

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN LA DRAMATURGIA DE MARÍA LUISA MEDINA



VÍCTOR MANUEL SANCHIS AMAT

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

victormanuel.sanchis@unir.net

RESUMEN:

El artículo aborda la importancia de la figura de sor Juana Inés de la Cruz en el teatro de la dramaturga mexicana María Luisa Medina. La autora, incluida por Víctor Hugo Rascón Banda en la antología *El nuevo teatro* (1997), escribió, dirigió y actuó en la década de 1990 en dos proyectos en los que la figura de la Décima Musa es central en el desarrollo de la acción dramática. El artículo focaliza su atención en cómo *Tren nocturno a Georgia* y *La condesa llegó a las cinco* desarrollan una subversión de la biografía y de algunos de los más conocidos versos desde una perspectiva de género que actualiza el significado simbólico de Sor Juana y su mundo a través de la ficcionalización de la intimidad sentimental e intelectual de los diferentes personajes que circulan en la escena.

Palabras claves: México, María Luisa Medina, sor Juana Inés de la Cruz, teatro, mujeres.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ IN THE THEATRE OF MARÍA LUISA MEDINA

ABSTRACT:

The article addresses the importance of the figure of Sor Juana Inés de la Cruz in the theatre of the Mexican playwright María Luisa Medina. The author, included by Víctor Hugo Rascón Banda in the anthology *El nuevo teatro* (1997), wrote, directed and acted in the 1990s in two projects in which the figure of the Tenth Muse is central in the development of the dramatic action. The article focuses its attention on how *Tren nocturno a Georgia* and *La condesa llegó a las cinco* develop a subversion of the biography and some of the best-known verses from a gender perspective that updates the symbolic meaning of Sor Juana and her world through the fictionalization of the sentimental and intellectual intimacy of the different characters that circulate on the scene.

Keywords: Mexico, María Luisa Medina, Sor Juana Inés de la Cruz, Theatre, Women.



C

on estas palabras afirma María Luisa Medina en una entrevista con Mario Ortiz la compleja relación del creador ante la imposibilidad de abarcar con plenitud la representación artística de la magna figura de sor Juana Inés de la Cruz¹:

No tengo más remedio que declarar mi relación tan íntima, tan conflictiva y tan gozosa con Juana Inés. Sí, la he amado, la he celado, le he reclamado, la he acariciado, la he leído, la he inventado, la he escrito y lo más terrible es que no he podido abarcarla, siempre he tratado de labrar una prisión a su alrededor y siempre se desvanece...²

En las próximas líneas se presenta un acercamiento a las claves de lectura principales de las piezas teatrales de la dramaturga mexicana, *Tren nocturno a Georgia*³ y *La condesa llegó a las cinco*⁴, estrenadas ambas en la década de los 90, en las que se escenifica a través de diversas estrategias dramáticas una visión de Sor Juana y de sus textos que subvierte algunos de los tópicos heredados que habían caracterizado la imagen de la Décima Musa.

I. LA DRAMATURGIA DE MARÍA LUISA MEDINA

Estas obras hay que valorarlas dentro de una amplia tradición de acercamientos críticos y creadores a una personalidad desbordante, enigmática y apasionante que si ya despertó la lengua y la pluma entre sus contemporáneos, como la propia escritora sentenció en alguno de sus más conocidos versos, los siglos posteriores han ido modulando desde diferentes perspectivas como personaje axial de la identidad cultural mexicana.

Como muestran trabajos como la monumental obra coordinada por Perelmuter⁵, la perspectiva de estudio y recepción de la figura de Sor Juana ha ido evolucionando desde

¹ El trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Construcción/reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI) (Ref: PGC2018-096926-B-I00)» que dirigen desde la Universidad de Alicante Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón.

² Mario ORTIZ, «'En todos los rincones del teatro' y más allá: María Luisa Medina», *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 4:7, 2015, p. 153.

³ María Luisa MEDINA, *Tren nocturno a Georgia*, en *El nuevo teatro*, coord. Víctor Hugo Rascón Banda, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997, pp. 519-571.

⁴ María Luisa MEDINA, *La condesa llegó a las cinco*, en *Cien años de teatro mexicano / Cien años de la Unión Nacional de Autores / 25 años de la SOGEM*, México, SOGEM, 2002.

⁵ Rosa PERELMUTER, *La recepción literaria de sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas*, New York, Idea, 2021.

el interés documental e historiográfico a la interpretación de sus textos, desde la mitificación de la monstruosidad de una mujer dedicada por completo al estudio⁶ hasta las revisiones que actualmente están abordando la biografía de la intelectual novohispana para comprender desde otras miradas una personalidad forjada en un ambiente reaccionario y patriarcal en el que las posibilidades de expresión emocional y artísticas contenían aristas más complejas que las que tradicionalmente ha sancionado su representación⁷. Verónica Grossi, en un ensayo excelente titulado *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, plantea una sugerente idea que puede resultar clave para la hermenéutica de obras como las de María Luisa Medina sobre cómo la imagen de Sor Juana ha evolucionado de icono de la anomalía a texto cultural⁸ y cómo a puertas del tercer milenio, coincidiendo además con las numerosas propuestas artísticas derivadas de la celebración del tercer centenario de su muerte, emergieron con fuerza tendencias que volvieron la mirada hacia la representación de la personalidad y la intimidad de la mujer, no solo en su vertiente de escritora, también hacia la significación identitaria de Sor Juana en el panorama cultural mexicano⁹.

Desde esta línea de revisión del personaje histórico parte la propuesta escénica de María Luisa Medina sobre Sor Juana, que tratará de jugar en las tablas sobre los resquicios interpretables de su biografía, pero también sobre la interpretación tradicional de algunos

⁶ Margo GLANTZ, *Sor Juana la comparación y la hipérbole*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

⁷ En este sentido, algunos trabajos contemporáneos a la producción de María Luisa Medina son: Darío PUCCINI, *Una mujer en soledad: sor Juana Inés de la Cruz*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997; Stephanie MERRIM, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Nashville, Vanderbilt UP, 1999; Mario ORTIZ, «Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliography», *Hispania* 86:3, 2003, pp. 431-462 o Alberto PÉREZ-AMADOR ADAM, *La estrella ascendente: Bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007.

⁸ Verónica GROSSI, *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp.13-28.

⁹ En este sentido, numerosos son los trabajos que abordan la presencia de Sor Juana en diferentes expresiones literarias. Destaco Nina SCOTT, «La presencia de sor Juana en la obra de Rosario Castellanos», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, ed. Lou Charnon-Deutsch, Madrid, Castalia, 1992, pp. 285-93; Frederick LUCIANI, «Recreaciones de sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericano», en *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 395-408; Sara POOT HERRERA, «Traces of Sor Juana in Contemporary Mexicana and Chicana/ Latina Writers», en *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Emilie L. Bergmann y Stacey Schlau, New York, MLA, 2007, pp. 256-264; Mario ORTIZ, «Representando a sor Juana: No como es, sino como la imaginamos», *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 4:1-2, 2008, pp. 12-25 o Eva VALERO JUAN, «Salir del blanco y negro: sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción», En *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014, pp. 225-242.

de sus más conocidos versos, para dibujarnos otra lectura posible de la intimidad amorosa y sexual de Sor Juana en clave claramente subversiva, con el objetivo principal de reflexionar en escena sobre las dificultades de las relaciones homosexuales femeninas.

El camino de la recepción crítica de la dramaturgia de María Luisa Medina, como en tantos otros casos de escritoras mexicanas contemporáneas y actuales que utilizan la revisión del pasado como materia artística, no presenta ningún estudio que aborde en conjunto su obra dramática, aunque su participación en algunas antologías importantes y la resonancia crítica de sus producciones sobre Sor Juana permiten reconstruir su dilatada trayectoria hasta ahora y su papel central en la dramaturgia mexicana actual¹⁰. María Luisa Medina ha desarrollado su carrera profesional en las últimas décadas en torno al teatro y a la televisión, participando con éxito en numerosas producciones tanto como actriz, como directora y también como escritora. Entre los montajes de su autoría destacan *El dedal Mágico* (1985-1993), *Concierto para un corazón marchito* (1994), *Tren nocturno a Georgia* (1994), *La condesa llegó a las cinco* (1995-1996), *Tres meseras y un pachuco* (1996), *Ayer su silencio, hoy su voz* (1998), *Íntimas confesiones* (2000), *Triángulo sexual* (2005), *El espíritu de Juárez* (2006), *Las mujeres asnas* (2007-2008), *Tríptico patronal* (2008), *La solterona de la Casa Morada* (2013) o *El vuelo de las palomas* (2015)¹¹. En la dramaturgia de Medina late con fuerza la problemática en torno a la mujer como centro inequívoco y motor de la mayoría de sus historias, cuyas derivadas circundan temáticas que visitan distintas formas de opresión y violencia hacia las mujeres, pero también escrituras que abordan la intimidad emocional y el significado del cuerpo y de la sexualidad como argumentos necesarios de una escritura principalmente social.

Como ha Víctor Hugo Rascón Banda, María Luisa Medina «es una dramaturga solitaria que no forma parte de ningún taller común, ni frecuenta los mismos círculos

¹⁰ No obstante, el interés por la figura de Sor Juana ha motivado trabajos sobre *Tren nocturno a Georgia* y *La condesa llegó a las cinco* que sugieren algunas de las claves de lectura sobre las que vamos a armar nuestro análisis: cómo se articulan en el texto teatral y en la escena tanto el biografismo sobre Sor Juana como la intertextualidad de su obra en el diálogo que mantiene con el presente del escenario. Los trabajos principales a este respecto son: Alessandra LUISELLI, «La voz en off de sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano al comienzo del milenio», *Latin American Theatre Review* 33:2, 2000, pp. 5-20; Alessandra LUISELLI, «Relaciones peligrosas: de Virginia Woolf a Dorothy Schons y sor Juana», *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 4:1-2, 2008, pp.154-176; Mario ORTIZ, «El subtexto musical en *Tren nocturno a Georgia* de María Luisa Medina», *Studi ispanici*, 37, 2012, pp. 317-328 y María José GUTIÉRREZ, «Los dominios de la seducción: dos aproximaciones teatrales de María Luisa Medina a sor Juana Inés de la Cruz», *Hispania*, 3:100, 2017, pp. 398-409.

¹¹ Un breve repaso a su trayectoria se puede leer en la entrevista con Mario Ortiz, *art. cit.*, 2015, p. 151.

teatrales»¹². Como recuerda Alessandra Luiselli, por fecha de nacimiento, 1949, Medina debería pertenecer a la generación anterior, la de la «Nueva dramaturgia mexicana», de la que participan Sabina Berman o el propio Víctor Hugo Rascón Banda¹³. No obstante, como la formación de la dramaturgia mexicana no estuvo ligada a los círculos académicos y universitarios en los que se habían formado los principales representantes del teatro mexicano anterior, sino que se estudió en el Instituto Andrés Soler de la Asociación Nacional de Actores (1969-1971) y en el taller del director José Luis Ibáñez (1978-1979), y así como sus primeras obras aparecen en la escena de manera tardía, ya en la década de los ochenta y noventa, el propio Rascón Banda la incluyó en la antología que consagraba a la generación posterior, titulada *El nuevo teatro*, en la que aparecían diez dramaturgos nacidos la mayoría en los años 60 (Estela Leñero, Hugo Salcedo, Luis Eduardo Reyes) caracterizados por ser «gente de teatro completa, porque han experimentado el hecho escénico desde diferentes oficios. No tienen el pudor escénico de los escritores de la generación que los antecede, que asumen solo el oficio de escribir. Son sumamente activos»¹⁴.

De esta forma, María Luisa Medina forjó su experiencia televisiva y teatral en más de una treintena de montajes en los que ha participado como actriz, aprendiendo de la modulación de la historia como materia teatral y de la reflexión identitaria femenina a través, entre otras tantas, de la Hedda Gabler de Ibsen, de la Fedra de Racine, de la Siri de *La noche de las tribadas* de Per Olov Enquist o de La Malinche de Margarita Urueta. El salto a la escritura y a la dirección se materializó en la década de los 80 y sobre todo en los 90, cuando debutó como dramaturga con la pieza infantil *El dedal mágico* en 1992: «el hecho tuvo que ver más con una necesidad natural que con una necesidad de abrir mis propias fuentes de trabajo. Siempre he sido una “rata de teatro” y en aquel momento necesitaba saberlo todo, abarcar todas las áreas, inmiscuirme en todos los rincones del teatro»¹⁵. Esta experiencia de teatro completa se ha desarrollado en las últimas décadas en diferentes montajes, como en *Íntimas confesiones*, pieza sobre la homosexualidad masculina estrenada en 2010 en la que Medina ejerció de escritora, directora y actriz. Sobre las piezas que nos van a ocupar sabemos que en 1994 en el estreno de *Tren nocturno*

¹² Víctor Hugo RASCÓN BANDA, *El nuevo teatro*, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997, p. 31.

¹³ Alessandra LUISELLI, *art. cit.*, 2000, p. 6.

¹⁴ Víctor Hugo RASCÓN BANDA, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Mario ORTIZ, *art. cit.*, 2015, p. 152.

a *Georgia* en el Teatro el Galeón en Ciudad de México la autora participó también en el papel del personaje protagonista, Samantha Heighs, profesora en la que Medina proyecta una visión subversiva de la imagen de Sor Juana como veremos en las próximas líneas. En *La condesa llegó a las cinco*, además, la autora se proyecta como personaje en la voz de las protagonistas femeninas que rodean la recreación del amor de Sor Juana y la virreina, sobre todo en el enigmático perfil de la condesa del presente.

II. TEXTOS E INTERTEXTOS DE SOR JUANA INÉS EN *TREN NOCTURNO A GEORGIA* Y *LA CONDESA LLEGÓ A LAS CINCO*

Tren nocturno a Georgia fue nominada como obra finalista en el concurso de la Sociedad General de Escritores de México en 1991, pero se representó por primera vez en 1994 en el marco de las celebraciones culturales que la Ciudad de México llevó a cabo entre 1994 y 1995 por el tercer centenario de la muerte de Sor Juana. En palabras de Alessandra Luiselli:

María Luisa Medina retomó la figura de sor Juana partiendo de la recuperación de un soneto suyo —el mismo soneto que Ofelia Medina transformara en canción ranchera, “Detente, sombra de mi bien esquivo” — para exponer en su obra la problemática de la sexualidad y el machismo en nuestros días¹⁶.

La pieza, escrita en un acto, se ambienta en una ciudad desconocida, aparentemente americana (aunque el libreto del estreno habla de la ciudad de Brighton, Texas, en el invierno de 1978) y se vertebra alrededor de una profesora de literatura, Samantha Heights, que tiene ciertas concomitancias con la representación tradicional de Sor Juana. Una personalidad solitaria, dedicada con pasión al estudio del arte y la literatura y cuya actividad principal es la docencia universitaria. En un momento inicial, el espectador descubre que Samantha acaba de salir de una celda en la que ha estado recluida durante cinco años por orden de un juez, por lo que la acción dramática trata de resolver en escena el conflicto sobre las circunstancias que la llevaron a la cárcel, superponiendo la narración en dos tiempos diferentes. Ya en el pasado, la acción focaliza una de las sesiones de

¹⁶ Alessandra LUISELLI, *art. cit.*, 2000, p. 8.

literatura de Samantha en la que se plantea la lectura de un soneto de Sor Juana. El poema será fundamental en la interpretación que realiza Medina de la figura de Sor Juana tanto en esta obra, como en *La condesa llegó a las cinco*, como texto detonante de la sugestión sexual que rodea ambas piezas, en las que la relación entre las dos mujeres se desvela a través de la fantasía hacia la que apunta el soneto:

Detente, sombra de mi bien esquivo
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero,
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mí tu tiranía;
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía¹⁷.

Uno de sus estudiantes, Dick, cuyo nombre simbólico apunta hacia la opresión de la mirada masculina, contesta con sorna que el poema recrea una masturbación de Sor Juana, idea sugerida ya por algunos críticos como Octavio Paz¹⁸ que Medina modulará también en una escena central de *La condesa llegó a las cinco*. La trama se formula a través del recurso del juego y la acción se tensa cuando Dick sugiere a su pareja, Stephanie, otra estudiante de la clase, que consiga seducir a la profesora para contrastar las sospechas acerca de su preferencia sexual por las mujeres. De esta forma, Stephanie

¹⁷ Entre las interpretaciones canónicas de este poema está la conocida de Emil VOLEK, «Un soneto de sor Juana, “Detente, sombra de mi bien esquivo”», *Cuadernos Americanos*, 223:2, 1979, pp. 196-211, que Medina contradice en sus propuestas teatrales.

¹⁸ Octavio PAZ, *Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

se ofrece como la manzana de la tentación¹⁹ y se inicia una relación en casa de Samantha en la que maestra y discípula comparten una intimidad intelectual basada en el intercambio de lecturas y música que llega a su punto culminante en la escena en la que ambas mantienen una relación sexual. Dick las fotografía juntas en la cama y aprovecha las imágenes para denunciar por abusos a Samantha y destruir su reputación y su trabajo. La protagonista no se defiende en el juicio y acepta la pena de cárcel para no perjudicar a su alumna. Al salir de prisión, Samantha se encuentra con una Stephanie arrepentida, que en el proceso del juego se enamoró también de su profesora, y que le sugiere encontrarse y marcharse juntas en el primer tren nocturno a Georgia. El final de la pieza es abierto, el espectador no llega a saber si Samantha acepta o no la invitación de empezar una nueva vida con una relación entre dos mujeres lejos de la mirada inquisitiva de la sociedad que las había condenado, aunque los elementos intertextuales que entran en escena en este momento (las últimas palabras de Stephanie son los versos «Detente, sombra de mi bien esquivo» y suena la canción de nombre a la obra «Tren nocturno a Georgia» de Gladys Knight) sugieren el desenlace feliz.

Por su parte, en *La condesa llegó a las cinco*, estrenada en 1996, María Luisa Medina desarrolla el tema propuesto en la pieza anterior, esta vez sin correlatos objetivos, aunque sí con el mismo recurso de alternar presente y pasado en la narración de los hechos. En la obra, Medina se lanza directamente a escenificar una trama en la que aparecen los personajes principales en torno al debatido conflicto sentimental entre Sor Juana y la Marquesa de la Laguna²⁰, pero que empieza y acaba en mitad de una conferencia de Virginia Woolf sobre las mujeres y la escritura. Así, circulan por las tablas la propia Sor Juana, la condesa de Paredes, Carlos de Sigüenza y Góngora y Antonio Núñez de Miranda, además de un personaje decisivo para que funcione el juego teatral que propone Medina que es llamado condesa del presente y cuya presencia metadiscursiva sirve tanto de nexo entre los tiempos de Sor Juana y Virginia Woolf como para mostrarnos el conflicto sentimental entre Sor Juana y la condesa desde la poco habitual perspectiva de la propia virreina, que en escena se atreve incluso a corregir algunas de las afirmaciones heredadas sobre su figura. El personaje funciona como

¹⁹ El artículo de María José Gutiérrez vertebró el análisis de las piezas en torno a la cuestión de la seducción (María José GUTIÉRREZ, «Los dominios de la seducción: Dos aproximaciones teatrales de María Luisa Medina a sor Juana Inés de la Cruz», *Hispania*, 3:100, 2017, pp. 398-409).

²⁰ Sobre el entorno de Sor Juana se ocupó Sabat de Rivers (Georgina SABAT DE RIVERS, «Mujeres nobles del entorno de sor Juana», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 1-19).

mediador entre la voz de la autora, las protagonistas de la historia y el espectador, que asiste al doble juego temporal con unos juicios de valor que mediatizan inevitablemente la interpretación de la trama.

A partir de una conferencia de Virginia Woolf, la condesa del presente aparece en el escenario para contarle a la escritora y al público la historia de una mujer oprimida en un mundo de hombres, que reflexionó también sobre la posibilidad de ser mujer y escribir, pero además, y esto es importante para el análisis, la condesa le señala que le va a relatar la historia «de una mujer que amó»²¹. La propia autora desvela las motivaciones de producción de este texto:

Viendo un programa de televisión sobre la famosa conferencia que dio Virginia Wolf en 1929, «Una habitación propia», me pareció muy extraño que en la cultura de Bloomsbury no estuviera presente sor Juana, ya que Woolf habla de una supuesta hermana de Shakespeare que pudo desarrollarse como escritora de haber tenido unas cuantas libras como renta fija y una habitación propia. Entonces surgió la idea de presentarle a la escritora inglesa La Monja mexicana quien, efectivamente, al tener una renta y una habitación escribió los prodigios que han llegado hasta nuestros días²².

De esta forma, el espectador vuelve al monasterio de las Jerónimas, donde la complicidad entre Sigüenza y Góngora y Sor Juana se ve alterada por la inquisitiva mirada de Núñez de Miranda. La flagelación espiritual del confesor contrasta en la escena con la visión de una Sor Juana y una condesa que se sienten atraídas intelectualmente y se encuentran en el convento como las protagonistas de la obra anterior para compartir inquietudes culturales, pero que en un momento determinado han de enfrentarse a su atracción física. En la pieza se van alternando estos encuentros con poemas de Sor Juana que se asimilan a las emociones suscitadas por los protagonistas, el amor, el deseo sexual o la decepción por la ausencia en un interesante juego metadiscursivo en el que el espectador resemantiza el significado de los versos declamados por Sor Juana.

En *La condesa llegó a las cinco* es la condesa, ante las emociones de Sor Juana, la que no se atreve a dar el paso del encuentro carnal y es acusada por los personajes del pasado: «Hice lo mismo que vos: amaros en silencio»²³. En uno de los encuentros

²¹ María Luisa MEDINA, *op. cit.*, 2002, s. p.

²² Mario ORTIZ, *art. cit.*, 2015, p. 152.

²³ María Luisa MEDINA, *op. cit.*, 2002, s. p.

posteriores aparecen en la escena la virreina con el hijo que acaba de tener con el virrey y en la charla con Sor Juana se sugiere que el hijo que nunca pudieron tener fue en realidad la publicación madrileña de la *Inundación castálida*. Tras la muerte del virrey se advierte al espectador que la condesa cogió el hábito: «Era la única forma de acercarme a vos»²⁴, le dice entonces a Sor Juana. En la disputa final por cerrar el relato la condesa del presente le pregunta: «¿Por mí habríais renunciado a escribir el *Primero Sueño*? ¿A vuestros votos monacales? ¿A Dios?»²⁵, a lo que Sor Juana, cerrando el libro de su historia grita: «Por vos renuncié a pensar»²⁶. Después de esta escena la historia vuelve al presente, donde Virginia Woolf quiere continuar su conferencia. La condesa del presente le otorga la pluma de Sor Juana como emblema del traspaso intelectual y del camino de lucha que se sugiere entre ellas y se completa ante el espectador el proceso de asimilación entre los personajes, desde Sor Juana y la condesa hasta Virginia Woolf y la propia autora, marcando el camino conflictivo de la relación de la mujer con la escritura.

Los acercamientos críticos a las obras comentadas han planteado acertadamente el valor del subtexto musical en *Tren nocturno a Georgia*²⁷, o el proceso de seducción²⁸ y la presencia de Sor Juana²⁹ como argumento generador de ambas piezas. En este sentido, me gustaría focalizar mi reflexión en dos claves de lectura de las obras que están relacionadas con la subversión propuesta por la creación de Medina en torno por un lado a la biografía de la Décima Musa y, por otro, a la reinterpretación de algunos de sus textos principales que se producen en escena.

Desde luego que volver a la escritura de un personaje histórico de tanta fuerza en la tradición cultural mexicana, como ocurre también con las grandes figuras de su historia, acaba resultando inevitable para cada generación de escritores. De ahí que cada cierto tiempo las diferentes corrientes de pensamiento imperantes revisiten y otorguen significados nuevos a los grandes personajes y a los hechos importantes, que suelen moldear desde el presente el valor simbólico de los personajes rescatados y plantean un

²⁴ María Luisa MEDINA, *ibíd.*, s. p.

²⁵ María Luisa MEDINA, *ibíd.*, s. p.

²⁶ María Luisa MEDINA, *ibíd.*, s. p.

²⁷ Mario ORTIZ, *art. cit.*

²⁸ María José GUTIÉRREZ, «Los dominios de la seducción: Dos aproximaciones teatrales de María Luisa Medina a sor Juana Inés de la Cruz», *Hispania*, 3:100, 2017, pp. 398-409; Alessandra LUISELLI «Relaciones peligrosas: De Virginia Woolf a Dorothy Schons y sor Juana», *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 4:1-2, 2008, pp. 154-176.

²⁹ Alessandra LUISELLI, «La voz en off de sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano al comienzo del milenio», *Latin American Theatre Review*, 33:2, 2000, pp. 5-20.

constante debate identitario. Este proceso de resemantización del personaje histórico se ha producido notablemente en los meses de la reflexión en torno a los quinientos años del choque cultural. Figuras como Moctezuma, por ejemplo, Hernán Cortés, la Malinche o incluso de Cuauhtémoc, han funcionado como materia literaria en las últimas décadas con versiones y subversiones de una historia compleja, llena de interpretaciones intencionadas y de vacíos documentales que alimentan el pulso identitario. De la misma forma podríamos hablar de los personajes de la Independencia, la Revolución o incluso de la reinterpretación y redescubrimiento del pasado indígena³⁰, de lo que podemos inferir el gran poder identitario al que están sometidos los grandes nombres de la historia de México, cuya reinterpretación en doscientos años no ha parado ni un momento.

Si hoy se han convertido en mayoritarios los discursos postcoloniales, decoloniales o los estudios de género es ya inevitable que la revisión de la historia no esté cargada de los paradigmas teóricos y de los objetivos principales de estas corrientes y Sor Juana en este sentido es evidentemente un personaje que desde los estudios de género ofrece una potente atracción identitaria. Es aquí donde surge la pulsión de María Luisa Medina en estas piezas, que utiliza el armazón retórico de Sor Juana para construir significados que tienen que ver con los estudios de género, preocupados por las diferencias sociales y culturales que han sufrido las mujeres desde tiempos inmemoriales y que todavía hoy se mantienen en muchos lugares del mundo. Desde esta posición, es interesante comprobar cómo los personajes de Medina apuntan hacia la complejidad emocional de la mujer y aun a la homosexualidad femenina como una reivindicación que el final del milenio ha traído tras siglos de opresión.

Evidentemente, además, la materia narrativa de la que parten los escritores suele estar condicionada por los resquicios a los que la historiografía no ha podido arrojar luz y por ahí el personaje de Sor Juana que nos presenta Medina, tanto en la figura de Samantha como en la propia Sor Juana, atraviesa el rígido muro emocional a la que nos había acostumbrado la tradición (baste recordar por ejemplo las famosas pinturas de Sor Juana en la que destacan por encima de todas las cosas el hábito de monja y la inmensidad de su biblioteca) para entrar en el mundo ficcional de las emociones. ¿Fue Sor Juana una mujer enamorada? ¿Una mujer solitaria? ¿Qué hay de los impulsos sexuales que apenas

³⁰ Como muestra por ejemplo la monografía de Víctor Manuel SANCHIS AMAT, *‘Y todo esto pasó con nosotros’*. *Reescrituras del pasado prehispánico en la recepción literaria de Tlatelolco 1968*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2020.

se entrevén en algunos de sus versos? Desde luego que la castidad imperante en los relatos discursivos de la historiografía de décadas anteriores no convence a María Luisa Medina, que construye una Sor Juana enamorada de una mujer y un espacio escénico en el que la seducción se juega en dos ámbitos y siempre protagonizado por mujeres. Tanto Samantha y Stephanie, como Sor Juana y la condesa basan su relación en los encuentros privados en los que son capaces de entablar una intimidad ajustada a imaginarios intelectuales compartidos, cuestión que más o menos había sido sancionada por la tradición. No obstante, Medina da un paso más y se atreve con la ficcionalización de la intimidad sexual, otorgando visibilidad a la homosexualidad femenina y recordando al espectador, acostumbrado a la normalidad de la heterosexualidad dominante, la fuerte represión social hacia quien no continúa el camino establecido por la moral imperante³¹ (Dick y Núñez de Miranda representan esa mirada inquisitiva en las dos piezas), y sobra recordar cómo acabó Sor Juana Inés de la Cruz, cuyo final Medina emparenta además en la escena con la figura excepcional de Virginia Woolf, heredera a través de esa simbólica pluma de una tormentosa lucha contra las convenciones establecidas. En *La condesa llegó a las cinco* la condesa del presente se arrepiente de no haber sido valiente, le recuerda al espectador que ese tipo de impulsos amorosos y sexuales solamente podían corresponderse con el silencio. Si bien las normas de la corte hacían más inverosímil el encuentro sexual, por eso Medina juega en la escena con la masturbación de Sor Juana mientras recita el soneto «poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía»³², en *Tren nocturno a Georgia* la sexualidad se consume entre la profesora y su alumna, pese a que las acotaciones de la autora sustituyen los cuerpos desnudos por diapositivas para evitar el voyerismo al que tan acostumbrado está nuestra sociedad ante el cuerpo femenino. Han pasado tres siglos entre una escena y otra, sin embargo, las dificultades ante la diversidad sexual se asemejan notablemente, pues ambas protagonistas son fuertemente castigadas por sus elecciones.

El aspecto más interesante quizá de la construcción dramática de María Luisa Medina en torno a Sor Juana es la manera en la que trata de convencer al espectador de

³¹ Sobre esta línea de interpretación a la obra de Medina se plantea el trabajo de Laura LUSARDI, «¿Y este teatrillo se llama realidad?»: *La (re)presentación de realidades sexuales y de género en seis dramaturgas mexicanas contemporáneas*, Temple University, 2009, tesis doctoral.

³² Nina Scott se ocupó de los versos entre Sor Juana y la condesa de Paredes en Nina SCOTT, «“Ser mujer ni estar ausente, / no es de amarte impedimento”»: los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 159-169.

que las emociones representadas van construyendo la escritura de los textos que van apareciendo en escena y que a su vez quedan reinterpretados en la recepción del espectador. Así, la trama se apoya en diferentes subtextos que toman nuevos significados en las acciones de los personajes. En el caso de *La condesa llegó a las cinco* se interpolan conocidos versos de la Décima Musa que van ligados a una acción determinada, como el soneto ya citado y la fantasía sexual de Sor Juana, los versos de felicitación por el nacimiento del hijo de Lysi tras la visita de la condesa y su hijo o los versos del soneto «En perseguirme mundo, ¿qué intereses?»³³, después de lanzar «una rápida mirada a Núñez de Miranda»³⁴. También aparecen en escena una declaración de amor de la condesa a partir de un texto de León Felipe y fragmentos literales de *Una habitación propia* de Virginia Woolf, que es el argumento de la conferencia con la que se inicia la pieza y cuya voz se confunde en escena con la de la condesa. Como ha destacado Mario Ortiz³⁵, el papel de la música en *Tren nocturno a Georgia* es fundamental en muchos momentos de la trama, como ese final abierto en el que suena la letra de *Tren nocturno a Georgia*, de Gladys Knight, pero también cómo el piano y la música de Mozart, Chopin o Wagner van acompañando la progresión creciente del deseo en los encuentros entre las dos protagonistas. Un libro de Sor Juana sobre el piano y los versos «Detente sombra de mi bien esquivo» funcionan como elementos metadiscursivos que trasladan al espectador entre los dos mundos y los dos tiempos de la escena. La intertextualidad funciona mejor en *Tren nocturno a Georgia* por su complejidad retórica y su fina sugestión, pues la construcción de un correlato objetivo aleja al personaje de Sor Juana de la escena para convertirlo en el eje central de la misma. Samantha claramente es un trasunto de la jerónima, pero la cobardía de Stephanie se asemeja mucho a la de la condesa y también la represión de Dick surge del mismo lugar de donde provienen la de los hombres que rodearon a Sor Juana, como Núñez de Miranda o Aguiar y Seijas y la voz en off de la que hablaba Luiselli se convierte intertexto inevitable en la interpretación de la pieza.

De esta forma, y coincidiendo con el tercer centenario de la muerte de Sor Juana, María Luisa Medina se unió a la celebración de la intelectual más importante de las letras virreinales adaptando sobre las tablas una versión de la jerónima que se convierte en emblema de la lucha de la mujer por encontrar su espacio entre las rígidas normas

³³ María Luisa MEDINA, *op. cit.*, 2002, s. p.

³⁴ María Luisa MEDINA, *ibíd.*, s. p.

³⁵ Mario ORTIZ, *art. cit.*, 2012.

patriarcales, pero también en símbolo de la represión hacia la homosexualidad femenina. La subversión de la tradición suele ser uno de los motores recurrentes para las recreaciones del personaje histórico que en este caso viene acompañada de una lectura atenta y crítica de los textos de Sor Juana y un juego dramático sugerente y atrevido que recoge matices diversos sobre la tradición de un personaje que en la obra de Medina se aleja de la santificación y emerge como ser humano. ¿Qué quedará de esta Sor Juana en unas décadas ante las nuevas modulaciones identitarias? Lanzo la pregunta y es inevitable recordar los versos con los que Sor Juana nos habló para siempre a todos los que, como María Luisa Medina, un día quisimos descifrar su pluma y sus emociones: «Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando, / no como soy, sino como / quisisteis imaginarlo».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GLANTZ, Margo, *Sor Juana la comparación y la hipérbole*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- GROSSI, Verónica, «Sor Juana, de icono de la anomalía a texto cultural», en *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*, Verónica Grossi, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 13-28.
- GUTIÉRREZ, María José, «Los dominios de la seducción: dos aproximaciones teatrales de María Luisa Medina a sor Juana Inés de la Cruz», *Hispania*, 3:100, 2017, pp. 398-409.
- LUCIANI, Frederick, «Recreaciones de sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericano», en *Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando. Homenaje Internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 395-408.
- LUISELLI, Alessandra, «La voz en off de sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano al comienzo del milenio», *Latin American Theatre Review*, 33:2, 2000, pp. 5–20.
- LUISELLI, Alessandra, «Relaciones peligrosas: de Virginia Woolf a Dorothy Schons y sor Juana», *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 4:1–2, 2008, pp.154-176.

- LUSARDI, Laura A., «¿Y este teatrillo se llama realidad?»: *la (re)presentación de realidades sexuales y de género en seis dramaturgas mexicanas contemporáneas*, Temple University, 2009, tesis doctoral.
- MEDINA, María Luisa, *Tren nocturno a Georgia*, en *El nuevo teatro*, coord. Víctor Hugo Rascón Banda, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997, pp. 519-571.
- MEDINA, María Luisa, *La condesa llegó a las cinco*, en *Cien años de teatro mexicano / Cien años de la Unión Nacional de Autores / 25 años de la SOGEM*, México, SOGEM, 2002.
- MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Nashville, Vanderbilt UP, 1999.
- ORTIZ, Mario, «Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliography», *Hispania*, 86:3, 2003, pp. 431-462.
- ORTIZ, Mario, «Representando a sor Juana: no como es, sino como la imaginamos», *Cuadernos de música, artes visuales y escénicas*, 4:1-2, 2008, pp.12-25.
- ORTIZ, Mario, «El subtexto musical en *Tren nocturno a Georgia* de María Luisa Medina», *Studi ispanici*, 37, 2012, pp. 317-328.
- ORTIZ, Mario, «“En todos los rincones del teatro” y más allá: María Luisa Medina». *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 4:7, 2015, pp. 150-161.
- PAZ, Octavio, *Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La estrella ascendente: Bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- POOT HERRERA, Sara, «Traces of Sor Juana in Contemporary Mexicana and Chicana/Latina Writers», en *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, eds. Emilie L. Bergmann y Stacey Schlau, New York, MLA, 2007, pp. 256-264.
- PUCCINI, Darío, *Una mujer en soledad: sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, *El nuevo teatro*, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997.

- SABAT DE RIVERS, Georgina, «Mujeres nobles del entorno de sor Juana», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 1-19.
- SANCHIS AMAT, Víctor Manuel, '*Y todo esto pasó con nosotros*'. *Reescrituras del pasado prehispánico en la recepción literaria de Tlatelolco 1968*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2020.
- SCOTT, Nina, «La presencia de sor Juana en la obra de Rosario Castellanos», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, ed. Lou Charnon-Deutsch, Madrid, Castalia, 1992, pp. 285-93.
- SCOTT, Nina, «“Ser mujer ni estar ausente, / no es de amarte impedimento”: los poemas de sor Juana a la condesa de Paredes», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, ed. Sara Poot Herrera, México, El Colegio de México, 1993, pp. 159-169.
- VALERO JUAN, Eva, «Salir del blanco y negro: sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción», en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014, pp. 225-242.
- VOLEK, Emil, «Un soneto de sor Juana, “Detente, sombra de mi bien esquivo”», *Cuadernos Americanos*, 223: 2, 1979, pp. 196-211.



<https://doi.org/10.14643/102G>

RECIBIDO: ENERO 2022
APROBADO: FEBRERO 2022