance* en particular, tienen el poder de cambiar patrones de pensamiento y de comportamiento establecidos para crear otras sensibilidades, otros modos de ser y de actuar.

Después de crear y representar con éxito una *performance* sobre la vida y obra de Frida Kahlo, Ángeles Romero se planteó el reto de darle vida, por medio de una representación teatral multi-artística, a una autora clásica de las letras universales, haciéndola accesible a un público estadounidense contemporáneo.²³ Basándose en los pocos datos que se saben sobre su vida, y sobre todo en su obra, redactó el guión teatral dándole relieve en él a las excepcionales habilidades retóricas de la monja, a la complejidad poética de sus escritos, a su irreverencia frente a la autoridad patriarcal y a sus contribuciones científicas representadas en su obra maestra, el *Sueño*.²⁴

La obra está concebida como *solo performance* y creación teatral multi-artística que incorpora transparencias y clips de video. Busca ser una pieza interactiva que relaciona las realidades ficticias creadas en el escenario con las escenas fílmicas proyectadas en la pantalla, las cuales evocan diferentes planos temporales tanto realistas como imaginarios.²⁵ La obra en su totalidad es un proyecto colaborativo de artistas de diferentes disciplinas que participaron en el diseño multimediático de la *performance*, en las luces y el sonido, en el vestuario, el guión, las fotografías, las tomas de video, los dibujos y bosquejos.²⁶

El espacio principal de la obra lo ocupan los monólogos de Sor Juana, también autora de la *performance*, y sus interacciones imaginarias con otros personajes como la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (Marquesa de la Laguna y Condesa de Paredes) y el Padre Antonio Núñez de Miranda, quien fuera su confesor. Tanto la luz como la actuación definen el lugar en que tienen lugar el diálogo y las interacciones. La mayoría de las escenas ocurren en su celda, donde se encuentra su vasta biblioteca. En ocasiones, la protagonista se dirige al público directamente para romper con la ilusión de autonomía del espacio ficticio desplegado en el escenario.²⁷

En la explicación y documentación de su proyecto, Romero destaca la racionalidad de Sor Juana. Sus vuelos mentales le permiten viajar extramuros para realizar disquisiciones científicas y filosóficas, actividades que no eran convalidadas en la sociedad contrarreformista de su época, menos aún cuando eran realizadas por una mujer:

[Sor Juana] is very much a modern woman, a protagonist of reason and analytical thinking. Since her immediate reality is defined by her isolated existence as a nun in a monastery, she uses the confinement of her cell as a paradoxical space, letting her mind travel as far as it can to speculate on the universe, on existence, human evolution, and desire. Her reflections on species evolution and extinction are meant to be understood as provocations to the theological doctrines of her time. Given her rational mindset, she must inquire into the possibility of finding empirical proof of God's existence. (Sor Juana es una mujer muy moderna, una protagonista de la razón y del pensamiento analítico. Ya que su realidad inmediata está definida por su vida en aislamiento como monja en un convento, utiliza el confinamiento de su celda como un espacio paradójico, dejando a su mente viajar lo más posible para especular sobre el universo, la existencia, la evolución humana y el deseo. Sus reflexiones sobre la evolución y extinción de las especies deben ser entendidas como provocaciones a las doctrinas teológicas de su tiempo. Dada su perspectiva racional, debe inquirir en la posibilidad de encontrar una prueba empírica de la existencia de Dios.)²⁸

Sin embargo, el relevamiento de la racionalidad de Sor Juana va acompañado del reconocimiento del papel central que tiene el cuerpo en la adquisición de conocimiento a través de percepciones sensoriales (reorganizadas por la mente en forma de información) y en última instancia, en el efecto que la misma mente tiene en su entorno.²⁹ La mente de Sor Juana, por otro lado, ocupa todo el escenario de la *performance*. Este espacio interior se desdobra frente al espectador en una diversidad de realidades audiovisuales tangibles a los sentidos.³⁰

El uso de tecnología visual y musical (las interacciones de video digital con el diseño de la luz y el sonido), de las técnicas dramáticas de la *performance*, de una estructura narrativa no lineal y del establecimiento de correspondencias entre imágenes, sonidos y palabras buscan recrear el espacio interior de la mente de Sor Juana donde ella controla, manipula, reordena y pondera sus memorias, sus fantasías y sus exploraciones conceptuales. Buscan conectar este universo interior con los estímulos sensoriales que brinda el mundo social y natural exterior. La potencialidad de lo real se multiplica en este espacio virtual donde a través de la memoria se puede incluso vivir lo que no se vivió. Por lo tanto, cada elemento de la escenografía, incluyendo las proyecciones audiovisuales, son elementos cargados de simbolismo. Las mismas secuencias filmicas no son simplemente ilustraciones o abstracciones fantásticas sino “metáforas visuales” que ayudan a darle sentido, a organizar o a desarrollar la acción de la pieza. En ellas se incluyen algunas de las imágenes cosmológicas del *Sueño* (como la sombra, simbolizada por el puño de la mano y la pirámide, en este caso, la del Sol, de Teotihuacan). Todos estos elementos son esenciales ya que buscan darle coherencia y tensión emocional a la obra.³¹

La creación de la *performance*, tanto la escritura del guión como la representación multi-artística, se articula a partir de una dialéctica entre la expresión verbal y el silencio; el movimiento físico y las proyecciones de imágenes; la estructura narrativa más amplia y los momentos íntimos en que los conflictos interiores de Sor Juana se revelan de manera discreta, circunspecta. La estructura no lineal de *Sueño* de Romero se compone de un prólogo y diez escenas que incluyen secuencias de sueños y fantasías, las cuales se visualizan directamente como proyecciones e interacciones entre los personajes de la película y la actriz que representa a Sor Juana. Es una forma de teatro visual y poético que no está basado en las convenciones del teatro naturalista o realista. Los momentos de crisis interior que vive Sor Juana se revelan en silencio a modo de acciones visuales, coreográficas o de gestos, como el *close-up* de una mano escribiendo o golpeando. Estos motivos visuales se repiten a modo de eco en otros momentos de la obra, como “poesía de movimiento” que el público recuerda y con el cual puede crear asociaciones.³²

El uso de tecnologías digitales interactivas durante la *performance* de *Sueño* busca crear una nueva sensibilidad estética basada en los principios de simultaneidad y multiplicidad. De esta manera, tanto el público como el artista pueden superar las limitaciones físicas, espaciales y temporales³³ para viajar a otros mundos abstractos, imaginarios, mentales, que sin embargo, no dejan de tener una consistencia corporal. El mayor desafío es entonces sugerir, a través del medio de la *performance*, "an ephemeral world that unfolds, overlaps, and blossoms like the nature of thought itself" (un mundo efímero que se despliega, se traslapa y florece como la naturaleza del pensamiento mismo):³⁴

The performer in *Sueño* is seen on stage and on film; she is immediate and distanced; her thoughts can travel into different time frames and cross different spaces. Cinematic form enters the theatre, either through the work of the camera or the digital editing. The fictional world onstage can contract (close-up), expand (wide angle) or distort the projected image (digital manipulation). The new digital technologies invite audiences to perceive and receive information in a different way.

(La protagonista de *Sueño* aparece en el escenario y en película; es inmediata y distante; su pensamiento puede viajar a diferentes marcos de tiempo y puede atravesar diferentes espacios. La forma cinematográfica entra en el teatro, ya sea a través de la cámara o de la edición digital. El mundo ficticio en escena puede contraerse [*close-up*], expandirse [gran angular] o distorsionar la imagen proyectada [manipulación digital]. Las nuevas tecnologías digitales invitan a los espectadores a percibir y a recibir información de manera diferente.)³⁵

Las técnicas de la representación multimediática buscan retratar el carácter momentáneo, temporal del pensamiento así como su riqueza y diversidad. Paradójicamente, este uso de tecnologías contemporáneas en la representación teatral acerca la propuesta de Romero a la temática central del proyecto sorjuanino: las discordancias e identificaciones entre temporalidad y manifestación artística verbal o audiovisual, problemática filosófica que recorre sus escritos.³⁶

El cuerpo como alegoría en el guión teatral y la *performance* de Ángeles Romero

El escueto espacio teatral de la obra se compone primordialmente de silencio, música, agua e imágenes en movimiento. Sobre este fondo abstracto cobra relieve el cuerpo de Sor Juana, sus gestos, las variaciones de su voz, sus interacciones con las imágenes de la pantalla, con los escasos objetos de su entorno. La obra busca imaginar, concebir a Sor Juana como un cuerpo; restituir las dimensiones materiales y corporales de su pensamiento, de su universo interior, de sus palabras, escritas de su puño y letra. Esta restitución no pretende ser una biografía documentada que repite la escritura de un cuerpo mortal, amordazado por las estructuras patriarcales. Tampoco un testimonio transparente sobre el transcurso de una vida que culmina en el fracaso y la condena sino escritura palpitante, polifacética que nace de un cuerpo que respiró, sufrió, danzó, gritó, calló, soñó, disfrutó y emitió voces. ¿Cómo conectar el complejo *corpus* multiforme de su escritura, de infinitas envolturas, que revela y esconde sentidos, cuyo emblema alegórico es el caracol, con el cuerpo o los cuerpos de Sor Juana? ¿Qué nuevas dimensiones les brinda esta recreación multi-artística a sus escritos?

En el prelude de la *performance*, en claroscuro, el rostro de Sor Juana hace contacto con el fluido acuático de un acuario, poco después sumerge la mano en su hondura y encuentra un caracol. La sonrisa de su rostro expresa la felicidad del hallazgo. Lo examina con un cepillo y descubre en su interior un largo rollo o pergamino de escritura. La sonrisa se torna en carcajada, en exaltación ante el descubrimiento. Se lo lleva al escritorio para descifrar su contenido. Poco después tiene una iluminación. Sobre la pantalla se proyecta la imagen de un molusco flotando, en forma de caracol, y una mano que se aproxima y lo toca. La música, de carácter concreto, experimental, crea un ambiente de extrañamiento, de sigilo. La escena se cierra con un *blackout* o apagón.

El caracol es el meollo corporal y alegórico del guión y de la *performance* de Romero. Un forma enigmática circular y abierta al mismo tiempo, una espiral. Una circularidad que se repite y se abre sin coincidir. Es imposible conocer, descifrar, todos sus recovecos. Es una forma compleja; un laberinto barroco. Entraña la dinámica entre corteza y fruto que caracteriza el tropo alegórico. Es una forma

(un sentido) que es un cuerpo. El caracol es también un claustro, una serie de cámaras oscuras que albergan cuerpos a través del tiempo; el espacio interior—mental o imaginario—de un cuerpo enclaustrado. Cuartos para escribir sigilosamente durante la noche. El caracol son también vidas que mueren en diferentes momentos pero que perviven en forma de rastros o marcas: presencia, como la escritura, que se erige sobre la ausencia de un sentido original, trascendente. Este complejo concepto se representa en la imagen de un pergamino dentro de un caracol. El agua (líquido amniótico) sostiene al caracol. El agua, como el aire, es otro fluido corporal. El primer contacto con la escritura tiene lugar a través del sentido del tacto, después el de la vista, centrados no en el significado de los jeroglíficos o enigmas que contiene el pergamino, sino en sus texturas, en su forma visible, en su composición.

En la primera escena, Sor Juana pasa de la observación extasiada del pergamino a la narración de un *flashback* de su infancia. La monja se levanta del escritorio y actúa, en el espacio de un círculo de luz, parte de las acciones descritas. Desde su cuna, que “is more like a coffin without a lid” (parece más un ataúd sin cubierta), la bebé observa la silueta de una persona en la parte de arriba de la pared. Con una conciencia precoz del carácter limitado de su perspectiva—“My perspective is so limited” (mi perspectiva es tan limitada)—observa su movimiento, cómo se derrama la sombra en dirección al techo.³⁷ Percibe la sombra como acción continua. La sombra de la pared se transfiere al video, la sombra de un puño que amenaza con golpear. La bebé reacciona ante el azote de la mujer, que poco después de fustigarla se regresa a su silla a seguir cosiendo. La bebé analiza los fenómenos visuales cambiantes: “Ah, how interesting, of course the shadow did not exist by itself; it is attached to her. She was much smaller. But with the light from the candle she can change her size and her shape” (Ah, qué interesante, desde luego la sombra no existía por sí misma; estaba pegada a ella. Ella era mucho más pequeña. Pero con la luz de la vela puede cambiar su tamaño y su forma).

A través de la mirada intelectual, la bebé analiza, reconoce y adquiere cierto poder sobre el sujeto femenino acosador: “There, she sat in that corner and sewed, immersed in deep thoughts. As long as I kept still and quiet, I could join her. In the same room,

like two islands united by an ocean of silence" (Allí estaba sentada en ese rincón y cosía, inmersa en profundas cavilaciones. Siempre y cuando me mantuviera quieta, podía estar con ella. En la misma habitación, como dos islas unidas por un océano de silencio).

La mujer que teje en el cuarto pasa a ser objeto del proceso cognitivo de la niña. La violencia corporal se percibe y comprende simultáneamente como experiencia intelectual. La memoria del acto de violencia, el golpe con el puño de la mano, se transforma en la mente de la infanta en una oportunidad para la investigación, para el conocimiento. En este caso, la sombra del puño que golpea a la niña, de manera continua, se conecta en la imaginación de Sor Juana con la sombra del *Primero Sueño*, asociada a la oscuridad nocturna y a la batalla que ésta libra sin tregua contra los asaltos del día: "Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al Cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, / escalar pretendiendo las Estrellas".³⁸ Por otro lado, el silencio y la invisibilidad, la inmovilidad, el pasar desapercibido, se convierten en estrategias para la creación del pensamiento, una protección de la niña que ya tiene una naturaleza, un *ser* intelectual, desde su nacimiento. Se expone aquí el origen ontológico del argumento desarrollado en la *Respuesta*—la inclinación natural o infusa de Sor Juana al estudio.

Sor Juana se sienta en la mesa. En el video proyectado en el escenario, el ojo de la cámara se enfoca en la siguiente secuencia: una imagen de Sor Juana frente al mar; una pluma, con su sombra, escribiendo con tinta los primeros versos del *Sueño* sobre un pergamino; una mano haciendo gestos de escritura en el aire, con la luz del sol de fondo, y la silueta de Sor Juana, frente al mar, bajo la luz del sol resplandeciente del atardecer. La monja, desde su escritorio, imita simultáneamente el gesto de la escritura proyectado en la cámara. El sonido de fondo del video es una serie de golpes continuos, como el sonido de la pluma al escribir sobre el papel. Sor Juana deja la pluma sobre el escritorio y se mira los dedos manchados de tinta.

Como indicó Elizabeth Grosz en un taller de teoría feminista, "one does not write with the mind, one writes with the body" (uno no escribe con la mente, uno escribe con el cuerpo).³⁹ En la representación visual del acto de creación aflora la dimensión corporal-material que lo sostiene y lo hace posible.⁴⁰ Esta dimensión

ha faltado en los estudios del corpus sorjuanino. Se escribe en una mesa, cortando la pluma,⁴¹ con tinta que mancha la página, los dedos y la ropa de la monja. La escritura se desenvuelve en el espacio del pergamino pero se extiende espacial y temporalmente en el lugar igualmente corpóreo, aéreo, que enmarca el papel. Sor Juana continúa el gesto de la escritura en el aire. El gesto corporal/teatral participa del acto de la escritura y de la escritura como forma o materia resultante. El gesto, por otro lado, forma parte del enigma o símbolo oscuro que sólo es parcialmente descifrable. Por eso, la interpretación de la escritura es un proceso siempre incompleto, nunca definitivo. La *performance* busca restituir este gesto efímero.

El claustro conventual es también el vientre materno: "Claustro. Se llama también figuradamente el seno o vientre que en sí contiene o encierra alguna cosa. Lat. *Sinus*".⁴² Sor Juana nace de un vientre. Respira y se alimenta; sufre y goza; llora y grita. En la interpretación de los textos sorjuaninos tampoco se ha considerado la experiencia del dolor como elemento sustancial del proceso cognitivo, de la creación, del nacimiento corporal. La escritura nace a partir de un contacto corporal que es también violento, doloroso.

El contacto conceptual que crea la mente a través de imágenes revela paradójicamente la soledad de Sor Juana, de su ser y de su conciencia. El contacto intelectual, un fenómeno temporal, no puede superar la opacidad de los objetos que componen la realidad. El sujeto se disgrega en una pluralidad de cuerpos-imágenes, siempre en movimiento, que son producto de la fantasía intelectual y artística, islas sumergidas en el silencioso océano interior del pensamiento. Las palabras son igualmente diseminaciones corpóreas—un retrato parcial—del pensamiento, del cuerpo que las procrea, las cuales se agregan a la multiplicidad de la realidad.

La reflexión intelectual se desenvuelve entonces en la soledad y el aislamiento del claustro y de la interioridad del sujeto femenino. Sin embargo, el aislamiento es relativo ya que aun en este retiro o encierro, el cuerpo y la mente están en contacto con otros seres humanos, con objetos del mundo y de la naturaleza. El cuerpo, en constante respuesta frente a los estímulos del medio, es también una unidad plural que se organiza y diversifica a cada instante. Los pensamientos, generados a través del contacto físico que son

la percepción y la intelección, se desdoblan a su vez en otros pensamientos que nunca se repiten. El claustro (o el cuerpo), figura en miniatura del universo, una "caja cerrada", abierta a la vez a la heterogeneidad del mundo, proporciona un laboratorio para la investigación. La mirada inquisitiva se concentra o enfoca en un aspecto concreto de este espacio:

Only in isolation can one study one's self. You may think this is naive, for true isolation is never possible. You are quite right, the universe is a closed box, and we are all trapped in it for good; of course my enclosure is more obvious than yours, since I am not allowed to leave this convent. Even here, there is much to see. I can decide what corners of the box to explore.

(Sólo en aislamiento puede uno estudiarse a sí mismo. Podrían tildar esto de ingenuidad, ya que el verdadero aislamiento jamás es posible. Y tienen razón, el universo es una caja cerrada y todos estamos allí atrapados para siempre; desde luego, mi enclaustramiento es más obvio que el suyo, ya que no se me permite dejar este convento. Pero aún aquí, hay mucho que ver. Yo puedo decidir qué ángulos de la caja explorar.)

La memoria del repetido golpe, del acto de violencia, se transforma en la mente de Sor Juana en una oportunidad para el análisis, para el conocimiento. La observación de los gestos de la mano da pie a una variedad de observaciones científicas y filosóficas. Sin embargo, el carácter de este conocimiento no es absoluto. El objeto de estudio (la mano) es un misterio:

(*Goes to center light area, outstretched hand*) Unless I bring light to an area, all possibilities are in limbo. The moment I decide to point the candle in a particular direction, there, the object appears, it is a hand and its shadow enables you to locate its position. You feel safe, certain, because you now know the hand's position in the space, however, the mystery continues because you will never be able to predict the direction in which it will move. You will never be *certain*.

([Se dirige al área iluminada con mano extendida] A menos que yo traiga la luz a un lugar, todas las posibilidades están

en el limbo. El momento en que decido dirigir la vela a algún punto en particular, aparece allí el objeto; es una mano y su sombra te permite ubicar su posición. Te sientes segura, a salvo, porque conoces la posición de la mano en el espacio; sin embargo, el misterio permanece, porque jamás podrás predecir la dirección en que se moverá. Jamás podrás estar segura.)

El conocimiento de este objeto de estudio está tamizado por el acto interpretativo, por el enfoque que está implícito en la pregunta, en la perspectiva desde la cual se realiza la observación. Por otro lado, la reflexión epistemológica nace del cuerpo y de sus sensaciones, tanto recordadas como revividas a través de la actuación. La enunciación del parlamento, con sus pausas y énfasis, con sus diferentes tonalidades, incluyendo la risa, está acompañada por los gestos de la mano, que también expresan los conceptos del discurso. La mano y su mímica son puntos de partida no sólo de la reflexión filosófica y científica sino de nuestro conocimiento sobre la inclinación de Sor Juana a las letras. A partir de este órgano corporal, de su forma, movimiento y sensaciones, de su historia, podemos recabar una noción cierta, aunque parcial, de su temprana actividad escritural, lo cual se ha convertido en la mano, y por ende en Sor Juana, en una necesidad. La sensación de dolor de la mano es índice de esta necesidad:

(Showing this.)

As you observe my hand you know nothing of its nature, it exposes itself to you according to your method of questioning. What do you want to know about this hand? *(Hand travels.)* Its texture? Its warmth? Its history? Do you want to know whom it has harmed? Whom it has longed to touch? How it has been punished? *(Pause.)* You will never know anything, anything except that it has written incessantly since the age of three. It would be painful for it to ever stop writing.

([Mostrando esto.]

Al observar mi mano, no sabes nada sobre su naturaleza; se manifiesta a ti según tu método de preguntar. ¿Qué quieres saber sobre esta mano? [La mano viaja.] ¿Su textura? ¿Su calor? ¿Su historia? ¿Quieres saber a quién ha lastimado? ¿A quién ha anhelado acariciar? ¿Cómo ha sido castigada?

[Pausa.] Jamás sabrás nada, nada excepto que ha escrito incesantemente desde la edad de tres años. Sería doloroso para ella dejar de escribir.)

En la segunda escena, Sor Juana se confiesa con el Padre Núñez de Miranda en una banca que es también un acuario. La luz se derrama sobre la monja a manera de red. En el monólogo dirigido al confesor, Sor Juana explica la razón por la que escribió la *Carta atenagórica*. El subtexto de esta explicación es un pasaje de otra carta,⁴³ en la que monja se defiende del enojo y la reprobación del Padre Núñez por escribir “estos negros versos de que el cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó”, como los villancicos a la Sma. Virgen y el “Arco de la Iglesia”, que compuso, según indica en la misma epístola, obedeciendo un mandato.⁴⁴ Al final de esta carta, Sor Juana lo despide de su cargo de confesor:

Ahora quisiera yo que V.R. con su clarísimo juicio se pusiera en mi lugar y consultara ¿qué respondiera en este lance? ¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Que no quería? Era inobediencia. ¿Que no sabía? Ellos no pedían más que hasta donde supiese. ¿Que estaba mal votado? Era sobredescarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honraba con el concepto de pensar que sabía hacer una mujer ignorante, lo que tan lucidos ingenios solicitaban: luego no pudo hacer otra cosa que obedecer.⁴⁵

El guión de Romero reza así:

The Bishop of Puebla [Fernández de Santa Cruz] himself requested that I write it [*Carta atenagórica*]. I agreed under the condition that he would not publish it. Of course, I realized that to others it would seem a disproportionate arrogance especially coming from a woman. But, father, how I should have refused him? By telling him that I was not *capable* of writing the essay? That would have been a lie. That I did not *wish* to write it? That would have been disobedience. That I did not *know* how? They did not ask me more than I knew. To refuse would be a gross ingratitude to those who honored me by believing that an ignorant woman

would know how to do what such brilliant minds solicited. So I had no choice but to obey.

(El mismo Obispo de Puebla [Fernández de Santa Cruz] me pidió que escribiera la *Carta atenagórica*. Consentí con la condición de que no fuera publicada. Claro que comprendí que para otros pudiera parecer como una arrogancia desproporcionada, especialmente viniendo de una mujer. Pero, Padre, ¿Cómo podría haberme rehusado? ¿Diciéndole que era incapaz de escribir un ensayo? Habría sido una mentira. ¿Que no quería escribirla? Eso habría sido desobediencia. ¿Que no sabía cómo? No me pidieron más de lo que sabía. Rehusarme habría sido una flagrante ingratitud hacia quienes me honraron creyendo que una mujer ignorante sabía cómo cumplir lo que tan brillantes mentes solicitaban. De manera que no tuve más elección que obedecer.)

En el confesionario, Sor Juana le pide al Padre Núñez su defensa ante la Inquisición: "Tell them it is ludicrous to put me on trial over the insignificant essay that I wrote. It was purely rhetorical, an intellectual exercise. Not to be taken seriously. I never intended any quarrels with the Holy Office. I am certainly not a heretic" (Diles que es absurdo que se me enjuicie por un insignificante ensayo que escribí. Fue puramente retórico, un ejercicio intelectual. No para tomarse en serio. Jamás intenté querellarme con el Santo Oficio. Ciertamente no son una hereje). Ya de pie, frente al público, expone los principales razonamientos de la *Carta atenagórica*, basados en la interpretación de Elías Trabulse.⁴⁶ La creación de nuevos argumentos, inspirados en el "espíritu" de la *Carta atenagórica*, demuestra el gran talento de Romero como escritora.

A través de la actuación, los argumentos retóricos de la *Carta atenagórica* adquieren vida. Los gestos corporales, el tono de la voz, el sentido de humor, las preguntas dirigidas al público, le agregan a la epístola una dimensión de inmediatez y urgencia que ayuda a llenar en nuestra imaginación vacíos o lagunas sobre el contexto humano en que se concibió y circuló esta magistral pieza teológica. Vemos ante nosotros a una Sor Juana ingeniosa, profundamente analítica, juguetona, rebelde, que llega a expresar

con frescura y atrevimiento ideas heterodoxas. También a una Sor Juana que ostenta con arrogancia su conciencia de pertenecer a un grupo étnico-social privilegiado —los criollos— y a una minoría de entendidos cuyo lema de identidad es la erudición y la agudeza.

Desde la imagen plana del video, el rostro severo del Padre Núñez amonesta a Sor Juana: "You must stop questioning, Sor Juana. Only prayer and mortification will grant you wings" (Debes dejar de cuestionar, Sor Juana. Sólo la oración y la mortificación te darán alas). La imagen se borrona y fragmenta; las palabras del padre se convierten en murmullo, en ruido. Sor Juana levanta el brazo y truena los dedos: el rostro del confesor, congelado en un *close-up*, pasa a ser otro objeto de observación de la monja:

He has a rather large head, does he not? So often he holds it low like a waning moon. But, now the moon is full and facing front. Look, he studies me from a large distance. I cannot determine what he would do. But does he not have a disproportional forehead? Or, maybe it is his lack of hair. No, it is not an optical illusion. There is no denial, his geometrical form is a bit perverse. (*She snaps once more. The video image unfreezes and runs its course.*)

(Tiene la cabeza un poco grande ¿no es cierto? De manera que frecuentemente la mantiene baja, como una luna menguante. Pero hoy la luna está llena y de frente. Mira, me estudia desde una gran distancia. No puedo determinar lo que haría, pero ¿a poco no tiene una frente desproporcionada? O tal vez, es que le falta cabello. No. No es una ilusión óptica. No puede negarse que su forma geométrica es algo perversa. [Chasquea nuevamente y la imagen se descongela y sigue avanzando.]

Sor Juana transita de la contemplación del rostro del confesor, a la de su propia mano—hecha un puño, que golpea con la otra mano abierta—, para elaborar una reflexión filosófica sobre la forma, basada en sus observaciones de fenómenos naturales y cotidianos. Durante su parlamento, mueve y observa con detenimiento una hoja de árbol:

(*She looks at her hand.*) How is the human form determined?
(*She strikes her left fist with her right hand several times.*)

Is it by chance, by being tossed around by impulses, like stones in a river or (*She reaches for a leaf lying on top of her desk*) is it by potentialities inherent in a fixed plan of infinite precision, like with sacred emblems? Christ adopted a simple, yet beautiful geometry.

([Observa su mano.] ¿Cómo se determina la forma humana? [Golpea su puño izquierdo varias veces con la mano derecha.] Si es por casualidad, por ser zarandeada por impulsos, como guijarros en un río ¿o (toma una hoja de su escritorio) por las potencialidades inherentes en un plano fijo de precisión infinita, como con los emblemas sagrados? Cristo asumió una geometría simple, pero hermosa.)

La preocupación, la sensibilidad hacia la forma la dirige a cuestiones estéticas, a la distinción a través de la mirada de patrones de armonía, de concordancia o de disonancia (fealdad). Al igual que el Padre Núñez, la apariencia física de las hermanas del convento no presenta un patrón armónico: "They grow fat and ugly" (Se hacen gordas y feas). La *performance* le da un giro sorpresivo a las conclusiones de la monja sobre su propia belleza, fuente principal del sentimiento de envidia de sus compañeras del convento. No sienten celos por su excepcional capacidad intelectual sino por su gran atractivo físico. Otro toque inusitado de la representación teatral es también el que Sor Juana exhiba abiertamente interés y facilidad para las transacciones monetarias, actividades de la monja jerónima que han sido documentadas y que aparecen figuradas en varios pasajes de su obra:⁴⁷

They are all jealous of me. Ironically, it's not because I am brilliant. They do not possess the intellectual capacity to appreciate my intellect and draw a comparison. They are envious of me because I am attractive. The most dignified and illustrious men come here to visit me. Not only because I please them with philosophical discourse. Rather, they are addicted to my presence. Some of them can not even follow my arguments. They look perplexed, but not frustrated. More like dazzled and satisfied to watch me develop my thoughts. I have become an object of their contradiction. You can imagine why. Still, they can not help themselves and they flood me with gifts—the most unimaginative bring

me candy, which I give away immediately. However, others with better judgment bring jewelry, that I sell, and books, instruments which I keep dearly.

(Me tienen celos. Irónicamente no por mi brillantez. La mente no les alcanza para apreciar mi intelecto y hacer una comparación. Me tienen envidia porque soy atractiva. Los hombres más nobles e ilustres me vienen a visitar. No sólo porque los complazco con mi discurso filosófico. Más bien son atraídos por mi presencia. Algunos ni siquiera pueden seguir mis argumentos. Me miran perplejos, pero no frustrados. Más bien deslumbrados y satisfechos al mirarme desarrollar mis ideas. Me he convertido en objeto de su contradicción. Pueden imaginarse por qué. Sin embargo, no pueden evitarlo y me inundan con regalos—los más poco imaginativos me traen dulces—que regalo al instante. Sin embargo, otros con mejor juicio traen joyas que vendo, libros e instrumentos que atesoro.)

Recordamos que en *El divino Narciso*, el rostro de Narciso—Cristo provoca un arrebatamiento amoroso en Eco—Demonio y la Naturaleza Humana. También en la *Respuesta*, Sor Juana destaca la belleza de Cristo, signo de su perfección, de su divinidad:

Y si no, ¿cuál fue la causa de aquel rabioso odio de los fariseos contra Cristo, habiendo tantas razones para lo contrario? Porque si miramos su presencia, ¿cuál prenda más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál más poderosa para arrebatar los corazones? Si cualquiera belleza humana tiene jurisdicción sobre los albedríos y con blanda y apetecida violencia los sabe sujetar, ¿qué haría aquella con tantas prerrogativas y dotes soberanos? ¿Qué haría, qué movería y qué no haría y qué no movería aquella incomprensible beldad, por cuyo hermoso rostro, como por un terso cristal, se estaban transparentando los rayos de la Divinidad? ¿Qué no movería aquel semblante, que sobre incomparables perfecciones en lo humano, señalaba iluminaciones de divino?

La *Respuesta* es otro subtexto de la tercera escena. Sor Juana habla de su cabello, que se ha rapado durante más de veinticinco años. El cortarse el cabello no ha sido por vanidad—"vain women

do not shave their heads" (las vanidosas no se rapan)—sino porque le ha dado la oportunidad de estudiar su crecimiento potencial. Es después de un sueño cuando decide empezar a cortarse el pelo "as a marker for [her] learning" (como señal de su conocimiento). La monja encuentra un plato de aceitunas en su escritorio y empieza a deglutirlas. Al mismo tiempo, comienza la narración del sueño: Sor Juana se encuentra sola, bajo la mesa de la cocina, engullendo queso y aceitunas "obsesivamente". La aparición de Cristo se da en este lugar cotidiano. Entra a la cocina, se acerca a la mesa y le advierte a la niña: "If you want to know everything there is to know, then you must give up [cheese] . . . [and] you will also have to give up your hair" (Si quieres alcanzar el conocimiento total, debes sacrificar el [queso] . . . [y] también sacrificarás tu cabellera). La niña Juana lo reconoce porque ve los estigmas en sus pies. Concluye, el cortarse el pelo ha sido tarea más fácil que el dejar de comer queso: "I was not attached to my hair, but I was very fond of cheese and olives due to my Spanish ancestry. Yet, since then no more cheese, and no more hair. (*She eats an olive*)" (No estaba tan apegada a mi cabellera, pero por mi ascendencia española sentía mucha afición por los quesos y las aceitunas. Sin embargo, desde entonces, no más queso y no más cabello. [Se come una aceituna]).

La ingestión corporal excesiva que nace del deseo más que de la necesidad—la gula—la lleva a reflexionar sobre el papel del cuerpo en la percepción de la realidad, en su ser con relación a un mundo, a un entorno material cambiante y a una condición temporal, igualmente material, que desorganiza toda pretensión de control y voluntad unitarios. Frente al cuerpo desnudo de la virreina, dirá Sor Juana en la sexta escena: "I am splitting, generating exact editions of myself, like branches of a single tree. Each one with a particular tendency" (Me estoy dividiendo, generando ediciones exactas de mí misma, como ramas de un mismo árbol. Cada una con una tendencia particular). Mientras come las aceitunas recuerda algo que presenció cuando era niña: una perra en celo que es atacada por una jauría de perros. En su furia instintiva, los perros se enciman y aullan. La agudización del deseo produce en ellos dolor. La perra se sube a una fuente para escaparse, pero no puede: "she did not realize that her body had betrayed her, it emitted a scent that would eventually determine her fate" (No se dio cuenta de que su cuerpo la había traicionado; desprendía un olor que eventualmente determinaría su

destino). Toda criatura, incluyendo al ser humano, “are shaped by their environment” (están formadas por su entorno). Su existencia es interdependiente y obedece en gran medida a las necesidades del cuerpo:

If a creature fails to adapt to the environment, by let us say, not being capable of altering the color of its skin and therefore making it an easy prey or if its importance to others simply becomes obsolete, then its kind must face extinction. Just like that. Because according to the environment, its effort was arrogant and vain. It was unsuccessful and futile. It lacked worth because no one had use for it.

(Si una criatura no se adapta a su entorno, digamos que no puede cambiar el color de su piel convirtiéndose así en presa fácil, o si su importancia para otros simplemente se torna obsoleta, entonces su clase debe enfrentar la extinción. Así sin más. Porque para el entorno su esfuerzo fue arrogante y vano. Fue fracasado y fútil. No fue valioso porque a nadie le sirvió.)

De ahí la monja pasa a explicar el caso del caracol (*chambered nautilus*), un organismo ya extinto, emblema tanto del cuerpo y de la vida enclaustrados de Sor Juana como del papel central que tiene el medio ambiente en la forma, en el patrón o figura—una alegoría—que esboza la vida en su trayecto temporal. En honor a este ser sagrado, Sor Juana compone una pieza musical titulada *El caracol*,⁴⁸ que es el pergamino hallado en el interior del caracol, en el acuario:

(*Takes the Nautilus to explain its structure.*) This is what happened to the caracol, the chambered nautilus. In the most profound depths of the sea, it withstood such pressure by ingeniously crafting a perfect spiraling shelter. Inside its chamber, (*She reaches for scroll and shows to audience.*) it kept a disciplined account of each day by engraving lines that never touched. When it ran out of space to write, it sealed the chamber and built a new one on top of the old one. Using its existing structure for support, the creature was only present in the last and largest chamber. So was its dedication to the work, that it transformed itself into a sacred being. It found sustainable means by assuming a position and a geometry in

which it could change its scale without ever altering its ratio. It was a sovereign being, never needing to justify to anyone, never pausing at the fear of it recoiling upon itself. And for this reason, its kind ceased to exist. If the nautilus had a sacred form, why then did it become extinct?

([Toma el caracol para explicar su estructura.] Esto es lo que le sucedió al caracol, al *nautilus* enclaustrado. En las más hondas profundidades del mar, soportó la inmensa presión construyendo ingeniosamente una perfecta espiral como refugio. Dentro de su cámara, [toma el rollo y lo muestra al público] mantuvo un estricto registro de cada día grabando líneas que jamás se tocaban. Cuando el espacio para escribir se terminó, selló su claustro y construyó otro sobre el anterior. Con la estructura existente por soporte, la criatura sólo vivía en la última y mayor cámara. Fue así que por su dedicación al trabajo se transformó en un ser sagrado. Encontró los medios de subsistencia asumiendo una posición y una geometría en la que podía cambiar su escala sin jamás alterar su proporción. Fue un ser soberano que jamás tuvo que justificarse ante nadie, que jamás se arredró ante el miedo de retirarse en su interior. Y es por ello que su especie dejó de existir. Si el *nautilus* tenía una forma sagrada, ¿por qué entonces se extinguió?)

Con el caracol en la mano, Sor Juana explica: la extinción de las especies es un tema tabú en la iglesia, pero es un hecho que ocurre. "Razas completas" son borradas de la tierra para siempre. Miles de moluscos mueren en las profundidades del océano, atrapados por el "vapor of their decaying bodies" (el vaho de sus cuerpos en descomposición), sin que los ángeles los eleven a la superficie. Sus conchas quedan enterradas en la arena. De igual manera, los seres humanos están sujetos a las vicisitudes de la naturaleza. Al postular la jerarquía de la creación, en la que el espíritu se sobrepone a la materia para dominarla; los humanos a las plantas, los animales, los insectos, los moluscos, el agua, la tierra y el aire; la religión borra nuestra dependencia e identidad con los fenómenos naturales que nos rodean. La monja confronta al público:

But, this will never happen to you, because you have faith, correct? What makes you think you will be spared. No one

has ever been spared. You will consume and consume and consume until one day you drop, and the only thing that will surface, provided that you have given it proper form is your work. (*She crosses back behind desk, picks up a book.*) Like an empty shell, your work will remind us of your presence in your absence. But you, you will no longer exist, only the work.

(Pero esto jamás les sucederá a ustedes, ¿correcto? ¿Qué les hace pensar que serán eximidos? Nadie jamás ha sido eximido. Se consumirán, consumirán y consumirán hasta un día perecer y lo único que permanecerá, si es que le han dado la forma adecuada, es su obra. [Regresa a su escritorio, toma un libro.] Como una concha vacía, en su ausencia su obra nos recordará de su presencia. Pero ustedes ya no existirán, sólo su obra.)

Sor Juana enrolla cuidadosamente el largo y delgado pergamino que contiene la composición musical, lo guarda en el caracol y lo sumerge en el hondo acuario. Simultáneamente se proyectan sobre la pantalla *close-ups* de hermosas imágenes de moluscos y caracoles, reales y dibujados, así como de otras imágenes orgánicas abstractas, cuya composición geométrica es igualmente compleja. La música de fondo es barroca.

La forma del caracol registra o compendia la existencia temporal, transitoria de los seres vivos y a la vez la superación de este natural destino—la descomposición o la muerte—por medio de la creación de una forma armónica, bella, que pervive aumentando su complejidad, su perfección estética, a través de los años. Éste es uno de los temas centrales de la obra de Sor Juana.

¿Cómo se traduce un cuerpo a través del tiempo? De la vida, un “océano inmenso”, sólo quedan las marcas físicas de la escritura: un caracol con infinitos cuartos y recovecos; la tinta vegetal que mancha la pulpa del árbol del pergamino. Son estas marcas, “signos móviles, evanescentes”, líneas sinuosas que nacen de un impulso, las que hacen mella en los sentidos de los espectadores. El contacto con la corporalidad de las marcas o signos confirma en la escritura un ser temporal, como el caracol, cuya naturaleza es un misterio.

La lectura es un contacto con los componentes materiales de la escritura, del libro, contacto que sufre un proceso de abstracción o incorporeidad, a partir de la edad de la imprenta, en la temprana modernidad.⁵¹ Romero rescata así un importante tópico sorjuanino: la tensión o relación paradójica entre presencia visual, corporal y abstracción escritural o imaginativa. Haciendo una referencia irónica al concepto de “progreso”, Sor Juana describe y huele al mismo tiempo uno de sus libros favoritos, un manuscrito de la Biblia, en cuya textura están presentes las marcas de las vidas, de los cuerpos que dieron origen a su materia:

Three hundred lambs were slaughtered for their flesh—lining.
If you look closely you can see the hair—markings. But we do
not make paper like that anymore. We have changed . . . no
. . . there must be a better word (*Pause*) “evolved” yes, we
have *evolved* since then.

(Trescientos corderos fueron sacrificados por el revestimiento
de su piel. Si observas detenidamente puedes ver las marcas
de su pelaje. Pero ya no hacemos papel como éste. Hemos
cambiado . . . no . . . debe haber un término mejor [pausa]
“evolucionado”, sí, hemos *evolucionado* desde entonces.)

Las lecturas son para Sor Juana compañía, presencias cercanas que conviven, como las imágenes proyectadas durante la *performance*, en “one space, many frames” (un espacio, muchos cuadros). Mientras la monja camina por el escenario con un libro en la mano, haciendo un elenco de sus amigos o parientes espirituales—Kircher, Cusano, Cartari, Crinito, Macrobio, Boccaccio, Gassendi, Vitoria, Bruno, Copérnico, Descartes y Galileo—con diferentes entonaciones que incluyen la voz baja y el gesto de silencio, se proyecta sobre la pantalla una toma de las manos de Sor Juana abriendo el cancel o reja del convento y su recorrido, mientras lee un libro, por sus pasillos y patios exteriores (las tomas son del Desierto de los Leones, en la Ciudad de México). Más adelante, la película muestra pasillos conventuales de luz que se cierran en la oscuridad; pasillos de oscuridad que se abren a la luz. La secuencia fílmica termina con una serie de tomas de folios de manuscritos antiguos, algunos de los cuales incluyen ilustraciones. Paralelamente, la monja gira lentamente con los brazos extendidos y después sostiene y palpa un libro:

One day, I will be among them [the intellectual ancestors]. Transformed into paper. Out of boiled rags of cotton, I will be beaten to a creamy pulp, suspended in water, sieved and then put out to dry. On thin sheets my sooty thoughts will also stain the surface.

(Un día estaré entre ellos [los ancestros intelectuales]. Transformada en papel. Hecha de trapos de algodón hervido, seré golpeada hasta convertirme en una pulpa cremosa, suspendida en agua, colada y puesta a secar. Sobre delgadas hojas mis hollinientos pensamientos también mancharán la superficie.)

La experiencia o vida que aporta un libro tiene una fuerza transfiguradora. El libro es, como acabamos de mencionar, un objeto físico cuyo contacto transforma al lector o a la lectora durante el proceso; un contacto que afecta todos sus órganos, los múltiples componentes de su cuerpo y de su alma, como la danza, la música, la *performance* misma. De ahí que cada lectura sea paradójicamente revivir, rememorar, dentro del pulsante espacio interior de la imaginación, una “presencia en una ausencia”:

Books age slowly. The misshapen letters like black tears dripped from melancholic feathers. The ink, once black now has rusted and turned brown. The sooty characters lay on the surface in code. The code generates shapes that appear soulless to the illiterate and the fundamentalist. They are mute, dead yet living in stillness because the *maestros* are present. Their thoughts continue unchanged, remembered, imagined, intensified. When I read them I can sense their presence. Not outside of me, but here inside like an inner pulse.

(Los libros envejecen lentamente. La letras, deformes como lágrimas negras escurridas de plumas melancólicas. La tinta, alguna vez negra ahora se ha oxidado tornándose marrón. Los caracteres fumosos yacen en la superficie en código. El código genera formas que parecen sin alma para los iletrados y los fundamentalistas. Están mudas, yertas pero vivas en quietud porque los maestros están presentes. Su pensamiento permanece inalterado, recordado, imaginado, intensificado. Al leerlos puedo sentir su presencia. No fuera de mí, sino aquí adentro, como un pulso interior.)

A través de este íntimo contacto con la sensibilidad de una minoría de lectores, se percibe—se reaviva—el gesto, el movimiento, la respiración, la forma, el sentido único, irrepetible, que forma parte de un estilo. Como en la poesía, en la música, cada elemento de la composición—el sonido y sus silencios—es esencial, insustituible. La lectura o recepción artística es entonces una comunión espiritual que supera las diferencias temporales y espaciales entre creador/a y lector/a. El “espíritu” de los textos de la monja recorre la distancia de más de cuatro siglos para reaparecer ante un público contemporáneo. Al asistir a la representación de Romero, revivimos, palpamos, un jeroglífico sorjuanino:

Each author has his *or her* own personal signature which like a matrix assures the purity of a specific mixture of forms. Each author breeds a unique identity and its expression becomes a purification process. It is not enough to be literate. Reading is an intimate act. It takes a certain sensibility to experience its immediacy, to savor the inherent qualities. When I am in communion with a *maestro*, his thoughts exceed my expectations. I can sense his direction, the force behind every movement, how it curves, how it grows and decays in tone. Every gesture in silence is a sigh, a caress, a yawn. Nothing is fortuitous, every moment is a deliberate effort to eliminate all extraneous noise. Like with music.

(Cada autor tiene su propia firma que como una matriz asegura la pureza de una mezcla específica de formas. Cada autor genera una identidad única y su expresión se convierte en un proceso de purificación. No basta ser letrado. Leer es un acto íntimo. Se requiere una cierta sensibilidad para experimentar su inmediatez, para saborear sus cualidades inherentes. Cuando estoy en comunión con un maestro, sus pensamientos superan mis expectativas. Puedo sentir su dirección, la fuerza detrás de cada movimiento, cómo se curva, cómo crece y baja de tono. Cada gesto en silencio es un suspiro, una caricia, un bostezo. Nada es fortuito, todo momento es un esfuerzo deliberado de eliminar todo ruido externo. Como con la música.)

La quinta escena de la *performance* se centra en el domino corporal y mental que busca tener el confesor sobre la monja.

Como padre espiritual, el Padre Antonio evalúa sus sueños, sus pensamientos y sus escritos para después prescribir remedios.⁵⁰ Después de examinar uno de los poemas escritos a la Condesa de Paredes, el Padre Antonio le pregunta a Sor Juana si “se ha tocado”. En su respuesta afirmativa, la monja subvierte el discurso corporal-sexual del confesor al darle un giro epistemológico a la exploración de su cuerpo. Durante la representación de la exploración consuetudinaria, otra aventura hacia el conocimiento, Sor Juana se estira con gracia y desenvoltura, moviendo o tocando cada una de las partes referidas:

So, he asked me if I touched myself. I answered that I did. Then he wanted to know where. I told him that I liked touching my bones when I stretch. Like this. (*She stands up to demonstrate, arcs back.*) I like to feel my pelvis, especially this part. And how it connects to the lower part of my spine. Also my clavicle and my scapula. It is fascinating to think that they only attach to the skeleton at this single point, here at the sternum. This is the reason why it can move freely up and down, like this. He was interested to know what I imagined when I touched myself. (*With her right hand she reaches back for an imaginary arrow and shoots up into the heavens. She makes the sound echo of it piercing several layers of heaven.*) I told him that I thought of myself able to pierce the heavens, like an arrow stretching a bow. In absolute readiness, at extreme potential and power. He forbade me to do this exercise and ordered that I double my food intake. (*Pause.*) Why do you think he did this? Do you think he was actually afraid that I would be able to pierce the heavens? (*She extends her arms as if flying. Slowly turns and gives her back to audience. Then begins a passionate embrace.*)

(Así que me preguntó si me tocaba. Le dije que sí. Quiso saber dónde. Le dije que me gustaba tocarme los huesos cuando me estiro. Así. [Se levanta para mostrar cómo arqueándose.] Me gusta sentir mi pelvis especialmente esta parte. Y cómo se conecta con la parte inferior de mi espina. También mi clavícula y escápula. Es fascinante pensar que sólo se juntan al esqueleto en este único punto, aquí en el esternón. Es por eso que se puede mover libremente hacia

arriba y hacia abajo, así. Le interesó saber qué me imaginaba mientras me tocaba. [Con la mano derecha se estira hacia atrás buscando una flecha imaginaria y la dispara hacia los cielos. Imita el eco de una flecha recorriendo los cielos.] Le dije que pensaba en mí pudiendo penetrar los cielos, como una flecha disparada por un arco. En total preparación, con potencialidad y poder extremos. Me prohibió hacer este ejercicio y me ordenó doblar mi alimentación. [Pausa.] ¿Por qué creen que lo hizo? ¿Creen que realmente temió que yo pudiera penetrar los cielos? [Extiende sus brazos como si volara. Lentamente se vuelve, dándole la espalda al público. Luego empieza un abrazo apasionado.])

La representación corporal del lanzamiento de flechas hacia la altura se congela momentáneamente en una postura que conforma una escultura viviente, emblema de la fortaleza espiritual e intelectual de la monja. Sor Juana se pregunta si el confesor teme que sus flechas penetren los cielos. La flexibilidad de los movimientos del cuerpo de la actriz contrasta con la rigidez de las prescripciones del confesor. Mientras el cuerpo de Sor Juana gira, su voz grabada declama tres estrofas de un romance suyo: "Lo atrevido de un pincel". Al mismo tiempo, sobre la pantalla se proyectan dos inmensos panoramas: uno de nubes y otro de fuego.

En la séptima escena, Sor Juana despidе al confesor, después de que éste le pide a ella que abandone los estudios y confirme su fe. El subtexto de varios pasajes del parlamento es la ya citada *carta* al confesor. Sin embargo, el discurso del amor filial y espiritual, manipulado y trastocado en la *carta* de la monja, no está presente en el guión de Romero. Aquí, Sor Juana aparece más abiertamente combativa. Al igual que en la epístola informal, dirigida a la lectura privada del Padre, la monja afirma su naturaleza racional y su derecho al conocimiento, y, algo novedoso, su derecho al goce de placer a través de la realización de ciertas actividades legítimas, desde el punto de vista de la razón, como el estudio y el ejercicio de las letras: "Censuring me, you will not attain my submission. I do not possess a servile nature. If my reason does not persuade me, I will not deprive myself of all that gives me pleasure" (La censura no logrará mi sumisión. No tengo una naturaleza servil. Si mi razón no me persuade, no me privaré de todo lo que me da

placer). Al recibir una cachetada del Padre Núñez (vemos el efecto de la bofetada sin ver al confesor), Sor Juana lo insulta, echándole en cara la explotación de su figura pública, su ambición de fama y poder, su hipocresía, mediocridad y pequeñez:

(He slaps her.) So many years, you were a satellite surveilling me—indulging in my thoughts. Enjoying the prestige of being the confessor of the Phoenix of America. ¡Perro limitado! Limited little man, you will never pierce the sky. Mortification and prayer are not going to grant you wings. If history remembers you it will always be in reference to me. Out of here! Fuera de aquí.

([La cachetea.] Tantos años, así que eras un satélite supervisándome, regodeándote en mis pensamientos. Disfrutando el prestigio de ser el confesor de la Fénix de América. ¡Perro limitado! Hombrecito pequeño, jamás penetrarás el cielo. La mortificación y la oración no te darán alas. Si la historia te recuerda será sólo en referencia a mí. ¡Fuera! ¡Fuera de aquí!)

Después de ser enjuiciada por sus actividades intelectuales, musicales y literarias, y como consecuencia, ser despojada de su magna biblioteca y de su último mueble (una silla), la monja, con la cabeza rapada al aire, termina postrada en una celda vacía y oscura. Sor Juana recoge del suelo una hoja de árbol, la misma de la segunda escena, y comenta: "Only mortal remains here" (Sólo lo mortal queda aquí). La palpa y contempla con sumo cuidado. De la observación nace la risa. La música de fondo es la misma de la primera escena, de carácter experimental, abstracto. Se arrastra con cautela hasta el acuario iluminado, desentierra el pergamino oculto y lo examina a contraluz, deteniéndose en su último segmento o folio. Acaricia el borde circular del acuario y sumerge en él la mano; extrae el caracol y lo huele. La mano gesticula. Vuelve a enrollar y a esconder el delgado pergamino.

Las palabras que articula a un tiempo insinúan una toma de conciencia de los límites del ser en el mundo, un devenir fragmentario, pluralizador, incontenible y por ende irrepresentable (incognoscible). El caracol es el símbolo de este enigma, un laberinto de múltiples claustros o rostros que remeda, de manera imperfecta, incompleta,

la desbordante riqueza y complejidad del ser. Frente al impenetrable misterio de la creación, sólo queda la evidencia del cuerpo, de sus movimientos y sensaciones, de sus huellas, de su ceguera. Reconocer esto es alcanzar la máxima lucidez y sabiduría:

Panorama zero. The truth is a void. All circumference, no center. Inescapable. This hollow mansion is uninhabited, in ruins. Putrid water seeps from the walls. I carved these walls, preserved their meaning patiently. Now, the borders outline a barren space. Only my insidious memories grow here, like weeds. They grow on the steps of a spiraling staircase. The spiral is a labyrinth of suspended timeframes. In continuous disintegration, always incomplete. At times the steps fold inwardly, superimposing several moments in time. The rendered copies of me exist independently, one in each chamber, but I can not determine which one I am. In this one I am an ape repeating God's words, converting them into meaningless sounds. She is the worst of all of them. I slapped her. Her senses do not claim her. Her eyes lack light. Her lips are banned. Look at this hand, copy its form. Place your palm against my palm, let your movements say what your lips can not.

(Panorama cero. La verdad es un vacío. Todo circunferencia, sin centro. Ineludible. Esta mansión hueca está deshabitada, en ruinas. Agua pútrida se filtra de los muros. Yo esculpí esos muros, conservé pacientemente su significado. Ahora las márgenes delinear un espacio estéril. Sólo mis recuerdos insidiosos crecen aquí como hierba. Crecen en estos peldaños de una escalera espiral. El espiral es un laberinto de marcos de tiempo suspendidos. En perpetua desintegración, siempre inacabada. A veces los peldaños se doblan hacia el interior, sobreponiendo varios momentos en el tiempo. Mis representaciones tienen una existencia independiente, una en cada cámara, pero no puedo determinar cuál soy. En ésta soy un mono que repite las palabras de Dios, convirtiéndolas en sonidos sin sentido. Esa es la peor de todas. Le di una cachetada. Sus sentidos no la reclaman. Sus ojos no tienen luz. Sus labios están sellados. Mira esta mano, copia su forma. Pon tu palma contra la mía. Deja que tus movimientos digan lo que tus labios no pueden.)

Del mismo escondite donde guarda el pergamino, Sor Juana saca un libro: "Aquí está". Lee el título en voz alta: "*Inundación castálida. De la única poetisa, Musa décima Sor Juana Inés de la Cruz*" (*Pause.*) Esa soy yo".⁵¹ En la pantalla, unas manos acarician la portada del primer volumen y lo abren en el folio donde aparece el título y nombre de la autora. Vemos después un *close-up* de un dedo recorriendo los versos del soneto "Este, que ves, engaño colorido / que del arte, ostentando los primores, / con falsos silogismos de colores / es cauteloso engaño del sentido . . ." Simultáneamente, la monja, de rodillas en el escenario, hojea el libro, se detiene en una página y empieza a leer el poema. La lectura se transfiere al video, al rostro y a la voz de otra actriz que ensaya, vestida de monja, en un camerino. Las dos voces sincopadas leen el soneto. Al final de la lectura, Sor Juana, en el escenario, cose en silencio la cubierta del libro. Toca a la puerta: la actriz del video apaga la vela, sale del camerino y sube unas escaleras. Poco después, entra a un escenario. "How are you feeling? There's a shadow on her face, can we fix it?" (¿Cómo te sientes? Tiene el rostro ensombrecido. ¿Podemos arreglarlo?), comenta el director. "Act I, take 1. Sound rolling. Camera rolling. Action" (Acto I, toma 1. Sonido. Cámara. Acción), dice otra voz. Volvemos a las palabras del inicio de la obra, esta vez, pronunciadas por la actriz del video. Sor Juana, desde el escenario, sigue cosiendo el primer volumen de su obra: "There, she sits in that corner and sews, immersed in deep thought. As long as I keep still and quiet, I can join her. In this same room, like two islands united by an ocean of silence. (*Fade to black*)" (Allí está sentada en ese rincón y cose, inmersa en profundas cavilaciones. Siempre y cuando me mantenga quieta, puedo estar con ella. En la misma habitación, como dos islas unidas por un océano de silencio [oscurecimiento gradual]).

A partir de una escueta escenografía, enfocada en la cargazón semántica e ideológica del cuerpo, la circularidad abierta de la *performance* esboza el diseño espiral del caracol. Los elementos teatrales minimalistas, anclados en la expresividad de la palabra y del silencio, de la música y de la gestualidad física, de las luces y sombras, de las imágenes fílmicas, congeladas o en movimiento, se destilan o condensan progresivamente. Como en la poesía y en la música, cada elemento de la obra teatral, multi-artística, cobra intensidad y se vuelve imprescindible. Ante la riqueza sensorial y

conceptual creada a partir de la desnudez del diseño, se provoca en el espectador una pluralidad de conexiones e identificaciones que abren un espacio para la reflexión artística y filosófica. Como hemos podido apreciar, a diferencia de muchas creaciones inspiradas en la figura de la monja, la obra *Sueño* de Ángeles Romero elabora una traducción artística de una serie de sentidos, centrados en el signo de lo corporal, que se originan en los textos sorjuaninos. Su aportación es la creación de una pieza teatral de gran complejidad y belleza, un verdadero homenaje a la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz.

NOTAS

¹ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*. (Bloomington and Indianapolis: Indiana UP) 4–5. Todas las traducciones al español de este ensayo son de Carmen Herrera. Le agradezco su valiosa colaboración en este proyecto.

² Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. (Ithaca, NY: Cornell, UP) 74–5.

³ Al respecto, véase Amy Hollywood, "On the Materiality of Air: Janet Kauffman's Bodyfictions". *New Literary History* 27.3 (1996) 503–25.

⁴ En este ensayo utilizo términos en inglés como *performance*, *close-up*, *flashback*, *blackout*, y otros, de uso corriente en el ámbito teatral y cinematográfico.

⁵ Véanse Mario Ortiz, "Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliography". *Hispania* 86.3 (2003) 431–62 y Alberto Pérez-Amador Adam, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. (Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert Verlag, 2007).

⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, vol. 1. (México: Fondo de Cultura Económica, 1988) 340–41.

⁷ *Obras completas*, vol. 1 vv. 1–4.

⁸ Sobre esta interpretación de la obra sorjuanina que expongo en éste y los siguientes dos párrafos, véase mi libro *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. (Madrid–Frankfurt: Iberoamericana–Vervuert Verlag, 2007).

⁹ *Obras completas*, vol. 3 vv. 59–68.

¹⁰ *Obras completas*, vol. 4 452; 472–73.

¹¹ *Obras completas*, vol. 4 471.

¹² *Obras completas*, vol. 1 vv. 560–69.

¹³ Margo Glantz, "La autobiografía de Sor Juana: Linaje y legitimidad". *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* (México: Grijalbo, 1995) 97.

¹⁴ Glantz 108.

¹⁵ Glantz 57.

¹⁶ Glantz 71.

¹⁷ Glantz 76. El pasaje mitológico del *Sueño* se encuentra en *Obras completas*, vol. 1 vv. 39-43.

¹⁸ Glantz 86. Los versos son del romance 52 en *Obras completas* vol. 1 162.

¹⁹ Lián Amaris Sifuentes, "Making Art in Times of War: An Exploration by Lián Sifuentes. Interview with Ángeles Romero". <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/studentwork/lian/interview_angeles.html>. En esta sección retomo ideas de Romero expresadas en la entrevista con Sifuentes.

²⁰ Dentro de su obra sobresalen: *La Malinchuca* (estreno en Mexic-Arte Museum, Austin, Texas, 1994 y gira nacional), la Malinche que reaparece como una pachuca fronteriza; *A las cinco me desmayo* (1998), una parodia o melodrama dedicado a la celebración del Cinco de Mayo en los Estados Unidos; actuación en *Dear Ann* (1998), película corta de René Peñalosa; la escritura del libreto y actuación en la ópera *Mirak (Alienation Co.)*, Houston, 1999; *El entrecejo* (2002), *solo performance* basada en la obra de Frida Kahlo; el *Sueño* (estreno en Columbus, Ohio, 2003), *solo performance* basada en la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz; *Cuerpos ambulantes* (estreno en el Festival Iberoamericano de Teatro, Cádiz, España, 2004), *solo performance* basada en una historia surrealista, detectivesca sobre la muerte de un personaje femenino, Marina. Para mayor información sobre la obra de Ángeles Romero, véanse <<http://www.angelesromero.com>> y <<http://www.ruf.rice.edu/~orpheus/angel.html>>.

²¹ Sifuentes.

²² Sifuentes.

²³ En esta sección traduzco y resumo el análisis del proyecto que presenta Ángeles Romero en el primer capítulo del *Sueño. A Multimedia Play Based on the Life of Sor Juana Inés de la Cruz*. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for The Degree of Master of Fine Arts in the Graduate School of The Ohio State University. The Ohio State University. Columbus, Ohio. 2003.

²⁴ Romero 1-2.

²⁵ Romero 1-2.

²⁶ Romero 9.

²⁷ Romero 2-3.

²⁸ Romero 3.

²⁹ Sobre este tema, véase Joel Metzger, "Common Process: Interviewing Edgar Mitchell [astronaut]". *Cognitive Sciences/Neurophysiology*. Arch 221. <<http://www.wisdomtalk.org/b-5-47.html>>: "The classical Newtonian idea was that mind and matter are separate realms of reality which don't interact with each other. As a result, classical science did not consider mind in making its observations. It could make sense of observations of matter without considering the nature of the mind doing the observation. Quantum

mechanics calls that into question because when we get down to small enough particles we find that there is definitely an interaction between mind and matter. [...] [W]e do find that, in some very powerful demonstrations, mind does interact with matter, and that our thought process through its intentionality, does have an influence on the external world. This has been demonstrated many times in the laboratory. [...] I think the immediate hurdle here is to become sufficiently aware of ourselves and our impact on the environment to create a sustainable civilization. It's not apparent that we're quite ready to do that yet. We're simply so ego concerned and we have created our sociopolitical, economic structures based upon our Cartesian and Newtonian ideas. And it simply is falling apart. The infrastructure of that worldview is not valid, and we're running out of its limits of validity, much to our peril—unless we shift our thinking and understanding of what's happening. We're likely to have some rather difficult time ahead of us. So, the more immediate problem is using these technologies that are emerging right now to correct the condition of civilization on Earth in order to create a sustainable society, which we don't have.” (La clásica idea newtoniana era que la mente y la materia eran ámbitos separados de la realidad sin interacción mutua. En consecuencia, al hacer sus observaciones la ciencia clásica no tomaba en cuenta la mente. Podía darle sentido a las observaciones de la materia sin tomar en cuenta la mente que hacía esas observaciones. La mecánica cuántica pone esto en duda ya que al alcanzar partículas suficientemente pequeñas encontramos que definitivamente hay una interacción entre mente y materia. [...] Encontramos que en algunas demostraciones contundentes la mente sí interactúa con la materia y que a través de su intencionalidad nuestros procesos mentales sí influyen en el mundo exterior. Esto ha sido plenamente demostrado en el laboratorio. [...] Pienso que aquí el obstáculo inmediato es adquirir la suficiente conciencia de nosotros mismos y de nuestro impacto en el entorno para crear una civilización sustentable. Aparentemente no estamos del todo listos para ello. Sencillamente somos tan egocéntricos que nuestras estructuras económicas y sociopolíticas están basadas en nuestras ideas cartesianas y newtonianas. Y simplemente se están derrumbando. La infraestructura de esa visión del mundo no es válida y estamos extralimitando los límites de su validez—a nuestro propio riesgo—y a menos que cambiemos nuestros conceptos y entendimiento de lo que está sucediendo tendremos que enfrentarnos a tiempos difíciles. De manera que el problema más inmediato es utilizar estas tecnologías emergentes hoy mismo para corregir el estado de la civilización en la Tierra y crear la sociedad sustentable que no tenemos.) Le agradezco a Romero el haberme dado a conocer esta entrevista.

³⁰ Romero *passim*.

³¹ Romero 4–5.

³² Romero 5–6.

³³ Romero 129.

³⁴ Romero 8.

³⁵ Romero 8.

³⁶ Véase, por ejemplo, el soneto “Este, que ves, engaño colorido” en *Obras completas*, vol. 1 277.

³⁷ El guión en inglés de la obra *Sueño* aparece en el capítulo 3 de Romero (44–58). La versión en español del texto (los pasajes entre paréntesis o las palabras sueltas entrecomilladas) son traducción de Carmen Herrera, como mencionamos anteriormente. Para agilizar la lectura de nuestro ensayo no se ha indicado la página de cada cita. Los subrayados o énfasis son del original.

³⁸ *Obras completas*, vol. 1 vv. 1–4. En la toma fílmica de la octava escena, durante el ritual de ablución en el acuario, volvemos a la simbología del *Sueño*: vemos a la monja escalando la monumental pirámide del Sol, de Teotihuacan, y en un *close-up*, ella misma palpando y oliscando sus jeroglíficos. Al final de la toma, Sor Juana contempla, desde la inmensa altura de la pirámide, con el hábito movido por el viento, el amplio panorama del valle de México que se extiende ante su mirada.

³⁹ Elizabeth Grosz, *The Feminist Theory Workshop*. Women’s Studies, Duke University. Durham, North Carolina, March 23–24, 2007.

⁴⁰ En escritores renacentistas, como Francesco Petrarca, la retórica de la palabra escrita enmascara y desautoriza su propio fundamento corporal. La alegoría didáctica que estructura el “Ascenso al Monte Ventoux” consiste en un deambular físico, temporal—como el cuerpo de la escritura que lo retrata y que el lector intenta revivir con la lectura—que desemboca en una “iluminación” sobre el peligro que representa el cuerpo como fuente de engaño, mentira, pecado y confusión. La enseñanza, articulada al final del transcurso en un breve axioma o compendio verbal, se sobrepone y desautoriza la corporalidad que compone la alegoría. Sin embargo, Petrarca no puede escribir sin su cuerpo, la escritura es materia corporal también y el ascenso físico al monte (la experiencia, la narración de las vicisitudes) le permite percibir conexiones, reflexionar, alcanzar conocimiento y escribir *con la mano*. Petrarca se apropia y canibaliza el cuerpo al igual que muchos otros pensadores de la tradición occidental. Y como bien sabemos el cuerpo está asociado a la mujer, a lo femenino. Por lo tanto, la tensión que se da en el barroco entre oralidad y escritura forma parte de un discurso cultural más amplio.

⁴¹ Véase Glantz.

⁴² *Diccionario de autoridades*. Ed. facsímil, vol. 1. (Madrid: Gredos) 373.

⁴³ Esta carta que le escribiera Sor Juana a su confesor en 1682 fue publicada en 1986 con el título de *Autodefensa espiritual* (Ed. Aureliano Tapia Méndez). Se reproduce en la obra de Paz (638–46). Mis citas provienen de la edición de Paz.

⁴⁴ Paz 639–40.

⁴⁵ Paz 640.

⁴⁶ Mientras que para el padre Antonio de Vieyra la mayor fineza, favor o beneficio que hizo Jesucristo al género humano en sus últimos días fue

el amar sin correspondencia, para Sor Juana, el suspender beneficios es la mayor fineza de Dios (los "beneficios negativos"). Según Trábulse, con su *Carta atenagórica* Sor Juana no buscaba atacar al padre Vieyra (quien desterrado en Brasil nunca llegó a leerla) sino al Padre Núñez, quien había publicado el año anterior en la misma imprenta de Puebla, y dedicado al obispo de Puebla Fernández de Santa Cruz, "El comulgado penitente de la Purísima", en el que sostiene que la mayor fineza de Cristo es la institución del Santísimo Sacramento. En el mismo texto el Padre Núñez ataca a la mujer sabia que, según Trábulse, "es como un retrato hablado de Sor Juana": "Para qué te dedicas a esas vanidades, a esos empeños, mira que estás perdiendo tu alma". Sor Juana no sólo rebate con osadía al Padre Vieyra para defender a los santos padres (San Agustín, Santo Tomás y San Crisóstomo) sino que presenta una hipótesis que raya en lo heterodoxo: la mayor fineza de Dios es el beneficio ejemplar de no hacernos ninguno para "dejarnos en paz, en libertad". El libre albedrío, la libertad de interpretación, es el mayor beneficio. Véase "Elías Trábulse: Al rescate de una nueva Sor Juana". Entrevista a Elías Trábulse por Rogelio Arenas Monreal y Blanca Corrales Trujillo. *Suplemento de Unomásuno*. (3 de febrero de 1996) 1-3.

⁴⁷ Sobre este tema véanse Elías Trábulse, *Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688-1695)*. (México, DF: Condumex, 1995); "El silencio final de Sor Juana". *Revista de la Universidad Nacional* 52.559 (Agosto 1997) 11-18; "Sor Juana Inés de la Cruz: Contadora y archivista". *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. Ed. José Pascual Buxó. (México, DF: UNAM, 1998) 77-86 y Poot-Herrera, Sara, "Claves en el convento. Sor Juana en San Jerónimo". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 16 (2004) 99-118.

⁴⁸ En su artículo "La musa y el melopeo: Los diálogos transatlánticos entre Sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone". *Hispanic Review* 75.3 (2007) 243-64, Mario Ortiz desarrolla la significación estética y musical del concepto del caracol y de la espiral armónica.

⁴⁹ Sobre el modo de lectura silencioso y solitario del texto impreso que se inaugura durante la temprana modernidad, véase Aurora Egido, *Las fronteras de la poesía en el barroco*. (Barcelona: Crítica, 1990).

⁵⁰ Sobre la vigilancia, censura y apropiación masculina de los borradores de las monjas, tema mencionado anteriormente, véase Glantz.

⁵¹ "Esa soy yo" aparece en español en el guión de Romero.

BIBLIOGRAFÍA

Bemberg, María Luisa, dir. *Yo, la peor de todas/I, the worst of all*. First Run Features Home Video, 1990.

- Diccionario de autoridades*. Ed. facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- Egido, Aurora. *Las fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Glantz, Margo. "La autobiografía de Sor Juana: Linaje y legitimidad". *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo, 1995.
- Grossi, Verónica. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag-Colección Nexos y Diferencias, 2007.
- Grosz, Elizabeth. *The Feminist Theory Workshop*. Women's Studies, Duke University. Durham, North Carolina, March 23-24, 2007.
- . *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- Hollywood, Amy. "On the Materiality of Air: Janet Kauffman's Bodyfictions". *New Literary History* 27.3 (1996): 503-25.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell UP, 1985.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Autodefensa espiritual. Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al Rev. P. Maestro Antonio Núñez de la Compañía de Jesús*. Ed. Aureliano Tapia Méndez. México: Impresora Monterrey, 1986.
- . *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, vols. 1-3; Alberto G. Salceda, vol. 4. México: Fondo de Cultura Económica, 1988-94.
- Metzger, Joel. "Common Process: Interviewing Edgar Mitchell [astronaut]". *Cognitive Sciences/Neurophysiology*. Arch 221. <<http://www.wisdomtalk.org/b-5-47.html>>.
- Nava, Gregory, dir. *Bordertown*. Möbius Entertainment, 2007.
- Ortiz, Mario A. "La musa y el melopeo: Los diálogos transatlánticos entre Sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone". *Hispanic Review* 75.3 (2007): 243-64.
- . "Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliography". *Hispania* 86.3 (2003): 431-62.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Pérez-Amador Adam. Alberto. *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2007.
- Petrarca, Francesco. *Selections from the Canzoniere and Other Works*. Ed. Mark Musa. Oxford y New York: Oxford UP, 1999.
- Poot Herrera, Sara. "Claves en el convento. Sor Juana en San Jerónimo". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 16 (2004): 99-118.
- Romero, Ángeles. *Sueño. A Multimedia Play Based on the Life of Sor Juana Inés de la Cruz*. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for The Degree of Master of Fine Arts in the Graduate School of The Ohio State University. The Ohio State University. Columbus, Ohio. 2003.

- . *Sueño. A New Play Written and Performed by Ángeles Romero*. Ángeles Romero, actriz teatral. Sue Calligaris, Nancy Fox y Brian Rotman, actores fílmicos. Johannes Birringer, director. Jennifer Schlueter, asistente. Katalina Gutierrez, René Peñalosa Galván, Johannes Birringer, Sarah Reese, Sergio y Kzristina Rodríguez, videografía. James Croson, música. Sean Hennessy, luces. Eric Mayer, director de escena. Estreno en Mount Hall, Theater Department, Ohio State University, Columbus, Ohio, E.U.A. Marzo 4-8, 2003. <<http://www.angelesromero.com>>.
- . <<http://www.angelesromero.com>>.
- . <<http://www.ruf.rice.edu/~orpheus/angel.html>>.
- Sifuentes, Lián Amaris. "Making Art in Times of War: An Exploration by Lián Sifuentes. Interview with Ángeles Romero". <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/usa/studentwork/lian/interview_angeles.html>.
- Trabulse, Elías. "Elías Trabulse: Al rescate de una nueva Sor Juana". Entrevista a Elías Trabulse por Rogelio Arenas Monreal y Blanca Corrales Trujillo. *Suplemento de Unomásuno* 3 de febrero de 1996: 1-3.
- . *Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688-1695)*. México, DF: Condumex, 1995.
- . "El silencio final de Sor Juana". *Revista de la Universidad Nacional* 52.559 (Agosto 1997): 11-18.
- . "Sor Juana Inés de la Cruz: Contadora y archivista". *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. Ed. José Pascual Buxó. México, DF: UNAM, 1998. 77-86.