



## Empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz: traducción, transmisión cultural y puesta en escena<sup>1</sup>

**Catherine Boyle\***

King's College, London

### ¿Vacía perfección?

El argumento: *Doña Leonor, una joven de la nobleza, se ha escapado con su amante, Don Carlos, temiendo que su padre esté a punto de elegir un marido más adecuado para ella. Sin que ellos lo sepan, Don Pedro, uno de los menos favorecidos pretendientes de Leonor, se entera de los planes de escape y prepara una trampa que, de tener éxito, hará que Don Carlos desaparezca y conducirá a Leonor a la casa de Don Pedro, al cuidado de su hermana, Doña Ana. Cuando las dos mujeres se encuentran, Leonor se apresura a contar su historia y Doña Ana de inmediato comprende que está en compañía de una rival, porque ella también está enamorada de Don Carlos y ha olvidado a su amor, Don Juan. Así comienzan tres días de intriga y traición, que finalmente terminan con la unión satisfac-*

*toria de cada pareja. Todo esto con la excepción de Don Pedro, quien ha perdido a su Leonor, pero ha confundido al disfrazado Castaño (el sirviente de Don Carlos) con Leonor.<sup>2</sup> El resultado es una comedia de errores y de identidades confundidas, como sostiene Octavio Paz:*

*Mundo de sombras y máscaras: A enamora a la hermosa B pero en el baile de disfraces o entre las sombras del jardín nocturno la confunde con C, mientras que B, también enamorada de A, lo toma en la oscuridad por D, que la ama y al que aborrece. El azar combina las cartas una y otra vez hasta que triunfa la verdad... El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados, los bellos versos, 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.<sup>3</sup>*

Uno de los primeros pasos para la presentación de la obra en inglés fue la producción de una traducción literal. Cito de las notas que hice en el momento (y pido disculpas por el tono utilizado): ¿esto es una broma? Tal

\* Traducción: Raquel Rivas Rojas.

1. Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz [1651-1695] fue representada por primera vez en Ciudad de México en 1683 para la corte virreinal en el palacio de uno de sus oficiales, durante un homenaje a la pareja virreinal, el Marqués y la Marquesa de La Laguna. La celebración fue también en homenaje a la llegada del nuevo Arzobispo, Francisco Aguiar y Seijas. Este artículo está basado en mi trabajo como dramaturga (o asistente literario), en la producción de la obra por parte de One Horse, bajo el título Los empeños de una casa, *The House of Desires*. Fue dirigida por Gaynor Macfarlane en una nueva versión para teatro de Peter Oswald, y se presentó en el Centro de Artes de Battersea, Londres, del 3 al 21 de diciembre de 1997. [En el artículo original en inglés se citó por la traducción inédita de la obra hecha por Peter Oswald. La traducción al español restituyó las citas del texto original de Sor Juana, ver nota 10.]

2. C. Boyle Et G. Macfarlane, *From response to reproduction: three centuries of Sor Juana Inés de la Cruz*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Travesía 4, 2 (1995), 191-5 (pp 192-3).

3. Octavio Paz, *Sor Juana, or the traps of faith*, trans. Margaret Sayers Peden (Cambridge, Mass, 1988) p 327. [Para la traducción al español la cita fue tomada de la edición de Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p 433]



Sor Juana Inés de la Cruz.

vez éste es el mismo problema que Paz expuso, de manera mucho más elocuente, al concebir el sentido de la obra como *vacía perfección*. Mi pregunta surge porque me parece que Sor Juana, más que cualquier otro, parece haberse divertido bastante con los códigos de comportamiento y del teatro de su tiempo. Que lo que ella creó fue un juego implacable con sus desgraciados y no muy admirables personajes. Como sostiene Paz, no hay ninguna transgresión de la *estética del decoro*, pero dentro de ella, creo, Sor Juana elabora un juego transparente de revelación. Los códigos son desnudados al punto de volverse vacíos. Pero, si este es el caso, ¿dónde queda una producción moderna: cómo puede ser representada? (Esta es la siguiente pregunta en mis notas).

Al trabajar en la traducción literal, con frecuencia me encontré cuestionando la naturaleza misma del ejercicio. Buscaba lo que llamé *los hechos lingüísticos*, esto es, mi objetivo era desenredar la sintaxis barroca de Sor Juana con el fin de poner en evidencia claramente el sentido del texto. Este fue también un modo de estar segura de los hechos del drama: como aclara la descripción de Octavio Paz, es a veces increíblemente difícil saber quién está dónde, cómo llegó ahí, quién realmente mira a quién, a quién son dirigidos los parlamentos y quién los escucha en realidad. Eventualmente comencé a concebir mi trabajo como un ejercicio de localización de la gramática, el intento de establecer cierta familiaridad con su sintaxis lingüística y dramática, con sus formas de lenguaje, movimiento, luz y oscuridad. Con este propósito, la forma poética quedó incorporada en lo que imaginé eran párrafos rítmicos: el lenguaje, la gramática de la pieza fue planchada, hecha lineal.

En este sentido, la traducción literal se convirtió en un ejercicio de desintegración, de demolición. La traducción desenreda lo que la autora ha escrito, es un lugar de encuentro y de choque para los lenguajes, códigos, periodos y produce esa forma de no lenguaje que es la expresión de un espacio intermedio. Esta *interlingua* atraviesa como una violencia tanto al lenguaje como al original.<sup>4</sup> La traducción literal, entonces, es parte de un proceso circular: depende de la traducción o de la adaptación y producción *enredar* todo otra vez, para devolverle a la obra su forma original.

Si nos detenemos un poco más en este problema del desenredo, del espacio intermedio de choque, ¿hacia dónde nos lleva? Lo que sucede con este desenredo es que puede permitirnos ver claramente lo que ha logrado el edificio de lenguaje de Sor Juana. Mi impresión, al aclarar el lenguaje, fue que el lenguaje en sí, lexicalmente, era bastante simple. Sintéticamente es una delicia cons-

4. Utilizo aquí como punto de referencia el concepto de *interlingua* de George Steiner: *After Babel. Aspects of language and translation*, 2nd ed (Oxford, 1992), p 332.

tante y maravillosa. Se sostiene fuertemente en los juegos verbales satírico-humorísticos y en el disimulo, y contiene una gran cantidad de impenetrables alusiones culturales. Pero estas alusiones se basan en la habilidad intelectual, en la familiaridad cultural que el público contemporáneo de la corte tenía con estas alusiones y, para el traductor moderno, en cierta investigación e ingenio.<sup>5</sup> Los diálogos son explicativos en gran medida, los apartes también proporcionan información o describen un estado mental en un determinado momento dentro del completo caos, pero esto sucede generalmente sin mucha profundidad, ya que expresan en su mayoría emociones estandarizadas y codificadas. Y hay también algunos momentos de elevada poesía. La obra, hasta un punto casi absurdo que colinda con la farsa, se sostiene en digresiones en forma de apartes. Hay evidentemente una gran ausencia de diálogos directos cruciales entre los personajes, pero, al final, cada quien sabe lo que necesita saber para su propio bien, el orden es (casi) restaurado. En la vertiginosa velocidad del drama nos resultaría difícil decir cómo.

Enredados en su expresión lingüística, los rígidos códigos de comportamiento, cortejo y honor se cumplen totalmente y, de hecho, cada uno de estos personajes está insertado felizmente dentro de esos códigos. Lo que Sor Juana ha inventado aquí es un edificio de lenguaje alrededor de un centro vacío. Hay en la obra una similitud de voces; los personajes recurren a las mismas figuras y tropos, los mismos códigos. Su lenguaje es una consecuencia de su inserción en ese mundo. El lenguaje, yo diría, intenta ser transparente en un nivel, con el fin de permitir acceso a una *vana perfección*, no la suya propia sino aquella que es representada: la de los códigos de honor en la corte. En este proceso de desenredo de la trama de la obra, la creación de la linealidad moderna destruye el edificio del circunloquio del barroco tardío.

Lo que entonces se hace evidente es que esta es una obra muy inteligente, que el argumento en sí puede ser a fin de cuentas convencional, pero que lo que se esconde detrás tiene una poderosa geometría propia. Juega con el uso del espacio, con el uso de las dinámicas de la luz y la sombra, del escuchar y no escuchar, del ver y no ver y de las miles de combinaciones que esto permite. Su di-

5. En su puesta en escena, Peter Oswald deliberadamente evita clarificar algunas de las más oscuras alusiones culturales, para lograr un efecto humorístico.

INVNDACION CÀSTALIDA  
D E  
LA VNICA POETISA, MVSA DEZIMA,  
SOROR JVANA INES  
DE LA CRVZ, RELIGIOSA PROFESSA EN  
el Monasterio de San Geronimo de la Imperial  
Ciudad de Mexico.

Q V E  
EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,  
Fertiliza varios asuntos:  
C O N  
ELEGANTES, SVTILES, CLAROS, INGENIOSOS,  
VTILES VERSOS:  
PARA ENSEMANZA, RECREO, Y ADMIRACION.

DEDICALOS

A LA EXCEL.<sup>MA</sup> SEÑORA. SEÑORA D. MARIA  
Luísa Gonzaga Marquiza de Lara, Condesa de Paredes,  
Marquesa de la Laguna;

Y LOS SACA A LVZ  
D. JVAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN  
de Santiago, Mayordomo y Cavallero que fue de la Excelencia,  
Gobernador actual de la Ciudad del Puerto  
de Santa MARIA.

CON PRIVILEGIO.

EN MADRID: POR JVAN GARCIA INFANZON. Año de 1689.

námica se sostiene en el movimiento y las figuras que emergen son reveladas y luego desintegradas. Uno de los ejemplos claves de esto es la escena del jardín, preparada por Doña Ana y su sirvienta Celia de manera independiente, donde los demás personajes escuchan una canción sobre los grandes dolores del amor. Todos pueden ver y escuchar a quienes cantan pero sólo pueden ver lo que quieren las dos mujeres que han preparado la escena, esto es, la aparente traición de sus respectivos amantes. Ellos son el público en una escena que sólo refleja sus más hondos temores, los cuales cada uno expresa, dentro de su limitado grupo, es decir, a fin de cuentas, para sí mismos. Sor Juana crea y manipula este espacio dramático imaginario de manera gloriosa; ya que, en cierto sentido, el espacio se mantiene vacío, el foco del drama se diluye, los protagonistas se vuelven las sombras en las que están semi-escondidos y nosotros, el público, somos abandonados a contemplar ese vacío. Somos entretenidos mientras se nos muestra el vacío. Es realmente moderno: podemos no reconocer con precisión esta vacuidad, pero no tenemos dificultad en identificar el vacío central.

## El espacio de Sor Juana<sup>6</sup>

He escrito en otra parte, con el director de la producción de BAC, Gaynor Macfarlane, cómo comenzamos a percibir lo que llamamos *fisuras* en la escritura de Sor Juana. Nos referíamos a la distancia entre el espacio que ella, en efecto, ocupaba y aquel que era su espacio ideal; el espacio en el que ella conoce su audiencia, juega confiadamente y toma riesgos calculados, y el otro espacio donde parece perder de vista a su audiencia y comienza a perder control: *Esta es una fisura entre el yo que ella conscientemente construye y el yo que está siendo construido para ella, entre lo que puede ser visto como seguro y aquello que es peligroso.* (Boyle Et Macfarlane, p 192). La seguridad es el espacio para la acción principal en *Los empeños de una casa*. Cuando Leonor entra en casa de Doña Ana, se adentra en un espacio que percibe como seguro, pero esto es, de hecho, potencialmente peligroso. Esta casa parece ser dominada por mujeres pero se rinde irrevocablemente ante los códigos y el poder de los hombres que, como veremos, no siempre siguen los famosos códigos de honor.

*Los empeños de una casa* muestra a una Sor Juana insubordinada y confiada en sí misma; en este texto demuestra la clara conciencia que tiene con respecto al espacio que ocupa y al sentido de permanente representación que de allí surge. Lo que quiero sugerir es que al trabajar en el *desenredo* de la obra, y luego al ver el proceso de *reconstrucción* para la representación, me di cuenta de qué manera magnífica y con cuánto humor Sor Juana se imagina el espacio. Mi interpretación se sostiene en la percepción del modo como ella manipuló el lugar que le fue dado en la sociedad y se condujo a sí misma a través de él durante gran parte de su vida. Para mí, más que cualquier cosa, *Los empeños de una casa* es una dramatización de este modo de manipular el espacio.

Al entrar al convento de Santa Paula, de la Orden de San Jerónimo, en 1669 a la edad de veinte años, Sor Juana había seguido el consejo de su confesor el padre



Sor Juana Inés de la Cruz.

Antonio Núñez de Miranda. Este sería su lugar en la sociedad: en la corte ella había encontrado cierta libertad, pero la vida de la corte conducía normalmente al matrimonio y, como dijo Sor Juana en su famosa defensa de su derecho a estudiar y escribir poesía, su *Respuesta a Sor Filotea*<sup>7</sup>, el matrimonio le resultaba aborrecible. El otro espacio en la sociedad que podía convenir a una mujer con su inclinación al estudio era, por supuesto, el convento. En 1683, Sor Juana estaba confiada y segura: había creado, en efecto, un excelente espacio creativo e intelectual en el convento. Sus trabajos habían sido publicados incluso fuera de México, continuaba siendo la favorita de la pareja virreinal y estaba especialmente segura de la protección del Conde de Paredes, Marqués de la Laguna. Esta protección era crucial contra la posi-

6. Para una discusión del espacio en Sor Juana, ver Jean Franco, *Sor Juana explores space*, en Jean Franco, "Plotting Women. Gender and representation in Mexico". (London, 1989), pp 23-54. Para una amplia discusión sobre el uso del espacio en la escena teatral, ver, Aurelio González, *El espacio teatral en Los empeños de una casa*, en: "Y diversa de mí misma entre plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz", ed. Sara Poot Herrera (México, 1993), pp 269-77.

7. Ver Sor Juana Inés de la Cruz, *Poems, protest and a dream*, translated with notes by Margaret Sayers Peden (London, 1997). La *Respuesta...* fue escrita en 1691.

ble desaprobación de la jerarquía eclesiástica y Sor Juana no tenía razones para dudar de ella.

Tal es la confianza de Sor Juana en estos años que parece que en 1681 o 1682 dirigió un desafío a su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda. En una carta extraordinaria que anticipa pero que, en su lenguaje apasionado y desprotegido, va más allá que la posterior *Respuesta...*, Sor Juana ataca a Miranda abierta y apasionadamente por desaprobando su escritura y considera la actitud de su confesor como basada en el hecho de que ella es una mujer:

*(...) que no ignoro que el cursar públicamente las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer, por la ocasionada familiaridad con los hombres, y que ésta sería la razón de prohibir los estudios públicos; y el no disputarles lugar señalado para ellos será porque, como no las ha menester la república para el gobierno de los magistrados (de que por la misma razón de honestidad están excluidas), no cuida de lo que no le ha de servir; pero los privados y particulares estudios, ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres? Pues, ¿por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellos? ¿No es capaz de tanta gracia y gloria de Dios como la suya? Pues, ¿por qué no será capaz de tantas noticias y ciencias, que es menos? ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa la ley?*<sup>8</sup>

Ella demanda de Miranda una respuesta a la cuestión de cómo lidiar con la fama no buscada y toda la atención de la cual es objeto, y compara su obediencia a la corte virreinal con la obediencia que debe a su confesor. Y finalmente le indica que, si él no puede aceptar su *genio -Nació con él y con él he de morir* (González, p 31)- entonces no debe pensar más en eso: *Y así le suplico a V.R. que si no gusta ni es ya servido favorecerme (que eso es voluntario) no se acuerde de mí* (id, p 32). La libertad que Sor Juana muestra frente a su confesor es valiente y atrevida, tal vez incluso indiscreta. Pero es una impresionante declaración de su propio ser: es directa y de-

manda ser reconocida por lo que es y que no le sean impuestas tareas imposibles de alcanzar. Es abierta y desprotegida: ella está segura, consciente de las dificultades, pero decidida a luchar.

Este es el espíritu que Sor Juana coloca en Leonor: ella va a decidir su propio destino. Pero su heroína ama y es amada, y en tanto tal puede forjar su propio destino dentro de los parámetros de una existencia femenina aceptada. Como muestra Margo Glantz, en el retrato verbal que hace para Doña Ana en el inicio de la obra, Leonor no se detiene en su belleza, contrariando las convenciones del autorretrato teatral:

*Decirte que nací hermosa/ presumo que es excusado, / pues lo atestiguan tus ojos/ y lo prueban mis trabajos* (p 41). En palabras de Margo Glantz, *al llamar la atención mediante el silencio que rotula o subraya acerca del narcisismo exterior, el de la simple belleza*

## THEATRO DE VIRTUDES POLITICAS, QUE

Constituyen á vn Principe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermofoó el ARCO TRIUMPHAL, Que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad DE MEXICO

Erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey

CONDE DE PAREDES,  
MARQUES DE LA LAGVNA, &c.

*Ideolo entonces, y ahora lo describe*

D. Carlos de Sigüenza, y Gongora  
Cathedratico propietario de Mathematicas en su Real Vniversidad.



EN MEXICO: Por la Viuda de Bernardo Calderon.

∞ DC LXXX.

8. La carta fue encontrada por el padre Aureliano Tapia Méndez y publicada por él en el libro titulado *Autodefensa espiritual de Sor Juana* (Monterrey 1981) (reproducida en *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía lírica*. José Carlos González Boixo (Ed.). Madrid, 1992, pp 27-33).

física, Sor Juana se adentra en su otro aspecto, quizá más peligroso, el de la soberbia que se engendra en la conciencia exagerada del propio valor. La mirada interior, enfrentada al espejo que factura el mundo, se deforma. ¿A quién amar si no al reflejo masculino de sí misma, edificado con los mismos ingredientes y matizado de igual forma que su propia imagen?<sup>9</sup>

Leonor, cuya posterior descripción de Don Carlos lo pinta en una gloria física, moral e intelectual, encontrará, a través de este reflejo de sí misma en otro, un lugar en la sociedad. El personaje es autobiográfico en la creación de una descripción del espíritu, de la feminidad más allá de lo ordinario: Leonor es la dramatización de un espacio alternativo imaginario. Pero el personaje no es sólo un fácil artefacto autobiográfico, y tampoco su descripción sugiere el amor a un hombre como la única alternativa al convento (aunque ella amenace con escapar si pierde a Don Carlos). Porque no es frente al amor que Leonor ha sucumbido, a fin de cuentas, sino frente a la correspondencia, el reflejo de su alma en otra alma. Esta es parte de la búsqueda de Sor Juana, una imagen en la sociedad que pueda legitimarla y validarla, una forma de comunidad en la que ella pueda estar segura. La obra hace referencia a esto en muchas otras formas sutiles, sobre todo en la manipulación de su público.

### El público de Sor Juana

Los empeños de una casa fue escrita como un *festejo*. En este sentido, la obra es parte de una celebración mucho más amplia. Es precedida por una loa (pieza breve en honor a un santo o a algún dignatario recién llegado) y contiene un *sainete* (pieza satírica corta) entre cada uno de los actos o *jornadas* (de las cuales hay tres). Al final habría un *fin de fiesta*, una celebración en forma de danza o de pieza musical. De modo que la obra no era un evento teatral aislado: era parte de un programa más amplio, un evento más difuso que ahora, cuando representamos los tres actos juntos y nos concentramos en una sola línea de la acción teatral. La relación con el

9. Ver Margo Glantz, *De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: El vergonzoso en palacio y Los empeños de una casa*, in Margo Glantz, "Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)" (México, 1992), p 168.

SEGUNDO TOMO  
DE LAS OBRAS  
DE SOROR  
JUANA INES  
DE LA CRUZ,  
MONJA PROFESSA EN EL MONASTERIO  
DEL SEÑOR SAN GERONIMO  
De la Ciudad de Mexico.

AÑADIDO EN ESTA SEGUNDA IMPRESSION  
POR SU AUTORA.

Año  1693

CON LAS LICENCIAS NECESS  
Impreso en BARCELONA: Por Ja  
Yañez

tiempo y el espacio es diferente, se sugiere que se dispone de mayor capacidad espacial, un entretenimiento más amplio, en el que el humor y el ocio tienen roles igualmente importantes.

Sor Juana amaba este espacio: era la recreación concreta de su propio espacio intelectual. En él podía ejercitar su humor y su ingenio, elaborar sistemas políticos precisos y sofisticados, y satisfacer su deseo de diversión. Allá podía experimentar y, en este momento de su vida, eso es exactamente lo que hizo. Sor Juana ocupó este espacio exactamente como ocupó todos los demás: probando todas sus posibilidades, forzando sus límites y traspasándolos. Esto es especialmente cierto en el modo como desarrolla su relación con el público.

El público, el interlocutor clave para el colectivo de los actores, parece ser también, constantemente, el interlocutor clave para cada personaje en particular. Los personajes rara vez hablan entre ellos. Con la excepción de Carlos y Leonor, los diálogos entre los personajes re-

sultan claramente inútiles, llenos de mentiras, traiciones y el deseo de dejar a los otros en la oscuridad. Pero sus parlamentos, como he dicho antes, están llenos de apartes. Veamos este ejemplo del Acto I, escena VII, cuando toda la construcción de la situación parece estar a punto de colapsar al encontrarse los personajes claves:

- Celia: (Aparte)* A ver si está aquí mi ama,  
para sacar a Don Juan  
que oculto dejó en su cuadra,  
vengo; mas, ¿qué es lo que veo?
- Doña Leonor: (Aparte)* ¿Qué es esto? ¡El Cielo me valga!  
¿Carlos no es éste que miro?
- Don Carlos: (Aparte)* ¡Esta es Leonor, o me engaña  
la aprensión!
- Doña Ana: (Aparte)* ¿Don Juan aquí?  
Aliento y vida me faltan.
- Don Juan: (Aparte)* ¿Aquí Don Carlos de Olmedo?  
Sin duda que de Doña Ana  
es amante, y que por él  
aveve, inconstante y falsa  
me trata a mí con desdén.
- Doña Leonor (Aparte):* Cielos! ¿En aquesta casa  
Carlos, cuando amante yo  
en la prisión le lloraba?  
¿En una cuadra escondido,  
y a mí, pensando que hablaba  
con otra, decirme amores?  
Sin duda que de esta dama  
es amante. Pero, ¿cómo?  
¿Si es ilusión lo que pasa  
por mí? ¡Si a él llevaron preso  
y quedé depositada  
yo! Toda soy un abismo  
de penas. (p 71-73)

Los personajes están en una situación, en la semioscuridad, donde deben creer en sus ojos y oídos. Por los apartes nos enteramos de que, sin contar a Leonor y a Carlos, los demás están atrapados en lo que ven o creen ver. La vista ha sido su instrumento de amor y han sido atrapados por ella. Leonor y Carlos no van a confiar solamente en la vista: ellos mirarán más allá de la evidencia que está ante sus ojos, sin importar cuántas veces el *azar*, como lo llama Octavio Paz, se muestre adverso.

El aparte de Celia nos informa sobre el misterio de que el argumento no se resuelva a través de la acción; por ejemplo, nos enteramos de cómo es que el preten-

diente de Doña Ana se encuentra ya escondido en la casa:

*Qué buenas nuevas me dan  
con esto que ahora he oído,  
para tener yo escondido  
en su cuarto al tal Don Juan,*

*que habiendo notado el modo  
con que le trata enfadada,  
quiere hacer la tarquinada  
y dar al traste con todo. (p 42)*

Sus apartes nos recuerdan una y otra vez su duplicidad, la conciencia que tiene de su jerarquía entre la servidumbre y su ruda indiferencia ante el *decoro*:

*Celia: (Aparte)* Ella está tan asustada  
que se olvida de saber  
cómo entró Don Juan en casa;  
mas ya pasado el aprieto,  
no faltará una patraña  
que decir, y echar la culpa  
a alguna de las criadas,  
que es cierto que donde hay muchas  
se peca de confianza,  
pues unas a otras se culpan  
y unas por otras se salvan. (p 77)

Los apartes suspenden la acción, pero la hacen progresar en términos de informar al público. Son virtualmente *placards* brechtianos. No se nos permite olvidar que estamos en presencia de un artificio. Sor Juana sugiere la banalidad de la cuarta pared, la cual virtualmente destruye. Se nos invita a enfrentarnos a los personajes, uno por uno, pero rara vez se nos exige entrar en un espacio de cercanía emocional con ellos. De cada personaje se puede extraer una explicación, pero ninguna de ellas tiene más peso moral que las otras: los juegos dobles de Celia como sirviente se presentan tan deliberados como los alegres actos malintencionados de Doña Ana; las irreverencias y la cobardía de Castaño gloriosamente develan lo absurdo del código de honor y decoro de su amo. En un mundo en el que la comunicación está codificada en alto grado y, sobre todo, está situada en un espacio de envidia y de juegos rituales, donde las pasiones reales son raras, los personajes hablan *hacia afuera*, más allá de sus posibles interlocutores inmediatos en escena, a un interlocutor normalmente poco reconocido que se encuentra fuera del escenario.

Estos personajes, al cercarse, perseguirse y perderse unos a otros, están atrapados en su propia individualidad y su único posible interlocutor es el público *invisible*. Tenemos distancia, comunicación directa con el público; tenemos, como sea, un acercamiento a sus monólogos interiores y tenemos una obra que está totalmente consciente de sí misma y de sus absurdos. (La producción llevada a cabo en Londres mostró la fuerza de estos mecanismos: el público entró en el juego desde el principio tal vez luego de cierta aprensión inicial y la gente se sintió sorprendida de haber reído desde el principio hasta el fin ante una obra escrita por una monja mejicana del siglo diecisiete). El lugar de *Los empeños de una casa* parece estar entre Brecht, Pirandello y un melodrama barato.

Si los apartes son casi brechtianos, los sainetes anticipan a Pirandello, como se ha apuntado en otra parte (Paz, 1988, p 328). En el segundo sainete, dos personajes comentan lo que va de la obra, a la cual critican por ser demasiado larga y fastidiosa; entonces deciden *murmurar* (p 150)<sup>10</sup>, silbar y hacer ruido, preguntándose quién ha engañado al dueño de la casa en la cual se lleva a cabo la obra y sugiriendo que hubiese sido preferible elegir una obra de, por ejemplo, Calderón (ya que lo importado de España es ampliamente superior a los mediocres intentos nativos). Los silbidos obligan a hablar al *autor* –el dramaturgo Acevedo– quien jura que no escribirá de nuevo porque prefiere *morir a silbos* (p 158) que morir por garrote.

Dentro de los límites de una producción moderna, esta escena no sería incluida, ya que no es necesaria para el desarrollo de la obra. Pero para Sor Juana, como la autora de todas las piezas del festejo, esta fue su oportunidad de dejar correr su imaginación y su sentido del juego. Desde esta perspectiva, nombra su propio espa-



Frontispicio de Fama y obras póstumas de sor Juana Inés de la Cruz.

cio. Como he dicho, esto, en 1683, es un logro: el espacio creativo se llenó de manera exuberante. Pero es también un espacio en el que cierta amenaza se ubica en los márgenes de la conciencia de la autora, aún cuando está en el centro de su condición. Una de las funciones claves de la escena del sainete es llevarnos directamente al corazón de la feminidad de Sor Juana. Ahí ella se *esconde* tras un dramaturgo (que realmente existió). En su estilo característico, Sor Juana está llamando la atención sobre su género escondiéndolo, resaltando el hecho de que sería necesario un *cambio* –convertirse en hombre– para que se le reconociera apropiada y legítimamente como poeta. Y audazmente menciona las opciones: el garrote o el silencio.

Este tema –tal vez el principal subtexto de la obra–

10. Las referencias en español son tomadas de *Los empeños de una casa* (México, 1994). [Para la traducción, las citas se han tomado de la edición de Editores Mexicanos Unidos, México, 1976. Los números en paréntesis que aparecen en el texto después de las citas corresponden a esta edición.]

se lleva al extremo de producir un extraordinario efecto humorístico en el acto final. Don Carlos (quien se entera de que Leonor va a ser obligada a casarse con Don Pedro debido al error del padre de ella de creer que fueron ellos los amantes que escaparon) trata de persuadir a Castaño de llevar una carta de confesión al padre de Leonor, convencido de que una vez que se sepa la verdad será él el que será obligado por honor a casarse con ella. Castaño se niega a hacer esto, en la creencia bastante válida de que será él quien finalmente pague por los errores de su amo. En su desesperación da con la idea de vestirse como Leonor, cuyas ropas ha estado cargando y oliendo (p 50) y procede a transformarse quitándose los trapos sin forma de un hombre. Esto se hace a la vista del público, en medio de una conversación con él, que revela claramente los mecanismos y resultados del cambio.

¿Qué es lo que Sor Juana está haciendo aquí? Está, de hecho, entrando en un territorio peligroso. Al colocar a Castaño en la situación de ser una mujer, añade un nuevo nivel a nuestra conciencia de estos códigos. En su inminente encuentro con Don Pedro (quien, debido a su confianza en lo que ve más que en las evidencias de la razón y en lo que escucha, cree que ha encontrado a Leonor), Castaño descubre el poder fácil de la feminidad. Al principio se encuentra encantado con los poderes que la mujer tiene sobre el hombre:

*¡Gran cosa es el ser rogadas!  
Ya no me admiro que sean  
tan soberbias las mujeres,  
porque no hay que ensoberbezca  
cosa, como el ser rogadas.  
Ahora bien, de vuelta y media  
he de poner a este tonto. (p 177)*

Pero Don Pedro persiste en perseguirla, y resulta evidente que el poder de las mujeres es superficial y, en último término, insignificante. Con su gran poder físico, Don Pedro es una amenaza para Leonor, y usará la fuerza cuando ella trate de escapar. El reconocimiento por parte de Castaño de haber caído en su propia trampa -*Notable aprieto, por Dios! Yo pienso que aquí me fuerza./ Mejor es mudar de estilo/para ver si así me deja.* (p 180)- revela lo que hemos visto antes en la obra (por ejemplo, el encuentro de Leonor con Don Juan, quien la toma por su amante, Doña Ana), pero que no ha sido nombrado: el poder de los hombres y el recurso fácil a la amenaza de violencia sexual. La *estética del decoro* no ha sido

transgredida, pero ha sido transfigurada en una realidad mucho peor. Castaño se salva al hacer una promesa de matrimonio, y el golpe de humor de la escena se impone de nuevo, pero Castaño juega implacablemente con el público, invitándolo a la complicidad en el develamiento del verdadero Don Pedro. Y, al final, Sor Juana con malicia deja un elemento sin resolver en su rápida resolución de las intrigas: Don Pedro está ahora comprometido con una falsa Leonor. El público se queda con el recuerdo final de las trampas que la autora ha estado haciendo a lo largo de la obra. El asunto del cambio de géneros no ha sido completamente resuelto. El público es testigo.

En la experiencia teatral, Sor Juana no pierde de vista su posición -qué está llena de sátira y de risa fácil, en la que el público es lo más importante- debido a que tiene una conciencia permanente del público, no sólo como espectadores sino como un posible lugar de recepción (¿y de comprensión y reflejo?) de sus temores intelectuales y humanos. Aun bajo la protección de la pareja virreinal no puede menos que estar consciente de los murmullos que la condenan fuera de escena. En la carta dirigida a su confesor, Sor Juana escribió: *Que hasta el hacer esta forma de letra algo razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo* (González, p 29). Los empeños de una casa hace referencia a esta constante necesidad de esconderse, de cambiar, de evadir una autoridad externa. Aquí, bajo la protección del público de la corte, pero a la vista de la Iglesia, menciona su opresión y la necesidad de abandonar su género, adoptando otro que le sustituya para ser ella misma. Sor Juana identifica el espacio marcado por el género al cual ha sido forzada a entrar y sugiere la posibilidad de espacios alternativos. Desde nuestra perspectiva como posibles interlocutores en ese momento de su vida, podemos intuir el sueño de múltiples posibilidades para las mujeres. Desde nuestra perspectiva moderna, también sabemos que fue un sueño que se vio forzada a abandonar al menos en apariencia, si no en espíritu. No olvidemos que el festejo del cual forma parte Los empeños de una casa fue representado, en honor, entre otros, al nuevo arzobispo, que odiaba el teatro y aborrecía a las mujeres, y quien sería el encargado, menos de diez años después, de silenciar a Sor Juana Inés de la Cruz.