

## Alessandra Luiselli\*

# RELACIONES PELIGROSAS: DE VIRGINIA WOLF A DOROTHY SCHONS Y SOR JUANA

### Resumen

Luiselli relaciona, mediante el tema del suicidio, las muertes de Sor Juana Inés de la Cruz, Virginia Wolf y Dorothy Schons. Las recientes escenificaciones de los dramaturgos mexicanos María Luisa Medina y Guillermo Schmidhuber, quienes en sus respectivas obras retoman a la monja virreinal como personaje protagónico, son el punto de partida de este ensayo. Luiselli analiza la muerte voluntaria de Virginia Wolf, tema recreado en la escenificación de Medina, y establece un paralelo con el suicidio de la investigadora estadounidense Dorothy Schons, tema que Schmidhuber presenta en la suya. Luiselli concluye que ambos dramaturgos reterritorializan la vida de Sor Juana, mediante el artificio escénico de hacerla convivir con personajes extemporáneos, con la intención de acusar prácticas hegemónicas de carácter sexual e intelectual propias de nuestro tiempo.

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz, suicidio, sadismo, Inquisición, Wolf, Schons.

### Abstract

Trough the topic of suicide, Luiselli establishes important parallels between the deaths of Sor Juana, Virginia Wolf, and Dorothy Schons. Two recent plays by Mexican writers María Luisa Medina and Guillermo Schmidhuber which recreate Sor Juana's life in their works, are the point of departure of this essay. Luiselli analyses the voluntary death of Virginia Wolf, subject of Medina's play, in order to trace a parallel with the suicide of Dorothy Schons, theme that Schmidhuber carefully presents in his work. The critic concludes that both playwrights reterritorialize Sor Juana's life, through the dramatic artifice of making her alternate with extemporaneous characters, in order to accuse current hegemonic practices of sexual and intellectual nature.

**Keywords:** Sor Juana Inés de la Cruz, Suicide, Sadism, Inquisition, Wolf, Schons.

\* **Alessandra Luiselli**, Ph.D., Department of Hispanic Studies, Texas A&M University.

**Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 4 (1-2): 154-176, Octubre 2008-Septiembre 2009.**  
© 2008 Pontificia Universidad Javeriana.

La extemporaneidad implícita en la célebre y luminosa triada de mujeres convocadas en el título del presente ensayo es el punto de partida para el análisis de dos obras de teatro surgidas en la dramaturgia mexicana contemporánea que retoma al personaje de Sor Juana Inés de la Cruz como personaje protagónico. La primera de estas obras, *La condesa llegó a las cinco*, fue escrita por la premiada dramaturga, actriz y directora de teatro María Luisa Medina y se representó en la Ciudad de México en 1997.<sup>1</sup> La segunda obra, titulada *La secreta amistad de Juana y Dorotea*, fue motivo de una producción teatral universitaria bilingüe, representándose en los Estados Unidos, un día en inglés y al siguiente en español, cuyo estreno ocurrió el 12 de noviembre de 1998 en el Teatro Boll de la Universidad de Dayton, Kentucky, bajo la dirección de Enrique Romaguera. Esta misma obra fue escenificada al año siguiente en San Juan de Puerto Rico con actores pertenecientes a la compañía de teatro profesional *Sol y luna*, dirigidos por Roberto Ramos Perea, con el título de *Hombres necios...*; el estreno se llevó a cabo en 1999, año en que la obra fue publicada en México; su autor, Guillermo Schmidhuber, es investigador de renombre en el campo de los estudios sorjuaninos.<sup>2</sup> La importancia que presentan ambos dramas radica no sólo en el reposicionamiento sociocultural del personaje de Sor Juana que cada uno de los dramaturgos mexicanos traza, determinantes resultan así mismo los incisivos comentarios políticos que los dos escritores registran en sus obras; unidas ambas no sólo por una sobrecogedora representación del sadismo institucional que termina llevando a sus víctimas al suicidio sino también por imaginativos recursos escénicos y por la yuxtaposición de personajes del siglo diecisiete que anacrónicamente dialogan con personajes contemporáneos.<sup>3</sup>

### **Virginia Woolf y Sor Juana: un tanático erotismo conventual**

En la obra escrita por María Luisa Medina, el texto presenta como personaje extemporáneo a la figura siempre rebosante de interés de la escritora inglesa Virginia Woolf. Al incorporar a la celeberrima suicida en la obra, las indicaciones escénicas de *La condesa llegó a las cinco* resultaron tan innovadoras

que llegaron a atraer el interés y la atención del director de nacionalidad holandesa, Ronse Royaards, quien quiso dirigir en la Ciudad de México la puesta en escena de este drama cuyos personajes históricos femeninos debían mostrar al público dos realidades socioculturales distanciadas entre sí: por una parte la atmósfera europea e intelectualmente progresiva del círculo de Bloomsbury al cual perteneció Virginia Woolf, y por la otra, el sofocante e intolerante ambiente religioso del México colonial que circunscribió la vida de Sor Juana. Para lograr la coexistencia de ambos mundos y subsanar con ello el resonante anacronismo de una situación en la cual debían coexistir en escena una inglesa del siglo veinte y una monja del diecisiete, la dramaturga mexicana recurrió a la creación de un personaje en condiciones de compaginar realidades inconexas entre sí: en la obra aparece una mujer contemporánea conocedora de la vida y obra de ambas escritoras. Esta mujer, una condesa del presente a quien puede suponérsele una reencarnación de Doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, la Condesa de Paredes, asiste a una lectura dada por Woolf y entabla con ella diálogos en los cuales ciertos pasajes de la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz son recreados ante el público. La obra presenta, además, interesantes juegos escénicos que resaltan la existencia de un lenguaje teatral que debe adecuarse a lo dialogado; recursos tales como las dudas que acosan a la condesa del presente sobre ciertas particularidades de la biografía de Sor Juana, siendo la muestra más clara de esos titubeos la presencia o ausencia de Carlos de Sigüenza y Góngora durante algunos eventos en la vida de la religiosa. Estas dudas del personaje se reflejan en escena con movimientos actorales que revierten lo ya actuado frente al público, surgiendo así momentos de fino humor en los cuales, por ejemplo, Sigüenza manifiesta el fastidio que le producen sus sucesivas entradas y salidas a escena, las cuales coinciden con los titubeos que articula la mujer contemporánea sobre la posible participación del sabio novohispano en los eventos que narra ante Virginia Woolf.

Y si el lenguaje teatral que presenta Medina en su obra en todo momento debe ser reconocido debido a su innovación escénica y la fina textura de su humor, el cual despierta a la memoria de lectores y espectadores la farsa de Rosario Castellanos *El eterno femenino*, los diálogos resultan igualmente sobresalientes. Dentro de los

muchos puntos que la mujer contemporánea y Virginia Woolf comentan durante la obra, el más destacado es la sexualidad conventual desarrollada por Sor Juana. La postulación de la dramaturga respecto al tema resulta aparentemente ambigua, ya que por un lado existe un fuerte reclamo de Medina respecto a la falta de valor de la Condesa de Paredes, "la divina Lisi" de los poemas de Sor Juana, cuando abandonó México sin asumir nunca su pasional amor por la monja, mientras que por el otro, muestra a una religiosa que opta por retroceder ante la cercanía física de la virreina. La falta de atrevimiento se le reprocha sólo a la aristocrática protectora de Sor Juana, siendo atribuible también a la religiosa mexicana. La obra inscribe de esta manera una cierta ambigüedad en sus planteamientos. O quizás, *bien mirado*, como establecía Sor Juana al detenerse para reflexionar pormenorizadamente un tema,<sup>4</sup> esa aparente ambigüedad sea la acusación más contundente que pueda establecerse sobre la amistad que surgió entre estas dos sobresalientes mujeres del México colonial: ninguna se atrevió a asumir el deseo sexual que el acercamiento físico-espiritual entre ambas convocaba.

La sexualidad de Sor Juana es abordada por Medina desde un ángulo no menos desestabilizador de las normas religiosas y del decoro burgués que el establecido por el amor sáfico: el autoerotismo. Si lo que no llegaron a completar nunca Sor Juana y María Luisa fue un amor que llegase a la concertación de una intimidad física, optando, en cambio, por una relación neoplatónica, lo que sí pudieron cumplir cada una por separado, plantea la dramaturga, fue una resolución a los mandatos más urgentes de sus respectivas sensibilidades. Tal es la postulación de *La condesa llegó las cinco*: mientras que la Condesa de Paredes optó por ser madre y tuvo a su primero y único hijo siendo virreina, Juana Ramírez, siendo monja, debió resolver su erotismo a través de la fantasía. El acto de autoerotismo de Sor Juana, sin embargo, no resulta gratuito ni mucho menos forzado dentro de la obra, ya que se ha visto antecedido por los brutales interrogatorios a los cuales el Padre Núñez de Miranda, confesor de la monja mexicana y devotísimo practicante de la flagelación del cuerpo,<sup>5</sup> sometía a la religiosa. Es Núñez de Miranda (ante quien Sor Juana previamente ha pronunciado en escena su soneto "En perseguirme mundo ¿qué intereses?") el personaje

que atormenta a la religiosa con morbosas preguntas de índole sexual; es él quien así mismo impone a su "hija espiritual" penitencias que históricamente obligaron a Sor Juana a cumplir con reiteradas disciplinas corporales. El biógrafo oficial de Núñez de Miranda, el padre Juan Antonio de Oviedo, anota para la posteridad que la jerónima empleaba "tan fervoroso rigor en la penitencia que necesitaba del prudente cuidado y atención del padre Antonio [Núñez de Miranda] para irle de la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida".<sup>6</sup> La obra de Medina presenta entonces lo que su autora imagina debieron haber sido aquellos interrogatorios del severo confesor, seguidos siempre de sus concomitantes penitencias:

MIRANDA. Silicios, flagelaciones, castigo para el cuerpo que diabólicamente quiere perder tu alma por el camino de la lujuria. Penitencia, silicios, flagelaciones. Oprime la carne que te aparta del camino de Dios.

Acosada por el patológico control de ese catolicismo cuyo blasón más reconocido en el México virreinal que le tocó vivir (no sobrevivir) a la autora de *Primero sueño* era el poderoso jesuita Núñez de Miranda, una Sor Juana que previamente ha debido flagelarse, da comienzo a su acto de autoerotismo al mismo tiempo que va pronunciando los endecasílabos de su propio soneto "Detente, sombra de mi bien esquivo". El efecto de esta escena, ciertamente desacralizadora, que no titubea en desafiar frontalmente el consabido disimulo religioso (y burgués) que prefiere cerrar los ojos antes que reconocer públicamente tanto la sexualidad como el sadismo implícito en la conducta de los jerarcas de la iglesia católica,<sup>7</sup> es contundente en la audiencia. El espectador (y también el lector) debe conjugar en su mente dos operaciones contrarias: por un lado, debe constatar el indiscutible genio poético de la religiosa jerónima al escuchar (o leer) uno de sus sonetos más hermosos; por el otro, sin embargo, debe atestiguar la absoluta desacralización de Sor Juana, quien, además de su prodigiosa inteligencia y de su sobresaliente escritura, es presentada por Medina como un ser urgentemente acosado en la intimidad de su celda por una libido que no acepta ser reprimida a costa de flagelaciones y cilicios: "poco importa burlar brazos y pechos", murmura una

Sor Juana semidesnuda y fervorosa en este analizado momento de la obra, "si te labra prisión mi fantasía".

La discutida escena, la cual no es única en reproducir textualmente versos de la escritora virreinal, posee un ímpetu extraordinario pues recrea a una Sor Juana que ha recurrido a disciplinar su cuerpo por órdenes de su confesor, verdadero adicto a esas orgías espirituales implícitas en la flagelación del cuerpo por motivos religiosos. Recuérdese que fue el propio fundador de la orden de los jesuitas, Iñigo López de Loyola, quien en sus *Exercicios Espirituales*, aprobados en 1548 por el Papa Pablo III, pedía "castigar la carne", lo cual se lograba de la siguiente manera:

[...] a saber: dándole dolor sensible, el qual se da trayendo cilicios o sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose, o llagándose, y otras maneras de asperezas. Lo que parece más cómodo y más seguro de la penitencia es, que el dolor sea sensible en las carnes, y que no entre dentro en los huesos de manera que dé dolor y no enfermedad; por lo qual parece que es más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable. (Párrafos 85 y 86)

Esta recuperada imagen de una Sor Juana cuya flagelación no sólo dirigía sino atendía con esmero Núñez de Miranda confronta brutalmente a la audiencia obligándola a mirar sin disimulos, como si se tratase de un gran acercamiento cinematográfico, aquello que resulta difícil de reconocer en público: el oculto sadismo de la religión católica. Y resulta innegable que los párrafos arriba citados, pertenecientes a los llamados ejercicios "espirituales", bien podrían figurar en un catálogo de instrucciones sadomasoquistas. Es debido a esta realidad que Octavio Paz, al describir en su monumental libro sobre Sor Juana el ambiente conventual del Virreinato de la Nueva España, ironiza sobre el tema: "Las monjas novohispanas sobresalieron en al arte exquisito de la confitería y en el no menos exquisito de martirizarse a sí mismas".<sup>8</sup> Esos martirios auto infligidos tenían un origen identificado: la apropiación y reformulación que Núñez de Miranda

había efectuado de los ejercicios espirituales del fundador de la orden jesuita . En efecto, el poderoso calificador de Santo Oficio incluso dio a la prensa, precisamente en el mismo año en que se registra la muerte de Sor Juana, sus *Exercicios espirituales de San Ignacio acomodados a el estado y profesión religiosa de las señoras vírgenes, esposas de Christo* (México, 1695). Respecto al sadismo implícito en la imposición de flagelaciones físicas,<sup>9</sup> Angela Carter ha escrito una reflexión importante sobre esto:

La única constante a todas las monstruosas orgías sádicas, es que la mano que ordena los latigazos es siempre la misma mano que posee el poder político, mientras que la víctima es siempre una persona que no tiene poder alguno, o bien ha sido despojada de él (traducción mía).<sup>10</sup>

La anterior aseveración concuerda con la vida de Sor Juana. Bien sabido es que, luego de haber dejado los virreyes Mancera la Ciudad de México, la religiosa jerónima quedó absolutamente desprotegida, fue entonces cuando debió someterse a las imposiciones de Núñez de Miranda, uno de los calificadores más poderosos del Santo Oficio (y quienes conformaban el Santo Oficio si algo sabían hacer con monstruosa eficacia era torturar).<sup>11</sup> Cabe citar aquí un comentario del Padre Oviedo sobre ese temible inquisidor: "con la muerte del padre Antonio había faltado el norte por donde se gobernaba en los negocios más arduos el Tribunal Santo de la Inquisición".<sup>12</sup> La frase de Oviedo demuestra el intimidante poder que Núñez de Miranda poseía en el virreinato de la Nueva España.

María Luisa Bemberg, directora de cine de nacionalidad argentina que en 1990 llevó al cine la vida de Sor Juana, no se atrevió a abordar ni mucho menos a mostrar abiertamente en su película *Yo, la peor de todas* las flagelaciones ni la sexualidad de Juana Ramírez de Asuaje. María Luisa Medina, en cambio, si tuvo el atrevimiento de representarlas en escena. Al mostrar en escena la castigada sexualidad de Sor Juana, la dramaturga no recurrió, sin embargo, a la presentación del encuentro sexual entre la monja y la condesa (soslayadamente presentado por Bemberg en su filme), sino al autoerotismo de una monja enclaustrada que recibe órdenes de su director espiritual de

flagelar continuamente su cuerpo como método idóneo para la supresión del deseo. Y ha sido establecido ya que las penitencias corporales eran una práctica asidua de todos aquellos sacerdotes pertenecientes a la poderosa Compañía de Jesús, quienes constituían la orden religiosa dominante en el México virreinal. Las anotaciones inscritas en *Las trampas de la fe* de Paz no dejan lugar a dudas sobre el poder de los jesuitas durante la época en que vivió Sor Juana: "Apenas si es necesario recordar que desde el siglo XVII la Compañía de Jesús fue la educadora de la sociedad criolla; la alta cultura novohispana, en los siglos XVII y XVIII, estuvo marcada por los métodos y orientaciones de los jesuitas".<sup>13</sup> Esta Sor Juana, flagelada y semidesnuda, que María Luisa Medina presenta en su obra es entonces el resultado de las mortificaciones corporales a las que fue históricamente obligada la jerónima. El documentado hecho sirve como detonante de otra reflexión igualmente importante que la obra habrá de plantear a continuación: la censura.

*La condesa llegó a las cinco* muestra a una Sor Juana que estando a punto de ser descubierta en la privacidad de su torturado misticismo erótico recurre a la autocensura.<sup>14</sup> El misticismo jesuita, tan unido a la conciencia del deleite sensorial y a la obsesiva mortificación de la carne, desembocaría, de acuerdo a la interpretación de la dramaturga analizada, en el éxtasis que Sor Juana persigue; sin embargo, al temer ser descubierta, precipitadamente arranca la hoja que discurre sobre su sexualidad. Eficaz recurso escénico ideado por Medina, el de metateatralmente presentar a la audiencia un gigantesco manuscrito de *La condesa llegó a las cinco*, el cual es mantenido siempre en escena. Se trata de un momento climático en el drama pues la temible autocensura ha operado frente a los ojos mismos del espectador; sin embargo, esta censura triunfante sólo en apariencia fracasa puesto que la dramaturga mexicana ya ha presentado ante su audiencia el tema que en forma subyacente articula la totalidad de la obra: los tormentos de una notable escritora cuya inclinación amorosa debió permanecer reprimida en un entorno que no dudaba en imponer normas de conducta severas y restrictivas, aún si para lograr ese sometimiento, tanto corporal como espiritual, los patriarcas debieran recurrir a violentos castigos de orden físico y mental.



La obra posee un lenguaje escénico innovador que, pese a la suma gravedad de los temas que presenta, no renuncia del todo al humor; sin embargo presenta así mismo a una mujer profundamente trágica en la soledad de su habitación propia. Debe indicarse que esa fragilidad íntima de la religiosa del México colonial no ocasiona, pese a todo, que este magnífico personaje pierda en ningún momento de la obra su formidable estatura literaria. María Luisa Medina desacraliza a Sor Juana al presentarla frente al público despojada de su imponente hábito de monja jerónima, pero al hacerlo reformula esa única imagen tan idealizada de la religiosa, icono ya de un imaginario cultural de mundial difusión, para alternarla con la una mujer apasionada cuyo cuerpo semidesnudo exhibe toda su contundente realidad a las miradas del público. Debe considerarse, por lo tanto, que esta obra que no titubea en desacralizar al reverenciado icono es también una obra que, paradójica y simultáneamente, enaltece a la magnífica escritora que Sor Juana Inés de la Cruz fue. Así lo confirma el final del drama, en el cual se establece un guiño de complicidad con el público: la pluma de escribir que perteneció a la monja mexicana será entregada a la escritora británica Virginia Woolf. Ese final, que prescinde de todo diálogo para privilegiar tan sólo un lenguaje escénico, se presenta entonces con una sonrisa: se trata de una Sor Juana que hubiese disfrutado inmensamente Rosario Castellanos, una Sor Juana que guiñando un ojo a la audiencia, enciende el cigarrillo de Woolf, después de todo le ha pasado ya su estafeta de escritora sobresaliente a una sucesora tan ilustre y tan inclinada a la amorosa intimidad entre mujeres como ella misma lo fue. Tal es el texto subyacente en *La condesa llegó a las cinco*: reivindicar plenamente el amor no heterosexual, amor al que después de todo tuvieron inclinación dos de las mujeres escritoras más distinguidas y sobresalientes del mundo occidental. Es bajo esta perspectiva que el siguiente diálogo entre Virginia Woolf y la condesa del presente, quien narra para ella la vida de Sor Juana, cobra su debida importancia:

VIRGINIA. Veamos, ¿me mostraréis a una mujer que en siglo 17 desafió al mundo? ¿Qué luchó por la liber . . .

CONDESA DEL PRESENTE. ¿. . . que luchó por la libertad de su pensamiento? ¿Qué se enfrentó a la vanidad de un patriarcado? ¿Qué miró de frente al clero y tomó su

mezquindad desgarrándola con su inteligencia? ¿Qué pudo guiar el poder a su favor dejando impotentes a quienes más quisieron hierla? ¿Qué, en fin, se recluyó en su habitación propia? ¡¡No!! (PAUSA) Os mostraré a una mujer que amó.

Y en efecto, lo que la obra nos muestra es una Sor Juana profundamente enamorada de la virreina, una escritora que hubo de sortear toda clase de amenazas, persecuciones y penitencias antes de sucumbir ante ellas, una mujer que tan profundamente amó a otra mujer que, pese a todos los obstáculos, amenazas y castigos que padeció, se atrevió a escribir esos versos octosílabos que *La condesa llegó a las cinco* oportunamente recoge y que se han convertido ya en una de las reflexiones más citadas y más determinantes en la vasta producción poética de Sor Juana:

JUANA. Ser mujer y estar ausente,  
no es de amarte impedimento,  
pues sabes tú que las almas  
distancia ignoran y sexo.

Versos que si alguien emblematicó con su vida misma fue precisamente Virginia Woolf.

### **Doroty Schons y Sor Juana: trágicas muertes decretadas.**

La obra dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber, *La secreta amistad de Juana y Dorotea*, presenta recursos escénicos tan innovadores como los empleados por María Luisa Medina, si bien su texto plantea reflexiones de índole distinta aunque no necesariamente adversas a las presentadas en *La condesa llegó a las cinco*. Las postulaciones efectuadas por este autor, como será discutido más adelante, poseen gran importancia para la historia de los estudios sorjuaninos. La obra posee una estructura de siete actos y sus personajes protagónicos son la propia Sor Juana Inés de la Cruz y la notable estudiosa sorjuanina de nacionalidad estadounidense, Dorothy Schons (1898–1961), quien por décadas enseñó en el Departamento de Español de la Universidad de Texas en Austin. No ha habido estudioso alguno de la vida de la religiosa jerónima que no reconozca la enorme deuda existente respecto

a los precursores estudios de Schons, los cuales empezaron a ser publicados en la segunda década del siglo veinte.<sup>15</sup> Al presentar ante su audiencia la trágica muerte de la catedrática, Schmidhuber rescata no sólo una biografía fundacional en el campo de los estudios sorjuaninos sino que traza también una interrogante sobre la debatida muerte de Sor Juana: el suicidio. El personaje que une las extemporáneas vidas de la monja del virreinato mexicano y la crítica estadounidense del siglo veinte es el personaje de la propia hermana de Schons, Emily,<sup>16</sup> ante cuyo féretro Dorothy (Dorotea en la obra) llora, para invocar luego el amparo de Sor Juana Inés de la Cruz. Ésta aparece en escena, respondiendo así a la invocación de Schons, mediante un eficaz recurso teatral: del túmulo donde yace la hermana muerta surge la monja jerónima. Efecto dramático que resalta la importancia del plano escénico respecto al textual. Lo que el drama presenta al espectadores el asedio que vivió Schons al ser profesora en Austin y encontrarse rodeada de académicos de género masculino que desaprobaban, con injustificable soberbia, el interés que la estudiosa mostraba hacia una monja mexicana a la cual no dudaban en descalificar. El drama presenta también el acoso que la propia Sor Juana vivió en sus días.

A diferencia de Medina, Schmidhuber en ningún momento recurre al humor;<sup>17</sup> sin embargo, los diálogos presentados a la audiencia, mediante los cuales se denuncia el misoginismo y el retrógrado interés existente en ciertas universidades estadounidenses de estudiar sólo la literatura de España, invitan a sonreír (si bien amargamente); tal es el caso, por ejemplo, de la reacción del Director del Departamento de Español en la Universidad de Texas cuando Schons le informa su interés en enseñar un curso sobre Sor Juana:

DR. HERZBERG: A usted le gustan las causas perdidas. Mire que estudiar a una mujer y de un país sin literatura. Si quiere ser especialista en literatura española tiene que dejar de leer esas bagatelas. Concéntrese en las tres C de la literatura en español: El Cid, Cervantes y Calderón. Y no estudie otro país que no sea España. En Hispanoamérica se habla, pero no se escribe. (Ríe burlesco). Si quiere estudiar una mujer, ¿por qué no enseña un curso sobre la Celestina?<sup>18</sup>

La alocución del patriarcal Herzberg es inmediatamente seguida por el parlamento de otro profesor, quien no sólo desacredita la importancia de Sor Juana como motivo de investigaciones y publicaciones académicas sino que incluso amenaza a Schons en la forma siguiente:

DR. GARCÍA: En la historia de las universidades del mundo moderno no existe el caso de una mujer que enseñe y estudie a otra mujer. El comité pronto va a tener que decidir sobre su caso y, créamelo, yo quisiera dar mi voto positivo, pero si usted se empeña, tendré que cambiar de parecer.<sup>19</sup>

Las palabras de García incurren en la no muy disimulada amenaza que habría de cumplirse más tarde en la vida de Schons: la negativa de ascenso en el rango académico, hecho que habría de afectar su ánimo dramáticamente. Los parlamentos de Herzberg y de García arriba citados evidencian los obstáculos que surgieron en la vida profesorial de Schons, quien, de acuerdo a las investigaciones que Schmidhuber efectuó sobre este personaje histórico, no logró superar las reiteradas descalificaciones que de sus contribuciones fueron hechas por dedicarse a estudiar a una monja mexicana del siglo diecisiete. *La secreta amistad de Juana y Dorotea* retoma entonces la amargura de una sensible investigadora ante las continuas humillaciones intelectuales que sus colegas varones le otorgaban, desautorizaciones que fueron incrementándose para concluir finalmente con una tajante negativa de ascenso en la Universidad de Texas.<sup>20</sup> Luego de ese rechazo, y sufriendo al mismo tiempo el dolor que le causaba la pérdida de su hermana muerta (Schons, quien nunca contrajo matrimonio, vivía con Emily), la investigadora nacida en Saint Paul, Minnesota, se suicidó en 1961 (véase Fig. 1).<sup>21</sup> La dramática muerte de Dorothy Schons, ocurrida veinte años después del suicidio de Virginia Woolf, es presentada en *La secreta amistad de Juana y Dorotea* en forma respetuosa y compleja, trazando siempre un paralelo con la vida de Sor Juana, cuya muerte también pudiera conjeturarse así mismo una muerte voluntaria y no natural.

**CERTIFICATION OF VITAL RECORD**  
**DEPARTMENT OF STATE HEALTH SERVICES**  
**VITAL STATISTICS UNIT**

E976X 49

**CERTIFICATE OF DEATH** STATE FILE NO. 35821

1. PLACE OF BIRTH a. COUNTY <b>Travis</b>		2. USUAL RESIDENCE (Other than decedent's last residence before admission) a. STATE <b>Texas</b> b. COUNTY <b>Travis</b>	
3. CITY OR TOWN (If outside city limits, give precinct no.) <b>Austin</b>		4. CITY OR TOWN (If outside city limits, give precinct no.) <b>Austin</b>	
5. NAME OF HOSPITAL OR INSTITUTION <b>2312 San Gabriel St.</b>		6. STREET ADDRESS (If rural, give location) <b>2312 San Gabriel St.</b>	
7. PLACE OF DEATH INSIDE CITY LIMITS <input checked="" type="checkbox"/> YES <input type="checkbox"/> NO		8. RESIDENCE JUST BEFORE DEATH <input checked="" type="checkbox"/> YES <input type="checkbox"/> NO	
9. NAME OF DECEASED First <b>Dorothy</b> Middle <b>Schons</b> Last <b>Schons</b>		10. DATE OF BIRTH Month <b>5</b> Day <b>1-61</b>	
11. SEX <b>Female</b> <input checked="" type="checkbox"/> <b>White</b> <input type="checkbox"/> <b>Black</b> <input type="checkbox"/> <b>Other</b> <input type="checkbox"/>		12. DATE OF DEATH Month <b>5</b> Day <b>1-90</b> Year <b>70</b>	
13. MARITAL OCCUPATION (Give kind of work done, showing grade or position, the name of employer) <b>Professor at Univ. of Texas</b>		14. PLACE OF BIRTH (State or foreign country) <b>St. Paul, Minn.</b>	
15. FATHER'S NAME <b>Peter Schons</b>		16. MOTHER'S MARRIAGE NAME <b>Dora Schmalz</b>	
17. WAS DECEASED EVER IN U.S. ARMY, NAVY, AIR FORCE, AIR CORPS, OR COAST GUARD? <input type="checkbox"/> YES <input checked="" type="checkbox"/> NO		18. SOCIAL SECURITY NO. <b>000-00-0000</b>	
19. CAUSE OF DEATH (Enter only one cause per line for 19a, 19b, and 19c.) PART I. DEATH WENT CAUSED BY: IMMEDIATE CAUSE (a.) <b>Due to Self Inflicted Gunshot Wound</b> DUE TO (b.) <b>Extrema Nervous condition becoming worse Imm.</b>		20. MEDICAL CERTIFICATION PART II. OTHER SIGNIFICANT CONDITIONS CONTRIBUTING TO DEATH (a.) <b>Placed 32 Cal. pistol at head</b>	
21. TIME OF DEATH Hour <b>8:00</b> Minute <b>00</b> Day <b>May</b> Year <b>1970</b>		22. CITY, TOWN OR LOCATION <b>Austin</b> COUNTY <b>Travis</b> STATE <b>Texas</b>	
23. PLACE OF DEATH <b>her apartment</b>		24. NAME OF CEMETERY OR CREMATOR <b>Removal</b>	
25. SIGNATURE <i>[Signature]</i>		26. FURNERAL DIRECTOR'S SIGNATURE <i>[Signature]</i>	
27. BIRTH, CREMATION, BURIAL, OR INTERMENT <b>Removal</b>		28. NAME OF CEMETERY OR CREMATOR <b>St. Paul</b>	
29. RESIGNER'S NO. <b>562</b>		30. DATE REC'D BY LOCAL REGISTRAR <b>5-5-1970</b>	

This is a true and correct reproduction of the original record as recorded in this office. Issued under authority of Section 191.051, Health and Safety Code.

ISSUED **JUL 19 2007**

*[Signature]*  
GERALDINE H. HARRIS  
STATE REGISTRAR

ANY ALTERATION OR ERASURE VOID THIS CERTIFICATE

Fig. 1. Certificado oficial de defunción de Dorothy Schons.

Entre los muchos aciertos escénicos presentes en el drama de Schmidhuber, uno de los recursos más sobresalientes es el correspondiente a las múltiples transformaciones de los personajes. Ejemplo de ello es el Arzobispo Aguiar y Seijas, quien se funde con el personaje representado por Herzberg, el académico que tanto hostilizara a Schons. De esta manera, Schmidhuber claramente

indica la existencia de oscuras figuras que resurgen en la historia como verdaderos arquetipos de la soberbia intelectual. Hertzfeld sería la encarnación de una de esas figuras arquetípicas ya que es presentado por el autor como un ser tan persecutorio y misógino en la vida de Schons como el propio Arzobispo lo había sido en la vida de Sor Juana. Otra metamorfosis interesante en la obra ocurre cuando el personaje del investigador estadounidense Irving Leonard, quien históricamente fue un destacado teórico dedicado al estudio del México colonial y a los escritos de Carlos de Sigüenza y Góngora,<sup>22</sup> se transforma en el propio sabio virreinal y conversa tanto con Dorotea como con Sor Juana. Pero quizá la escena más lograda respecto a las sucesivas transformaciones de los personajes sea la escena cuarta, durante la cual se celebran los votos religiosos de Sor Juana con una danza de la muerte. En esta escena un Hombre vestido de negro (clara representación de la muerte) baila abrazado al confesor de la monja, al tiempo que éste último exige a la jerónima pronunciar los siguientes parlamentos:

CONFESOR: Repetid conmigo: "Que mi cuerpo sea enterrado vivo en las cuatro paredes del convento, de donde ni por imaginación salga paso" [...] "Que todos mis sentidos sean con mi cuerpo enterrados . . ." <sup>23</sup>

Tales líneas no son producto de la imaginación teatral de Schmidhuber, sino transcripciones fieles del *Testamento místico* de Núñez de Miranda publicado en 1707.<sup>24</sup> La macabra danza llega a su fin cuando el Confesor despoja de su capucha al Hombre de negro y Sor Juana reconoce en él a su padre biológico. Esta transmutación del oscuro personaje posee sumo interés, ya que el autor claramente señala mediante este recurso la negativa carga que la figura paterna supuso siempre en la vida de Sor Juana, una carga ciertamente tanática. Esa imagen del Hombre vestido de negro, cuyo abrazo a Núñez de Miranda consigue la fusión de ambos personajes en uno solo, se convierte entonces en una lograda alegoría coincidente con planteamientos teóricos antes establecidos. En efecto, en su ambicioso y documentado estudio sobre la monja del México virreinal, Paz había inscrito ya la siguiente anotación: "El confesor [Núñez de Miranda] era el padre y el tirano, la imagen venerada y el fantasma aborrecido.

La ambigüedad de estas figuraciones se acentuaba no sólo por el carácter riguroso de Núñez de Miranda sino por su cargo de calificador de la Inquisición”.<sup>25</sup> El Hombre de negro que danza con el director espiritual de Sor Juana será también, en una posterior escena, una encarnada alegoría del Arzobispo Aguiar y Seijas. Estas sucesivas metamorfosis logran la visualización de una trinidad, maligna y masculina, siempre presente en la vida de Sor Juana; triple entidad que, en efecto, terminó ejecutando con ella la danza de la muerte. Y a ese mismo baile macabro, postula Schmidhuber, fue llevada también, forzada por otra trinidad no menos oscura, injusta o misógina, la pionera de los estudios sorjuaninos en el siglo veinte, Dorothy Schons.

Las obras de Schmidhuber y Medina en sus presentaciones de la represión que sufrió Sor Juana, a pesar de sus notables diferencias, también poseen puntos de convergencia, sobre todo presentes en el hecho que ambos dramaturgos destacan con énfasis el sadismo del “padre espiritual” de Sor Juana, Núñez de Miranda, quien a fuerza de cilicios intentó someter a la inteligente religiosa. Schmidhuber destaca además el sadismo de catedráticos como Herzberg y García que humillan el intelecto de académicas como Shons, al descalificar sus contribuciones intelectuales sin más razón que la soberbia intelectual que siempre terminan por exhibir los patriarcas. Toda esa violencia institucional presentada por ambos escritores remite nuevamente a lo sostenido por Angela Carter respecto a la conducta sádica:

El sadismo revela tal vez demasiado claramente que la violencia siempre ha sido el método mediante el cual las instituciones intentan demostrar su superioridad. Esa violencia puede volverse un recordatorio vicioso de las mutilaciones que nuestra sociedad inflige en las mujeres. Sugiere, además, que el dominio político masculino podría ser no una cuestión de superioridad moral sino de fuerza bruta. [...] Los latigazos, las golpizas, los deshollamientos, las cuchilladas de la violencia despiertan a la memoria la ficción relativa a la herida femenina, cicatriz sangrante que dejó la castración. Todo lo cual es una ficción tan imbuida en el corazón mismo de la cultura occidental como el mito de Edipo. La castración femenina es un hecho imaginario

que, sin embargo, permea la totalidad de las actitudes del hombre hacia la mujer y que transforma a las mujeres de seres humanos en criaturas heridas que nacieron para sangrar.<sup>26</sup>

*La secreta amistad de Juana y Dorotea* resulta, en suma, tan atrevida en su representación del sadismo patriarcal e institucional contra la mujer como *La condesa llegó a las cinco*. Schmidhuber, sin embargo, muestra esa violencia por partida doble pues presenta tanto la violencia del clero virreinal como la violencia del mundo académico contemporáneo, desafortunado hecho este último que el mismo dramaturgo ha vivido en carne propia.<sup>27</sup> Resulta interesante mencionar también que Schmidhuber no roza el tema de la sexualidad, quedando del todo omitida como personaje la virreina María Luisa, hecho que posibilita al autor evitar la, por otra parte insoslayable, amistad que la condesa mantuvo con Sor Juana. A pesar de esa notoria omisión, la obra sí denuncia con indudable vigor el patriarcalismo, ciertamente sádico, enraizado en las instituciones religiosas y universitarias.

Ambos dramaturgos reposicionan a Sor Juana de acuerdo a preocupaciones propias, empleando para ello eventos de la biografía sorjuanina que les permiten cuestionar comportamientos socioculturales que merecen reflexionarse profundamente: el amor lésbico en Medina, la persecución académica en Schmidhuber, sin que estas preocupaciones en ningún momento impidan a los autores registrar la profunda admiración que ambos profesan hacia la autora de la *Carta atenagórica*. Admiración que, en el caso de Schmidhuber, no sólo es objeto de su escritura creativa, sino también apasionado sujeto de minuciosas investigaciones académicas. Lo sobresaliente entonces de esta reciente dramaturgia mexicana que reterritorializa a Sor Juana dentro de coordenadas culturales muy distintas entre sí, es que los personajes femeninos que cada uno de los dramaturgos elige como eco de Sor Juana coinciden en un punto clave: el suicidio. Y la ambivalencia presente en ese acto de la muerte voluntaria es un misterio que ronda aún la biografía de Sor Juana. El suicidio, a pesar de su innegable estigma, no puede leerse únicamente como derrota sino que debe interpretarse también como el último gran desafío que lanzan contra la sociedad quienes eligen morir



por decisión propia. Condenar o condonar la muerte voluntaria requiere de profundas reflexiones, no sorprende entonces que sobre ello hayan discurrido a través de los siglos algunas de las mentes más lúcidas del género humano.<sup>28</sup> De todas las posibles anotaciones que sobre el suicidio pudieran existir, quizá la más apropiada de recuperar aquí, a manera de conclusión, sea un poema de Emily Dickinson, quien en su prolongada y solitaria reclusión de alguna manera optó también por la muerte voluntaria; fue esta poeta nacida en Massachussets quien escribió el siguiente pensamiento que encierra toda la inconmensurable ambigüedad del suicidio: "Partir es todo lo que sabemos del cielo, / y es todo lo que necesitamos del infierno" ("Parting is all we know of heaven / and all we need from hell", edición de Thomas H. Johnson, 197).

Unidas Virginia Woolf y Dorothy Schons como personajes yuxtapuestos a Sor Juana, unidas también como protagonistas de una dramaturgia mexicana reciente, a Woolf y Schons las hermana, además, ese acto final que pone término a sus vidas, el suicidio. Relaciones muy peligrosas pueden trazarse entonces entre el fin de ambas y la trágica y sin embargo luminosísima muerte de Sor Juana. Al interpretar el deceso de la autora de *Respuesta a Sor Filotea*, el cual bien pudo haber sido una muerte al fin y al cabo voluntaria, Paz escribió: "Subir y caer se cruzan en un punto imantado del espacio y en ese instante, entre *los caracteres del estrago*, trazan el mismo jeroglífico".<sup>29</sup> La anterior anotación da término al estudio de Paz sobre la vida y obra de la monja jerónima, sus imágenes conmueven porque la ambivalencia que registran al narrar el deceso de Sor Juana (una caída que es también ascenso) coinciden con lo escrito por Emily Dickinson sobre la muerte. Conmueve realmente la ambigüedad que poseen esos *caracteres del estrago*, pues esa misma ambivalencia se encuentra presente en el último gesto de los personajes suicidas que María Luisa Medina y Guillermo Schmidhuber presentan en sus analizadas obras. Esos personajes femeninos finalmente delinean, a través de sus biografías, un arquetipo que duele profundamente mirar: el de la inteligente y, sin embargo, siempre acosada mujer escritora. Un arquetipo al que finalmente Rosario Castellanos, junto a la brillante triada de mujeres aquí estudiadas trágicamente acabó por ajustarse también.

## NOTAS

<sup>1</sup> *La condesa llegó a las cinco* puede ser leída en la Biblioteca Digital del Teatro Mexicano que mantiene la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM) <<http://www.sogem.org.mx/html/teatro.php>>, pues no ha sido publicada ni antologada en edición alguna, debido a ello no cito número de página. La obra puede leerse consultándose un texto anterior de María Luisa Medina, *Tren de medianoche a Georgia*, esta última obra sí ha sido editada y también recrea el personaje de Sor Juana Inés de la Cruz, su texto bien pudiera ser la génesis del texto aquí analizado. Sobre esta inicial obra de Medina, ver mi artículo "María Luisa Medina: Un teatralizado soneto de Sor Juana", incluido en la bibliografía.

<sup>2</sup> La lista de publicaciones de temas sorjuaninos de este conocido catedrático, escritor y crítico literario es extensa y puede consultarse en la bibliografía. La polémica que surgió con el feliz hallazgo de Schmidhuber del manuscrito *La segunda Celestina*, cuya coautoría atribuyó a Sor Juana, será comentada más adelante.

<sup>3</sup> Una autora pionera en hacer dialogar a Sor Juana con personajes extemporáneos fue Rosario Castellanos (¿suicida distinguida ella misma?), cuya obra *El eterno femenino* posee la enorme importancia de todo texto precursor. En la irónica farsa Sor Juana interactúa con mujeres de la historia mexicana tan icónicas como la revolucionaria Adelita, la Emperatriz Carlota, la Malinche, la Corregidora de Querétaro, la musa del suicida poeta Manuel Acuña y hasta con una joven contemporánea a punto de contraer nupcias.

<sup>4</sup> Recordemos su famoso soneto "Este, que ves, engaño colorido", el cual termina con los versos: ". . . y bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sobra, es nada" (OC I, 277). Endecasílabos que manieristamente reelaboran y corrigen el soneto de Góngora, "Mientras por competir con tu cabello", minuciosamente reflexionado por la monja virreinal. Puede consultarse el análisis que hago del mismo en mi estudio monográfico sobre el manierismo de Sor Juana enlistado en la bibliografía.

<sup>5</sup> Octavio Paz recoge el dato de Oviedo y lo inscribe textualmente en su monumental estudio sobre la vida y obra de Sor Juana (Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. [México: Fondo de Cultura Económica, 1983]): Núñez de Miranda se azotaba tres veces por semana y también en las fiestas de guardar; se disciplinaba: "setenta y tres veces en reverencia de los setenta y tres años que vivió la Santísima Virgen [...] y los golpes eran tan recios y propinados tan sin piedad que se oían fuera del aposento [...] Los que aguardaban a la puerta temían que pudiesen encontrarlo muerto" (586). Pero quizá la más alarmante anotación de la violencia que a su propio cuerpo imponía Núñez de Miranda sea la siguiente anotación de Oviedo, también retomada por Paz: ". . . más penoso cilicio era el que le causaban los muchos animalillos que en él se criaban" (587).

<sup>6</sup> Paz 595.

<sup>7</sup> Ejemplos de ello también los encontramos en algunos escritos del Obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz. Escribe Paz: "Las cartas de Fernández

de Santa Cruz a las monjas de Puebla, oscilantes entre un *sadismo delirante* y una religiosidad azucarada, abundan en expresiones inquietantes; es turbador leer esas frases donde *la crueldad* se mezcla a las efusiones más pías . . .” (606, énfasis mío). El Obispo no limitaba su sadismo a las monjas, él mismo era devoto practicante de esos oficios sanguinolentos; de acuerdo con Paz, Fernández de Santa Cruz asiduamente efectuaba retiros “para mucha oración, mala comida, y muchos azotes” (522).

<sup>8</sup> Paz 172.

<sup>9</sup> Aludir aquí a la conducta patológica del sadismo no resulta exagerado si se toma en cuenta la anotación del Premio Nóbel mexicano cuando describe las exigencias impuestas a las religiosas, las cuales, entre otras cosas, debían aspirar a ser “esclavas del Señor”. Paz afirma: “Sigüenza y Góngora escribió la crónica del convento de la Inmaculada Concepción. . . . Los relatos parecen, a veces, capítulos desconocidos de *Justine ou les malheurs de la vertu*” (172). Repárese en que el texto que Paz relaciona con los conventos quizá sea la novela más conocida del Marqués de Sade.

<sup>10</sup> Angela Carter, *The Sadeian Woman*. (New York: Panteón, 1978) 24.

<sup>11</sup> Todo el monstruoso horror de los procesos inquisitoriales fue mostrado en México mediante la exposición *Inquisición: Instrumentos de tortura*, expuesta en el Palacio de la Inquisición y en el Palacio Minería de la Ciudad de México durante los años 1995–2007. La exposición estaba organizada en cuatro colecciones: instrumentos de humillación pública, aparatos de tortura general, instrumentos de pena capital y aparatos de tortura femenina, cuyos ejemplos más sobrecogedores eran el cinturón de castidad y el desgarrador de senos.

<sup>12</sup> Cit. en María Águeda Méndez Herrera, *Secretos del oficio: Avatares de la Inquisición novohispana*. (México: UNAM, 2001) 166.

<sup>13</sup> Paz 165.

<sup>14</sup> Entre el misticismo más ferviente y el erotismo más delirante existe una distancia difícil de establecer, como lo demuestra no sólo la celeberrima escultura de Gianlorenzo Bernini de 1645, *Éxtasis de Santa Teresa*, sino también el reciente libro *Secretos del oficio*, en el cual María Águeda Méndez Herrera discute las particularidades del discurso místico frente al erótico.

<sup>15</sup> El propio Paz inscribe no una sino varias veces su reconocimiento a las investigaciones de Schons (89, 91, 92, 354). Recojo tan sólo uno de esos reconocimientos: “Una mujer sensible e inteligente, Dorothy Schons, abrió el camino de la biografía crítica [sobre Sor Juana]” (91). Al estar escribiendo este artículo tuve en mis manos el ejemplar 177 (de un tiraje de 200) que posee la Biblioteca Evans, en Texas A&M University, del libro *Book Censorship in New Spain* (1949). En la primera hoja Dorothy Schons dedica su libro y firma tan sólo con las iniciales D.S. La esmerada caligrafía, cuidada y redondeada, conmueve.

<sup>16</sup> Emily Schons murió en 1959, dos años antes que su hermana Dorothy. Emily llegó a publicar algún artículo sobre literatura francesa (véase bibliografía), también ayudó a su hermana a traducir al inglés textos en los cuales Dorothy trabajaba en su calidad de investigadora y catedrática.

<sup>17</sup> Cabría preguntarse aquí si por cuestiones de género autoral Rosario Castellanos y el divertido humor de su farsa *El eterno femenino* influyó a Medina, mas no a Schmidhuber.

<sup>18</sup> Guillermo Schmidhuber, *Sor Juana Inés de la Cruz y la gran comedia de La segunda Celestina*. (México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005) 20.

<sup>19</sup> Schmidhuber, *Sor Juana Inés de la Cruz* 22.

<sup>20</sup> Dorothy Schons fue ascendida al rango de Profesora Asociada en 1943, y a pesar de importantes publicaciones que incluían seis libros, aproximadamente cincuenta artículos y de haber sido aceptada en España como miembro del Ateneo de Madrid, no logró que le fuera concedido su ascenso académico, permaneciendo como profesora asociada hasta su salida de la universidad en 1960.

<sup>21</sup> El texto de Schmidhuber posee un pie de página que indica la veracidad histórica del hecho (79). En mis propias investigaciones, encontré que el 3 de mayo de 1961, el periódico *The Austin Statestman* anunciaba la muerte de Schons con una lacónica esquela situada en la página 23 A: "Private funeral services for Dr. Dorothy Schons were held Wednesday morning at the Cook Funeral Home with Dr. Edmund Heinsohn officiating. The body was sent to St. Paul, Minn, for burial" (Servicios fúnebres privados tuvieron lugar el miércoles por la mañana en la Funeraria Cook; el Doctor Heinshon ofició la ceremonia. El cuerpo fue enviado a Saint Paul, Minnesota, para su entierro) (traducción mía). De las trece esquelas incluidas en el periódico ese día, la más escueta corresponde al anuncio del deceso de la Doctora Schons. Por su parte, la Universidad de Texas circuló entre el profesorado de Austin una breve memoria de la catedrática (IN MEMORIAM, Dorothy Schons), en la cual parcamente anuncia seis meses después el deceso de Schons, aclarando además que ella se retiró de la Universidad (no dice los motivos) en 1960. Resulta obvia la distancia emocional que quiso establecer la universidad respecto a su suicidada profesora.

<sup>22</sup> Consúltese bibliografía.

<sup>23</sup> Schmidhuber, *Sor Juana Inés de la Cruz* 39.

<sup>24</sup> Ver Schmidhuber, *La secreta amistad* 61. Schmidhuber también emplea frases extraídas de la Cartilla de la doctrina religiosa . . . para niñas que se crían para monjas y desean serlo con toda perfección, de Núñez de Miranda, publicada en 1708.

<sup>25</sup> Paz 552.

<sup>26</sup> Carter 23.

<sup>27</sup> No es mi intención abundar en detalles sobre la intensa polémica surgida luego de que Schmidhuber encontró los manuscritos que le permitieron argumentar la autoría de Sor Juana respecto a la obra *La segunda Celestina*. Al lector interesado en este debate, en el cual Antonio Alatorre y José Pascual Buxó polemizaron con Octavio Paz tratando de descalificar los importantes hallazgos de Schmidhuber, lo remito al artículo de Georgina Sabat de Rivers mencionado en la bibliografía. Señalo únicamente la línea final de ese ensayo: "Mi conclusión es pues que todavía hay que tenerse muy en

cuenta la posibilidad que Sor Juana terminara *La segunda Celestina* (1188), línea que de alguna manera avalaba lo sustentado por el autor de *La secreta amistad*.

<sup>28</sup> Incluyo algunas de esas lúcidas mentes, sin ningún orden particular, todas citadas en Albert Álvarez, *The Savage God. A Study of Suicide*. (New York: Random House, 1972): Daniel Stern: "Los suicidas son los aristócratas de la muerte, los estudiantes graduados de Dios. . . . Su acto es una suprema crítica literaria". Theodor Adorno: "Del mundo, tal y como se encuentra hoy, uno no puede estar lo suficientemente horrorizado". Cesare Pavese: "A nadie le faltan nunca buenas razones para suicidarse". Sylvia Plath: "La campana de la muerte. La campana de la muerte. Alguien está hecho para ella". William Shakespeare: "¿Entonces es pecado precipitarse a la secreta casa de la muerte, es que acaso la muerte se atreverá a venir a nosotros?" Emmanuel Kant: "No es suicidio sacrificar la propia vida ante el enemigo si se preservan así los deberes que uno tiene hacia sí mismo". Albert Camus: "El suicidio se prepara en el silencio del corazón como si se tratase de una magnífica obra de arte". Traducciones mías.

<sup>29</sup> Paz 631.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Albert. *The Savage God. A Study of Suicide*. New York: Random House, 1972.
- Bemberg, María Luisa, Dir. *Yo, la peor de todas* (1991). Videovisa: 1993.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman*. New York: Panteón, 1978.
- Castellanos. *El eterno femenino. Obras Completas de Rosario Castellanos*. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Dickinson, Emily. *Complete Poems*. Ed. Thomas J. Johnson. Boston: Brown, 1960.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. Vols. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Leonard, Irving. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Loyola, Iñigo López de. *Ejercicios espirituales*. Jesuitas. Compañía de Jesús. Provincia Colombiana. <<http://www.jesuitas.org.co/Documentos/ee.html>>.
- Luiselli, Alessandra. *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.
- . "María Luisa Medina: Un teatralizado soneto de Sor Juana". *Letras mexicanas. Ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte*. México: UNAM, 2006.

- Medina, María Luisa. *La condesa llegó a las cinco*. Biblioteca digital de teatro mexicano. <<http://209.85.173.104/search?q=cache:6JSryuGXPwoJ:207.249.4.14/bibdigital/cdteatro/autores%2520del%2520CD/Medina%2520Mar%2520Luisa/la%2520condesa%2520llego%2520a%2520las%2520cinco.htm+maria+luisa+medina+la+condesa+llego+a+las+cinco&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=us>>.
- . *Tren de medianoche a Georgia*. Nuevo teatro. Ed. Víctor Hugo Rascón Banda. México: El Milagro-Conaculta, 1997.
- Méndez Herrera, María Águeda. *Secretos del oficio*. Avatares de la Inquisición novohispana. México: UNAM, 2001.
- Núñez de Miranda, Antonio. *Cartilla de la Doctrina religiosa*. Dispuesta por uno de la Compañía de Jesús: para dos niñas, hijas espirituales suyas, que se crían para Monjas; y desean serlo con toda perfección. Sácala a luz, en obsequio de las llamadas a Religión, y para alivio de las Maestras, que las instruyen, el Licdo. Francisco de Salzedo, primer Capellán de las Señoras Religiosas de Santa Theresa, en su Convento de San Joseph de esta Corte, y Prefecto de la Purísima. Dedicada a las mismas dos Niñas parca cuyo provecho, y dirección principalmente se dispuso. México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680.
- . *Ejercicios Espirituales de San Ignacio acomodados a el Estado y Profesión Religiosa de las Señoras Virgenes, Esposas de Christo, instruido con un Diario breve, pero suficiente, de todos los ejercicios cotidianos, para que se empiezen a exercitar, dispuesto por el P. Prefecto de la Congrégation de la Purísima [...] Dedicados a las mismas señoras religiosas vírgenes, esposas de Christo*. México: Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1695.
- . *Testamento místico de una alma religiosa que, agonizante de amor por su divino Esposo [...] instituye a su Querido voluntario heredero de todos sus bienes*. México, 1707.
- Sabat de Rivers, Georgina. "La segunda Celestina". *Hispania* 75.5 (1992): 1186-88.
- Schmidhuber, Guillermo. *La secreta amistad de Juana y Dorotea*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.
- . *La segunda Celestina*. Presentación de Octavio Paz. México: Vuelta, 1990.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz y la gran comedia de La segunda Celestina*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.
- Schons, Dorothy. "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana". *Modern Philology* 24.2 (1926): 141-62.
- . *Book Censorship in New Spain*. Austin: University of Texas, 1949.
- Schons, Emily. "Leconte de Lisle's Poems on Peter the Cruel". *Modern Philology* 32.1 (1934): 67-74.
- Oviedo, Antonio de. *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos monasterios de V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús*. México: Herederos de la Viuda de Rodríguez Lupercio, 1702.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.