

CONFUSO LABERINTO DE TRETAS FEMENINAS: UN ANÁLISIS DE LA FUNCIONALIDAD DEL MITO Y SU RELACIÓN CON EL SUJETO FEMENINO EN LA COMEDIA *AMOR ES MÁS LABERINTO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN DE GUEVARA

Rauf Neme Sánchez*

rneme@ucss.edu.pe
Universidad Católica Sedes Sapientiae

Fecha de recepción: agosto de 2016

Fecha de aceptación: diciembre de 2016

Resumen: El presente artículo se centra en la relación existente entre la representación del laberinto y las acciones del sujeto femenino. Se propondrá que en esta comedia cortesana escrita por Sor Juana Inés de la Cruz y el canónigo Juan de Guevara se actualiza el mito del laberinto de Creta siguiendo las ideas que circulaban en la literatura didáctica o moralizante. En este caso, particularmente se hará referencia a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, texto que fue de referencia y muy popular en el siglo XVII, debido a que las narraciones de los mitos iban acompañadas de comentarios y aplicaciones morales. La comedia de Sor Juana y Juan de Guevara resuelve su enredo mediante la sanción de las tretas femeninas, que son los elementos transgresores, siguiendo la lección pedagógica

* **Rauf Neme Sánchez** estudia el magíster de Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es miembro asociado de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) y del *International Comparative Literature Association* (ICLA). Ha sido miembro del comité organizador y participante en los coloquios internacionales de Literatura Comparada organizados por el ASPLIC en los años 2004, 2005, 2008 y 2010. También participó como ponente en el 19. Deutscher Hispanistentag en la Universität Münster, Alemania, en el año 2013. Entre otras actividades, ha musicalizado el cortometraje-documental *The Calm* de Fernando Vilchez, selección oficial en el festival de cine de Berlín a mejor cortometraje y ganador del XV Festival de Cine de Lima en la categoría de mejor corto- documental.

que se subrayaba en el siglo XVII sobre este mito: el dominio de sí mismo, como manifestación de la razón, que se opone a la confusión generada por los sentimientos.

Palabras clave: Comedia cortesana, Siglo XVII, Mitografía, Literatura política-moralizante, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez de Moya.

CONFUSING LABERYNTH OF FEMALE TRICKS: AN ANALYSIS OF THE FUNCTIONALITY OF THE MYTH AND ITS RELATIONSHIP WITH THE FEMALE SUBJECT IN THE COMEDY *LOVE, THE GREATEST LABERYNTH* BY SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ AND JUAN DE GUEVARA

Abstract: This article focuses on the existing relationship between the representation of the labyrinth and the actions of the female subject. It is proposed that this courtly comedy written by Sor Juana and canon Juan de Guevara the myth of the labyrinth of Crete is updated following the ideas that were present in didactic or moralistic literature.

This case particularly refers to Secret Philosophy of Juan Pérez de Moya, reference work that was very popular in the seventeenth century, because the narratives of myths were accompanied by comments and moral applications. The comedy written by Sor Juana and Juan de Guevara end its argument with the disapproval of the feminine wiles, which are the transgressors elements, observing the pedagogical lesson highlighted in the 17th century about this myth: one self's domain, as a manifestation of reasoning, opposing to the confusion generated by feelings.

Keywords: Courtesan Comedy, 17th Century, Mitography, Political-Moralizing Literature, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Pérez de Moya.

1. Introducción

Amor es más laberinto es una comedia cortesana de tema mitológico escrita por Sor Juana Inés de la Cruz en 1689. Fue una obra por encargo, como otras piezas de la monja jerónima, con el propósito de festejar el onomástico del virrey Gaspar de Silva y Mendoza, conde de Galve, quien había asumido el virreinato de la Nueva España en noviembre de 1688. Según Alberto G. Salceda, esta comedia fue representada en Palacio y contó también

con la colaboración del canónigo Juan de Guevara, a quien se le encomendó la segunda jornada. Su argumento es la historia de Minos y el laberinto de Creta, a la que se ciñe obligatoriamente, pero donde Sor Juana sabe insertar motivos calderonianos y enredos propios de la comedia de capa y espada.

Desde la presente lectura, la elección del mito del laberinto de Creta permite una vinculación de este texto con las ideas que circulaban en la literatura didáctica o moralizante. En este caso, se debe hacer referencia particularmente a la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya, texto mitográfico muy popular en el siglo XVII. La lección pedagógica que subraya Pérez de Moya sobre este mito es el dominio de sí mismo como manifestación de la razón (representada por quien sale del laberinto) opuesto al lugar de la confusión generada por los sentimientos (que sería más bien ingresar a él). Así, los efectos morales los vemos en este caso actualizados en los personajes femeninos, las princesas Ariadna y Fedra, quienes serán las depositarias de la sanción y del premio, producto justamente de sus acciones y méritos.

Para desarrollar la argumentación de este artículo, resulta importante examinar inicialmente el laberinto como un signo que presenta varios niveles: por un lado, es signo escénico, pues se relaciona miméticamente con las acciones del enredo y, por otro lado, incluye un sentido alegórico-político. También, se habrá de notar cómo opera la lectura moral del mito considerando la agencia femenina, la crisis que desencadena en el espacio dramático y la restauración del respectivo orden mediante la sanción de los deseos que no son controlados y la premiación de los que discretamente son dominados. Es pues una resolución que sigue la ejemplaridad asociada a quien supera el laberinto y, por ello, se sostiene que Sor Juana, a manera de un laboratorio, pone a prueba a sus personajes femeninos dentro de este laberinto cortesano de racionalidad y deseo.

2. El Laberinto como Espacio Dramático

La disciplina de la semiología ha contribuido sobremedida en el estudio del teatro en su variante de fenómeno de representación más que limitarlo a mero hecho textual. Para Anne Ubersfeld, en su conocido trabajo *Semiótica teatral*, el espacio es considerado un signo de la representación, “es el lugar mismo de la mimesis en que (...) deberá afirmarse al mismo tiempo como figura[ción]...” (1989, p. 110). En ese sentido, se puede afirmar que el lugar escénico será siempre imitación, pero no restringido a un objeto exterior (Ubersfeld,

1989). Su naturaleza icónica le permite establecer “una relación de similitud con aquello que quiere representar” (Ubersfeld, 1989, p. 115). En *Amor es más laberinto*, el laberinto es el concepto que el signo escénico representa mediante un proceso en donde se seleccionan algunos códigos de reconocimiento para que se puedan dar las condiciones de percepción del objeto. Los códigos en este caso son, en un primer momento, la alusión a un espacio determinado que es el laberinto, construcción del ingenio de Dédalo que aloja al minotauro:

Sin duda, como este Alcázar,
empezando en un Palacio,
en un laberinto acaba
de tan intrincadas vueltas
y entretejidas lazadas (...)
porque con tal artificio
las dispuso aquella sabia
industria de su arquitecto. (I, 74-78; 85-87)

El laberinto es contiguo al palacio, es su término. No obstante, en un segundo momento, este se desplazará figuradamente al interior de la corte, producto de las condiciones miméticas derivadas del enredo. Para examinar las convenciones que regirán este espacio “figurado”, se utilizará la estructura pentagonal aplicada a la comedia nueva y el concepto del laberinto como un espacio omnicircundante.

2.1. La estructura pentagonal

Es un esquema que facilita la comprensión de las relaciones entre los galanes y las damas en la comedia nueva. Como propone Christophe Couderc (2006), esta estructura se siguió sin muchas variaciones por los comediógrafos áureos a la hora de concebir una comedia de capa y espada. La convención surgió con Lope de Vega y se mantuvo hasta tiempos posteriores al apogeo de la comedia calderoniana. La estructura pentagonal supone la presencia de tres galanes y dos damas, y de ella se derivan las siguientes funciones: a) el desequilibrio que permite la movilidad de las acciones por las que surge el enredo; b)

CONFUSO LABERINTO DE TRETAS FEMENINAS

las distintas combinaciones entre galanes y damas que derivan en relaciones recíprocas, permitidas y también forzosas; y c) el galán que queda suelto en el desenlace final.

Dicho esquema en *Amor es más laberinto* se reproduce de la siguiente manera: Fedra y Teseo se corresponden en afectos por lo que es posible señalar su amor recíproco; Ariadna entra a la disputa del amor de Teseo, pero al concluir la comedia es unida forzosamente con Baco, su pretendiente de la primera jornada; y Lidoro, inicialmente el pretendiente de Fedra, muere producto de la confusión cuando se enfrenta a Teseo pensando que es Baco, su ofensor, con quien cruzó aceros en la primera jornada para reparar el agravio que este cometía al cortejar a su dama Fedra. La muerte del príncipe Lidoro enfatiza al mismo tiempo que el laberinto figurado a partir de las situaciones del enredo se ha instalado por completo dentro de la corte. Así Baco, al que se le atribuye la muerte de Lidoro, declara con confusión: “(...) Adiós, hechizo/ de Creta, que en este Alcázar/ no hay un solo Laberinto” (III, 376-378, los subrayados son propios).

Por otro lado, lo que destaca la crítica de este conjunto de relaciones derivadas del enredo es la particular manera en que Sor Juana otorga un mayor protagonismo a la disputa de las damas por el amor del galán. Se trataría así de una situación inversa al predominio usual del enfrentamiento de los galanes por la dama. Como propone Stephanie Merrim (1991), el teatro de Sor Juana estaba fuertemente influenciado por los triángulos amorosos calderonianos; sin embargo, su diferencia estriba en que el personaje femenino no es solo el móvil del amor y de los celos que ella inspira y por lo que se desencadena el conflicto, sino que funciona como una estrategia en donde el autor dramatiza su “(...)own self division” (p. 101).

El laberinto figurado que surgirá al interior del palacio será producto de los enredos creados por la propia intervención de los personajes femeninos, asunto ya notado también en *Los empeños de una casa* en función del comportamiento de Doña Ana. Carmela Zanelli (2008), al respecto de esta otra comedia profana de Sor Juana, señala que “las tramoyas enrevesadas de doña Ana son las que dominan la obra. Es ella la que se convierte en maestra de ceremonias y directora del teatro dentro del teatro(...)” (p. 215). Esta afirmación puede ser igual de válida para examinar la agencia que posee Ariadna en *Amor es más laberinto*, comedia que, como se advirtió, a pesar de su asunto mitológico, sigue los mismos esquemas y resortes dramáticos de una pieza de capa y espada.

En ese sentido, la agencia de Ariadna libra a Teseo de su suerte al entregarle el hilo que recibió de Dédalo y complica también la posición de este príncipe, pues él duda

sobre la licitud de corresponder al amor de Fedra o ser leal con aquella que le salvó la vida. Luego, en el sarao dentro del palacio, Ariadna complica los enredos al generar las respectivas confusiones de Fedra, Teseo y Baco; y posteriormente, al morir Lidoro a manos de Teseo y visto que es posible se descubra que ella lo liberó, Ariadna le ofrecerá huir y de esa manera restituir con amor la muerte de la que ella le libra por segunda vez:

Cuanto es mejor el crüel
lance huir, pues con huir,
a él lo libro de morir,
y a mí de morir con él;
de manera, que fiel
a los dos soy este día,
pues de su nobleza fía
mi amor, que me restituya,
viendo que libro la suya y la mía. (III, 419-428)

2.2. El laberinto como espacio omnicircundante

Susana Hernández Araico (2008), a propósito del análisis del espacio en la comedia *Los empeños de una casa*, refiere que la casa “se convierte en una entidad casi omnicircundante con que los personajes batallan” (p. 185). Esto determinaría en cierta medida los elaborados enredos que en mimesis con el espacio “posibilitan la restricción de prácticamente toda la acción dentro de la casa” (p. 185). Esta estrategia escénica se repite en *Amor es más laberinto*. Como el título enfatiza, Sor Juana establece la correlativa mimesis entre el concepto del amor como un superlativo laberinto y lo proyecta en el espacio dramático. Así, el espacio imitará y proyectará escénicamente sus condiciones de orden y confusión, de sombra y de luz, tal como ocurre en *Los empeños de una casa*, para exponer los enredos de los personajes que a la manera de una fuerza centrípeta no les permite escapar de su disposición, por lo que les será también difícil acceder a la verdad y la certeza de las acciones de los otros y estarán sujetos, pues, a la apariencia. Sin embargo, quienes sí pueden contar con un conocimiento mayor de los hechos al interior de este laberinto serán los personajes femeninos de Ariadna

y Fedra, ellas son espectadoras y al mismo tiempo agentes de los enredos, mientras que los personajes masculinos de Teseo, Baco y Lidoro permanecerán descentrados y sometidos a la fuerza centrípeta del laberinto, lo que les conduce constantemente a un engaño sensorial:

¿Habrá sucedido
alguno tal confusión,
como hallarse de improviso,
sin haber tenido culpa,
convencido de un delito? (III, 332-336)

3. La Dimensión Alegórico-Política del Laberinto

El laberinto emplazado en el espacio cortesano es una asociación alegórica frecuente que realizaban los ingenios y legos de la época. Al respecto, Fernando Rodríguez de la Flor (2012), señala que el emblemista Antonio Pérez, secretario real de la corte de Felipe II, había dejado constancia de esta visión de la corte a través de un emblema que se reprodujo e imitó constantemente: “Aquel famoso laberinto en el centro del cual habita el monstruo cortesano, el secretario, el ayo, el consejero, el valido(...)” (p. 110). Desde la concepción de la literatura emblemática hasta *El Criticón* de Baltasar Gracián, la asociación entre el palacio y el laberinto revela que este espacio se convierte en un “espejo anamórfico del mundo [en] donde se han trastocado todas las señales del reconocimiento, y donde se han venido a confundir y alterar los sistemas de valores clásicos” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 111). Una lectura política de esta imagen derivaría en que el cortesano sería parte pues de un orden confuso y participaría de “un verdadero teatro de la crueldad, una especie de circo bárbaro, donde se ejerce una violencia simbólica” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 112).

Leído así, podemos sugerir que la comedia de Sor Juana manifiesta su consonancia con estas ideas barrocas. Durante la primera jornada, la asociación entre el palacio y el laberinto se realiza mediante el relieve de la violencia del regente como su principal atributo simbólico. No es de extrañar que la venganza de Minos contra Teseo prefigure la violencia que cometerá el minotauro y al mismo tiempo dé constancia de que Minos es el minotauro de su propia corte: “Más que alimento a la fiera, /se lo han dado a mi venganza, /he quedado

satisfecho/ nunca,..." (I, 245-248). Por ello, la violencia simbólica del palacio-laberinto está enfatizada en la imposibilidad del regente de ser capaz de rendirse ante la piedad frente al valor de las proezas notables de su víctima: "Admirado me ha dejado,/ más no me podré ablandar" (I, 701-702). Su condición "cruel" afecta el decoro y lo acerca a la tiranía, tal como lo advierte el embajador de Atenas: "que no es bien que una crueldad/tan alto decoro ofenda" (I, 707-709), "¿Con el príncipe y conmigo/ se ha de usar tal tiranía?! Mal haya aquel que confía/en piedad del enemigo" (I, 773-776).

Esta imposibilidad de sentir piedad —cualidad que, por el contrario, afecta a sus hijas— lo acerca al carácter deshumanizado del rey Minos calderoniano de *Los tres mayores prodigios* y al regente don Pedro de *El médico de su honra*. Estos son los modelos con los que Sor Juana parece establecer puntos de contacto y sobre los que se asienta también su lectura del poder. Así, la violencia latente en el espacio del palacio-laberinto estará en permanente tensión producto de la presencia de un rey tirano y de un príncipe que encarna las virtudes políticas necesarias, como bien opina José Antonio Rodríguez Garrido (2005) al analizar la loa y su correspondencia con la primera jornada: "(...) al igual que Jano, [Teseo] aparece caracterizado como príncipe ejemplar. La narración de sus hazañas da la oportunidad de presentar un conjunto de casos en los que el 'hombre esforzado' prueba su superioridad moral" (p. 629).

Finalmente, la dimensión alegórico-política de este laberinto instruía a los cortesanos sobre los asuntos referidos al buen gobierno. En especial aconsejaba precisamente al gobernante, los modos en cómo se debería ejercer convenientemente el poder sin caer en los peligros de su uso arbitrario. Así es posible afirmar que las ideas políticas de Sor Juana operaban detrás de estas figuras antitéticas que son Minos y Teseo y que su laberinto cortesano era también una proyección del conflictivo quiebre de valores que iban progresivamente afectando a la monarquía española.

4. El Mito del Laberinto y su Sentido Moral: la Filosofía Secreta de Juan Pérez de Moya

Es en este punto evidente la importancia de los mitos dentro de la escritura de Sor Juana y sus contemporáneos. De hecho, la cultura renacentista y barroca se apropió de estas narraciones surgidas en un contexto precristiano para leerlas como textos en donde

subyace un significado profundo, el cual había de procurar revelar. Si bien estas narraciones podrían presentar asuntos que estarían divorciados del pensamiento ortodoxo de la época, en ocasiones estos “estaban exentos de las leyes del mundo cristiano” (Sabat de Rivers, 1998, p. 161) o servían como catálogo de “los vicios deméritos o perdiciones” (Clavería, 1995, p. 28) para la literatura ejemplar de la época.

Según Sebastian Neumeister (2000), los mitógrafos más sobresalientes en el contexto del Siglo de Oro español fueron Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Al primero corresponde su *Philosophía Secreta de la gentilidad* de 1585 y al segundo, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de 1620, 1623 y una tercera edición ampliada en 1688 por Juan Bautista Aguilar. En la misma línea, Guillermo Serés (2003) opina que Pérez de Moya fue el modelo de referencia dentro de las recopilaciones mitográficas, a pesar de no estar dotado del enciclopedismo que destacaría luego a Vitoria, pero es al primero a quien se debe que se conocieran y divulgaran mejor los trabajos de los mitógrafos italianos “como Giovanni Boccacio, Lilio Gyraldi, Natale Conti, Andrea Alciato y Vincenzo Cartari” (p. 397). Esto no quita que también los lectores de este periodo accedieran a las traducciones al español que circulaban *De Genealogía Deorum* de Boccacio o de primera mano a las fuentes directas como fue, en este caso, las *Metamorfosis* de Ovidio, “la biblia de los paganos, como Alfonso X, el sabio, las llamó” (Neumeister, 2000, p. 90) .

El tratado de Pérez de Moya fue muy popular y tuvo “un éxito indiscutible en el mercado del libro de la época” (Neumeister, 2000, p. 92). Desde su título aludía a un saber secular (la filosofía) que era minoritariamente transmitido (el atributo de “secreto”) y el cual estaba caracterizado por su aplicación moral. En el primer capítulo de su Libro primero, Pérez de Moya da cuenta de lo que entiende por el mito, apelando pues a revelar la naturaleza y funcionalidad de estas historias:

Fábula dicen a una habla fingida con que se representa una imagen de alguna cosa (...) quiere decir hablar porque toda fábula se funda en un razonamiento de cosas fingidas y aparentes, inventadas por los poetas y sabios, para que debajo de una honesta recreación de apacibles cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad, inducir a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina. (1995, p. 65; los subrayados son propios)

Como es posible notar, la interpretación del mito para Pérez Moya es una herencia de la tradición exegética medieval, cuyas lecturas moralizadoras sobrevivieron bien entrado el siglo XVI, a pesar de “la aproximación científica que acometieron los renacentistas” (Egido, 1995, p. 89). Al respecto, Serés —refiriéndose al trabajo de Baltasar de Céspedes, *El Humanista* (1600)— señala que, para la mayoría de exégetas de la época:

(...) los mitos clásicos remiten a una significación última (convencionalmente aceptada como verdadera) que depende de la capacidad hermenéutica del lector, pues siendo las fábulas literalmente inverosímiles, su sentido velado requiere ser explicado desde diversos puntos de vista (evemerista, físico y moral). (2003, p. 403)

Esta lectura moral de las fábulas a las que se reducen los mitos no fue un tema que particularmente haya sido el propósito de todos los mitógrafos. Cabe decir que el mismo Vitoria se resistió a explicar moralmente los mitos, pues los juzgaba peyorativamente como una labor de predicación como señala Serés. Sin embargo, hasta aquí queda en claro que fue una lectura usual y que compartieron muchos legos de la época para interpretar estas fábulas.

Asimismo, y no menos importante, a esto se suma el significativo valor que la tradición neoplatónica de León Hebreo le atribuía a los sentidos dispuestos al interior de las fábulas. Como señala Carmela Zanelli (2016), a propósito de la inserción de estas historias en la obra del inca Garcilaso, estos niveles de sentido se dividían en tres: literal, moral y alegórico. El aspecto moral inserto dentro de los mitos era pues, al igual que el nivel alegórico, un elemento determinante al momento de leer estas fábulas, y también, podría afirmarse, que en la medida de que un escritor pretendía reutilizar esta historia con asuntos diversos no podía dejar de observar dicho nivel que por convención ya identificaban los lectores.

Por las condiciones de recepción de los mitos ya explicados en detalle, desde la perspectiva del presente trabajo, es posible establecer un punto de contacto entre la lección moral que Pérez de Moya le atribuye al mito de Minos y el laberinto de Creta y la lectura que Sor Juana proyecta de la misma fábula en escena. Ciertamente, esto no supone señalar que Sor Juana se ciera estrictamente a la lectura de Pérez de Moya. No obstante, es visible la

afinidad en la manera en cómo moralmente se aplican las premisas propuestas por el autor de la *Philosophia Secreta* en la interpretación moral que de este mito realiza el texto sorjuanino.

5. La transgresión Femenina en el Escenario del Mito

El mito de Minos y el laberinto de Creta establece como personajes relevantes a los sujetos masculinos. Estos son los protagonistas de las acciones y los receptores de sus efectos tanto en la fuente directa que es las *Metamorfosis* de Ovidio como en el compendio de Pérez de Moya. Lo singular es cómo Sor Juana actualiza estas fábulas mediante el desplazamiento del protagonismo hacia los personajes femeninos. En este apartado se examinará cómo la transgresión femenina y los nuevos códigos de conducta que propone la monja jerónima serán parte de un curioso entramado textual en donde Sor Juana une la problemática de las relaciones entre los géneros y la aplicación moral derivada del mito según su forma de entender la dialéctica del premio y el castigo, asunto constante dentro de su obra.

5.1. La mujer y su posición en la comedia

Un asunto en el que la crítica ha incidido es que la escritura de la jerónima es inseparable de su condición de mujer, y más aún por la posición que ocupaba dentro del campo del saber y en una sociedad estrictamente estamental como era la sociedad colonial novohispana del siglo XVII. Sin embargo, no se puede analizar a Sor Juana desde una teoría de género que, como advierte Josefina Ludmer (1984) en “Las tretas del débil”, parta de “rótulos (...) generalizaciones universalizantes [o] lecturas tautológicas” (p. 47). Más bien, lo que habría que considerar es que el discurso femenino “se filtra en los resquicios de lo conocido” (p. 47), de modo que a partir de una inversión se vincula con aquellos atributos que el espacio social le ha negado tradicionalmente a la mujer como son “el discurso abstracto, la ciencia y la política” (p. 47).

5.2. La recomposición del orden: sanción de la transgresión mediante la aplicación moral del mito y la normalización de los roles del género

El nuevo código de conducta propuesto por Sor Juana es una manera en donde las relaciones normalizadas entre géneros en un escenario social son modificadas o negociadas en el espacio escénico y de ese modo se proyecta una reconfiguración del género. Para la monja jerónima, la mujer merece ser enaltecida en tanto sea producto de un mérito que se consigue a fuerza de someterse al juicio de la razón y un código de conducta que privilegie la racionalidad del carácter. Así, Sor Juana propone una solución imaginada sobre la construcción del género. Al mismo tiempo, como señala Jean Franco, se inserta una nueva perspectiva para establecer las relaciones entre los sexos y eso corresponde al respeto mutuo, concepto que en *Amor es más laberinto* se inserta como tema de discusión.

El asunto moral de este mito es funcional para comprender el nuevo código de conducta que la comedia de Sor Juana establece en la relación entre los sexos. Por ello, es muy sugerente la aplicación moral que Pérez de Moya (1995) deriva del argumento del laberinto de Creta:

- a) El laberinto es la imagen de un mundo que condiciona a los hombres a vivir en el permanente engaño: “sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas” (p. 485). Esta situación implica que el hombre se atará a los apetitos y desenfrenos del mundo, es decir, a la satisfacción de los sentidos.
- b) El mito funciona como una alegoría sobre la naturaleza escindida del hombre que Teseo y el Minotauro representarán respectivamente. Teseo está asociado al concepto del “hombre perfecto”, pues “sigue el hilo del conocimiento de sí mismo” (p. 485). Este saber le permitirá superar lo sensorial y así ascenderá de lo transitorio a lo trascendente. En cambio, el Minotauro es “su propia y desordenada concupiscencia” (p. 485). Es el hombre “medio bestia y medio hombre” (p. 486) como lo nota Pérez de Moya. Su bestialidad se justificaría en la “concupiscencia” como el mayor desorden de los sentidos producto de su pulsión erótica. Vencer al minotauro es superar el engaño al que está sujeto el hombre por culpa de la satisfacción del placer sensorial.
- c) La salida del laberinto necesita la presencia de Dédalo, es decir, de un agente mediador que posea el conocimiento: “El que una vez se hubiere entregado a cosas ilegítimas no se puede después desenredar sin gran dificultad y sin gran artificio de

Dédalo” (p. 486).

Estos tres aspectos son reconocibles también dentro de la propuesta ideológica que se deriva del arte de la monja jerónima. Así, por ejemplo, en el “Primero sueño”, el primer fracaso que se sucede en el tránsito epistemológico hacia el conocimiento es en el terreno de los sentidos. Para Sor Juana el conocimiento, el acceso a la verdad, es una preocupación metafísica y moral; por ello, en el caso de *Amor es más laberinto*, será el gobierno de la razón por encima de los sentidos el que determinará la salida del laberinto. Y es de una mayor responsabilidad para la mujer el dominio de esos instintos, pues, como se señaló anteriormente, en la estructura pentagonal de la comedia de Sor Juana, son los personajes femeninos los que ostentan un rol preponderante, porque su agencia es mayor: las princesas cretenses son artífices y espectadoras de los enredos y al final, también, sujetos de los efectos que se deriven en la resolución.

La agencia femenina aparece por primera vez cuando las hermanas Ariadna y Fedra son testigos de la violencia de su padre y de los lamentos del príncipe. Esta forma de piedad cristiana, similar a la de Rosaura por Segismundo en *La vida es sueño*, determina la agencia de las dos:

Fedra

Yo llego, ¡pena mortal!
mas pues es fuerza que nunca muera,
déle mi piedad, siquiera,
el pésame de su mal:
que cuando está desvalido,
y sujeto a una inclemencia,
no se opondrá a la decencia
consolar a un afligido. (I, 802-810)

Sin embargo, Ariadna advierte que la piedad de Fedra se ha convertido en amor y que es correspondida por Teseo. Así surge en ella “el mal de amor”, entendido aquí como el “amor tirano”: “Apenas, Amor Tirano,/ de tus flechas conocí/que las hace más agudas/

quien las quiere resistir(...)" (I, 1011-1013). La agencia de Ariadna adquiere así un carácter negativo pues su fin es romper con la correspondencia del amor que existe entre Fedra y Teseo: "Mas yo se lo estorbaré" (I, 854). Ella se adelantará en salvar la vida de Teseo mediante el artificio de Dédalo: el hilo, elemento asociado a la "labor de manos" que Margo Glantz (1997) ve como un tópico dentro de la obra de Sor Juana, tópico que dicho sea de paso refuerza positivamente los atributos que tradicionalmente han recibido las mujeres. Así "la labor de manos" de Ariadna liberará a Teseo, esa será su treta para satisfacer el deseo de su amor, pero el aspecto moral que encierra esta acción está distorsionado por el mal de amor que opera en la esfera de los sentidos y los instintos: "Hallo aquí/ que muero por quien no muere por mí" (I, 1033-1034). Su irrupción se convierte en su propia subversión.

Como en el mito, la mediación de Ariadna será decisiva en el triunfo del héroe para salir del laberinto; sin embargo, en el caso de la comedia de Sor Juana, el conocimiento unido a Ariadna se problematiza pues el fin de su acción está sujeto a la satisfacción de sus deseos o remedio de su "mal del amor". Así, no está dispuesta a entrar en cordura cuando Cintia, su criada, le advierte que mejor es preferir el amor que ya se tiene que aquel que no se posee: "Y así, deja los consejos,/si es darme gusto tu fin/(que en un amor obstinado,/es ofender, advertir)" (I, 1077-1080).

Otro aspecto significativo de la asociación de la agencia de Ariadna con el conocimiento es la oposición resultante frente a su hermana Fedra. Dicha oposición en los triángulos dramáticos del teatro de Sor Juana, según Merrim (1991), repiten modelos de una mujer que se escinde por un lado en una cara oscura y por otro luminosa: "Sor Juana kept writing the same play (...) wich repeatedly enacts the drama of the divided woman, the dark versus the light heroine" (p. 95). Esta escisión siempre viene dado por el acceso o su cercanía al conocimiento y determina la asociación con el mal: "The association of woman, presumptuousness, Devil, and knowledge, as we shall see, would prove particularly compelling for Sor Juana" (p. 96). De este modo, se podría identificar que Ariadna ocupa la posición de "The monster woman", como sugiere Merrim, en el sentido de que su mediación producto del conocimiento movilizará las acciones, pero con el propósito justamente de separar a la dama del objeto de su deseo y quererlo para sí misma: "The monster woman, who in these plays invariably displays boundless creative energies, will deploy them in plots and schemes designed to separate mediator from object and /or to win the object for herself" (1991, p. 101).

CONFUSO LABERINTO DE TRETAS FEMENINAS

En cambio, la relación entre Fedra y Teseo manifiesta el modo en cómo el personaje femenino logra dominar sus deseos mediante el recurso del silencio o del secreto. Este recurso es una forma dramática de no faltar a las reglas del decoro, asunto vital dentro de las comedias áureas, pues en los dramas de honor, como opina Alexander Parker (1991), el honor de la mujer siempre debía cuidarse frente a los artificios de los enredos. En la misma línea, Merrim señala que en estas comedias los espacios sirven como laboratorios en donde se pone a prueba el honor: “The woman’s domestic spaces –houses, rooms-become laboratorios where honor is put to the test (...)” (p. 96).

El secreto bien puede proteger el honor de la mujer, pero es posible pensar que, en el caso de la comedia de Sor Juana, este puede también implicar un ejercicio intelectual entre los amantes; así Fedra le exige a Teseo que no rompa su silencio y, en su lugar, inquiera y discierna a partir de los actos que observa de su conducta:

Fedra

No me preguntéis por qué,
que lo que yo no declaro,
no es bien que vos procuréis
descifrarlo: y si allá a solas,
de las premisas que veis,
sacáis alguna ilación
que juzguéis que os está bien,
sacadla allá en hora buena,
mas no me la consultéis. (I, 916-924)

Fedra, en ese sentido, se coloca en una posición de signo, que el amante deberá leer. Sin embargo, Teseo le sugiere la misma reciprocidad a la pauta que ella establece entre los dos: “Que, pues me habéis dado vos/ licencia para que se dé/ libertad al pensamiento,/ también al vuestro soltéis/ las riendas...” (I, 957-961). Este punto parece significativo, pues el amor desde el principio intenta ser marcado por su cualidad intelectual, razonada. El texto sugiere que se debe demostrar el dominio de los efectos del amor, por eso, este es más laberinto y la lectura moral de Pérez de Moya lo refuerza: lo instintivo del hombre está

asociado a la satisfacción de su concupiscencia, por ende, entregarse al “mal de amor” es no acceder a su dimensión más trascendente.

Asimismo, esta posición intelectual del amor debe ir unida a una pauta de conducta. Según Jean Franco (1997), la monja se apropia de las “gastadas convenciones de la comedia de capa y espada (...) para explorar nuevos criterios de conducta” (p. 250). Por ello, es posible establecer una nueva relación entre los géneros a partir de “tratar al otro con respeto, reconociendo al mismo tiempo su diferencia” (p. 250). Fedra busca la igualdad y la reciprocidad en su trato con Teseo, esta será la garantía de su amor: “(...) si yo respondo,/ precisamente ha de ser/ que no, y solo con callar/ os excuso este desdén; / porque es el no repugnar, /un tácito conceder” (I, 969-974). Asimismo, el amor para Sor Juana debe ir unido al mérito y al respeto. En ese sentido, el laboratorio que propone la jerónima no posee solo como margen “la protección de la honra, sino la conducta meritoria de los dos amantes” (Franco, 1997, p. 251).

Finalmente, los premios y los castigos funcionan en relación directa con el mérito. Y esta es la parte conflictiva, pues la fineza de Ariadna “no es suficiente para lograr su amor” (Franco, 1997, p. 255): su agencia le ha permitido la libertad a Teseo; sin embargo, no se queda con el galán del triángulo y debe aceptar su unión con Baco. Al respecto, Merrim cree que en esta comedia “(...) the resourceful creative woman is punished for her hubris” (1991, p. 107). A ello, se podría agregar que la lectura moral del mito exige dominar la sensualidad de los sentidos, condición necesaria para salir del laberinto. Ariadna es incapaz de salir por ella misma del desorden creado por su agencia y “el mal de amor”, por lo que le ofrece por segunda vez a Teseo salvarle la vida con la posibilidad de que la restituya: “(...) pues de su nobleza fía/ mi amor, que me restituya,/ viendo que libro la suya,/ en él la suya y la mía” (III, 425-429). Pero esta restitución no sucede de la manera prevista por el personaje, pues Ariadna será restituida por Teseo, como señala Merrim, a un nivel público, pero no en relación con el objeto de su amor: “Fue su hija/que es lo mismo, pues El dio/el ser a quien me dio la vida(...)” (III, 1168-1170). El amor de Fedra es premiado, pero para enfatizar el castigo de Ariadna. Sin embargo, esto no coloca a Fedra tampoco en una posición enteramente resguardada de los efectos del amor, pues al final de la comedia pretende huir con Teseo poniendo en riesgo su posición y honor. La diferencia con Ariadna es que ella disfraza su agencia de subordinación:

(...) las razones que me obligan

CONFUSO LABERINTO DE TRETAS FEMENINAS

a que la fuga disponga,
y que casi me forzaran
a decírtelo animosa,
con decirlo tú me excusas
el que yo te lo proponga;
porque no sé qué se tiene
el disponer amorosas
resoluciones, que suena
siempre mejor en la boca
del galán que de la dama (...) (III, 603-613)

La inteligencia de Fedra reside en proyectar su iniciativa a la esfera de acción del galán. Es una forma de actuación contraria al modo de Ariadna, cuyas acciones corren por cuenta propia. En cambio, Fedra se ampara al seguir la convención del decoro, pero al mismo tiempo conseguir su cometido sin afectarlo. Las relaciones entre los sexos se mantienen, pero en el fondo el texto de Sor Juana no castiga la completa agencia de la mujer, más bien premia la agencia que puede lograr su cometido desde los márgenes de la convención y con ejercicio del razonamiento, elemento que privilegia la lectura moral de Pérez de Moya sobre el laberinto.

6. Conclusión

En este breve acercamiento a *Amor es más laberinto*, se ha querido notar cómo Sor Juana utiliza la referencialidad del mito para construir el espacio y el enredo. Además, se ha hecho uso de la lectura moral de Pérez de Moya para concluir que la monja jerónima establece, como conductor de la resolución del enredo, el problema del dominio de lo sensorial y la preferencia por el conocimiento que surge producto de la razón. Los personajes femeninos son los agentes de la acción y, al mismo tiempo, receptores de los premios y castigos. A través de ellos, la monja jerónima configura en su comedia la nueva relación entre los géneros. Como toda obra suya, los temas dominantes de la escritura de Sor Juana se transparentan en esta pieza y, sin duda, ofrecen las mismas aristas complejas de sus otros

RAUF NEME SÁNCHEZ

textos. Definitivamente, hay más elementos por discutir e interpretar con cada nueva lectura de la obra de Sor Juana; esta es la razón de su riqueza y de su permanente actualidad.

Referencias

- Clavería, C. (1995). Introducción. En J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad* (pp. 13-53). Madrid, España: Cátedra.
- Couderc, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Egido, A. (1995). *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*. Kassel, Alemania: Reichenberg.
- Franco, J. (1997). Las finezas de Sor Juana. En S. Poot Herrera, “*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 247-256). México D.F., México: El Colegio de México.
- Glantz, M. (1997). Labores de manos: ¿Hagiografía o autobiografía? En S. Poot Herrera, “*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”. *Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 21-33). México D.F., México: El Colegio de México.
- Hernández Araico, S. (2008). El espacio escénico de *Los empeños de una casa* y algunos antecedentes calderonianos. En I. Arellano & J. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI-XVIII): Textos, prácticas escénicas y contextos de representación* (pp. 183-200). Pamplona, España: Universidad de Navarra, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Juan Pérez de Moya. (1995). *Philosophía secreta de la gentilidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47-54). San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico: Huracán.
- Merrim, S. (1991). Mores Geometricae: the ‘womanscrip’ in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz. En S. Merrim (Ed.), *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz* (pp. 94-123). Detroit, USA: Wayne State University Press.
- Neumeister, S. (2000). *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel, Alemania: Reichenberg.
- Parker, A. (1991). *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*. Madrid, España: Cátedra.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid, España: Akal.
- Rodríguez Garrido, J. (2005). Escritura femenina y representación del poder en Amor es más laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia). En J. Pascual, E. Ballón

- Aguirre & Ó. Rivera Rodas (Eds.), *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascal Buxó* (pp. 615-634). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw1t7> (Trabajo original publicado en 2002)
- Sabat de Rivers, G. (1998). Heroínas de amor trágico en cinco sonetos de Sor Juana. En G. Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana* (153-174). México D.F., México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serés, G. (2003). El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria. *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, (7), 397-421.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (2012). *Amor es más laberinto. Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. IV. Comedias, sainetes y prosa*. Salceda, A. (Ed.). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, España: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Zanelli, C. (2008). De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz. En I. Arellano & J. Rodríguez Garrido (Eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI-XVIII): Textos, prácticas escénicas y contextos de representación* (pp. 201 - 224). Pamplona: Universidad de Navarra, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Zanelli, C. (2016). Las fábulas de Garcilaso: ¿alegoría, historia o ficción en los *Comentarios reales*? *Lexis*, 40(2), 421-433.