

Sor Juana en contexto. Apuntes para la biografía socio-jurídica de una genia

Por Andrea L. Gastrón (1)

Fecha de recepción: Junio de 2016
Fecha de aprobación: Diciembre de 2016

Resumen

El presente trabajo se propone indagar en las razones por las que algunas figuras del mundo artístico, y en especial Sor Juana Inés de la Cruz, consideradas “genios” o “genias”, despiertan un gran interés sociológico. Para ello, y en la medida en que está concebido a partir de un enfoque de género, este escrito reconoce un transcurrir por ciertos lugares incómodos.

Reflexionamos acerca del derecho, del arte, de la sociedad, y de los múltiples y complejos vínculos que se entablan entre ellos. Al pasar, damos cuenta también de ciertas estrategias de producción intelectual de Sor Juana en un mundo particularmente hostil. Entre estas estrategias, mencionamos el camuflaje desde temprana edad, la elección por un estilo de vida alejado de la esfera familiar y doméstica, y el establecimiento de relaciones soterradas con el poder de turno.

Abstract

The present article is intended to investigate the reasons why some figures of the artistic world, and specially Sor Juana Inés de la Cruz, considered “genius”, attract a great sociological interest. To do so, and as long as it is conceived from a gender perspective, this paper traverses certain uncomfortable places.

We reflect upon law, art, society, and upon the multiple and complex interactions between them. Besides, we report Sor Juana’s strategies of intellectual production in a particularly hostile environment. Among these strategies, we mention the camouflage from an early age, a lifestyle choice distant from domestic and family spheres, and the establishment of buried relationships with the authority in place.

Resumo

O presente trabalho se propõe indagar nas razões pelas quais algumas figuras do mundo artístico, e em especial Sor Juana Inés de la Cruz, consideradas “gênios” ou “gênias”, apresentam um grande interesse sociológico. Para o efeito, e na medida em que foi concebido

desde um enfoque de gênero, esse escrito reconhece um decorrer por certos lugares incômodos.

Refletimos sobre o direito, a arte, a sociedade, e as ligações múltiplas e complexas entre eles. Ao passar, damos também conta de certas estratégias de produção intelectual de Sor Juana num mundo particularmente hostil. Entre essas estratégias, mencionamos a camuflagem desde muito cedo, a escolha por um estilo de vida afastado da esfera familiar e doméstica, e o estabelecimento de relações soterradas com o poder de turno.

Palabras clave

Arte – Derecho – Sociología- Poesía – Sor Juana Inés de la Cruz

Keywords

Art – Law – Sociology- Poetry – Sor Juana Inés de la Cruz

Palavras-chave

Arte – Direito – Sociologia- Poesia – Sor Juana Inés de la Cruz

1. Introducción

El presente artículo pretende dar forma a una pregunta bastante embrionaria, que se irá desarrollando a lo largo del texto, y que se propone explicar los motivos por los cuales ciertas figuras del mundo del arte, y en especial la de Sor Juana Inés de la Cruz, despiertan una rara “fascinación sociológica”, que pareciera ir más allá de su propia obra artística.

Llego a este tipo de conjeturas, ya que hablar de problemas o hipótesis científicos, tal vez no sea la terminología más adecuada, por razones relacionadas con las dificultades epistemológicas y metodológicas que el tema plantea. De este modo continúo una línea de investigación que desarrollo desde hace un tiempo y que procura dar cuenta de los comportamientos sociológicos jurídicamente relevantes en su relación con el arte, a partir de una perspectiva de género.

Mi marco de análisis resulta sumamente complejo, ya que implica combinar aspectos muy diversos de la realidad social. Y en esta complejidad, se contextualizará el estudio de la

poeta mencionada, a partir de algunas dimensiones analíticas, que son las que a continuación se detallan.

1.1. Los aspectos sociológicos

En primer lugar, el enfoque propone abarcar aquellas conductas sociológicas que tienen alguna significación en el campo jurídico (lo cual involucra, necesariamente, una definición del derecho lo suficientemente amplia como para englobar tanto los elementos dogmático-normativos como los elementos fácticos o empíricos, tal como lo hace la sociología jurídica). Esto incluye desenmascarar las diversas maneras en que funcionan las instituciones y operadores jurídicos, más allá de la “letra muerta” de la ley.

Por lo tanto, el blanco al cual dirijo ahora la mirada y los pasos, es externo a la dogmática jurídica, adonde abrevan los sociólogos y otros científicos sociales. Esta perspectiva implica adentrarme en conceptos sociológicos que fueron concebidos por fuera del campo del derecho, desentrañarlos (en el sentido más burdo de la palabra, que implica el mirar abriendo las entrañas), reflexionar sobre ellos, y volver a verlos desde un lugar diferente. Entre estos autores y entre estas ideas, no puedo dejar de mencionar aquí a Charles Wright Mills, uno de los más aglutinantes y esclarecedores sociólogos “críticos” (o sociólogos, a secas) del siglo XX, en algunos de sus conceptos fundamentales.

En efecto, influido por una formación teórica sociológica clásica, en gran medida a cargo de su maestro, el psicólogo social alemán Hans Gerth (2), Wright Mills se propuso conocer cuál era el objeto de las ciencias sociales. Encontró una de las claves en la “promesa” de la sociología, que implicaba, según su concepción, tanto una línea de trabajo como una forma de investigar, que se orientaba a la necesidad de que el investigador social pueda comprender la diversidad humana de un modo ordenado, pero teniendo en cuenta la extensión y hondura de esa diversidad (Agulla, 1994).

Mi modo de ver la figura de Sor Juana Inés de la Cruz abraza esta promesa sociológica que, así definida, deviene conceptualmente tanto una manera de conocer como una profesión. Es la “promesa” de la sociología lo que permite comprender el significado que tiene un escenario histórico en la vida interior de cada persona, y cómo influye éste en la trayectoria exterior de la diversidad de los individuos.

Juan C. Agulla (1994) afirma que esta idea directriz fue traicionada por la sociología ortodoxa norteamericana, la de la “gran teoría” de Parsons, la del “empirismo abstracto” de Lazarsfeld y otros, y la de los “practicones burocráticos” de los expertos en relaciones públicas y estudios de mercado, que parecieron haber olvidado la orientación cultural hacia los estudios humanos de los clásicos, de Marx, de Weber, de Durkheim, de Mannheim. Lo

cual, por cierto, no es un dato menor, en la medida en que impregnaron muchas investigaciones sociales, alejando la mirada de lo personal, posándola en los grandes números, en los sistemas y en las estructuras.

En el caso del derecho, prevaleció la dogmática jurídica, que se dedicó a la interpretación y lectura de leyes, normas y principios jurídicos, olvidando a los operadores jurídicos que se sitúan en la trastienda.

En cambio, la *imaginación sociológica* habilita a su poseedor para que pueda comprender el escenario histórico más amplio, en cuanto a su significado para la vida interior y para la trayectoria exterior de la diversidad de los individuos, teniendo en cuenta cómo ellos, “(...) en el tumulto de su experiencia cotidiana, son con frecuencia falsamente conscientes de sus posiciones sociales” (Wright, 1969). Es en ese tumulto donde debe buscarse la trama de la sociedad moderna, ya que allí se formulan las psicologías de una diversidad de hombres y mujeres.

El mero hecho de vivir contribuye, pues, a dar forma a la sociedad y al curso de la historia, aun cuando el propio individuo está formado por la sociedad y por el impulso histórico. Así, la imaginación sociológica “(...) nos permite captar la historia y la biografía y la relación entre ambas dentro de la sociedad” (Wright, 1969).

De este modo, la distinción entre las “inquietudes personales del medio” y los “problemas públicos de la vida social” surge cuando la imaginación sociológica aviva esa llama con la que nos topamos al descubrir a los clásicos, puesto que de eso trata, ni más ni menos, la tarea y la promesa de la sociología (Wright, 1969).

Es éste nuestro punto de partida en la construcción de la biografía socio-jurídica de Sor Juana Inés de la Cruz.

1.2. Los aspectos artísticos

La segunda dimensión que tomo en cuenta en mis indagaciones, implica analizar estos comportamientos socio-jurídicos a la luz de esa particular manera de conocer que es el arte, que defino en un sentido amplio, ya que, la producción artística, se comprende mejor en el contexto de las experiencias de los propios artistas, sus historias de vida, su inserción en el entramado social, político, cultural, económico, etc.

El entrelazamiento del arte con el derecho también propone, por así decir, asomarse detrás de los textos comúnmente tenidos como “legales”, que reúnen a las constituciones, las

leyes, los pactos y convenios internacionales, los reglamentos, los contratos, las sentencias y otros escritos judiciales, la doctrina, y en general, todas las denominadas “fuentes del derecho”, incluyendo, además de las producciones escritas, a las costumbres jurídicas. Me propongo visibilizar lo que hay de jurídico en las representaciones escultóricas o en las pinturas acerca de la Justicia, en los edificios tribunales y los muebles que los adornan, en la vestimenta de los jueces, abogados, policías y peritos que colaboran con la magistratura, en las obras literarias o religiosas, en las historias, en los relatos y en las narraciones orales, en el cine, en el teatro, o incluso, entre bambalinas.

Definido de esta manera, el derecho adquiere nuevas significaciones e implicancias. Y el análisis del campo jurídico resulta entonces mucho más vasto, ya que, al no estar limitado por la dogmática normativista, permite una mayor y más completa cobertura explicativa y nuevas maneras de conocer y entender hasta qué punto el derecho impacta en la vida social. Esta es la razón por la cual se observa que, cada día, se abren nuevas líneas de investigación y de indagación teórica que revisan, a través de estos vínculos, muchos aspectos de los comportamientos jurídicamente relevantes que, de otro modo, permanecerían ocultos.

Un ejemplo es el desarrollo de las múltiples reflexiones que se abren a través del análisis de las posibles y diversas relaciones entre el derecho y la literatura, a partir de escuelas tales como el *Law and Literature Movement*, que teniendo como punto de partida el denominado “giro lingüístico” (proyectado desde el centro de la filosofía hacia ramas tales como la epistemología, la antropología, la sociología o la psicología, entre otras), comprende básicamente dos corrientes dominantes: *law in literature*, el derecho en la literatura, que busca en obras literarias reconocidas, sugerencias o referencias sobre problemáticas jurídicas, y *law as literature*, el derecho como literatura, que recoge categorías desarrolladas por la lingüística y la semiótica (como la teoría del discurso, la narratividad, la teoría de la recepción y la semiótica del texto), las cuales, proyectadas al interior de la hermenéutica jurídica, ayudan a resolver parte de los problemas sobre los cuales los juristas debatieron o debaten desde hace aproximadamente unos cien años (Cárcova, 2014).

La vinculación entre el arte y el derecho a partir de una perspectiva de género, ofrece nuevas miradas sobre narraciones o figuras literarias para ser exploradas. Un caso muy estudiado, dentro de la corriente *law in literature*, es el personaje de Portia en *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare (3).

El lenguaje jurídico y la temática del juicio aparece también en algunos poemas de Sor Juana, como por ejemplo, “Pues estoy condenada”, donde la autora traslada al lenguaje poético amoroso un vocabulario propio del derecho, en los versos en los que textualmente dice: “óyeme, que no hay reo tan culpado / a quien el confesar le sea negado...”

Pero hay muchos más ejemplos del mundo artístico, ya no limitado al campo de la literatura, que se vinculan al campo jurídico. Es así que únicamente observando el mundo de las artes visuales como fuente de conocimiento, en tanto espacio vecino a la realidad y directamente influido por ella, que puede entenderse al sujeto acusado de un juicio penal como un estereotipo criminal selectivo cargado de un valor estético negativo. Sólo desentrañando los puentes que vinculan al derecho con el arte, en nociones tales como las ficciones o las imágenes culturales, puede concebirse el ritual judicial criminal que se realiza a través de una víctima sacrificial en la que se mantienen valores sagrados.

Exclusivamente considerando el escenario que se construye para representar un drama, es como se alza un espacio judicial “sacro”, esto es, separado del mundo “real”, como en un teatro. Apelando a categorías provenientes de estos ámbitos, es como se comprende en qué medida una persona acusada en juicio deviene un “objeto” al que se le permite estar físicamente dentro de un cuadrado sagrado en el que se imparte justicia, y no operando como un verdadero sujeto, actor del ritual judicial (Tedesco, 2007).

En ocasión de un análisis que tuvo como objeto de indagación las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires, observamos cómo las esculturas y monumentos, al mostrar imágenes femeninas y masculinas que responden a ciertos estereotipos de género que se asocian al valor justicia y otros valores vinculados a ella (tales como la fuerza o la igualdad), contribuyeron a afianzar una estructura de dominación en la cual los operadores jurídicos (jueces, legisladores, funcionarios públicos) ocuparon un rol preponderante en la estructura de dominación política, en tanto las mujeres ejercieron un lugar de subordinación, recluyéndose en la estructura de dominación doméstica (Gastron et al, 2016).

Estos desarrollos teóricos, que como vemos otorgan un lugar fundamental a producciones, discursos o relatos no precisamente normativos en el campo jurídico, aparecen especialmente de la mano de las humanidades o los estudios sociales (como la filosofía, la sociología, la antropología, los estudios políticos o la historia), pero aún no han permeado al mundo del derecho (definido en un sentido restringido) y sus operadores, o por lo menos, no de modo suficiente. Es por ello que resulta tan escaso, todavía, el lugar que se asigna al análisis y reflexión sobre estos contenidos en las propias instituciones jurídicas, tales como los organismos judiciales o administrativos donde se resuelven los conflictos jurídicos, o las instituciones educativas en las cuales el derecho se enseña, se aprende, se reproduce o, más raramente, se cuestiona.

La figura de la poeta que ahora analizamos constituye una ocasión propicia para revelar en qué medida ella debió transformar su vida para desarrollar su arte, porque el hecho de ser mujer destinaba a la artista a una vida alejada de toda exposición pública; de hecho, la

“exposición pública”, en el caso de una mujer, inmediatamente se vinculaba a la exposición de su propio cuerpo, y no de su producción intelectual.

Evitar convertirse en objeto y así abrirse a la apropiación ajena (la prostituta o mujer “pública”), implica, pues, volver al encierro (los muros del convento). Como puede apreciarse, comparar los mecanismos mediante los cuales los sujetos se vuelven objeto de derecho (como los acusados en un juicio penal o las mujeres “públicas”) es otro elemento para considerar a la hora de reconstruir la biografía socio-jurídica de la figura en análisis.

1.3. Diálogos y puentes

La presente perspectiva teórica, como puede suponerse, posee un alto nivel de complejidad. Entre otras razones, porque implica construir puentes o entablar conversaciones simultáneas entre lenguajes, escuelas o autores muy diferentes, y que no necesariamente pueden ser trasladados, volcados o traducidos al idioma propio de otras disciplinas. ¿Cómo hacer dialogar a músicos, dramaturgos, poetas, bailarines o escultores en el discurso propio de las ciencias sociales, los estudios de género y el derecho?

Llegado a este punto, me gustaría ejemplificar la cuestión a través del relato esclarecido del periodista Alejandro Cruz (8/5/2016), que narra las vivencias del bailarín y acróbata Matías Pilet. Si bien el texto es algo extenso, vale la pena rescatar cada palabra, puesto que logra, con gran exactitud, plasmar el sentido final de lo que quiero significar aquí. Por esta razón, y de manera deliberada, decidí mantener la cita entera, sin recortes de ningún tipo.

Una tarde, Matías buscaba dar con la forma precisa para una secuencia acrobática extremadamente violenta (y maravillosa). Aquella tarde sintió que había encontrado la manera. Pero, también y como un golpe, se topó con un recuerdo dormido durante años: ‘Me acordé [de] que mi mamá, cuando me tuvo a mí, esperaba gemelos y que mi hermana murió antes de mi llegada al mundo. Esta historia yo la había olvidado. O, en verdad, no sabía qué hacer con ella y quedó, ahí, silenciada. La acrobacia me permitió recordar eso. Es que cuando hago un ejercicio acrobático entro en un estado de pensar menos y sentir más a mi cuerpo. Es casi un estado, diría, hipnótico. En ese exacto punto recordé todo aquello’, cuenta recién llegado al país. / Conmovido, esa misma tarde se lo contó a Oliver, el documentalista y director de escena creador de *Tu*. Lentamente, empezaron a indagar en cómo hacer una obra hablando de aquel suceso, a sabiendas de que la manera de hacerlo era desde la acrobacia, desde lo coreográfico. ‘Una obra de texto para algo así no serviría’, dice, convencido, el acróbata. El proceso, para Matías, fue tan complejo como liberador. También, cuenta, fue liberador para su madre quien durante años tampoco supo qué hacer con esa historia, con quién compartirla, cómo hacerlo (La Nación, Mayo 8 de 2016).

Considero entonces que sólo cabría una manera de trascender el lenguaje propio de cada disciplina, y es básicamente a partir de un supuesto: si el arte y las ciencias sociales son construcciones humanas, el sentido de dichas construcciones operaría acaso como puente o como vínculo. No veo ninguna otra posibilidad. Pero en ella, me parece, hay un sinfín de puertas entreabiertas. Y en ese sentido y en esa alternativa, encuentro más preguntas que respuestas.

Son, pues, las preguntas, los interrogantes, las dudas, las búsquedas (existenciales, en el caso del arte y la filosofía, o coyunturales y provisionarias, en el caso de las ciencias sociales y el derecho) y no las certezas, las soluciones o las respuestas, quienes acaso me irán guiando en este camino tan sinuoso como apasionante, tan arriesgado como intrépido.

La clave me la dieron, hace muy poco tiempo, las palabras de Gilberto Gil, el talentoso músico y poeta brasileño, cuando sugirió, durante una entrevista televisiva, en ese tono tan pausado y armónico que suele utilizar cuando llega a conclusiones importantes, que, en verdad, llegar a una respuesta, más que aportar soluciones, abre a nuevas preguntas. No sorprende que verdades tan meditadas provengan de los artistas, porque ellos poseen una sensibilidad muy desarrollada, pero también muy intuitiva y genuina, para comprender el mundo y sus confines.

El presente texto constituye, pues, una clara invitación plena de dudas, de interrogantes, de incertidumbres y de búsquedas. Nada de lo que aquí se dice pretende transformarse en una verdad última, pero sí tiene vocación de viento, y tal vez también de escoba, porque quiere convertirse en un instrumento para quitar el polvo y llevarnos lejos, sólo para permitirnos contemplar, siquiera por un instante, la superficie donde nuevas partículas, prontamente, se asentarán.

1.4.La perspectiva de género

La tercera dimensión sobre la cual me interesa indagar en este texto es la perspectiva de género. Lo haré, especialmente, a partir de los denominados estudios culturales, y comenzaré haciendo más las afirmaciones de Griselda Pollock (s.f.), que “analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la *historia del arte*”.

En efecto, sólo revelando el sexismo estructural de un discurso fundado sobre el orden patriarcal de las diferencias entre varones y mujeres, podemos dar cuenta de los modos en que quedan condicionados la producción y el consumo cultural por relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder.

Esto implica, por cierto, incorporar a la caracterización del arte las experiencias vitales de los propios artistas. Así, resulta posible conocer por qué muchas veces las mujeres, en el cumplimiento de diversos roles (consumidoras, pintoras, escultoras, novelistas, músicas, poetas, arquitectas, críticas de arte, curadoras, expositoras, ensayistas, directoras de cine o de teatro, etc.) quedamos excluidas de la historia del arte. Importa explorar de qué modos operan los “mitos” de una historia del arte concebida desde parámetros masculinos, o a través de qué mecanismos intervienen ciertos atributos fundamentales en el mundo artístico, como por ejemplo la creatividad, que se construyen a partir de pautas y valores patriarcales.

A través de una perspectiva de género se manifiesta hasta qué punto a la feminidad, en tanto negativo de la masculinidad, se le atribuyen funciones contrarias a aquellas del artista: “la historia de las categorías del artista y de la mujer es aquella de dos trayectorias opuestas y contradictorias” (Pollock, s.f.).

En estas contradicciones y oposiciones, se acaba negando, lisa y llanamente, la propia identidad de las mujeres: "Mientras una mujer no se priva de su sexo (no se desfeminiza), no puede ejercer el arte más que como *amateur*. La mujer de genio no existe; cuando existe es un hombre", dice Bettina Van Houten (cit. de Octave Uzanne, 1905; en Pollock, s.f.).

En cualquier caso, las alternativas para una mujer terminan siendo, también en el campo artístico, siempre reductibles a una perspectiva patriarcal; esto es, ser femeninas (y serlo desde la mirada del varón), estar al servicio del hombre (y estarlo de acuerdo con parámetros determinados desde la perspectiva masculina), o devenir un "pseudo-hombre" (De Beauvoir, 1969).

1.5. Contradicciones, incomodidades e incertidumbres: el lugar del texto y la perspectiva de género

El entrecruzamiento y las diversas complejidades que operan en un análisis que indaga entre los cruces y los intervalos de las tres dimensiones mencionadas es decir, un marco referencial sociológico y socio-jurídico, uno artístico y otro que considere los estudios de género-, y los interrogantes y oscuridades que plantean estos entrecruzamientos, me han llevado a una decisión teórica que dista de ser sencilla. He construido y reconstruido el texto que ahora presento remitiendo a autores y autoras que no necesariamente adoptan la misma perspectiva analítica (aunque en algunos casos, puede que coincidan). Es más, en este texto habitan pensadores clásicos de la sociología, artistas, académicas feministas y filósofos que dialogan (o no), se contradicen, argumentan o callan. En los interrogantes que vislumbren esas palabras y sus respectivos silencios, procuro encontrar algunas claves interpretativas.

Por esta razón, es factible que la variedad de pensadores que pueblan estas páginas sea muy amplia, difícilmente encasillable y provenga de campos disímiles; a ella, claro está, fui también llevada por mis propios gustos o afinidades personales, con la convicción de que escribir un texto, aun reconociendo el esfuerzo que implica, no tiene por qué ser una tarea reñida con el disfrute o el placer.

Es decir que no necesariamente, todos los autores y autoras citados adoptan una perspectiva de género. Este dato puede transformarse en una debilidad, dentro de un trabajo que se enmarca y reconoce el altísimo valor comprensivo de las corrientes feministas, y que está siendo discutido y pensado en tal contexto académico. Pero también puede ser una fortaleza, en tanto la complejidad humana excede, sin dudas, cualquier recorte unidimensional que se pretenda hacer de la realidad social: si bien el ser “mujer” de Sor Juana la ubica respecto de un determinado espacio social, jurídico o político, su condición como artista, como religiosa, como latinoamericana, como novahispánica y como habitante del siglo XVII son factores sin los cuales su identidad y su ubicación en el mundo resultan incompletas.

Por mi parte, entiendo que adoptar una perspectiva de género implica el hecho de considerar el lugar *desde* el cual las mujeres enfocamos la sociedad y sus contornos, y no necesariamente *hacia qué* –*sujeto u objeto*- miramos de ella, si es que acaso existe la posibilidad de tomar distancia de una sociedad que claramente habita dentro nuestro, como sugería Juan C. Agulla, y tomar conciencia, al mismo tiempo, de que ese lugar a partir del cual nos vemos, nos reconocemos, y habitamos el mundo, puede tener un impacto importante a la hora de hacer o de interpretar una investigación.

La consideración de ese lugar subordinado al cual hemos sido y aun somos conminadas, en términos generales, va sin dudas en la misma dirección: la noción de “conciencia de género” (denominación que mucho le debe a Hegel y también a Marx, paradójicamente) (4), constituye, por cierto, una categoría analítica nodal en este aspecto, dada la gigantesca impronta que ha tenido en el desarrollo teórico sociológico, económico, socio-jurídico y politológico, por su enorme capacidad explicativa y comprensiva.

Pero aun así, sigo dudando, reflexionando, discutiendo y formulándome preguntas acerca de la perspectiva de género, tal como lo hacen, precisamente, muchas académicas, en la medida que, por ejemplo, algunas artistas, como la escritora argentina Sylvia Molloy, reniegan de etiquetas tales como la de “poética femenina”, o pretenden integrar el estudio de autoras como Victoria Ocampo y Norah Lange con el de sus colegas varones, en una decisión que quiere, precisamente, eliminar las diferencias generadas por el androcentrismo (Minelli y Pozzi, 2013).

De manera que, siendo la perspectiva de género un centro fundamental de este artículo he preferido deliberadamente seguir los rumbos de intelectuales que no siempre corresponden a la bibliografía clásica de estos estudios, al menos, no en un sentido teórico definido. Es decir, no recupero a los estudios de las mujeres en su caracterización clásica, aunque sí lo hago en los modales, las formas y las vías que aquéllos prefieren.

Así caracterizada, mi perspectiva analítica, multidisciplinaria, imperfecta, escasamente sólida y plena de contradicciones, ambigüedades e incertidumbres, queda conformada como la de “un lugar incómodo”. Y voy al rescate de esos lugares incómodos (5), porque considero, al igual que Lucero Jiménez Guzmán, como presupuesto conceptual, que tal vez lo que mejor identifica a los estudios de género es el hecho irrefutable de tomar la palabra y hablar poniendo en jaque a los saberes consagrados. También formulando preguntas donde otros sólo ven precisiones, intentando demoler lo que parece más sólido, cuando todo parece indicar que nada queda por hacer o por decir. Esto es, manifestarse siempre desde un lugar incómodo.

Escribir desde un lugar incómodo fue, entonces, para mí, una decisión que comenzó en estado latente, casi involuntariamente, y luego se transformó en una idea real y muy concreta. Y se plasma en elementos y gestos casi imperceptibles, pero altamente reveladores. Cito como ejemplo la estética del texto, que transita a veces la voz narrativa de la primera persona singular (el “yo” que enuncia, yerra, duda, se contradice) y, al mismo tiempo, un “nosotras”, plural y colectivo, que incluye a todas, y no necesariamente, excluye a “ellos”, a los otros, a los varones, y a las personas de géneros diferentes al femenino, frente a, y no necesariamente en contra de los cuales escribo, pienso y digo.

Pongo, pues, mi propio artículo a debate, porque llegué a él, también, a través de la imaginación sociológica y la intuición artística. Es un texto en construcción, o mejor dicho, a mitad de camino entre la construcción y la demolición. Como la Basílica de Quito o la torre de Babel, está destinado -y tal vez condenado- a nunca terminarse. Y es bueno que no lo sea, porque no quiere ser un punto de llegada, sino una plataforma de lanzamiento, y también un puente hacia otros mundos, como el del arte. Que, al igual que los estudios de género, también se rebelan, se contradicen, revolucionan, se retuercen y expresan lo indecible. Y porque, sobre todo, al igual que ellos, habitan lugares incómodos.

2. Sor Juana en contexto

Hay varias maneras de escribir una biografía: una es hacerla desde adentro, desde el individuo, a partir de la información que surge de la personalidad de aquél o aquella a quien queremos retratar, de su producción, de su legado, de su obra, de su impronta. Es éste el lugar desde el cual exponen, muchas veces, los especialistas en literatura, cuando estudian, por

ejemplo, los textos escritos por la propia Sor Juana, o lo que han dicho los expertos y expertas acerca de esos textos.

Hay una segunda manera de conocer a un autor o autora, y es hacerlo desde afuera, desde la sociedad, analizando primero el contexto, el ambiente, la época, la cultura, el derecho (es decir, la manera de definir los comportamientos permitidos en cada cultura, y también, y sobre todo, las prohibiciones). Entonces, a partir de la combinación de todos esos factores, intentar entender aquello que representó ese autor o autora en un marco más amplio que la propia figura analizada. Ello implica, por supuesto, perder de vista algunos trazos personales, para quedarse con la marca colectiva.

La decisión en la perspectiva que se adopta no tiene que ver con que una mirada sea mejor o más importante que la otra, sino con otro orden de razones que incluyen gustos, formaciones, escuelas, lecturas o intereses. Y nada más que eso.

Pero hay también una tercera manera de escribir una historia, cuando reconocemos que toda historia es, al mismo tiempo, plural y personal, pública e íntima, social y privada. Adueniéndome, una vez más, de las palabras de Wright Mills, precisamente de eso tratan los estudios científico-sociales, es decir, “de problemas de biografía, de historia, y de sus intersecciones dentro de estructuras sociales” (Agulla, 1994).

No es únicamente el sociólogo “radical” (6) norteamericano quien asume esta posición. De hecho, Norbert Elias (1991) parte de una idea bastante similar, cuando propone acercarnos al mundo social considerándolo como un proceso en continuo flujo, en el marco del cual “individuo” y “sociedad” constituyen dos planos inextricables de un mismo desarrollo, situando a los anhelos personales en el marco del entramado social específico en el que se desarrollan y en el cual éstos, a su vez, encuentran los límites para su realización.

Tal vez la elaboración del presente texto, aquí y ahora, se justifica siguiendo este surco, porque mi interés en la figura de Sor Juana es sobre todo sociológico, y entonces no voy a plantearme una pregunta ontológica o esencial como punto de partida, tal como quién es o quién era Sor Juana Inés de la Cruz, o qué fue lo que escribió, sino que más bien me voy a centrar en otro tipo de interrogantes, y especialmente, en cuál fue su “sentido” para la sociedad novohispánica y latinoamericana del siglo XVII.

Mi interrogante es qué significa su existencia como parte de una sociedad, de una cultura y de un derecho -elementos que, como bien se sabe, son inescindibles-. También me interrogo acerca de por qué nos sigue fascinando hoy su figura, después de transcurridos más de tres siglos de su muerte.

Si algo caracteriza a los estudios sociales es, precisamente, una doble condición: su condición científica, que define la manera de conocer, y la condición de asumirse como “conciencia crítica” de la sociedad (Wright Mills), que define su identidad, y también la capacidad de responder por una pregunta fundamental, esto es, en qué medida y por qué somos socialmente diferentes y desiguales.

Me interesa particularmente la figura de Sor Juana, por lo que ella es capaz de expresar de su sociedad, de su cultura, de su género, y del derecho. Sor Juana representa y al mismo tiempo revela un modo muy artístico y muy poético de la vida, que es también, significar un modo muy trágico de la vida.

Parto aquí de una definición de la poesía como un modo privilegiado de sentir y de decir lo indecible, lo que hiere, como sostiene Ana Arzoumanian (2016), y por eso es tan potente la conexión entre la poesía y el derecho: la ley también se vale de palabras. Es entonces ella, la poesía, como en un juego de espejos, quien nos expresa a nosotros, ella es quien nos muestra, nos interpela, nos indaga, y al mismo tiempo, nos deforma y nos oculta.

El arte derriba los límites que el derecho y la estructura social colocan, porque nos muestra lo que más nos duele, frente a lo cual las palabras solas no alcanzan: es necesario dar paso a otras maneras de saber y de saber-se, abrir las puertas de la sensibilidad, de las emociones, de aquello que nos hable de lo trágicamente humano, de “la honte d’être homme”, como decía Primo Levi: la vergüenza de ser un hombre (7). De allí surgen los espacios de resistencia, lo que nos subleva, que es aquello que la ley y sus operadores nos negamos sistemáticamente a reconocer.

2.1. Sor Juana y los disfraces

Lo primero que llama la atención en la vida de Sor Juana fue su temprana necesidad de esconder y de esconderse: el camuflaje. Camuflarse implica descubrir una situación que se sabe amenazante, y disimularla. El disfraz oculta, pero paradójicamente, muestra a gritos lo que no se quiere que se diga o se muestre, lo inclasificable, lo inaprensible.

Ella misma relata que, siendo muy pequeña, ocultó su verdadera edad para conseguir que la maestra de su hermana mayor le enseñara sus primeras letras; y más tarde, para que le fuera permitido ingresar a la universidad, donde el acceso a las mujeres era vedado, no dudó en aparecer como un hombre, cortándose el pelo y vistiendo ropas masculinas.

El dato no es nuevo (ya mencionamos a Portia), y podría parecer anecdótico, si no fuera porque, sociológicamente hablando, es un dato fundamental: en efecto, el sexo y la edad (aquellas características identitarias que Sor Juana debió ocultar) constituyen, precisamente,

los elementos fundamentales que definen el primer tipo de estratificación conocida, anterior incluso, como decía Juan C. Agulla (1991), a la estratificación social y a la estructura de dominación política: la estratificación doméstica. Lo cual se traduce en términos del poder que ostentaron, y aun ostentan, los varones mayores de edad durante siglos y siglos de historia, que es un poder anterior, en términos heurísticos, al poder que se vincula con el mundo de lo público y de la política, que por extensión, también estuvo, y en gran medida, todavía está, ocupado por los mismos actores.

No podemos dejar de recordar aquí otros ejemplos de mujeres escritoras, actrices o pintoras, que adoptaron nombres masculinos para trascender en el mundo del arte (desde George Sand hasta Margaret Keane, cuyo manipulador esposo era el que firmaba los cuadros de su invisibilizada cónyuge).

Hay, por cierto, muchos otros casos en la historia del arte, incluso algunos que fueron censurados u ocultados. En la famosa novela *Mujercitas*, de Louisa May Alcott, que marcó a tantas generaciones de adolescentes en sus lecturas juveniles desde que fuera escrito en 1868, y cuya primera edición completa acaba de aparecer por primera vez en nuestro medio, incluyendo los seis capítulos que habían sido censurados, hay un episodio que recién hoy se publica, en el cual las hermanas March se vestían de varones y hacían obras de teatro clandestinas para sus padres (Ramos, 2016).

En una época histórica en la cual estaba claramente definido quiénes ocupaban los espacios de decisión y detentaban el saber legítimo, para una mujer, escindir el sexo (biológico) de la expresión del género, a través de la vestimenta, el corte de pelo etc., era probablemente una de las pocas estrategias disponibles para sobrevivir. El costo de subvertir el orden establecido, el sistema político y una ley impuesta por y para los varones siempre es elevadísimo en términos personales, porque plantea una dolorosa paradoja, que implica el hecho - siempre trágico- de dejar de “ser” para poder “conocer”, que en el fondo, es también un conocer-se, y al mismo tiempo, un darse a conocer. Y Sor Juana no fue la excepción.

Es interesante agregar, llegado a este punto, que no pocos artistas, por razones que a la larga siempre tienen que ver con el poder, y con su contracara, la represión, apelaron a lo largo de sus prolíficas vidas, a estrategias de camuflaje para mostrar su arte. Pareciera que hay una necesidad muy humana, muy primigenia, fundamental en los creadores, cualquiera sea su género, su condición social, su época histórica o su medio de manifestación, tal como la música, la literatura, el teatro, el cine, la pintura o la escultura, de expresarse libremente, acaso porque un artista es alguien con una gran sensibilidad, y también, con una enorme capacidad para exteriorizar esa sensibilidad.

Así que el haber aprendido a camuflarse es un rasgo que Sor Juana comparte con muchos otros artistas, por ejemplo, con el gran músico argentino Charly García. En efecto, según narra uno de sus biógrafos, cuando Charly era muy pequeño, para eludir la vigilancia de su estricta profesora de piano, intercalaba sus propias melodías en medio de las interpretaciones de Chopin, un compositor al cual adoraba. Nadie se percataba de esto salvo la profesora de piano. (Marchi, 2013).

Hay, por supuesto, otra posibilidad: la sumisión. Pero ella no cabe en las almas libres...

2.2. La precocidad

El segundo rasgo de Sor Juana Inés de la Cruz que capta la atención es la precocidad. En efecto, ella misma relata que aprendió a leer a los tres años y a escribir poco tiempo después, y que siendo niña, prefería las lecciones a los juegos. Se relata que, preocupada por haber conocido que comer queso “hacía tontos a los que lo comían”, se abstenía de comerlo. Investigaciones que datan del año 2001 dan cuenta de su primer poema, escrito en lenguas náhuatl y español, que consta de trescientos sesenta versos, escrito por Juana Inés cuando apenas contaba con ocho años (Gutiérrez, 2004).

La precocidad unida al talento es un vínculo que ha cautivado a los investigadores, y al público en general. El caso paradigmático es, probablemente, el de Mozart, pero no es el único. Y cuando el destino condujo a esos artistas especiales, geniales o especialmente lúcidos a una vida dolorosa, a enormes sacrificios, a una muerte temprana o acaso inducida, como en el ejemplo del compositor austríaco, es menester, como dice Norbert Elías, indagar en las tensiones sociales que habitaron su niñez y juventud.

Este autor elabora una de las investigaciones sociológicas, a mi juicio más interesante que se hayan escrito alguna vez (8), porque teniendo como excusa la vida de una persona en particular, precisamente la de Mozart, habla en verdad de toda la sociedad. Es decir, habla de todos, porque analizar en detalle la vida de Mozart, o la de Sor Juana, nos dice mucho acerca de nosotros mismos. El elemento relacional es, pues, fundamental, sobre todo cuando alguien muy joven, de extraordinario talento, se abandona a su suerte y se deja morir, o cuando alguien se autodefine como “la peor del mundo”.

Elías no se conforma con una explicación que define a los “niños prodigio” como a seres de otro planeta, extra-sociales, o “genios innatos”; por el contrario, partiendo de una definición de la sociología como “cazadora de mitos”, intenta hallar en los conflictos sociales, y también en las experiencias vitales, sobre todo las que tuvieron lugar durante los primeros años de la infancia, no únicamente el derrotero de una vida, sino incluso la de la propia

producción artística. Esta lectura, me parece, es particularmente valiosa, porque es allí, muy probablemente, donde se ocultan los rasgos que la sociedad quiere ocultar, o sea, los más “monstruosos”.

Así, afirma Elías (1991) que “[...] la tragedia de Mozart es la tragedia de un artista que intentó trasvasar solitariamente la estructura de poder de su época. En su intento de convertirse en un artista ‘libre’ cuando esta figura social y las instituciones que podían sostenerla no se habían desarrollado aún, Mozart puso en tensión y a prueba, hasta sus últimos límites, la elasticidad de su posición social. Con sus anhelos y deseos anticipó a un artista posterior, pero la estructura social de la que formaba parte condicionó drásticamente su progreso. Mozart deseaba obtener la vanagloria de un ‘genio’ en un período en el que la figura del genio romántico altamente individualizada todavía no se había consolidado”.

A través de estas palabras se deduce entonces que el concepto mismo de “genio”, tal como lo concebimos hoy, a partir de la modernidad (es decir, el “genio romántico”, como dice Elías), trasciende, una vez más, el marco individual, y por consiguiente, que su definición hay que buscarla en la propia sociedad. Y aquí, en esta búsqueda, es donde me gustaría centrar ahora mi análisis.

2.3. De genios y genias

La mención de la época es importante, en tanto ella modifica sustancialmente los parámetros de lo que se consideraba entonces un conocimiento valioso: si antes de la modernidad, quienes eran tenidos por sabios eran, precisamente, los “copistas” (que eran sobresalientes cuanto más y mejor copiaban los saberes consagrados dogmáticamente, o sea, los “textos sagrados”), es a partir de los siglos XVII y XVIII, momento en que tiene lugar el nacimiento de esa manera de conocer diferente que es la “nova ciencia” de Galileo, en que se legitima socialmente el saber científico con su correspondiente dosis de creatividad y originalidad.

En este contexto, resulta coherente, que la definición de *genio* que hoy elabora la Real Academia Española (en adelante, RAE) aluda, en su cuarta acepción, a una “capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables” (RAE, 2016). Porque la genialidad queda vinculada a la originalidad y la inventiva, y ese vínculo es propio y característico de la modernidad.

Pero además, tal como lo reconoce la propia RAE en su acepción siguiente, el *genio* alude también a la persona que detenta esa capacidad e inventiva. En este sentido, suele hablarse de “un genio”, en masculino (como cuando se afirma, siguiendo el ejemplo que el

mismo diccionario trae, que Calderón era un genio). Es decir que la correspondencia femenina de *genio*, simplemente, no existe en el diccionario (9).

Llegado a este punto, es posible pensar que acaso esta omisión bien puede ser suplida por una realidad que la trasciende, y que la jerga popular consagra en los hechos aquello que la Academia omite. Porque todos sabemos que el papel del Diccionario de la Real Academia (10) es precisamente, dar un sello de legitimidad a la “realidad” lingüística de nuestro idioma. De manera que si el diccionario no concibe la idea de que el genio pueda provenir de una mujer, esta posibilidad se vería forzada por las propias circunstancias, y terminaría siendo reconocida en el lenguaje cotidiano.

La utilización de la noción de “genio” en el contexto de los estudios humanos y sociales ha sido criticada, en tanto revela una perspectiva androcéntrica, neoliberal y esencialista. Androcéntrica, ya que fue diseñada desde una mirada masculina para señalar a algunos hombres que se destacaron en determinados aspectos de la cultura, la ciencia, la tecnología, el arte, etc., y que luego fue haciéndose extensiva a las mujeres, pero como una inclusión de las mismas en los parámetros masculinos. Neoliberal, porque alude a criterios tales como "el que quiere, puede", "querer es poder", "sólo quienes tienen talentos especiales llegan", y supone que cada uno, por sí mismo e individualmente, utilizando sus propios recursos, accede a posiciones y logros que otro no puede, desconociendo la existencia de un conjunto complejo de factores sociales, políticos, económicos, históricos y de relaciones de género para que algunos - pocos - puedan acceder a algunos lugares privilegiados.

Y esencialista, porque supone que existiría algo esencial, sustancial, en algunas pocas personas privilegiadas, que nacen con determinadas habilidades o talentos para los cuales están predestinados, desgajados de su contexto de construcción como sujeto para que eso se desarrolle, continúe y pueda expresarse (Burin, 2016).

Por mi parte, y teniendo en cuenta que el uso de la dupla “genio/genia” en el lenguaje coloquial es especialmente elocuente, -en términos de la vastedad de desigualdades que habitan la vida en sociedad entre las que se encuentran las de género-, decidí utilizar esta categoría para mi trabajo, ya que hacerlo me permitió ver con sentido crítico que, detrás de ella, existen múltiples y contradictorias significaciones sociológicas.

La oposición “genio-genia” plantea una encrucijada donde el derrotero de Mozart y de Ch. García, de Picasso y de Einstein, se apartan del de Sor Juana. Porque, precisamente, deviene una categoría inexistente-existente. Y este “no ser-siendo” es la tercera característica que impacta cuando nos disponemos a bucear en el mundo de la gran poeta mexicana. Nuevamente, los juegos de palabras y el metalenguaje se prestan especialmente para el análisis de las categorías sociológicas, en tanto decir “poetisa”, que sería la palabra femenina

“correcta” para el caso según el diccionario, podría ser interpretada también, al menos en el lenguaje coloquial, como diminutivo (11). ¿Lo es también acaso la producción de las mujeres que escriben poesías?

Resulta entonces que Sor Juana es una *genia*, y por lo tanto, “es” algo que “no existe”. ¿Se puede “ser” algo que, por definición, no existe? La respuesta (positiva) la encontré en los textos del lúcido filósofo americanista Rodolfo Kusch, quien afirma que la contradicción entre la lógica racional, científica, eficiente, instrumental y el dejarse estar, el estar que no es algo quieto, sino que es un estar-siendo, es sólo aparente, porque brota y se manifiesta en los mitos, en las intuiciones, en las emociones, en la fe, elementos estos ínsitos y definatorios de nuestra cultura americana (Kusch, 1975), en cuyo seno aparece, y no casualmente, Sor Juana.

En efecto, detrás de la ciencia, detrás de la racionalidad, detrás del derecho y de la pulcritud académica... en fin, detrás de todo “yo”, habita un acierto fundante que es la cultura que nos ampara, el “nosotras”: porque todo lo negado, la sombra, la desigualdad, está adentro, nada de lo negado está afuera, por eso nos constituye (Tasat, 2015).

Es verdad que cuando Kusch habla de la inexistencia-existente no está pensando en las particularidades de personas concretas como Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, los mitos y realidades que describe y desmenuza se encuentran tan profundamente enraizados en la cultura americana como la propia religiosa, quien además, como fue dicho, utilizaba la lengua náhuatl desde temprana edad. Sor Juana es hija de la misma América que cobijó y mezcló en su seno a la cultura hispánica, y más tarde, europea en general, como a la que fue asiento originario de las comunidades indígenas.

De este modo, afirma elocuentemente Glantz (1994) hablando de su figura, “(...) el proceso de mitificación que la convierte en un ser extraño monstruoso, excepcional, tranquiliza en parte a quienes intentan clarificar su paso por el mundo de las letras barrocas de la Nueva España. Al legendarizarla o eximirla de la normalidad la neutralizan: se relativiza el hecho, para muchos asombroso, de que tan gran talento haya pertenecido a una mujer prodigio, ‘salida de madre de lo natural’”.

Por si algo más faltaba en la construcción sociológica de “la genia”, al igual que en el caso de otras figuras históricas o legendarias que se convirtieron en mitos, la vida de Sor Juana no estuvo exenta de pruebas de idoneidad ni rituales de iniciación. Como las heroínas de los cuentos de hadas y los relatos fundantes, y las más terrenas mujeres acusadas de hechicería durante el Medioevo, ella también fue sometida a preguntas para responder, dificultades por sortear y talentos que exponer. Así, el examen público con que dio comienzo su carrera, consistió, según se celebra en dos sonetos de la época, en que cuarenta hombres tenidos por sabios le pidan respuestas o explicaciones, para comprobar si “su sabiduría, tan

admirable, era infusa o adquirida” (es decir, sobrenatural o humana) (Calleja, 1700; cit. en Glantz, 1994).

2.4. Estrategias de supervivencia

Cuando el “genio” o el talento, así entendido, se vincula al género, la vida cotidiana de las mujeres y las dificultades que plantea requieren de estrategias de resolución que contemplen muy especialmente las características de la socialización femenina. Una de ellas consiste en la alianza con ciertas personas que detentan el poder (o acaso la influencia) (12) en las estructuras de que se trate, y que ofician como “mentores”.

La aparición del mentor o la mentora, cuya importancia parece ser evidente en ámbitos como el empresarial, el académico o el político, no es nueva; de hecho, su origen podría rastrearse incluso en el mundo del arte, en el cual era muy común la existencia de “mecenas” que apadrinaban a los artistas y les permitían desarrollar su vocación a través de apoyo financiero fundamentalmente.

Sin embargo, los alcances del *mentoring* no tienen por qué limitarse a los aspectos económicos, sino que involucran también otros aspectos, como los emocionales, simbólicos, culturales, etc., que no son menos trascendentes.

La importancia de un mentor o mentora en la trayectoria vital de las mujeres se vincula con los incentivos que se originan al ayudarlas a encarar los conflictos resultantes del hecho de tener que articular la vida laboral, política o profesional (es decir, el mundo de lo público) con la estructura familiar (el entorno privado), y a resolver las tensiones que plantea el ejercicio de roles a veces contradictorios, especialmente en aquellas jóvenes que transitan su etapa reproductiva (Burin, 2012).

Así, el estudio de la biografía de mujeres que lograron alcanzar sus objetivos en áreas habitualmente asociadas o definidas según pautas varoniles, muestra nítidamente que la intervención del mentor o la mentora parece ser crucial debido al doble funcionamiento subjetivo que opera en aquéllas, en tanto las reglas que rigen en la vida pública no son las mismas que se despliegan en las vidas de la intimidad de la pareja y de la familia, y por lo tanto, el mentor o mentora colabora en la resolución de las tensiones que se plantean al quedar disociadas por ocupar lugares de trabajo contruidos sociológicamente bajo parámetros masculinos (Burin, 2012).

Al analizar el caso de Sor Juana, y especialmente su entorno social, es manifiesta la manera en que, desde temprana edad, ella debió desarrollar estrategias de vida que le permitieran asomarse a un mundo intelectual claramente definido por los varones, que

incluyeron alianzas soterradas con mujeres influyentes, como manera de sobrevivir. En estas alianzas, sobresalen la que la poeta estableció con las virreinas, primero con la Marquesa de Mancera, de quien ya muy joven ofició como doncella de honor (Rama, 1984), y luego con Da. Ma. Luisa Gonzaga Manrique de Lara, a quien dedicó el primer tomo de sus obras en Madrid, en 1689 (Glantz, 1994).

Por cierto que los beneficios de este tipo de alianzas no se dan únicamente en un sentido, sino en ambos, de modo que a los sectores poderosos también les interesa establecer vínculos con los artistas e intelectuales. Como relata Octavio Paz (1990), si bien el uso político del mensaje artístico en el siglo XVII fue escasamente estudiado y conocido, era enormemente frecuente en la Colonia. Razones no faltaban: los letrados oficiaban entonces como intermediarios de la comunicación social, y, a la vez que obtenían favores políticos, solían exaltar la labor social y el “carisma” de los gobernantes.

3. A modo de conclusión

En un trabajo que pretende ser abierto y en construcción, que reconoce serias dificultades a la hora de enunciar y de enunciarse, que se jacta de entrometerse en lugares incómodos y aspira a mostrar que la perspectiva de género también puede ser caracterizada como un modo de reflexión y de rebelión, hablar de “conclusión” sería, lisa y llanamente, una antinomia práctica. Y tal vez, lo sea, al menos, de acuerdo con la lógica aristotélica a la que Kusch cuestiona. Sin embargo, suele decirse que toda obra que comienza debe tener un desenlace, una despedida o un adiós.

Entiendo, pues, este espacio más bien como una excusa para repasar lo ya dicho, porque no pretende dejar cerradas o concluidas las ideas que fui esbozando en el texto, sino apenas sugeridos posibles senderos a transitar, que seguramente se verán ampliados por los aportes de los propios lectores que vean en él elementos a debatir.

Elaborar y redactar estas conclusiones no concluyentes me llevó un tiempo y un esfuerzo enormes, y tengo la intuición de que este tiempo y este esfuerzo hablan a las claras, precisamente, del destino inacabable de un texto que, de alguna manera, se niega a ser agotado.

Hacer públicas mis propias dificultades me lleva necesariamente a manifestar abiertamente que el proceso de elaboración de un texto es también parte de sus resultados.

Un breve resumen diría que este trabajo parte de un intento para explicar por qué ciertas figuras del mundo artístico, y en especial la de Sor Juana Inés de la Cruz, despiertan un gran

interés sociológico, que une su vida privada a la propia obra artística, sus experiencias vitales, su entorno social, en un complejo analítico estrechamente entrelazado (Elias, 1991).

Para ello, parte de una definición que identifica a la poesía con la capacidad para decir lo indecible, y afirma que el análisis de la obra de la poeta mexicana habla desde una época, desde un sentir religioso, desde un género, es decir, desde cierto contexto de tiempo, espacio y condiciones sociales. Pero, al mismo tiempo, como toda obra artística trascendente, va más allá de la “circum-stantia” (Ortega y Gasset, 1957), porque simultáneamente, habla de aquello que nos “duele” más allá del tiempo y el lugar: son las verdades universales, el idioma de la resistencia y de la necesidad de justicia, porque su falta mueve la conciencia humana y provoca una “vergüenza” de ser hombre (Levi, cit. de Deleuze, s. f.), de ser humano, que es aquello que nos in-quieta, que no nos deja quietos.

Este recorrido es social pero a la vez es existencial y personal, porque como sostienen los sociólogos y los filósofos existencialistas, la sociedad no es un espacio externo al ser humano en el cual los individuos intercambiamos experiencias (culturales, políticas, de mercado, etc.), sino que, simple y sencillamente, somos seres sociales porque llevamos a la sociedad metida adentro, y por lo tanto, lo social nos construye, nos con-forma, permite que nos relacionemos los unos con las otras y nos pongamos en el lugar del otro y de la otra. Y es también con esta premisa que repasamos algunas cuestiones.

Una de ellas es la manera en que la artista elaboró estrategias de producción intelectual en un mundo que le era, especialmente por razones de género, particularmente hostil. Entre estas estrategias, cabe destacar el camuflaje desde temprana edad, la elección por un estilo de vida alejado de la esfera familiar y doméstica, concentrado en cambio, en el mundo religioso, como así también ciertas relaciones soterradas con el poder de turno (alianzas de género con las virreinas, por ejemplo, quienes actuaron como “protectoras” o mentoras de la poeta).

La figura de Sor Juana nos permite además reflexionar acerca del derecho (13), del arte y de la sociedad, y de las múltiples y complejas relaciones que se entablan entre ellos: el derecho como medio de legitimación por excelencia de un orden social en el cual las mujeres teníamos entonces, y aún tenemos hoy, reservado un lugar secundario y claramente subordinado a un discurso masculino, y el arte como forma de denuncia y enfrentamiento en torno a las desigualdades que el instituye sistema jurídico.

Las maneras en que los diccionarios definen y niegan entidades es también parte de nuestro análisis; las categoría de “genio” y “genia” fueron, asimismo, objeto de varias consideraciones, reflexiones y cuestionamientos.

La vida de Sor Juana es, vista desde afuera, una vida fantástica, porque es indudable la fascinación que ejercen las personas brillantes en el resto de la humanidad. Reveló su extraordinario talento no sólo con su pluma y su inteligencia, sino incluso a través de las decisiones de vida que tomó para poder desplegar su arte, en un contexto tan adverso para una mujer genial.

Su historia habla, pues, también y sobre todo, de su tiempo y de su gente. Porque nombrar a alguien como “genio” o como “genia” es someterla a una soledad que no eligió. Esto lo eleva a la categoría de “mito” o de “monstruo”, pero inevitablemente así, la “persona” queda condenada, como fue el caso de Mozart. Y lo que es peor, impide a toda la sociedad cuestionar y cuestionarse, mirarse en el espejo, enfrentar el hecho de que lo monstruoso habita en las escandalosas brechas de desigualdad que, cada vez más, se yerguen entre nosotros, los humanos y las humanas que ocupamos esta tierra.

Por eso, la poesía y los poetas, y también y sobre todo ellas, las poetas, hablan, hoy y siempre, de lo indecible. Igual que los diccionarios... en los espacios que quedan en blanco entre los renglones.

Bibliografía de referencias

- Agulla, J. C. (1994). *La experiencia sociológica*. Tomo IV. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, Instituto de Derecho Público, Ciencia Política y Sociología
- Agulla, J. C. (1991). *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*. Buenos Aires, Docencia
- Agulla, J. C. (1987). *Teoría sociológica. Sistematización histórica*. Buenos Aires, Depalma
- Amorós, C. (1987). Espacio de las iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre el poder y principios de individuación. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* CXXVIII (503-504), pp. 113-128
- Arzoumanian, A. (Abril 5 de 2016). Exposición con motivo de la presentación del libro *Diálogos, Identidades y Postconflicto* (inédita). Buenos Aires: Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires
- Burin, M. (Abril 28 de 2016). *Acerca del concepto de ‘genio-genia’*. [comunicación personal], Buenos Aires

- Burin, M. (2012). Laberintos de cristal en la carrera laboral de las mujeres. El rol de las mentoras”. Paper presentado al *Congreso Ciencia, Tecnología y Género*. Sevilla
- Calleja, D. (1700). Aprobación. En *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz...* Madrid: Manuel Ruiz de Murga
- Cárcova, C. M. (2014). Prólogo. Ruiz, A. E.C., Douglas P., J. E., y Cárcova, C.M. *La letra y la ley. Estudios sobre derecho y literatura*. Bs. As., Infojus, p. iii-vii
- Cruz, A. (Mayo 8 de 2016). Lo acrobático y sus extremos. *Diario La Nación*, Argentina. Sección Espectáculos, p. 13. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1896552-lo-acrobatico-y-sus-extremos>
- De Beauvoir, S. (1969). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte
- Deleuze, G. (s.f.). R de resistencia. Programa emitido por Canal Encuentro, Buenos Aires, el 9/7/2014, a las 16.45 hs, de la serie “El abecedario de Gilles Deleuze”. [video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=Ed-bVLiBDwY> y en forma textual de <http://buscandoagilles.blogspot.com.ar/2011/11/entrevista-letra-r-resistencia.html>
- Del Percio, E. (2016). Acerca de la categoría de poetisa. [en conversación personal con la autora]. Buenos Aires: Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires
- Elías, N. (1991). *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península
- Gastrón, A. L. (directora) et al. (2016). Cinceles y martillos, balanzas y espadas: Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires. *Proyecto UBACYT* (inédito). Universidad de Buenos Aires: Secretaría de Ciencia y Técnica
- Gastrón, A. L. (Agosto 1 de 2015). A propósito de la creatividad en la investigación socio-jurídica: *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare. Trabajo presentado en el Encuentro Internacional *Ficción y Derecho*, organizado por el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires
- Glantz, M. (1994). Selección y prólogo, p. XI-XC. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho

- Gutiérrez, L. G. (2004). Crónica de una vida de disfraces y subversiones. Sor Juana Inés de la Cruz. Revista de la Universidad de México, 3, pp. 37-46. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0304/pdfs/37-46.pdf>
- Kusch, R. (1975). *América Profunda*. (2a ed.). Buenos Aires: Bonum
- MacKinnon, C. (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra
- Marchi, S. (2013). *No digas nada. Una vida de Charly García*. (8a ed.). Buenos Aires: Sudamericana
- Minelli, M. A. y Pozzi, R. D. (2013). Género y canon en la literatura argentina. En Lagunas, C.; Rodríguez, M. Angel, y Bonaccorsi, N. *Cultura, saberes y prácticas de mujeres*. Tomo II. Luján, Universidad Nacional de Luján, pp. 171-183
- Ortega y Gasset, J. (1957). *Obras Completas*. (4a ed.). Madrid: Revista de Occidente
- Paz, O. (1990). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica
- Pollock, G. (s.f.). Historia y Política ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?. En Michaud, Y. (ed). *Feminisme, art et histoire de l'art*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Espaces de l'art. Recuperado de <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte
- Ramos, L. (Mayo 15 de 2016). Feminista y rebelde, ahora 'Mujercitas' se publica sin censura. *Diario El Clarín*, Buenos Aires
- Real Academia Española (Abril 26 de 2016). Departamento de Español al día. *Consulta efectuada con motivo de la voz "genio-genia"*. [correo inédito dirigido a la autora]
- Real Academia Española (2016). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=J4rRA3C>
- Tasat, J. (Marzo 16 de 2015). *La fraternidad y el hedor de América. Reflexiones en torno a Rodolfo Kusch* (conferencia inédita). Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires

Tedesco, I. F. (2007). *El acusado en el ritual judicial. Ficción e imagen cultural*. Buenos Aires: Ediciones del Puerto

Wright M., C. (1969). *La imaginación sociológica*. México, Fondo de Cultura Económica

Notas

- (1) Egresada del Programa Posdoctoral en Estudios de Género (UCES). Doctora de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en el área Sociología. Especialista en Sociología Jurídica. Abogada y procuradora (UBA). Profesora de la Facultad de Derecho de la UBA, donde se desempeña como vice-directora del Departamento de Ciencias Sociales. Directora del Proyecto UBACYT 20020150100152BA: “Las representaciones escultóricas de la Justicia en Buenos Aires”
- (2) Has Gerth conoció la Escuela de Frankfurt muy de cerca, y como varios de sus miembros más ilustres, debió emigrar a los EE.UU. en los años treinta
- (3) No voy a profundizar en este punto, ya que a él dediqué una ponencia recientemente (Gastrón, 2015)
- (4) Lo paradójico refiere aquí a las polémicas que han ocasionado algunas de las interpretaciones de las ideas de Hegel y Marx por parte de autoras feministas, por derivaciones que, en algunos casos, son precisamente contrarias a la perspectiva de género. Hay una cantidad apabullante de bibliografía sobre el tema. Remito, a título meramente ejemplificativo, a MacKinnon, 1995 (especialmente el capítulo “Feminismo y marxismo”, p. 25-152)
- (5) Denominación de la que tomé conciencia gracias al lúcido aporte de Lucero Jiménez Guzmán
- (6) La “Radical Sociology”, también llamada “New Sociology”, es una corriente sociológica conflictivista, de la cual Wright Mills fue fundador y una de sus figuras más reconocidas. Esta corriente forma parte de las llamadas “teorías críticas” (como la Escuela de Frankfurt o el Neo-marxismo francés), y agrupa diversas perspectivas cuyo nexo común es el rechazo de la así denominada “sociología académica”, que a su vez aglutina perspectivas teóricas más conservadoras y favorables al mantenimiento del orden social (como el estructural-funcionalismo norteamericano) (Agulla, 1987).
- (7) Vergüenza que era muy palpable entonces, cuando Levi lo decía, porque venía de haber sobrevivido a los campos de concentración, donde tantos otros habían perdido la vida. Estoy tomando aquí la interpretación que hace Deleuze (s.f.) de la frase de Primo Levi, no sólo por su gigantesca profundidad analítica, sino también por su dimensión estética: “Se trata de una frase a la vez muy espléndida y muy bella, y además no es algo abstracto, sino muy muy concreto (...). Significa un sentimiento complejo, no unificado, quiere decir:

¿cómo es posible que hombres hayan hecho esto? Que esos hombres (es decir, otros que no soy yo) hayan podido hacer esto... y en segundo lugar, ¿cómo es posible que yo haya transigido? Es decir, para sobrevivir. Y luego una cierta vergüenza de haber sobrevivido a ciertos amigos, que no lograron sobrevivir a todo aquello (...). Creo que en el origen del arte encontramos esa idea o ese sentimiento vivo, de sentir la vergüenza de ser un hombre, que hace que el arte consista en liberar la vida que el hombre ha encarcelado. El hombre no deja de encarcelar la vida, no deja de matar la vida. El artista es aquel que libera una vida, una vida potente, una vida que es más que personal, que no es la propia vida. El arte es una huida de la vida, es una liberación de la vida...”

- (8) Siempre me han resultado particularmente interesante aquellas investigaciones donde los autores rompen el sentido común al indagar sobre temas que, superficialmente, aparecen bajo un tamiz especialmente individual, tales como la biografía de los “genios” en el caso de Elias (1991), o el famoso estudio sobre el suicidio de Emile Durkheim.
- (9) Con motivo del presente trabajo, realicé una consulta, precisamente, al Departamento de «Español al día» de la Real Academia Española. Como respuesta, recibí un correo electrónico personal, fechado el día 26/4/2016, en el cual se asevera que “[l]a voz genio - (Del latín *genius*)- es masculina con el sentido de 'inteligencia y originalidad extraordinarias' y 'capacidad y habilidad extraordinarias'; cuando se emplea en el sentido derivado de estas acepciones, referido a una persona que posee dicha capacidad extraordinaria, lo hace como epiceno masculino (...). Cabe señalar, a este respecto, que su aparición como común en cuanto al género (la genio) resulta prácticamente inusitada, del mismo modo que no se documenta en la lengua culta general la forma flexionada genia”
- (10) Que, dicho sea de paso, es único en su género, ya que no existe su equivalente en otras lenguas fuera del español, o mejor dicho, el castellano, respecto de las atribuciones que tiene para definir cuál es el uso “correcto” del habla.
- (11) Tomé conciencia de esta situación gracias al esclarecido aporte del evaluador del presente trabajo, Enrique Del Percio (2016).
- (12) Retomo acá la distinción de Celia Amorós (1987), entre poder, que es el espacio de lo público, e influencia, el poder de los débiles, el espacio de las idénticas, las in-discernibles (ya que en el ámbito de lo privado, no se sale a la luz, así que nada se reconoce ni se discierne). La influencia es poder indirecto y puntual en oblicuo, carente de toda virtualidad: fluye-in, porque no puede transitar.
- (13) Definido en un sentido amplio, que es la caracterización propia de la sociología jurídica, y que incluye aspectos dogmáticos-normativos como aspectos fáctico-empíricos, esto es, abarcando tanto normas y principios jurídicos como las prácticas de los operadores y operadoras jurídicos, y a los propios operadores y operadoras como sujetos del derecho.