

Graciela Balestrino de Adamo  
Universidad Nacional de Salta

Recepción crítica

La lectura del festejo de Sor Juana Los empeños de una casa<sup>1</sup>, es decir, de la comedia homónima con todas las piezas breves intercaladas, posibilita reconstruir el discurso teatral de la Colonia, especialmente en sus relaciones con el de la Metrópoli.

El espectáculo completo se inicia con una Loa que, como su nombre lo indica era una pieza corta que generalmente se utilizaba para predisponer favorablemente al público hacia la obra o para indicar el motivo de la celebración, que a su vez pretextaba la representación teatral.

Después del interludio lírico con una "Letra para cantar", comienza la comedia: en los entreactos, al finalizar la primera y segunda jornadas se insertan respectivamente dos sainetes, que en el lenguaje de la época equivalían a entremés. A continuación de la tercera jornada, un Baile, "Sarao de cuatro naciones", cierra el festejo.

Si disociamos -como se ha hecho- la comedia, de las piezas breves que la engastan, no podremos percibir que el espectáculo funciona como un todo; los textos menores, especialmente los dos sainetes, lejos de ser meros apéndices de la comedia, funcionan contrapuntísticamente con ésta, con un importante sustrato carnavalesco y paródico.

Intentar acercarse a la problemática sobre la índole de las relaciones entre el discurso dramático peninsular y el novo-

hispano, durante el siglo XVII, implica responder, en gran medida a este interrogante: si la escritura dramática de Juana Inés de la Cruz es mera reproducción del teatro barroco hispánico, entendiendo el concepto barroco como la plasmación de un paradigma teatral que instaura teórica y prácticamente Lope de Vega y que se consolida y cristaliza por más de ciento cincuenta años en la metrópoli y las colonias.

Octavio Paz parece responder afirmativamente a esta cuestión, al situar de lleno el teatro de la dramaturga mexicana dentro de la escuela calderonista:

Entre los descendientes de Calderón, algunos de gran talento como Rojas y Moreto, la mexicana no hace mal papel; Los empeños de una casa es una comedia que no desmerece demasiado frente a El lindo don Diego, Entre bobos anda el juego y otras de los mismos autores. El teatro de esa época no goza de buena reputación y se piensa que la mayoría de esos poetas fueron más bien hábiles refundidores. Nada más falso. (O. Paz 1990, 431)

A continuación, apoyándose en las apreciaciones de Duncan Moir (1974) sintetiza las características que el hispanista inglés asigna al teatro de los seguidores de Calderón: la adopción de un lenguaje poético de raigambre culterana, intrigas más elaboradas y complejas que las de la escuela de Lope, textos para ser representados preferentemente en teatros cortesanos más que en los corrales y finalmente la adhesión a la norma clásica del decoro: la adecuación que los personajes debían mostrar, en su lenguaje y conducta a la moral vigente de la clase social a la que pertenecían.

Todos estos rasgos los encuentra O. Paz en el teatro de Sor Juana, al que evalúa de esta manera:

[...] todo es perfecto. Vacía perfección. Sor Juana es un autor típico de este período pero a diferencia de Rojas y Moreto, está encerrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro. (O. Paz 1990, 431-432)

Nos hemos detenido en las opiniones de O. Paz porque disentimos en gran medida con ellas. No es una falsedad sostener que los calderonistas de ambos lados del océano fueron hábiles refundidores; más aún, es un rasgo distintivo que Moir señala en el grupo y que Paz silencia porque tal vez lo considere desvalorizador. También rechazamos la afirmación de que el teatro sorjuanista estuviera totalmente inmerso en las convenciones que imponía el sistema, férreamente codificado y al que nunca se animó a subvertir.

### Nuestra lectura

Nuestra lectura de LEC se aproxima a la de K. Vossler (1935) o a la de J. Zigarán (1987) porque en forma genérica el primero y puntual la segunda, subrayan el débito del texto sorjuanino con Calderón, aunque sin reconocer que LEC es una refundición de Los empeños de un acaso<sup>2</sup> de Pedro Calderón de la Barca.

En forma operativa podemos definir la refundición como una práctica escritural y escénica muy difundida en el teatro europeo del siglo XVII y por lo que señalaremos sobre el teatro de Juana, también vigente en el mundo novohispano. Como práctica escritural, la refundición, como la parodia, la imitación o el pastiche es una reescritura; un texto dramático escrito a partir de otro.

En un trabajo anterior<sup>3</sup> (determinamos los rasgos que caracterizan una refundición, centrándonos en diversos niveles de análisis de un extenso corpus del teatro barroco peninsular. Solo vamos a reiterar uno de los conceptos que allí expusimos, que a nuestro juicio es nodal: la refundición se sitúa en un borde incierto, ambiguo, estableciendo un juego con el texto citado de decir y no decir, o decir para desdecir. Lo dicho abarca un amplio espectro, que va desde la completa identificación con el hipotexto

o texto modelo, hasta la completa refutación del mismo. Este estatuto incierto hace que la refundición no sea fácilmente reconocible, asimilándola muchas veces a la imitación, cuando no al plagio.

Hay notorias coincidencias entre LEC y LEA, tanto en el nivel de la intriga como en el de la acción, donde se sitúan las funciones actanciales. Ambas, comedias de capa y espada tienen situaciones muy semejantes. También en las dos el equívoco es el resorte fundamental que provoca la mareante confusión de identidades.

Si pensamos por lo antedicho que la refundición de Juana se manifiesta en la eliminación o interpolación de palabras y versos, manteniéndose la estructura métrica del modelo, estamos lejos de la verdad. LEC es una cuidadosa reelaboración del hipotexto calderoniano.

#### La comedia Los empeños de una casa

Desde el título la comedia sorjuanina cita a su modelo, instaurando un pacto de complicidad con el lector/espectador. Solo bastó acoplar la vocal inicial de acaso el artículo precedente y usar una paronomasia, casa por caso: Los empeños de un a cas(o). Por si esta marca paratextual nos pasara inadvertida, el gracioso de la comedia, Castaño, duplica la queja de los personajes calderonianos que se lamentan del empeño, es decir del esfuerzo, del ingenio que deben desplegar para vencer las dificultades que el azar (acaso) promueve. Pero, como generalmente ocurre, la refundición no es inocente: refiere -de manera directa o circunfleja- al modelo pero al mismo tiempo se distancia de él. Así salta la función de metapersonaje que casi siempre tiene el rol del gracioso. Castaño pide auxilio para que le dicten alguna "traza" "que de Calden

rón parezca" para poder salir del embrollo en que se ha metido involuntariamente. (Jornada III, vv 299-305)

El parlamento de Castaño en este momento provoca una fractura en la coherencia discursiva y lo que es más importante, la pérdida de la ilusión teatral, ya que la referencia al dramaturgo español filtra al sujeto de la enunciación (P. Pavis 1983, 141) quien ironiza sobre la "autoridad" de Calderón al proponer al público que no acepte literalmente el parlamento del gracioso.

Se establece otra ruptura de la ilusión teatral cuando a renglón seguido al gracioso acierta con el "enredo": disfrazarse de mujer; cuando ha terminado de vestirse en escena, a la vista del público, justifica su travestismo diciendo:

Pues atención mis señoras  
que es paso de la comedia;  
no piensen que son embustes  
fraguados acá en mi idea,  
que yo no quiero engañarlas  
ni menos a Vuixelencia. (III, vv 381-386)

El personaje que se zafa del ridículo atribuyendo su acción, no a su propia inventiva, sino a una convención ya codificada por el sistema de la comedia, "rompe" el espacio dramático y "derribando" "la cuarta pared", se dirige a los espectadores concretos -damas y virreina- para que disculpen su osadía. Nuevamente hay metatextualidad implícita en este discurso polifónico porque el discurso del personaje filtra al del autor. La referencia a Calderón es oblicua pero perceptible. En las comedias de este dramaturgo la mujer se viste de hombre, pero nunca, que sepamos, se da la situación inversa. Sor Juana transgrede el código teatral al invertir el uso de un recurso frecuente en la comedia barroca española.

El mundo breve

En las piezas breves la ironía se multiplica vertiginosamente como si una serie de espejos cóncavos y convexos distorsionaran figuras y situaciones, en direcciones y grados diversos. La "imago mundi" se invierte y como dice el alcalde del Sainete primero al convocar a los "entes de razón" para una disputa, todo está dado vuelta, todo está al revés.

La Loa y el aludido sainete están dentro de la órbita de los géneros carnavalizados del medievo, como disputas y debates (M. Bajtin, 1986). En efecto, en ambos textos, de carácter alegórico, un ente convocante plantea la materia del debate; el fallo no otorga razón a ninguno, pues la mayor de las dichas es la presencia de los virreyes, "la excelsa María y el invicto Cerda" en la sala donde se está representando el festejo. Precisamente la escenificación se realiza en homenaje a Tomás Antonio Cerda, su esposa María Luisa, el pequeño heredero y también por la solemne llegada a México de un nuevo arzobispo<sup>4</sup>. Pero el elogio, ineludible en el marco cortesano en el que se inserta el festejo teatral, no debe hacernos perder de vista el registro irónico que campea en todo el debate<sup>5</sup>. ¿Qué es más importante, las razones de "Acaso" -léase Calderón- o las de Mérito y Diligencia -Sor Juana- que argumenten sudor y esfuerzo? Traducimos la alegoría aun más claramente: quien tiene más valor, la comedia de Calderón o su propia refundición?

El Sainete segundo es más explícito aún. Aquí la escena se trasmuta en el espacio dramático marginal, desde donde los "mosqueteros", espectadores de pie (y que seguramente en la materialidad de la representación no existían), "murmuran" la comedia, esto es, la critican<sup>6</sup>, aprovechando el breve intervalo antes de que comience la última jornada.

(Salen Muñiz y Arias)

Arias Mientras descansan nuestros camaradas  
de andar las dos Jornadas  
(que, vive Dios que creo  
que no fueran más largas de un correo  
pues ni aquesta comedia se repite  
juzgo que llegaremos a Cavite  
e iremos a un presidio condenados  
cuando han sido los versos los forzados),  
aquí Muñoz amigo nos sentemos  
y toda la comedia murmuraremos. (vv 1-10)

Muñiz y Arias deciden sacarse las "pudriciones" del pecho, o sea la rabia, la impaciencia que sienten por las dos jornadas de la comedia, murmurándola. El destronamiento implacable, que culmina con silbidos estruendosos, se basa en varios argumentos: la comedia es demasiado larga y aburrida y sin "traza" o diseño. El autor, que es un estudiante de apellido Acevedo "engañó" al dueño de casa<sup>7</sup> con una mala obra; es solo un principiante. Como contrapartida se barajan nombres de autores consagrados, entre los cuales se pudo haber escogido una buena comedia: Calderón, Rojas o Moreto.. Y finalmente como remate se lanza el nombre de una comedia ya representada en el medio:

Arias no era mejor hacer a Celestina  
en que vis estuvisteis tan gracioso,  
que aun estoy temeroso  
-y es justo que me asombre-  
de que sois hechicera en traje de hombre?  
(vv 49-54)

Es necesario seguir cuidadosamente el diálogo de los dos mosqueteros. Ante nuestra sorpresa Arias opina que se debiera haber representado a Celestina, comedia en la que el mismo Muñiz había desempeñado el papel de la hechicera. Si por enciclopedia deducimos que la Celestina nombrada, tal vez fuera la de Fernando de Rojas, nuestra conjetura se deshace inmediatamente, pues Muñiz aclara que no es la famosa ultramarina, sino una "mestiza".

Muñiz Pero la Celestina que es risa  
os causó era mestiza  
y acabada a retazos

y si le faltó trazas, tuvo trazos  
 y con diverso genio  
 se formó de un trapiche y de un ingenio.  
 (vv 61-66, subrayado mío)

Nuevamente, el guiño cómplice del sujeto de la enunciación teatral y la contaminación entre ficción y realidad. Muñiz-Sor Juana se refieren a una Celestina criolla, hecha de "retazos", esto es, escrita en colaboración, aunque se diferencian cualitativamente a los colaboradores, que inferimos son dos. Trapiche e ingenio pertenecen al mismo campo semántico, el de la molienda de la caña de azúcar, pero un trapiche es un artilugio de menor tamaño que el segundo. Pero ingenio es una disemia, porque en la jerga teatral de la época se designaba a los dramaturgos (Lope era "el fénix de los ingenios").

Es probable que se esté hablando de una comedia de Agustín Salazar y Torres (1642-1675), dramaturgo español que desde niño vivió en Nueva España, graduándose en la Universidad de México. Posteriormente regresó a España donde siguió escribiendo teatro y poesía, publicados póstumamente por su amigo Juan de Vera Tassis. Este concluyó El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, a poco de comenzar la tercera jornada, que Salazar había dejado inconclusa, como el propio Tassis lo hace constar en la comedia.

Con posterioridad a la edición de Vera Tassis, El encanto... se publicó con el título de La segunda Celestina y con otra conclusión hecha por autor anónimo. Lamentablemente Mesonero Romanos, al editar en el siglo pasado la comedia de Salazar, prefirió la edición de Tassis "por ser más auténtica y acorde con el resto de la comedia" (1858). La crítica autorizada supone por estas circunstancias y por las referencias de Muñiz en el Sainete segundo, que Juana Inés de la Cruz fue esa anónima colaboradora, el "trapiche" que se arrimó al "ingenio" de Salazar.



Suscintamente y en clave se definen la colaboración y la refundición, prácticas teatrales que algunas veces se daban en forma conjunta, como lo atestigua un extenso corpus de comedias españolas y que por la cita que acabamos de comentar, podemos suponerlas usuales también en Nueva España<sup>8</sup>. Términos como trapiche y retazos conllevan el concepto de montaje o collage, tan caro a los artistas barrocos, porque sugieren que el o los dramaturgos, cortan, fragmentan, "exprimen" textos ajenos.

Cuando se cruzan los umbrales del mundo breve del segundo sainete, la realidad se invierte, porque comienza a funcionar la parodia (M. Bajtin 1986, 179). El proceso de ruptura de la ilusión teatral, señalado a propósito de la Loa y de la comedia, se produce nuevamente aquí pero con mayor complejidad pues constituye, por una parte, un metadiscurso crítico de la "propia" comedia -que como se reconoce implícitamente, no es "enteramente" suya, al ser una refundición- y por otra parte, un metadiscurso crítico del teatro peninsular. Al respecto se observa una dicotomía continua, metaforizada por el océano Atlántico, que marca "la divisoria de aguas": lo de aquí y lo de allá, cruzando el mar. Así funcionan estas antinomias: comedias mestizas versus comedias ultramarinas, estas últimas "ligeras", contra la pesadez de aquellas; gachupines versus criollos, autor principiante versus autor consagrado. No olvidemos que Juana, en la ficción, rechaza la autoría de LEC, que es minimizada por la crítica de los dos "mirones a hurtadillas" y pulverizada por los silbidos que estallan en toda la sala. En definitiva, autoparodia; pero también parodia, al denegar la superioridad de la dramaturgia metropolitana, porque si las "otras" comedias son livianas, es porque "nunca son pesadas/las cosas que por agua están pasadas".

Podemos inferir conceptos teóricos claves, mostrados humorísticamente, que sustentan la praxis teatral de Juana Inés de

la Cruz, si a todo esto sumamos las reflexiones que suscita la mención de la Celestina mestiza versus La Celestina española. Tras el aparente elogio se desliza una actitud crítica, distanciada hacia la dramaturgia española, sustentada sobre la "autoridad" y "superioridad" de quienes, con Calderón a la cabeza, imponen el paradigma dramático oficial, que a su vez se traslada a la colonia. Y al mismo tiempo se reivindica la práctica de la refundición, al exhibir los mecanismos, los hilos que forman su urdimbre, realizada sobre modelos hispánicos.

### Un teatro cortesano

Analizar la situación pragmática de enunciación del festejo sorjuanino, vuelve menos nítida la situación que acabamos de sustentar. El festejo -ya lo dijimos- estaba enclavado en el ámbito cortesano de la sociedad colonial mexicana, que se moldeó sobre el cuño metropolitano. Acontecimientos políticos como la llegada de un alto gobernante o dignatario eclesiástico eran motivo para la organización de festejos, algunos de los cuales se hacían extensivos al pueblo. Se organizaban desfiles, corridas de toros, juegos de cañas, mascaradas, representaciones teatrales que consolidaban la ideología de la cultura hegemónica (Vicens Vives, 1977).

En este contexto hay que situar el espectáculo LEC. Aquí realidad y ficción borran sus límites porque el hecho anecdótico que pretexto el festejo queda expresado en la representación: los virreyes y su hijo son al mismo tiempo actores y espectadores.

Desde esta perspectiva construimos el teatro sorjuanino como un espejo del teatro cortesano de la metrópoli, al referenciar un teatro elitista y doméstico para automonumento de la corte virreinal.

Coda final

LEC resulta marcado por la ambigüedad, que se instaura en varios niveles: por ser una refundición la comedia produce un efecto especular: el lector/espectador necesita una mirada divergente, "biselada" para poder "leer" al mismo tiempo un texto en otro. Introyección/proyección, identificación/distanciamiento traducen complejas relaciones que instaura toda reescritura (P. Laurette, 1986).

Pero el juego de espejos no concluye en la comedia. La visión distanciada, irónica, del sujeto de la enunciación teatral se agudiza en las piezas breves. Pero preguntamos: ¿qué efecto puede tener esta objetivación -a la manera del teatro brechtiano- si la discursividad se modela dentro de los cánones de la cultura superior?

Esta mezcla de "sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismos y enfrentamiento", son, dice Josefina Ludmer, "tretas del débil", estrategias que, en definitiva, concluimos nosotros, le permiten a Juana defender con sutileza la especificidad de su teatro, y por ende, del teatro hispanoamericano<sup>9</sup>.

NOTAS

1

Todas las citas del festejo Los empeños de una casa corresponden a la ed. de Alberto G. Salceda. A partir de este momento, para referirnos al texto global o la comedia homónima, utilizaremos la sigla LEC.

2

Se ha consultado la ed. de A. Valbuena Briones. Para designar la comedia, utilizamos la sigla LEA.

3

Informe de avance titulado La práctica de la refundición en el teatro español del siglo XVII, correspondiente al Proyecto N° 190 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. Presentado a las I Jornadas Regionales de Investigación en Ciencias Sociales, UNSa.

4

Cfr. Introd. y notas de Alberto Salceda, en Obras completas, tomo IV.

5

Pavis dice que mediante la ironía "el dramaturgo intenta dirigirse directamente al público cómplice apelando a su conocimiento del código ideológico y a su actividad hermenéutica para permitirle captar el verdadero sentido de la situación". (P. Pavis 1985, 280).

6

Murmurar tiene el mismo significado en el "Prólogo al lector de la misma autora...", que encabeza los Romances:

.....  
 Di cuanto quisieres de ellos  
 Que, cuanto más inhumano  
 me los mordieres, entonces  
 me quedas más obligado,  
 pues le debes a mi Musa  
 el más sazonado plato  
 (que es murmurar) según  
 un adagio cortesano.

Y siempre te sirvo, pues  
 o te agrado o no te agrado:  
 si te agrado te diviertes,  
 murmuras si no te cuadro.

.....

7

La verdadera representación se hacía por encargo en la casa del contador don Fernando de Deza (Salceda, ed.cit. p. 554). Obsérvese la mezcla de realidad y ficción.

8

No hay que olvidar que la propia Juana escribió Amor es más laberinto, en colaboración con el Lic. Juan de Guevara.

9

Este trabajo fue leído en el I Congreso Argentino de Literatura Latinoamericana (Sesión sobre Letras Coloniales). San Miguel de Tucumán, octubre de 1991.

Bibliografía

- Balestrino de Adamo, Graciela  
y Marcela Beatriz Sosa  
1991 La refundición en el teatro barroco del siglo XVII. Salta: Universidad Nacional, Cuadernos de Humanidades N° 4.
- Bajtin, Mijail  
1986 Problemas de la poética en Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calderón de la Barca, Pedro  
1956 Los empeños de un acaso en A. Valbuena Briones (ed, Obras Completas II: Comedias. Madrid: Aguilar.
- Laurette, Pierre  
1986 "A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia". Texto, Reveu de critique et de théorie litteraire N° 2. Canada. Trad. de Mirka Bonalumi. Rosario: Universidad Nacional.
- Ludmer, Josefina  
1986 "Tretas del débil". Tiempo argentino (Buenos Aires, Argentina, 14 de setiembre).
- Pavis, Patrice  
1983 Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.
- Paz, Octavio  
1990 Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Barcelona: Seix-Barral.
- Salazar y Torres, Agustín  
1859 El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo (Segunda Celestina) en Mesonero Romanos (ed), Dramáticos posteriores a Lope de Vega, Madrid: Rivadeneira.
- Sor Juana Inés de la Cruz  
1957 Obras completas IV en A. Salceda, México: FCE.
- Vives, Vicens  
1977 Historia de España y América social y económica. Vol. III y IV. Barcelona: Vicens.
- Vossler, Karl  
1935 "La décima musa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz". México: Investigaciones Lingüísticas, III, 58.
- Zigarán, Julia  
1987 Los empeños de un acaso de Calderón y Los empeños de una casa de Sor Juana". Inédito. Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura Española Siglo de Oro-Homenaje a Celina Sabor de Cortazar. Salta, Universidad Nacional.