

LA SEDUCCIÓN EN *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA* O CÓMO SUBVERTIR LOS ESPACIOS DEL DESEO

Seduction in *Los empeños de una casa* or how to subvert spaces of desire

Rubén Domínguez Quintana

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Resumen

En este trabajo abordaremos el texto dramático de Sor Juana Inés de la Cruz cuestionando las estructuras patriarcales que distribuyen espacialmente a los sujetos dentro y fuera de la escena. Mediante el estudio de las maniobras seductoras que la *performance* del personaje Castaño realiza al vestirse de mujer, podremos comprobar cómo *Los empeños de una casa* desafía los mecanismos del deseo genérico-sexual que dejarán evidencia el orden patriarcal, al tiempo que subvierten los espacios asignados a hombres y mujeres en la obra.

Palabras clave: Seducción - deseo - espacio - teatro - Sor Juana.

Abstract

This study focuses on Sor Juana Inés de la Cruz' text challenging the patriarchal spatial structures that distribute subjects in and outside the theatrical scene. By studying the seductive performance of the character of Castaño dressed as a woman, this study demonstrates how *Los empeños de una casa* defies traditional patterns of gender and sexual desire as it simultaneously locates the weakness of the patriarchal order in gendered spaces.

Key Words: Seduction - desire - spaces - theater - Sor Juana.

Cualquier lectura que hagamos de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz nos recuerda que nos hallamos ante un texto clave del teatro hispánico, siempre preñado de nuevos significados. Su riqueza dramática y simbólica ha generado numerosos enfoques críticos que parten de las formas particulares del drama barroco hasta la condición religiosa y personal de la autora¹, pasando por las implicaciones coloniales² de la obra. Desde el ya clásico estudio de Clara Campoamor³ hemos sido testigos de trabajos críticos –monográficos y de conjunto– en los que tanto la obra como la figura de Sor Juana han sido objeto de lecturas agudas sobre sus dotes creativas⁴, su peculiar poética⁵ o los recientes enfoques desde las teorías de género, a los cuales se aproxima el análisis que proponemos.

El espacio, como elemento esencial de la escenografía, es una parte fundamental en la dramaturgia barroca por las implicaciones prácticas que tiene sobre la representación, pero su influencia es también la consecuencia de una distribución de los géneros según el medio y las funciones sociales que cada individuo, esto es, cada personaje, acarrea sobre las tablas. De este modo el espacio se convierte en un dispositivo de control al que los individuos responden mediante el mecanismo del deseo como único medio de transgredir los límites físicos establecidos, hecho que da origen al argumento de *Los empeños de una casa*. El deseo, pues, se erige como motor de las acciones y así puede ser interpretado el drama que Sor Juana lleva a las tablas si seguimos a Spinoza cuando afirma que “la esencia del hombre es el deseo”⁶. No en vano, Jose Antonio Marina repasa en su reciente obra *Las arquitecturas del deseo*⁷ las distintas aproximaciones que no pocos pensadores de la talla de Proust, Guide, Deleuze, Baudrillard, Lyotard o Foucault mantienen en sus trabajos, testigos de la importancia que,

¹ TORRAS, M., *Soy como consiga que me imaginéis: la construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.

² SUÁREZ, S., “Freedom and Containment in the Colonial Theology of Sor Juana Inés de la Cruz” en *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context*, SPADACCINI, N., MARTÍN-ESTUDILLO (eds.), Nashville, Tennessee, Vanderbilt University Press, 2005.

³ CAMPOAMOR, C., *Sor Juana Inés de la Cruz*, Gijón, Júcar, 1984.

⁴ BOSSE, M., POTTHAST, B. y STOLL, A., (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

⁵ GONZÁLEZ ROLDÁN, A., *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

⁶ *Apud.* MARINA, J.A., *Las arquitecturas del deseo*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 30.

⁷ IBÍDEM.

aunque sea de manera parcial e inconexa, el deseo ha suscitado a lo largo de la historia. La investigación sobre el origen y el funcionamiento del deseo ha sido constante y, desafortunadamente, muy poco desligada de sus anclajes fisiológicos; hecho que lleva a muchos lectores contemporáneos a preguntarse por las diferencias existentes entre el deseo femenino y el masculino. El esencialismo latente en esta cuestión viene dado principalmente por la tendencia a anatomizar el deseo, a localizarlo en un cuerpo para responder al modelo dual hombre/mujer, arriba/abajo, caliente/frío como el estudiado por Bourdieu⁸ o para adecuarse a la teoría de poder/resistencia de Foucault. Pero de este modo solo es posible alcanzar una respuesta acomodada al discurso falocéntrico, al sexo del poder y del saber, históricamente el masculino; que se opone a su negativo, el femenino.

Atribuciones como las que acabamos de reseñar dejan escapar el potencial que, dentro y fuera de la escena, poseen elementos como el espacio cuya función no solo es controlar a los individuos, sino producir sujetos deseantes. Las fronteras espaciales – dotadas de marcas genérico-sexuales– son un componente más de las estructuras políticas y económicas que, como explica Deleuze⁹, tienen como función encauzar el deseo. Sin embargo, el texto de Sor Juana contrapone de manera magistral el mundo físico habitado frente al mundo simbólico¹⁰ que el público realmente puede experimentar, invalidando las fronteras espaciales y las marcas genéricas de los personajes mediante la seducción. Ya no hablamos de hombres frente a mujeres o del hogar frente a la calle. Estas parejas enfrentadas resultan fútiles cuando el orden establecido, el saber y el poder masculinos, no es contrarrestado por un deseo femenino sino por una estrategia, por un juego: la seducción. Así, la seducción pertenece al ámbito del signo, a lo simbólico y lo político; desmarcándose de lo biológico y lo puramente genésico. La seducción no se puede localizar en un cuerpo, es relacional, se establece como desparrame de lo masculino y no como oposición a éste y su orden pues “*solo la seducción se opone radicalmente a la anatomía como destino*”¹¹. Por todo ello, la seducción es lo incomprensiblemente ignorado, lo realmente subversivo. El juego de la seducción no contrapone frontalmente dos verdades con intención simétrica –como hace el discurso feminista (hombre/mujer)– sino que le “basta con una ligera manipulación de las

⁸ BOURDIEU, P. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

⁹ *Apud.* MARINA, Jose Antonio., *op.cit.*, p. 145.

¹⁰ IBÍDEM, p. 141.

¹¹ BAUDRILLARD, J., *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 17

apariencias”¹², el juego tiene solo lugar en la esfera de los signos. Los significantes, pues, quedan del lado del saber, no del jugar y están, por tanto, fuera de lo material a lo que Jane Miller comenta lo siguiente:

The material experience of being a woman includes acquiescence in forms of oppression, and that acquiescence has to be understood as a cultural and psychological process mediated by language if women are to do more, finally than insert themselves as individuals into the existing male order at a number of specified points ¹³.

Esta inserción en el orden de lo masculino es la que inscribe los cuerpos, la que marca e instituye órdenes y saberes; es la maniobra que no tiene dobleces y que pasa de largo por el juego de las apariencias y su potencial semántico. En nuestra lectura de *Los empeños* abordamos el enriquecedor enfoque sobre el carácter reversible, en lugar de opuesto, que posee el significante¹⁴.

Cuando leemos el texto de Sor Juana Inés de la Cruz salta a la vista la inusual carga semántica de la que muchos elementos de la obra están dotados. El espacio es el primero de ellos y como tal ha sido considerado por gran parte de la crítica que no deja de resaltar la importancia del mismo. Así lo hace notar Maroto Camino cuando comenta que la subdivisión de espacios a la que asistimos en época premoderna en América tiene lugar, tanto por el crecimiento de las ciudades, como por la mayor complejidad de las relaciones sociales, lo cual tiene su último reflejo en el seno del domicilio¹⁵. La importancia del espacio es, sin duda alguna, el desencadenante de la acción en el drama de Sor Juana y así lo comprobamos al leer cómo Leonor relata a Ana y Celia su escapada en la Jornada I:

dispusimos esta noche
la fuga, y atropellando
el cariño de mi padre,
y de mi honor el recato,
salí a la calle [...] ¹⁶

¹² IBÍDEM p. 17

¹³ MILLER, J., *Seductions*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 19.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ MAROTO CAMINO, M., “En distintas cuerdas: Gender, Exile and Shipwreck in Sor Juana *Los empeños de una casa*”, en *Romance Studies*, nº 20 (2002), p. 159.

¹⁶ DE LA CRUZ, Sor J. I., *Los empeños de una casa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, Jornada I, versos 487-91.

La calle es un entorno de libertad completamente vedado a la mujer que contrasta con la sensación de encierro propiciada por la casa familiar¹⁷ y que, además, posee ciertas marcas de género que el orden patriarcal le atribuye. Ese orden exige del, a veces inconstante, principio de la clausura que Foucault estudia en “El arte de las distribuciones”¹⁸. El problema surge cuando la más mínima transgresión pone de manifiesto la vacuidad de esas normas genéricas del espacio y su distribución. El hombre, que es el único sujeto autorizado a moverse libremente por cualquier espacio, llega a estar perdido dentro de su propio hogar, su dominio por excelencia, al tiempo que detenta el poder absoluto de ese «territorio». La mujer, por su parte, está en peligro (también en pecado) fuera del hogar en el cual no gobierna —al menos en teoría— mientras la figura del hombre: esposo, padre o hermano esté presente. Esta norma socio-política es la que opera sobre Don Pedro y Doña Ana en el drama que estudiamos. El primero desconoce los desmanes y artimañas por las que la segunda esconde a su pretendido y a la fugitiva Leonor mientras que, al hacer acto de presencia, manda y dispone lo que el «orden» y la decencia exigen. No obstante, los espacios arquitectónicos y sus normas son desarticulados por medio de la ocultación de los amantes fugitivos en el interior del domicilio provocando que los valores genéricos de poder, la autoridad de Don Pedro y el recato de Doña Ana, aparezcan completamente inoperantes dentro de la arquitectura que ocupan y que les distribuye.

Según vemos en muchos de los dramas del Siglo de Oro, la casa se convierte, por lo general, en un reducto inexpugnable que hay que someter; pero la singularidad del texto de Sor Juana radica en que el espacio doméstico de *Los empeños* ya ha sido sometido, violado, desde el mismo comienzo del drama. Como añadidura, los sujetos capaces de restablecer el orden quebrantado están atrapados en una cadena de deseo genérico-sexual que impedirá que la ley se imponga sobre las maniobras que el drama va tejiendo jornada tras jornada. Quizá sea por esta extraña alienación de los personajes, junto a otras cualidades que veremos más adelante, por lo que Horswell destaca la hibridez del texto de Sor Juana, adoptando y reinterpretando —como vemos, desde el mismo comienzo— las formas del teatro español:

Sor Juana embodied the sense of difference expressed by the new «strange beings» crossing from the traditionally space of women to the public space of colonial polemics,

¹⁷ RUBIERA FERNÁNDEZ, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 155.

¹⁸ FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, México, Siglo veintiuno editores, 2005, p. 145.

crossing to one from the court and the convent, and finally, crossing from New Spain to Old Spain through her writing¹⁹.

Este movimiento de ida y vuelta es el que también Mabel Moraña identifica dentro del teatro como modo de expresión de la nueva subjetividad de Hispanoamérica²⁰, una nueva realidad para la que no todas las normas del viejo mundo eran idóneas.

Esos espacios, marcados semántica y genéricamente, son los que la monja mexicana utilizará para “emphasize that setting and gender are intimately related”²¹, y de paso cuestionar el funcionamiento de dichos espacios y su relación con el sujeto que los ocupa. Dado que el género aparece como prácticamente indisoluble del sujeto, no podemos pasar por alto la relación de las fuerzas de deseo y seducción en el entramado que Sor Juana pone sobre las tablas. Cuando además se trata de la mujer debemos considerar la idea de que la periodización no puede, nunca, ser la misma para las féminas que para los hombres, como bien propone Joan Gibson en su estudio sobre la lógica de la castidad y la filosofía en el periodo premoderno²². Gibson resalta la utilidad pública para la mujer que Sor Juana reivindica con sus escritos pues, lejos de “endanger her virtue”²³ revela los planes de Dios para los que la rodean. No es nuestra intención establecer lazo alguno entre la figura histórica de Sor Juana y su obra, pero sí es cierto que bajo la negación de su propia sexualidad la monja mexicana pretende alcanzar lo que Gibson califica como “unsexed mind”²⁴, la cual le permitiría escapar al binarismo sexual hombre/mujer, hecho que resultará de total relevancia al final de la obra.

Los espacios dramáticos, por el contrario, no son ni mucho menos neutrales en términos genéricos en el texto. Tras la escapada inicial de Leonor de la casa paterna, Don Carlos, amante de esta, halla refugio en la casa de Doña Ana y Don Pedro en la que su amada Leonor también es escondida de las temidas represalias de su padre. Así encontramos a Don Carlos y a su criado Castaño debatiendo sobre la veracidad del hecho de que Leonor se encuentre en la casa. El objeto de su deseo se le antoja lejos de la realidad:

¹⁹ HORSWELL, M., “Transatlantic Performances of Hybridity in Sor Juana’s Baroque Festival *Los empeños de una casa*”, en GASIOR BADÍA, L., (ed.), *Crosscurrents: Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2006, p. 65.

²⁰ *Apud.* HORSWELL, M. *op.cit.*, p. 66.

²¹ MAROTO CAMINO, Mercedes., *op.cit.*, pp. 155-56.

²² GIBSON, J., “The Logic of Chastity: Women, Sex and the History of Philosophy in the Early Modern Period” en *Hypatia*, nº 21 (2006), p. 2.

²³ IBÍDEM, p. 6.

²⁴ IBÍDEM, p. 3.

—Sacó una luz al rumor
 una criada, y con ella
 conocer a Leonor bella
 pude.
 —¿A quién?
 —A mi Leonor.
 —¿A Leonor? ¿Haslo soñado?
 ¿Hay tan grande bobería?
 Yo por loco te tenía,
 pero no tan declarado²⁵.

Lejos de entrar en discusiones lacanianas sobre el objeto de deseo y sus funciones, observamos que el texto establece una dinámica, a partir de este punto de la representación, en la que podemos identificar dos tipos de parejas/personajes. Los amantes, Don Carlos y Doña Leonor, y los hermanos, Don Pedro y Doña Ana, serán los extremos entre los que se situarán los mecanismos de deseo y de movimiento espacial a lo largo del drama. Doña Ana esconderá a Don Carlos con el fin de conquistarlo y bajo el pretexto de protegerle, mientras que al mismo tiempo oculta a Doña Leonor con el velado fin de entregarla a su padre. Paralelamente, su hermano Don Pedro, fingiendo justicia, pretende a Doña Leonor —indefensa por haber sido hallada en su casa. Este es el panorama general de la obra de Sor Juana cuya situación se enreda paulatinamente según avanza la representación haciendo gala de los motivos propios de una comedia del barroco. Engaño, confusión, equívoco y un magistral dominio de los espacios interiores de la casa llevados a escena son los ingredientes que Sor Juana conjuga para ello.

El deseo entre personajes, ligado y totalmente influido por esos espacios genéricos, provoca la mudanza de la acción del interior al jardín²⁶ con el consiguiente cambio de habitación de Don Carlos y su siervo Castaño y la variación del escondite de Leonor en más de una ocasión. Tal es así que cuando Don Pedro la encuentra y quiere fingirse su consuelo y adalid, esa pulsión que Baudrillard localiza en lo anatómico, ligada al deseo, acaba por salir en forma de proposición amorosa²⁷ que Leonor responde con una «cordial» negativa. A pesar de encontrarse en una situación completamente irregular y desventajosa por haber transgredido los espacios que le están asignados, Leonor

²⁵ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés., *op.cit.*, Jornada II, versos 97-104.

²⁶ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés., *op.cit.* Jornada II, versos 365-505.

²⁷ ÍBIDEM, Jornada II, versos 329-342.

responde en el mismo código en el que es interpelada, prorrogando un sistema correcto en las formas pero vacío de contenidos dado su rechazo a Don Pedro:

Y puesto que en el estado
que veis que tienen mis cosas,
tratarme de vuestro amor
es una acción tan impropia,
que ni es bien decirlo vos
ni justo que yo lo oiga,
os suplico que calléis²⁸.

El orden ritual que impera en este tipo de encuentros guarda una estrecha relación con la “vacía perfección” que Octavio Paz subraya en sus comentarios sobre *Los empeños* de los cuales Carl Good se hace eco²⁹. El concepto de vacío se torna esencial aquí puesto que, al margen de la vibrante acción y sus enredos, el término acuñado por el premio Nobel denota la falta de solidez en un esquema cuyos engranajes parecen condenados a repetirse indefinidamente. Es así como se reproduce el patriarcado y su orden espacial y genérico: un capital, un apellido, un dominio. La quiebra de alguno de estos factores es solo aparente y temporal, solo fruto de un deseo, un impulso que, si bien desajusta su funcionamiento, jamás conseguirá subvertir por completo el sistema que lo sustenta y reproduce en último y constante término. Sin olvidar que es la causa de algunas de las transgresiones que tienen lugar en el drama de nuestra autora, el deseo forma igualmente parte de la arquitectura del sistema que lo tolera y lo condena a la vez; lo deja funcionar y finalmente lo engulle. Dentro del sistema de “voces múltiples”³⁰ que el teatro constituye, el deseo se nos muestra como un actante más, una velada voz que, como Roland Barthes explica, hace que “el sexo esté en todos lados excepto en la sexualidad”³¹.

Anulado entonces ese papel predominante que ha disfrutado el deseo en la literatura y despojado de sus valores espaciales y genéricos ¿Hacia dónde va la maraña tejida por Sor Juana Inés en *Los empeños de una casa*? ¿Qué propiciará el desenlace de la obra que, por otro lado, no deja de ser convencional siguiendo el sincretismo de las

²⁸ IBÍDEM, Jornada II, versos 352-357.

²⁹ GOOD, C., “Baroque Desire: Sor Juana and Calderón in *Los empeños de una casa*”, en *Latin American Literary Review*, n° 53 (1999), p. 34.

³⁰ HORSWELL, Michael, *op.cit.*, p.65.

³¹ BARTHES, R., *apud* BAUDRILLARD, Jean, *op.cit.* P. 13.

formas calderonianas teatrales?³² Parte de la crítica sobre este texto arranca en las raíces españolas del teatro de Sor Juana para luego contrastar con su “protofeminismo” o su “feminismo”³³, definido éste según variables criterios farragosos de esbozar aquí por su constante actualización y su tangencial interés a nuestra lectura. Desde nuestro punto de vista, una respuesta que hurgue en las raíces feministas y diametralmente opuestas al orden patriarcal del drama no dará los mismos resultados —en cantidad y calidad— que una lectura que trascienda el deseo como fuerza que recorre toda la arquitectura de la obra de Sor Juana. Es decir, una lectura crítica que se ocupe de rebatir las estructuras patriarcales del texto con sus formas contrarias inscribirá dicho cuestionamiento dentro del mismo sistema referencial acomodándose a sus formas, criticándolo momentáneamente, pero reproduciéndolo a la larga. Jean Baudrillard lo explica en los siguientes términos:

Toda forma positiva se acomoda muy bien a su forma negativa, pero conoce el desafío mortal de la forma reversible. Toda estructura se acomoda a la inversión o a la subversión, pero no a la reversión de sus términos. Esta forma reversible es la de la seducción³⁴.

La seducción es la maniobra que precipita el desenlace de la obra y entra en juego de manera manifiesta en la escena en la que el gracioso Castaño, a la sazón criado de Don Carlos, es obligado a vestirse con las ropas de Leonor para llevar una carta al padre de ésta, en la que Don Carlos explica la verdad sobre su escapada y sus intenciones reparadoras para con su amada³⁵. Como dijéramos anteriormente, la seducción está desligada de los impulsos naturales, del deseo y del código freudiano de la libido. La seducción es del orden de lo ritual y su funcionamiento nos indica que “es falso suponer que es solo una estrategia sexual”³⁶. En ella los sujetos escapan al imperativo fisiológico dando rienda suelta a nuevos significados y posibilidades que están fuera del orden patriarcal establecido sin ir frontalmente contra el mismo. La seducción no es la cara oculta de dicho orden sino que se torna en su cara reversible, radicalmente amenazadora. Castaño, vestido con ropas de mujer, es confundido por don Pedro y éste piensa que por fin tendrá en su poder a Leonor, la corteja, la halaga y llega incluso a pedirle su mano³⁷.

³² VALBUENA-BRIONES, A., “La particularidad de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, ante la tradición calderoniana”, en *Hispanic Journal*, n° 18 (1997), pp. 159-68.

³³ Sirvan de muestra los trabajos de Greer Johnson, Messinger Cypess (1993), o Wiemer (1992 y 1991).

³⁴ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés., *op. cit.*, Jornada III, versos 224-601.

³⁶ BAUDRILLARD, Jean., *op. cit.*, p. 27.

³⁷ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés., *op. cit.*, Jornada III, v. 564.

Será entonces cuando se desate una pelea y Castaño apague las velas de la escena para poder escapar de Don Pedro. Con este procedimiento, que no en vano era uno de los estándares de las comedias de la época³⁸, Sor Juana elude la trampa binaria de los sexos –hombre enfrentado a mujer– y del deseo sexual como única fuerza motriz de la representación y desestabiliza las nociones de género. La dramaturga lleva a cabo esta maniobra mediante el travestismo de Castaño que viene a ser el reversible del orden establecido. Esto es, no encontramos una escena de cortejo del tipo hombre frente a mujer o viceversa, antes bien, el hecho de que sea un hombre –vestido y dotado de todas las marcas de la mujer– el que seduce a otro hombre, desbarata toda la mecánica del saber y el poder que la figura masculina ostenta dentro de esos espacios marcados, las arquitecturas de la política sucumben ante las maniobras de los signos.

Conviene resaltar la distinción entre travestirse y hacer un *drag* que Weimer³⁹ destaca y que consiste en el papel paródico de la segunda práctica sobre el imitativo de la primera. Castaño narra, paso a paso, la manera en que se transforma en mujer con la ayuda del vestido:

Lo primero, aprisionar
me conviene la melena, [...]
Con este paño pretendo
abrigarme la mollera [...]
ahora entran las basquiñas.
¿Jesús y qué rica tela! [...]
Es cierto que estoy hermosa.
¿Dios me guarde que estoy bella!
Cualquier cosa me está bien,
porque el molde es rara pieza [...]
Ya estoy armado, y ¿quién duda
que en el punto que me vean
me sigan cuatro mil lindos
de aquestos que galantean [...]
Temor llevo de que alguno
me enamore.

³⁸ DOPICO BLACK, G., *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*, Durham, London, Duke University Press, 2001, p. 83.

³⁹ WEIMER, C.B., "Sor Juana as Feminist Playwright: The *Gracioso's* Satiric Function in *Los empeños de una casa*" en *Latin American Theater Review*, nº 26 (1992), p. 92.

Esta transformación, que tiene lugar por medio del lenguaje performativo, pone sobre el escenario la ligera manipulación de los elementos que subvierte la lucha de saber contra saber y verdad contra verdad. También provoca el juego de la seducción de Don Pedro, enamorado, pidiendo la mano de su amada/Castaño⁴⁰ que nos sirve como el mejor ejemplo de este ritual ya que permite múltiples lecturas de la escena. Por un lado, la trama de la obra comienza a llegar al clímax, preparando al público para el desenlace acostumbrado en la comedia de la época y por el otro, en el escenario tiene lugar la parodia del ritual cortesano entre dos individuos cuyas formas se corresponden con las establecidas por el «orden» consuetudinario, al tiempo que el público asiste a la desarticulación de ese modelo ritual entre dos hombres. Es en esa instancia en la que se aprecian la fragilidad y la inestabilidad del sistema patriarcal y autoritario que se exhibe y actúa dentro del espacio cortesano. Las lecturas políticas que de ello se desprenden pueden ser muy variadas pero cabe resaltar el brillante análisis que Dopico Black hace de este episodio y que trasciende la diferenciación *drag* / travestido porque, siguiendo nuestro enfoque, incluye la categoría política que el juego seductivo de este pasaje desmonta, el matrimonio:

If with Sor Juana we imagine not only a gender but a sex as a superficial inscription that does not go beyond its performance or remit to an unconstructed natural given, then we should not read Castaño's cross-dressed body as that of a man in feminine drag but, rather, as something else if not exactly a woman, then, nevertheless a perfect legitimate wife⁴¹.

El travestismo simplemente desplaza los signos, construyendo así la versión reversible e irónica —paródica para el público— de la institución matrimonial. Pese a que agudos críticos como Ross y Gallop achacan a Jean Baudrillard el exceso que implica situarse “too much on the masculine truth”⁴², nos parece que no le falta razón al pensador francés cuando reflexiona sobre la indistinción del sexo en el travestismo: “El encanto que ejercen, también sobre sí mismos, proviene de la vacilación sexual y no, como es costumbre, de la atracción de un sexo hacia otro”⁴³. De este modo puede tener lugar el proceso mediante el cual el cuerpo de la novia es vaciado de elementos punitivos⁴⁴, convirtiéndose en mero signo de mujer, en lo que la inviste como tal. El criado de Don

⁴⁰ IBÍDEM, versos 558-570.

⁴¹ DOPICO BLACK, Gerogina., *op.cit.*, p. 197.

⁴² HUNTER, D., *Seduction and Theory: Readings of Gender, Representation and Rethoric*, Hunter, Diane., (ed.), Urbana, University of Illinois Press, 1989, p. 224.

⁴³ BAUDRILLARD, Jean., *op.cit.*, p. 19.

⁴⁴ DOPICO BLACK, Gerogina., *op.cit.*, pp. 200-1.

Carlos toma protagonismo gracias al traje que, en cierto modo, toma posesión de él, fascinándole de su resultado. Castaño es mujer porque habla con traje de mujer, es un significativo, una intersección de cuerpo, género y esposa que desemboca en el final de *Los empeños de una casa* porque seduce al poder que rige los espacios genéricos en los que sucede. La seducción sucede, y tiene lugar porque lo femenino nunca está donde se piensa, es decir: el deseo es localizable pero la seducción —acarree algo de éste o no— solo tiene que desplegar su juego, su estrategia, porque su forma y su incertidumbre es lo único que trasciende.

Los empeños de una casa lleva a las tablas un desafío al centralismo que la seducción ejecutada por Castaño revierte. El desplazamiento que la seducción, engañosa y ligera, provoca en los núcleos y los personajes de poder de la obra corre paralelo al acto performativo y significativo de Castaño. Los espacios del drama de Sor Juana pueden ser liberados, mediante esta representación, de las fuerzas y leyes centralizadoras⁴⁵ que el poder le impone a la vez que subvierte el deseo como única fuerza motriz del drama. La pretendida arquitectura del deseo palidece ante la seducción y su desplazamiento semántico por el cual los espacios y sus límites se tornan difusos. Estos ven desparramadas sus marcas genéricas, apoyo fundamental del sistema patriarcal, propiciando que las formas reversibles, las seductivas, venzan a las fuerzas productivas. Como exclamara Don Pedro:

Tan corrido ¿vive el cielo!
de lo que me ha sucedido
estoy, que ni a hablar acierto;
mas disimular importa,
que ya no tiene remedio⁴⁶.

Sor Juana, profeminista o no, problematiza y desmonta las arquitecturas del poder y el deseo mediante un giro ritual e ignorado pero real como es el travestismo, práctica que resultaba ser de gran utilidad en la dramaturgia áurea. Al margen de identificaciones entre Sor Juana, Castaño y Leonor podemos ver que Sor Juana prescinde y elimina las marcas genéricas no solo a los espacios sino a las voces, hecho que otorga todo el valor al juego representativo. El traje, pieza principal de este ritual de

⁴⁵ No es casual que la escritora mexicana sitúe el drama en Toledo, España.

⁴⁶ IBÍDEM, versos 1254-58.

convertirse en mujer, de parecer, de ser y de significar mujer, habla a Don Pedro y le seduce, le engaña y provoca el tropiezo.

Los empeños de una casa no plantea una batalla dramática o un enfrentamiento entre ley natural y ley escrita, al modo de las comedias de capa y espada de la vieja España; antes bien, reelabora las formas clásicas en un producto cultural nuevo en el que utiliza las apariencias y su valor seductor y ritual como estrategia ante el poder y el saber dominante. Desde un espacio de asexualidad arrebatada y descompone el deseo y sus anclajes fisiológicos, espaciales y políticos para proteger al lado aparentemente débil, al tiempo que seduce al falsamente fuerte y a un público que goza y se deja gozar en el juego de la seducción.

Deseo y espacio están, así, cruzados por el juego seductivo sin ataduras que desbarata la obra y esclarece, mediante la ocultación del signo, los enredos —y empeños— de esta singular casa donde:

El manto lo vale todo,
Échomelo a la cabeza.
¿Válgame Dios!, cuánto encubre
esta telilla de seda,
que ni hay foso que así guarde,
ni muro que así defienda,
ni ladrón que tanto encubra,
ni paje que tanto mienta,
ni gitano que así engañe,
ni logrero que así venda⁴⁷.

⁴⁷ IBÍDEM, versos 363-372.