

Lic. Marcela Beatriz Sosa

Universidad Nacional de Salta

I. Introducción (*)

Es un hecho que la producción dramática profana de Sor Juana Inés de la Cruz ha sido soslayada por la inmensa mayoría de los críticos, que exaltan los valores estéticos de su discurso lírico al mismo tiempo que denigran sus comedias por su carácter de **mimotextos** (Genette 1982).

Sin embargo, algunos señalamientos acerca de las circunstancias de la producción, recepción y reconocimiento en el sistema barroco del México colonial pueden iluminar la peculiaridad de dicho discurso. Durante el siglo XVII, en España y América, se usaba y se abusaba de cierta práctica de reescritura: la refundición, que generó una ingente red de textos con asombrosas semejanzas. La refundición se podía efectuar de texto a texto o a partir de la praxis escénica. Así, las comedias oscilaban entre la alusión, la continuación, el travestimiento, la citación, inclusive la imitación y el plagio.

Los mecanismos socioeconómicos y culturales: la demanda de un público masivo que se holgaba de asistir con mucha frecuencia al teatro, las presiones de los agentes comerciales, los intereses y limitaciones de los mismos dramaturgos -entre otros factores- posibilitaban el desarrollo de estas modalidades.

(*) Esta comunicación ha sido leída en el I Congreso Argentino de Literatura Latinoamericana, en San Miguel de Tucumán, en octubre de 1991.

La refundición fue un fenómeno generalizado en la época de los "poetas de comedias" poslopistas -no se ha comprobado que Lope haya refundido alguna vez- y se daba, no sólo en España, sino también en los otros grandes teatros europeos: Francia e Inglaterra (el mismo Shakespeare fue un hábil refundidor).

Solamente dentro de estos presupuestos es posible decodificar cabalmente la textualidad de Sor Juana Inés y, específicamente Amor es más laberinto¹, texto del cual la crítica ha dicho "pe^gtes" desde Menéndez Pelayo hasta Vossler por su falta de originalidad.

En México, la literatura dramática local y foránea, especialmente las comedias de capa y espada (género discursivo al cual pertenece el texto citado), desbordaba las librerías capitalinas, las bibliotecas particulares e inclusive apartadas zonas del territorio nacional. En ese fárrago textual el predominio correspondía a las comedias "importadas" de España que desplazaban, en cantidad y calidad, a las de los dramaturgos criollos, según testimonio de Sor Juana².

Irving Leonard (1974: 193) observa que los autores, ante este hecho, se sumieron en la "imitación abyecta" y en la "inaniación artística", englobando a todos en un mismo saco y desconociendo, por otro lado, las prácticas escriturales del sistema hispánico.

Además a causa del carácter oneroso de la impresión, muchos textos quedaron condenados a permanecer manuscritos y los que superaban estos obstáculos debían enfrentarse con el escrutinio de la Santa Inquisición, cuya misión era preservar las buenas costumbres y luchar, principalmente, contra la depravación moral:

Siempre se procuró mantener los ojos abiertos ante el teatro local, que era frecuentado por el clero y

por los laicos, pues con mucha frecuencia alguna nota licenciosa se insinuaba en las actuaciones de los actores, o se descubrían frases ofensivas y situaciones ambiguas (Leonard 1974: 157).

Luego de suprimirse el segmento que ocasionaba la polémica, la comedia volvía a representarse, inclusive con mayor vigor. La pasión por el teatro era tan intensa que el público se agolpaba en los corrales citadinos para presenciar las comedias españolas, como plato principal, y en los entreactos se incluía una comedia criolla, como relleno.

Por otra parte, en la corte virreinal proliferaron las representaciones privadas que, no por estar destinadas a una selecta minoría, dejaban de contar con decorados y vestimentas suntuosas.

Entre 1683 y 1689 Sor Juana estrenó sus dos comedias: Los empeños de una casa y AML, textos rodeados estratégicamente por loas y letras³ que, dentro del marco de los llamados "festejos", aseguraban a la dramaturga avales de primer orden como protección de la propia escritura e ideología.

Nuestras conjeturas se apoyan en un dato concreto: en 1683, año del estreno de Los empeños ..., ocurrió algo sin precedentes con respecto a una comedia de Perez de Montalbán: El valor perseguido y traición vengada fue prohibida a través de un decreto formal del Santo Oficio en todo el reino de Nueva España. Las causas aducidas fueron la combinación irrespetuosa de lo sagrado y lo profano y la mención poco delicada de ciertos "asuntos inmorales". Probablemente, la sanción provino del arzobispo Aguiar y Seijas, quien unía a su puritanismo la convicción de que el relajamiento de las costumbres se debía a la pasión por el teatro y las corridas de toros. Uno de los sacerdotes calificadores que participó en el caso de Pérez de Montalbán fue el padre jesuita

Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana. Es, pues, lícito suponer que la dramaturga conoció el caso en forma directa y detallada.

Júzguese los recaudos, los vericuetos textuales con los cuales habrá jugado Sor Juana para moverse en el terreno fascinante pero peligroso del discurso teatral.

II. Sobre laberintos

AML constituye, desde su factura misma, un laberinto textual donde se cruzan e imbrican tres escrituras diferentes (según los datos que poseemos hasta el momento):

a) la de Sor Juana, quien asume la responsabilidad por la enunciación del corpus total de la comedia;

b) la del Licenciado Juan de Guevara, "ingenio conocido de la ciudad de México", quien -según Octavio Paz⁴-, al escribir la Segunda Jornada, no desentona con el logro artístico de las jornadas restantes escritas por la dramaturga y pone de manifiesto otro de los matices de la reescritura, la colaboración;

c) y la de Lope de Vega, quien proporciona el hipotexto con su comedia El laberinto de Creta⁵.

En un trabajo anterior⁶ sostuvimos la cualidad metatextual y hasta podríamos decir architextual de la comedia sorjuanina ya que contiene, simplificadas, esquematizadas y aun parodiadas, las fórmulas combinatorias de todas las realizaciones del género:

Has cuenta que eres poeta
y que te hallas en un paso
de comedia, donde es fuerza,
sin estar tú enamorado,
fingir otro que lo esté,
y díle soles y rayos,
ansias, desvelos, respetos,
temor, silencio y cuidado

y atención sin esperanza,
que es lo que corre en Palacio,
y verás cómo lo aciertas. (250)

Pero, además, AML pertenece al ambiguo estatuto de la refundición, es decir, es un hipertexto construido sobre las huellas aún legibles de ELC, cuya autoridad es obvia por ser del gran Lope.

La citación comienza desde el paratexto, el título, que ya indica referencias y diferencias⁷ con respecto al hipotexto. La lectura contrastiva de las dos fábulas permitirá inferir conclusiones sobre las modificaciones paratextuales y textuales. Para ello trazamos la estructura narrativa de ELC y AML según el modelo de gramática generativa propuesto por Thomas G. Pavel (1976) en La syntaxe narrative des tragédies de Corneille:

ELC

EN (Estructura narrativa)

OT (Orden turbado)

C (Carencia)

SI (Situación inicial)

1
SI

2
SI

Cila, princesa de Grecia, maldice a Minos porque éste la desdeña y le augura deshonor a causa de su mujer e hijas.

Teseo es llevado como rehén al palacio del Rey Minos y condenado a muerte (Minotauro).

Las Infantas Ariadna y Fedra se prendan del prisionero, quien libera a Teseo del laberinto y es correspondida.

OR (Orden restablecido)

M (Mediación)

D (Desenlace)

1
M

Los príncipes Oranteo y Feniso pretenden a Ariadna. Al ser rechazado por ella, Oranteo se refugia en su isla, Lesbos. Las jóvenes y Teseo se embarcan.

2
M

Teseo se enamora de Fedra durante el viaje y deja a Ariadna en Lesbos. Esta finge ser un "pastorcillo" y suscita el amor de una labradora, Diana.

La apariencia del falso pastor atrae a Oranteo. Se produce un enfrentamiento entre éste, Teseo y Minos. Ariadna revela su identidad. Triple himeneo: Ariadna-Oranteo; Fedra-Teseo y Doriclea-Fineo.

AML

EN

OT

OR

SI

C

1
M

M

2
M

D

Teseo es llevado como rehén al palacio del Rey Minos y condenado a muerte.

Las Infantas Ariadna y Fedra se enamoran del prisionero. Este corresponde a Fedra, aunque es liberado del laberinto por Ariadna.

Los príncipes Baco y Lidoro pretenden a Ariadna y Fedra, respectivamente.

Teseo mata, por un equívoco, a Lidoro.

El rey investiga la muerte, otorga la mano de Fedra a Teseo y la de Ariadna a Baco (graciosos y doncellas también se "comprometen").

Las supresiones y suplementos tienen, a nuestro juicio, sugestivas connotaciones:

1) Sor Juana elide el primer segmento de la comedia lopesca (SI¹) a causa, seguramente, de a) el carácter poco edificante de la figura de Cila, quien mató a su padre y traicionó a su pueblo por su pasión hacia Minos; b) la alusión a las prácticas sexuales desviadas de Pasifae; c) la razón meramente estructural de concentración en otros aspectos de la intriga, como los galanteos de palacio y los saraos, que reproducían convenciones familiares al mundo virreinal.

2) El segundo gran cambio lo constituye la eliminación de la veleid^udad de Teseo, quien se declaraba enamorado primero de Ariadna y luego de Fedra. Sor Juana opta por mostrar a un Teseo constante en su amor por Fedra y solamente agradecido a la ayuda de Ariadna. Relacionado con lo mismo, es desechado también el rasgo de especulación del joven.

3) La dramaturga introduce un pretendiente para Fedra, lo cual genera un duelo que concluye con la muerte de aquel. La intervención real se justifica precisamente por esta situación en la que se hace proverbial su función mediadora.

4) Sor Juana suprime, por motivos obvios, todo el pasaje de la isla de Lesbos que, desde el nombre, ponía sobre el tapete el tema de la identidad sexual.

5) Se desarrolla, mucho más extensa y brillantemente, el rol de los graciosos: Atún y Racimo, que duplican, irónica y paródicamente, las acciones de sus amos, Teseo y Baco, perpetrando a menudo infracciones en el nivel discursivo. En una escena dice Atún: "-Aquí entro yo./(¡Gracias a Santa Lucía,/ que tengo lugar de hablar!)". (350)

III. Conclusiones

Si aceptamos las palabras de Pavis (1980: 309) acerca de que una metaobra "funciona en todo texto dramático como su comentario, su imagen inversa y su enunciación", veremos que elisiones y suplementos -marcas de la refundición⁸- conllevan un comentario crítico con respecto al hipertexto al mismo tiempo que declaran la opinión de Sor Juana sobre el arte de hacer comedias.

Sor Juana refunde, como otros, pero ya desde el título exhibe, denuncia, la construcción de un laberinto textual en el que pretende inscribir, sesgada pero firmemente, su propia identidad.

El contexto mitológico, esclerosado en el discurso genérico, es apenas el pretexto para enunciar una temática obsesiva en la monja escritora: la de las relaciones amorosas. Estas han encontrado aquí el más acertado de los símbolos: el laberinto. El "confuso laberinto" de las acciones y palabras equívocas de actores (Pavis 1983: 16) se duplica, muy especular y barrocamemente, en el laberinto de los sentimientos, a través del cual puede llegarse, por cualquier recodo, a la unión con la persona errada. Al mismo tiempo, ese laberinto vuelve a duplicarse para esconder la ideología de Sor Juana, que textualiza así, tanto su percepción de la corte virreinal, llena de enmascaramientos verbales, como su desprecio y su rebeldía frente a los condicionamientos de la sociedad.

Las palabras del gracioso Atún: "Cumplir con quien soy deseo" admiten varias lecturas pero sólo rescataremos dos: expresan, para nosotros, la voluntad estética de Sor Juana, consciente y presionada por la sombra del otro en la propia escritura (Paz: 71) y expresan también la tensión develamiento/ocultamiento de su compleja existencia.

Notas

- 1 Amor es más laberinto en Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. IV. México: F.C.E., (1a. ed., 1957), 1a. reimp., 1976. Todas las citas se harán por la presente edición y el texto se identificará con la sigla AML.
- 2 En el Sainete Segundo, intercalado entre las jornadas de Los empeños de una casa, Sor Juana asegura, por boca de un mosquetero, que las comedias españolas son mejores pues "nunca son pesadas / las cosas que por agua están pasadas" (Op. Cit., 119-120).
- 3 Las dos comedias constituyen politextos denominados festejos, que incluían: a) loas y/o letras; b) comedias; c) sainetes y d) saraos (sólo en el caso de Los empeños...). Dichos festejos fueron dedicados, el primero a los Marqueses de la Laguna y el segundo al Conde de Galve.
- 4 Citamos la opinión de Octavio Paz (Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe) porque juzgamos importante su estudio global de la personalidad de la monja escritora, aunque no coincidimos con la apreciación que hace de las comedias. (F.C.E., 1985).
- 5 Lope de Vega, El laberinto de Creta en Obras de Lope de Vega. VI. Madrid: R.A.E. 1896. Desde ahora se identificará el texto con la sigla ELC.
- 6 Cfr. Sosa de Valle, Marcela, "El problema de la enunciación en Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz", II JORNADAS REGIONALES DE INVESTIGACION EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES, Universidad Nacional, Jujuy, 1990.
- 7 Cfr. nociones sobre reescritura en Pierre Laurette, "A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia". Trad. de Mirka Bonalumi. Rosario: Universidad Nacional, 1986.
- 8 Cfr. Adamo, Graciela B. de, y Sosa, Marcela, "La práctica de la refundición en el teatro español del siglo XVII", I JORNADAS REGIONALES DE INVESTIGACION EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES, Universidad Nacional, Salta, 1989. Este trabajo, que presenta un esbozo de teorización sobre dicha práctica, es un informe parcial sobre el Proyecto de la UNSa.: La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano.

Bibliografía

- Bennasar, Bartolomé
1983 La España del Siglo de Oro. Barcelona: Crítica.
- Casa, Frank
1966 The Dramatic Craftmanship of Moreto. Harvard University Press.
- De Toro, Fernando
1987 Semiótica del teatro. Buenos Aires: Galerna.
1990 Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna/IITCTL.
- Even-Zohar, Itamar
1970 "Teoría del polisistema" en Poética y literatura comparada. Trad. de Liliana Fortuny. Tel Aviv.
- Genette, Gerard
1982 Palimpsestes. París: Seuil.
- La Barrera y Leirado, Cayetano A. de
1969 Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII). Ed. facsímil. Madrid: Gredos.
- Laurette, Pierre
1986 "A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia". Trad. de Mirka Bonalumi. Rosario: Universidad Nacional.
- Leonard, Irving
1974 La época barroca en el México colonial. México: F.C.E.
- Maravall, José Antonio
1981 La cultura del Barroco: una estructura histórica. Barcelona: Ariel, reimp.
- Pavel, Thomas G.
1988 La syntaxe narrative des tragédies de Corneille, cit. por Hermenegildo, Alfredo, "La oposición Caballero vs. Pastor y la estructura narrativa del teatro primitivo: Lucas Fernández", Dispositio, Vol. XIII, Nros. 33-35, 200-201.
- Pavis, Patrice
1988 "Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica", Dispositio, XIII, 33-35, 29-50.
1980 Diccionario del teatro, Madrid: Paidós.
- Salomon, Noel y Chevalier, Maxime
1983 "Creación y público: para una sociología literaria de los Siglos de Oro", Wardropper, B. Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco. Barcelona: Crítica.

Sloman, Albert
1958

The dramatic Craftmanship of Calderón.
Oxford: Dolphin.

Vives, Vicens
1977

Historia de España y América. III. Barcelona:
V. Vives.