http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/

SOR JUANA Y LA ESCRITURA A TRAVÉS DE *AMOR ES MÁS LABERINTO*

Alicia V Ramírez Olivares
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Amor es más laberinto (representada en 1689 y probablemente escrita en 1688) de Sor Juana Inés de la Cruz es una de las tres comedias seculares que la monja jerónima escribió. Así mismo, es la que menos atención ha recibido por parte de la crítica, si tomamos en cuenta la repentina dedicación a *La segunda Celestina* (representada en 1679) tras su descubrimiento por Guillermo Schmidhuber. En parte podemos entender dicha desatención debido a que se trata de una comedia de enredo, supuestamente superficial y escrita en colaboración, el segundo acto, con el Lic. Don Juan de Guevara. Este trabajo pretende demostrar que esta comedia no es tan superficial como se ha creído y que dentro de su tensión dramática encierra el drama mismo de Sor Juana, su escritura. Por lo tanto, en este trabajo se analiza semióticamente *Amor es más laberinto* para determinar las estructuras que permiten la percepción del mundo posible propuesto por Sor Juana a través de una puesta en escena. En dicha realidad alterna se determina la importancia de los personajes femeninos como hilo conducente del destino del protagonista en el mito; dentro de esta importancia femenina la autora demuestra las desventajas del sujeto femenino en el esquema social de la Colonia, así mismo, a través del enredo ejemplifica las múltiples apariencias que se generan como máscaras de defensa ante una realidad inconsecuente con la complejidad del ser humano barroco del Nuevo Mundo. Complejidad que se reduce en parte a las consecuencias de una explotación colonial donde no parece traslucir la gran enseñanza cristiana del perdón, sino, muy al contrario, una negación de ésta. Sor Juana, mediante esta comedia, muestra alegóricamente a las autoridades coloniales, para quienes ofreció por encargo esta puesta en escena, el anatema de la sujeción hegemónica. Por lo tanto, en *Amor es más laberinto* convergen tres temas recurrentes en la obra escrita de Sor Juana Inés de la Cruz, las apariencias bajo las cuales funciona la sociedad colonial, la escritura como una máscara y los medios de ésta para crear mundos posibles dotados de un sentido femenino. Como es de esperarse, el espectador de aquella primera puesta en escena se habrá sumido en un complejo laberinto de máscaras y fiesta barroca en el cual la escritura traslucía como el hilo de salvación.

Sor Juana Inés de la Cruz, como individuo sumamente reflexivo sobre su época, no pudo evitar abstraerse de las difíciles relaciones que sostenía su sujeto femenino con la sociedad colonial y las plasmó de alguna manera en lo único en que le era posible trascender, la escritura. Inmersa en un ambiente de fiesta y teatralidad aprovechó hábilmente los recursos de la puesta en escena para divertir a sus espectadores, mientras en una estructura profunda establecía un mundo posible e inimaginable para la colonia. El mecanismo mimético del teatro lograba que dicha estructura se volviera parte de la realidad del espectador aunque fuera solamente durante el tiempo en que compartía el espacio dramático con los actores.

En *Amor es más laberinto* se hace palpable el protagonismo de personajes femeninos frente a un mito masculino, que transforman su estructura para demostrar las virtudes de una escritura que se pone en escena. Posteriormente, la ejecución de ciertos villancicos con personajes indígenas y esclavos africanos, permite suponer un juego de voces que se transforma, tal como en la comedia de enredo, en máscaras de la complejidad subjetiva. La misma escritura como fiesta es capaz de convertirse en una máscara de las evidencias de una sociedad colonial dispersa y en conflicto.

Amor es más laberinto se escribe en el momento en que la monja es ampliamente reconocida en el medio literario de la Nueva España. Es la elegida para diseñar el Arco triunfal *El Neptuno alegórico* con que se recibe al nuevo virrey. Ya hay un reconocimiento a través de su poesía, que está próxima a publicarse en la Península, de su contribución a las principales catedrales del virreinato con villancicos, de sus obras dramáticas, dos seculares y un auto sacramental pero, sobre todo por caracterizar a un monstruo, aquél que a la edad de los 17 años aprobó el examen de revisión impuesto ante la corte del virrey y 40 de los mejores estudiosos de la época. Con todo esto, la fama de Sor Juana estaba bien lograda. La particularidad de dicha obra es que está escrita en coautoría con un reconocido escolar de la época, Juan de Guevara. No es que antes Sor Juana no hubiera escrito en colaboración, en *La segunda Celestina* se ha propuesto que la monja terminó un trabajo inconcluso de Agustín de Salazar y Torres. También algunos estudiosos sugieren que varios villancicos pudieron haber contado con la colaboración de otras plumas. Lo que resulta interesante para este trabajo es el hecho de que se ha afirmado la pertenencia de la segunda jornada a la pluma de Guevara. Aprovechando esta delimitada marcación se puede realizar un análisis comparativo que mediante la relación actancial[1] establecida por los personajes revelará la psicología peculiar de los personajes femeninos como portadores de una denuncia de la situación social imperante.

Para llegar a establecer las relaciones actanciales es preciso determinar la acción principal y sus secuencias. *Amor es más laberinto* nos presenta una acción principal que coincide con el punto de tensión dramático y que se presenta al principio de la obra para desencadenar el resto de las acciones que llamaremos secuencias. Es interesante notar que pese a que se trata de una comedia de enredo, a diferencia de la mayoría de obras de esta categoría donde se hace evidente la falta de organización estructural, ésta contiene una estructura muy bien planteada a través de secuencias que secundan la acción principal.

En la primera jornada podemos determinar la acción principal ligada estrechamente al punto de tensión dramático: el Rey Minos vengará la muerte de su hijo con Teseo de quien se han enamorado las dos hijas del primero: Fedra y Ariadna. Esta tensión dramática en sí ya genera una doble expectación; Fedra y Ariadna, las dos hermanas, rivalizan por el amor de Teseo. No obstante, la estructura se mantiene sin enredo al saber que Teseo se ha enamorado sólo de Fedra. Esto coloca a Ariadna en el papel del obstáculo, junto por supuesto al Rey Minos quien ha determinado la ejecución de Teseo a través del minotauro.

Las secuencias que seguirán a dicha acción serán las siguientes:

Licas argumenta a favor de Teseo, advirtiendo que pudieron tomar la vía de la violencia para salvar a su príncipe. (Indicio además revelador del desencadenamiento del drama).

Fedra promete ayudar a Teseo y le da a entender que lo ama.

Ariadna sabe que Teseo y Fedra se aman, y decide salvarlo primero para conseguir su amor a través del agradecimiento.

Baco escucha a Ariadna decirle a Cintia que está enamorada del amante de su hermana y él cree que es Lidoro.

Para vengarse (como consejo de Racimo, su criado) Baco pretende enamorar a Fedra.

Lidoro escucha el galanteo y reta a Baco con la espada.

Las tres jornadas presentan una unidad dramática, pues están sujetas a la misma acción principal en un mismo espacio y tiempo. En el caso de la primera jornada vemos que cierra con el

[1] Para definir las relaciones actanciales me baso en las ideas propuestas por J.A. Greimas, quien define actante como –el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación" (23). Las relaciones actanciales provendrán de las relaciones-funciones establecidas entre algunos de los actantes.

primer duelo entre Lidoro y Baco que es interrumpido por el Rey Minos, pero que sienta el indicio del agravio que deberá solucionarse fatalmente hasta la tercera jornada.
Las secuencias de la segunda jornada son las siguientes:

1. Las infantas preparan un sarao con disfraces con el pretexto de alegrar al rey pero con la intención de salvar a Teseo.Funciones[2]*:*
A. Fedra manda una banda a Teseo para distinguirlo y lo cita después del sarao en el parque que está por el laberinto.
B. Ariadna manda una pluma a Teseo para el sarao y lo cita en un cuarto opuesto al anterior.
C. Teseo decide llevar la banda y dejar a Atún que porte la pluma.

2. Baile en el sarao. Confusión de personajes, funciones:
A. Teseo baila con Fedra.
B. Baco baila con Ariadna y ella lo cita en el parque.
C. Lidoro baila con Laura.
D. Atún baila con Cintia.
E. Atún tira la pluma.
F. Baco recoge la pluma y se la pone.
G. Ariadna lo confunde con Teseo.
H. Baco cree que la pluma fue dada a Lidoro.
3. Encuentros en la noche.
Funciones:
A. Teseo se encuentra con Ariadna, creyéndola Fedra.
B. Fedra los escucha.
C. Ariadna se da cuenta que Teseo la confunde.
D. Baco habla con Fedra, creyéndola Ariadna.
E. Fedra cree que Baco es Teseo.
F. Teseo se da cuenta que Fedra lo confunde.
Ariadna, a través de la pluma que menciona Baco (indicio), cree que Fedra habla con Teseo.

4. Teseo decide enfrentarse con quien habla con Fedra, funciones:
Baco se defiende.
Teseo huye.
Sale Lidoro.
Baco encuentra a Lidoro.
Lidoro se da cuenta que desapareció el enemigo de Baco.

5. Fedra y Ariadna unen reproches hacia Baco y Lidoro por acercarse a sus habitaciones funciones:
Baco y Lidoro inventan la misma excusa.
Crece resentimiento entre Baco y Lidoro (indicio).

En esta segunda jornada ha sido necesario esclarecer algunas funciones que son las que comienzan el enredo de personajes, donde el hecho de que Teseo sea un personaje no manifiesto

[2] En adelante utilizaré el término funciones como un auxiliar para profundizar más allá de las secuencias. R. Barthes propone distinguir en el relato 3 niveles de descripción: 1. Funciones (tomadas de V. Propp y C. Bremond) Cada elemento o unidad es parte del todo y por lo tanto tiene una función importante por mínima que sea. 2. Acciones (según Greimas). Las acciones y no el carácter determinan al personaje, de acuerdo a sus acciones habrá una relación entre ellos (Sujeto/Objeto, Dador/destinatario, Adyuvante/Oponente) 3. Narración (T. Todorov) Discurso y texto, análisis de contenido e ideología. Dentro de la unidad dramática cada personaje tiene una función que ayuda a mover la acción. La función de acuerdo a Propp en la *Morfología del cuento* es una descripción de los acontecimientos. La función desencadena cierta acción, por ello todo tiene cierto sentido y conexión. La acción es lo que hacen los personajes y, de acuerdo con Greimas, es lo que los determina.

ante los ojos de Baco y de Lidoro, incorpora el artificio de la ilusión, aquélla que expresa el mismo Lidoro en el siguiente diálogo:

¿Quién sería el escondido
que reñía aquí con Baco?
¿Es soñado lo que miro? *(vv. 1141-1143)*

No obstante, la segunda jornada también presenta unidad dramática. Las dos tensiones dramáticas secundarias que se presentan son el sarao y los encuentros nocturnos. Ambas abren y cierran en esa jornada; de cierta manera, las confusiones en los encuentros nocturnos se resuelven una vez que sale de escena Teseo porque cada personaje asume su verdadera identidad:

Éntranse ATÚN y TESEO en el laberinto, y salen LAURA y CINTIA con con luces.
LAURA: *Señora, aquí están las luces.*
CINTIA: *¿Qué mandas?*
BACO: *¿Pero qué miro?*
¿No es Lidoro el que aquí veo?
LIDORO: *¿No es Baco éste? El enemigo*
con quien él se acuchillaba,
¿adónde está? Encanto ha sido.
FEDRA: *Valdréme de mi respeto*
en empeño tan crecido.
ARIADNA: *De mi decoro me valgo,*
que éste es remedio preciso.
FEDRA: *¡Fuerte lance es, si lo vieron!*
ARIADNA: *Teseo no ha sido visto*
de alguno. ¡Fue suerte grande
con que él aquí está escondido! *(vv. 1092-1107)*

Sin embargo, queda asentado como conclusión de esta jornada la tesis propuesta en el drama: amor es más laberinto. Esto se vuelve evidente en el discurso que se interpreta a cuatro voces de los versos 1139 a 1165, donde Baco, Fedra, Lidoro y Ariadna manifiestan su pesar respecto a la forma del amor, las secuencias en la tercera jornada son las siguientes:

1. Baco envía a Racimo con un recado de duelo para Lidoro. funciones:
Racimo evade la responsabilidad dejándole el recado a Atún.
Teseo arrebata el recado a Atún.
Teseo sale en busca de Baco, funciones:
Teseo confunde a Lidoro con Baco.
Teseo mata a Lidoro, pero cree que mató a Baco.

4. Baco encuentra muerto a Lidoro.
Tebandro culpa a Baco de la muerte de Lidoro, función:
Dilema de Baco respecto a la muerte de Lidoro (catálisis).
Ariadna resuelve salvar a Teseo.
Teseo confiesa su crimen a Fedra y le propone huir con él.
Baco busca a Ariadna para escapar con ella, función:
Ariadna lo confunde con Teseo.
Fedra, por confusión, sale con Baco.

Ariadna, por confusión, sale con Teseo.
Atún encuentra a Teseo y lo nombra, funciones:
Fedra se da cuenta que no va con Teseo.
Ariadna se da cuenta que Teseo la cree Fedra.
Ariadna le aclara a Teseo su identidad.
Fedra se da cuenta de la confusión y pide auxilio a Teseo.
Baco y Teseo riñen.
Tebandro intenta apresar a los reñidores.
Minos descubre que sus hijas huyen.
Baco se descubre.
Teseo se descubre.
Mudanza de Ariadna.
Minos ordena la muerte de todos.
Los atenienses invaden Creta.
Teseo salva la vida a Minos, funciones:
Minos permite la boda de Teseo y Fedra.
Minos permite la boda de Ariadna y Baco.

Como se puede ver, la tercera jornada es mucho más activa, pues presenta el doble de acciones de las dos jornadas anteriores. Esto se debe a la resolución del conflicto del que es portadora la tercera jornada, pues todo gira en torno a los personajes femeninos. Las acciones se duplican por las constantes intervenciones de Fedra y Ariadna, quienes traman la resolución final.

Es importante resaltar la secuencia 5, donde Baco se encuentra en el dilema muy barroco de aceptar o no la culpa por la muerte de Lidoro. Por un lado, los indicios lo incriminan, pero, por el otro, está consciente que la última acción no fue su responsabilidad. Nuevamente, a través del personaje de Baco, hay una disquisición sobre la ilusión y la realidad, donde el simulacro, esto es la apariencia, parece ser más fiel que la propia realidad. Esta preocupación típica de la pluma de Sor Juana había sido ya evidente en su auto sacramental *El divino Narciso*, donde apunta:

Desde aquí el curioso
mire si concuerdan,
verdad y ficción,
el sentido y la letra (1:33)

Llevando dicha reflexión al caso de Baco, encontramos que el recado y su presencia son la verdad, o sea, el sentido, la cosa en sí. Pero, la muerte de Lidoro, dado que nosotros sabemos y el mismo Baco parece estar seguro, no es de su autoría, se imprimen dentro de la ficción, es decir, la letra. Baco entabla la siguiente reflexión:

¿Habrá sucedido
a alguno tal confusión,
como hayarse de improviso,
sin haber tenido culpa,
convencido de un delito? (3:373)

La situación dramática del personaje se establece a través de su convicción de que la escritura es la cosa y es que la máxima agustiniana *verba res nomina est* es el marco conceptual que convence a Baco de un acto que, a todas luces el espectador sabe, no cometió. Sin embargo, el dilema propuesto aquí por la dramaturga, es el del lenguaje. El poder de la escritura es tal, que

puede engendrar lo que no es. En otras palabras, la escritura es la apariencia que transforma nuestra realidad. Sor Juana, al igual que varios de sus contemporáneos como Carlos de Sigüenza y Góngora, encuentra en la escritura un reducto posible para enfrentar las diversas máscaras que esgrime la complejidad sociocultural del Nuevo Mundo.

Este aspecto es evidente al configurar a los personajes en *Amor es más laberinto*; su fuerza proviene de la misma escritura y por lo tanto, las apariencias que emprenden todos los enredos del laberinto están basadas en un único discurso fragmentado a través de varios personajes, de los cuales los femeninos, específicamente, Fedra y Ariadna, pero sobre todo ésta última, son el hilo conducente. En adelante y con apoyo de las secuencias establecidas se proponen las diversas relaciones entre actantes con el fin de observar la importancia de los personajes femeninos, sobre todo el de Ariadna, quien propicia el mayor número de acciones y, por tanto, es quien maneja toda la situación dramática.

Tras el trabajo establecido de actantes involucrados en cada secuencia y sus predicados de base[3] se pueden sacar las siguientes conclusiones:

Los cuatro personajes que intervienen más tiempo en escena son, bajo este siguiente número de apariciones, Teseo, Baco, Ariadna y Fedra. Esto nos lleva a pensar en una primera impresión, que tanto Teseo como Baco son agentes principales de la acción, pero un análisis semiótico posterior descubrirá que son agentes motivados por las relaciones que emprenden los dos sujetos femeninos y, sobre todo Ariadna, para establecer relaciones actanciales con el resto. Al detenernos en las principales relaciones actanciales y sus predicados de base, nos damos cuenta que el deseo y la participación apuntan hacia los personajes femeninos.

Se ha incorporado, por su importancia dentro del drama, a la Venganza y al Laberinto como actantes. Ambos intervienen directamente como objetos capaces de propiciar las secuencias que desarrollan la acción, tómese por ejemplo, el caso del Rey Minos (M), donde sus relaciones actanciales con Venganza (V) y Laberinto (Lab) son las siguientes:

$$M \longrightarrow D \longrightarrow V \longrightarrow \{Au \quad Lab\}$$

Minos actúa como sujeto principal de esta relación sintagmática que abre un subconjunto, donde el conjunto principal se representa a través de Minos (M) expresando una relación de deseo (D) hacia venganza (V), en la cual contiene al Laberinto (Lab) como un auxiliar (Au) de ésta. Dicha relación sintagmática sobresale de otras, ya que tiene contenida como fórmula de la acción principal, puesto que es este deseo de Minos el que desencadena toda la serie de secuencias venideras e, incluso, la muerte de Lidoro.

En la Comedia se puede ver, si se realiza el tipo de relaciones que Venganza (V) establece con otros personajes, cómo se desencadenan secuencias violentas que incluso conducen a la muerte. Será, por lo tanto, la negación de esta venganza el factor determinante para resolver la tensión dramática; esto queda expresado en la siguiente relación sintagmática.

$$M \longrightarrow D \longrightarrow T : \longrightarrow Op/Au \qquad M$$

La relación de Minos (M) hacia Teseo (T) viene determinada a través del deseo (D) de venganza (V), donde Minos es el Sujeto y el Objeto es Teseo. La relación actancial entre ambos se torna compleja, ya que converge ahora en el plano paradigmático, puesto que Teseo decide, en la última escena de la última jornada, perdonarle la vida a Minos y con esto cortar de tajo el fatal ciclo de venganza que motiva secuencias. También esta es la causa de que Teseo pueda establecer una doble y simultánea relación de participación con Minos, dentro del eje

[3] Se ha trabajado aparte un esquema sobre las relaciones actanciales entre todos los actantes determinando sus predicados de base, esto es, el tipo de acción que los relaciona. Por ejemplo, entre Fedra y Teseo opera el deseo como predicado de base; entre el Rey Minos y Teseo, la venganza es el predicado de base.

http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/

paradigmático expresado por (Op/Au). Es oposición (Op) porque mientras Teseo viva Minos no puede cumplir su deseo, según él lo ha expresado, "pues el ofendido, sólo/cuando se venga descansa" (1:212). Pero, en el momento que Teseo tiene en sus manos la vida de Minos, decide cortar el ciclo de venganza que impera en la comedia, a través de la acción opuesta que sería perdonar y, entonces, se adquiere una significación opuesta donde Teseo establece la relación de participación con Minos como auxiliar (Au).

El juego de significaciones o, si lo comenzamos a ver escénicamente, de máscaras, motiva el casamiento de Teseo con Fedra, de Ariadna con Baco y de los criados, pues estilísticamente los contrarios se encuentran en un claroscuro que los agrupa como parte de lo mismo. El perdón de Teseo, entonces, ejerce la función de solución al conflicto en la tensión dramática, ya que una vez que Teseo ejerce su decisión, el ambiente de la comedia entra a un cause de normalidad.

Es claro que tras analizar esta relación actancial entre Minos y Teseo, Sor Juana insiste en dejar una enseñanza moral que, sin ser representada con la maestría de Juan Ruiz de Alarcón (el otro gran heredero de la tradición del teatro de evangelización), sí hará patente ante el espectador cómo la situación enrarecida del ambiente novohispano se determina por un ciclo inacabado, al igual que los conflictos derivados del deseo de venganza. La lección de Sor Juana, de introducir el perdón cristiano es, indudablemente, la parte medular de su enseñaza moral en esta comedia.

Simbólicamente podemos apoyar también este argumento si revisamos cuidadosamente la figura que encarna Teseo en la comedia: al principio se presenta como el gran sacrificado de su pueblo que ha pactado con Minos el cese a la sentencia que pesa sobre Atenas de tener que sacrificar 14 jóvenes cada año para el Minotauro. La figura de Teseo como un Cristo se encuentra en estas líneas:

Sirva mi altivez, mi sangre,
mis blasones, mis trofeos,
de que quedes de tu enojo
dignamente satisfecho,
y quede libre mi patria
de tan doloroso peso
como este infeliz tributo;
que yo moriré contento,
si con mi muerte la libro
de tan inhumano feudo. *(vv 706-714)*

Si recordamos el mito, la gran diferencia que existe entre la comedia y el mito de Teseo, es la cuestión de elección; mientras que en el texto clásico se apunta que Teseo ha ido por elección propia como sacrificado para terminar con la fatal sentencia de Minos, en *Amor es más laberinto* se ha dejado que sea fortuna quien determine la elección de Teseo. Esto tiene lógica porque será la misma fortuna quien se encargue de entrelazar a Teseo con Fedra y quien, posteriormente, revierta la posición de Teseo de ser la persona más baja, según la fortuna (recordar que había sido sentenciado a muerte y supuestamente estaba muerto), pasa a tener la posición de mayor privilegio cuando tiene en sus manos la vida de Minos. Sin embargo, una vez que fortuna lo ha puesto en Creta, su vida y sus acciones dependen de Fedra y Ariadna, pues mientras que por fortuna le toca morir en el laberinto, Ariadna lo salva de ello y por Fedra sus acciones se vuelven un laberinto. Los dos personajes femeninos son quienes rigen lo que pasa en la vida de Teseo; él no tiene un libre albedrío, pues desde que se para en el escenario está marcado por las acciones de las dos mujeres.

Retomando, entonces, la figura simbólica de Teseo como un Cristo, veremos que el planteamiento que se ha hecho en la primera jornada, del sacrificado por su pueblo, o sea, de quien a través de su muerte exime de todo pecado a los atenienses, encuentra directa correspondencia simbólica en la tercera jornada cuando comparte la elección del perdón. Las circunstancias dramáticas pueden apoyar este sentido. Los atenienses han invadido Creta y Minos está a punto de ser asesinado por Lisandro, la opción de Teseo pudo haber sido permitir esa muerte y de todas formas conseguir su fin, de llevarse a Fedra. Claro que en lugar de comedia estaríamos hablando de una tragicomedia. Entonces, tenemos que la decisión final de Teseo no se encuentra motivada por las circunstancias dramáticas, si no más bien por una elección propia, acto de superioridad, que lo empareja simbólicamente a Cristo, transformando definitivamente el curso de la obra.

Ahora se analizarán las relaciones actanciales de Ariadna y Fedra para determinar su protagonismo como agentes de las acciones de la obra y observar cómo es que estas dos actantes representan los hilos conducentes de la acción principal en la comedia, ya que de de alguna manera, directa o indirectamente, todos los actantes se involucran con estos dos personajes femeninos.

Las relaciones que Fedra tiene con Lidoro, Teseo, Baco y Ariadna están expresadas de la siguiente manera:

$$\begin{array}{llll} & & L & D \rightarrow F \rightarrow \\ & & T & D \rightarrow F \rightarrow \\ & & B & D \rightarrow F \rightarrow \\ A & Op & F & \rightarrow \quad \rightarrow \end{array}$$

Fedra mantiene una relación de objeto de deseo (D) con tres personajes, Lidoro (L), Teseo (T) y Baco (B), las cuales están modificadas sustancialmente también porque Fedra actúa como sujeto al descartar a dos de ellos y aceptar a uno. La fórmula se expresaría de la siguiente manera:

$$L \rightarrow F \leftrightarrow T = B$$

Sintagmáticamente Fedra expresa deseo por Baco con el supuesto de que éste asuma la identidad de Teseo, eso es parte sustancial del enredo que homogeiniza a dos personajes sujetos al deseo de Fedra. En un principio, Lidoro no es apreciado por Fedra, pero tampoco rechazado, lo que establece un nudo de tensión triple donde, bajo la estructura de la comedia, se sabe que Fedra acabará aparejada a alguno de los tres, pero el suspenso recae en tratar de adivinar quién se vuelve objeto de deseo y quiénes se vuelven obstáculo. De la misma manera que en el caso de Teseo, respecto a Minos, la muerte de Lidoro lo convierte a otra relación de tipo auxiliar (Au), ya que al desaparecer de escena permite que la intriga se centre solamente en dos personajes y no se convierta en un enredo de tres. Éste es precisamente mecanismo propio de las comedias de enredo que, a la manera barroca, entablan un dilema no entre dos, sino entre tres y quizás cuatro opciones para una mujer. Fedra tiene la decisión con sus acciones, con el pensamiento o con una simple palabra, es ella quien manejará esta situación.

Es interesante notar que hay un debate de extremos en el personaje de Fedra con respecto a sus relaciones actanciales, ya que se vale siempre de los márgenes del decoro para presentar una respuesta ambigua ante los requerimientos amorosos de Lidoro y Teseo con significaciones contrapuestas. Por un lado, se ampara en el recato para no tener que dar una respuesta definitiva a Lidoro:

Y tengo en esto razón,
pues demás de ser cansadas,

finezas que hace el abuso
deberlas sin aceptarlas,
con tan grande improporción
como querer que en las damas
sea preciso el deberlas
y voluntario el pagarlas,
se ofende mi vanidad,
de que quiera su ignorancia,
forzándose a ser querida
obligarme a ser ingrata. *(vv. 172-184)*

Por el otro lado, cuando Teseo le pide correspondencia en su amor, ella contesta con el mismo recato dando a entender, sin embargo, que sí lo acepta:

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 ya en hora buena,
mas no me la consultéis. *(vv. 935-943)*

La significación contrapuesta de ambos discursos similares viene determinada por la relación actancial existente entre los personajes, donde el espectador deberá contextualizar cada discurso y donde es obvio que ese contexto hace las veces de apariencia, las mismas apariencias que provocan los enredos en la segunda y tercera jornadas. También Fedra en su relación de rivalidad con Ariadna, irá propiciando las secuencias de la acción; en primer lugar, habrá que mencionar que ambas hermanas representan el sujeto de tensión dramática, ya que, oponiéndose a la decisión del padre, deciden salvar a Teseo. Después cada una competirá en hazañas propias, más bien de un galán de comedia por conseguir a Teseo. La fórmula estaría expuesta de esta manera:

$$F \leftrightarrow A \rightarrow T$$

Existe una doble oposición entre Fedra y Ariadna que desencadena las secuencias más relevantes de la comedia; pero sin duda, es Ariadna quien predomina caracterológicamente. Es ella quien rescata a Teseo del laberinto, quien es copartícipe en el sarao para salvar a Teseo, quien a través de Atún le propone el escape a Teseo, también deshace el enredo final al declarar su verdadero nombre ante Teseo (cuando huyen y él la confunde con Fedra) y por último, quien decide casarse con Baco, estableciendo la armonía en el enredo amoroso. Por lo tanto, este personaje femenino es quien tiene en sus manos la capacidad de conciliar o desequilibrar la vida no sólo de los personajes, sino de dos reinos. Más allá de eso, Sor Juana, a través de su escritura configura un mundo posible que funciona con la inversión de protagonistas; Ariadna ocupa el papel protagónico en el mito de Teseo, convirtiéndolo a él en objeto de deseo. Tras esa inversión principal se sujetan el resto de las secuencias en la comedia.

Simbólicamente habrá que notar la correspondencia de Ariadna en la comedia con el personaje del mito, quien efectivamente le otorga un hilo a Teseo para que venza al Minotauro y no se extravíe en el laberinto. Ese peso significativo lo recupera Sor Juana al, precisamente,

proponer a Ariadna como el personaje que tiende los hilos para salir del laberinto dramático. Es interesante notar que en la segunda jornada se minimiza el simbolismo en el personaje de Ariadna, específicamente la parte atribuida a Juan de Guevara. Este indicio presenta una evidencia más que la idea de resaltar a los personajes femeninos parte de una iniciativa de la escritura personal de Sor Juana. Como se analizará más adelante, a pesar de la unidad que presentan las tres jornadas, la segunda está planteada con cautela, pues se centra, básicamente, en el aspecto del enredo a través del sarao y de la confusión nocturna; en esa jornada se agrega sustancia a la comedia de enredo, pero no a la estructura profunda contenida en la primera y tercera jornadas.

Semánticamente el personaje de Ariadna también se complementa si vamos haciendo una revisión del discurso que ella establece a lo largo de la obra. Habrá aquí que aclarar que tanto Fedra como Ariadna presentan un solo discurso que se fragmenta únicamente por el peso simbólico que posee Ariadna; sin embargo, en repetidas ocasiones podremos ver que sus diálogos se entrelazan en la misma idea, por lo tanto, al analizar su discurso, se analiza también el de Fedra.

El contexto bajo el cual se enlaza dicho discurso es a través de Teseo como objeto, lo cual, puede evidenciarse en la primera jornada, versos 774 y 775,

ARIADNA: (¡Oh! ¡Acabe yo, y él no acabe!)
FEDRA: (¡Oh! ¡Muera yo, y él no muera!)

Dicha correlación, trabajada sobre un plano paradigmático, busca asimilar ambos personajes bajo un mismo discurso, algo que se logra teniendo como referente a Teseo, pero que también las distingue en la relación actancial de oposición que ya se ha definido. Así también hay un rasgo discursivo que, ligeramente, las separa y que presenta la figura de Ariadna y de Fedra como una especie de claroscuro, donde esa leve distinción es el decoro. Fedra es el extremo del decoro que, como se ha descrito, ni siquiera tiende a brindar una respuesta afirmativa a Teseo, ni en los momentos más decisivos de la huida. Ariadna tiende al lado de la pérdida del decoro, aunque siempre guardando toda reserva, ya que operan en ella dos mudanzas, la mudanza de amor hacia Teseo y la mudanza final de desamor; además de que como actante lleva a cabo la acción de lo que propone Fedra, un ejemplo de esta complementariedad se observa en el que ambas hermanas, por su cuenta, deciden salvar la vida de Teseo. Fedra dice:

Y así, pensad que habrá medio
de remediar pena tanta,
que entre el hierro y la garganta,
puede caber el remedio. *(vv. 865-868)*

Este comentario refiere a uno anterior de Minos donde dice:

que no poco lisonjeo
mi enojo, al pensar que acaba
toda la vida de un reino
reducido a una garganta. *(vv. 272-275)*

Garganta como metonimia de Teseo viene muy apropósito, ya que el enamoramiento de las dos infantas se produce primero por escuchar el canto desgraciado de Teseo y después por el

http://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/

recuento de sus hazañas heroicas. Aquí el príncipe que difícilmente conocen y podrían distinguir en la noche ha ejercido su encantamiento a través de un discurso. Por lo tanto, la frase de Fedra –entre el hierro y la garganta, puede caber el remedio" la propone como el personaje que establece la secuencia a la acción principal. Sin embargo, el acto lo lleva a cabo Ariadna, quien responde a Cintia el modo concreto para adelantársele en la empresa a Fedra:

Es sutil,
porque con un hilo sólo,
ha de triunfar y vivir;
pues en la lid,
sabrá al fiero monstruo soberbio rendir. (vv. 1078-1082)

En la segunda jornada, a través de Atún, el espectador sabrá que, efectivamente, se ha cumplido el cometido de Ariadna. Volviendo a esa matización de ambos personajes como un claroscuro, veremos entonces que una encarna el deseo y la otra la participación. Sus relaciones actanciales están correspondidas bajo esa sucesión; y no sólo eso, es posible elucidar que lo que Fedra y Ariadna en el plano reflexivo de la escritura, representan, respectivamente, la letra y su referente. Fedra lo escribe, Ariadna es la representación. Atún, en la segunda jornada, tras haber recibido el recado de Laura y ver la llegada de Cintia, comenta lo siguiente:

¿Qué es lo que miro?
Aquésta es segunda parte
de la comedia de Amor,
donde hay bellezas a pares. (vv. 265-268)

Esta cita metateatral, que, efectivamente, habla del comienzo de la segunda jornada de *Amor es más laberinto* y donde resume la rivalidad entre Fedra y Ariadna, también se aplica semánticamente a la escritura y su cosa. Ambas encarnan una belleza a pares y por supuesto entre ambas se esgrime un laberinto. Entre la letra y la cosa hay un laberinto si nos pusiéramos a revisar toda la serie de reflexiones en torno al tema, comenzando por el popular *Cratilo* de Platón. Para Sor Juana, como ya lo hemos expuesto en la situación de Baco ante el asesinato de Lidoro, la letra debe suponer un distanciamiento confuso del objeto y ha hecho evidente a varios niveles de esta comedia que el discurso no siempre refiere al objeto. En parte, ése es el dilema de Teseo ante las dos hermanas: está enamorado de Fedra, la letra, quien por medio de su discurso de decoro lo ha atrapado. Sin embargo, está en deuda eterna con Ariadna, pues ella hizo materialmente posible que no perdiera la vida. La pregunta que Teseo puede librar en este drama sería a cuál de las dos preferir, y su final conclusión nos daría la pauta de la preferencia de Sor Juana por la escritura. Teseo escoge a Fedra, el discurso escrito, porque prefiere la apariencia y no a la cosa que siempre será pragmáticamente real, opta por el disfraz y la ficción que pudiera darle la escritura.

Este paralelismo se rompe significativamente en una ocasión cuando Ariadna se expresa mediante un soneto en la jornada tercera. Ya anteriormente, en la jornada segunda, se transcribían dos sonetos que eran enunciados por ambas hermanas con motivo de la espera de Teseo en sus recámaras por la noche. En esta ocasión y contraponiéndose a la regla de correlación entre ambos personajes femeninos, es solamente Ariadna quien utiliza el soneto como modo enunciativo, éste se ubica exactamente después de que Atún le confiesa a Ariadna el asesinato que Teseo ha cometido y que ella determina escaparse con él para salvarlo. Unas líneas antes de llegar al soneto encontramos la siguiente disquisición de Ariadna que dice:

Cuánto es mejor el cruel
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 fia
mi amor, que me restituya,
viendo que libro la suya,
en él la suya y la mía. (2: 462)

Se observa aquí una inversión curiosa donde Ariadna asemeja a una especie de caballero buscando restituir su honor. Su dama, en este caso Teseo, debería valorar dicho gesto, aunque aquí no se presenta esa práctica de trasvestismo que tanta atención ha merecido por parte de la crítica en *Los empeños de una casa* sí tenemos una adjudicación de roles que no son consecuentes con las normas sociales. El arrojo de Ariadna para huir con Teseo implica cierta fortaleza de acción que ya Ariadna ha demostrado al darle el hilo a Teseo y que es simbólicamente congruente con el mito. Memorables en las comedias del Siglo de Oro, son aquellos personajes femeninos que toman decisiones propias, manipulan la acción y son agentes de iniciativa, es por eso que el soneto de Ariadna surge individualmente a manera de colofón de la secuencia en que ella ha decidido huir con Teseo para salvarlo:

Amo a Teseo, y temo de manera
su muerte, que me fuera más ligero
tormento si, muriendo yo primero,
los riesgos de su vida no temiera.
Mil veces mi temor lo considera
blandido sobre el cuello el duro acero,
y tantas veces yo del susto muero
cuantas presumo que él morir pudiera.
Y no es el mayor daño, si se advierte,
estar de tantos riesgos combatida,
que otro mal tengo que temer más fuerte;
que es pensar que con alma fementida,
en algún tiempo puede darme muerte,
a quien yo tantas veces doy la vida. (2: 293)

Dicho soneto predice lo que en efecto ocurrirá, Teseo no cumplirá con su honor de caballero, en el caso de Ariadna y no reintegrará el favor que ella espera de él. Muy al contrario, al preferir a Fedra estará cumpliendo la sentencia mortal de ella. El motivo por el que solamente Ariadna (no Fedra) se expresa con el soneto atiende, por un lado, al seguimiento de la preceptiva lopesca del personaje que aguarda, pero, por otro lado, a través del retruécano, figura retórica preferida por la monja jerónima, hace explícita la condenación del personaje femenino a través de lo mismo que ama; esta antítesis, como tantas veces se ha expuesto en la poesía lírica de Sor Juana sirve para exponer un mundo al revés y, por lo tanto, contradictorio. Pero, la atenta observación hace evidente que Sor Juana se vale de ese mundo al revés para caracterizar dos personajes femeninos, quienes a través de sus acciones harán evidente la ideología colonial.

Dentro de la situación enunciativa de Ariadna vemos su posición fuera de la diégesis de la obra. Ariadna no solamente es el personaje de mayor fuerza en la comedia, sino también, lleva el

hilo narrativo de los acontecimientos, ya sea como agente de acción, o como narradora de los eventos.

Valbuena-Briones en su artículo "El teatro seglar de Sor Juana Inés de la Cruz y la tradición de la comedia" ha apuntado que *Amor es más laberinto* "utiliza un metalenguaje para reflexionar irónicamente sobre la urdimbre de esta fábrica cómica en una doble comunicación con el espectador" (57). A través de los personajes Racimo, Atún y Ariadna es como Sor Juana nos da esta doble comunicación, pero sobre todo en la sutil enunciación de Ariadna; la frágil línea entre ficción y verdad se sugiere a manera de un claroscuro.

De tal forma que, como se ha analizado a lo largo de este trabajo, Sor Juana Inés de la Cruz no solamente escribe una comedia de enredo para entretener a una audiencia, sino que también incluye, de manera perceptible al espectador, una reflexión sobre los temas que más obsesionan a la monja: la sociedad colonial como un mundo al revés, la ilusión de la escritura, las infinitas posibilidades de libertad a través de ésta.

Se puede resumir que este acercamiento semiótico hace evidente, o contradice, algunas de las direcciones críticas que ha tomado *Amor es más laberinto*. Por ejemplo, respecto a las posibles fuentes de las que se vale la monja jerónima para la escritura de esta comedia, se encuentra que tanto Refugio Amada Palacios, A.J. Valbuena-Briones, como Marcela Beatriz Sosa, relacionan estrechamente *El laberinto de Creta* de Lope de Vega y *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca. Sin embargo, al revisar este análisis semiótico se puede determinar que, si bien es cierto que Sor Juana sigue estructuralmente tanto a Lope de Vega, como a Calderón de la Barca, los objetivos bajo los cuales construye su código particular del mito de Teseo, resultan completamente opuestos y, mejor aún, es más lógico inclinarse por la opinión de Guillermo Schmidhuber, quien a través de una búsqueda de las comedias representadas en la Nueva España en vida de la monja no encuentra evidencia de que tanto la comedia de Lope de Vega, como la de Calderón de la Barca hayan sido puestas en escena, por lo que si Sor Juana conocía dichos trabajos, era solamente a través de noticias o crónicas venidas de la Península. El mito de Teseo se estructura, más bien, desde su fuente clásica y a partir de ahí, Sor Juana le imprime una perspectiva característica y única de su escritura que se nutre de la concepción gramática calderoniana que ella muy bien conocía y aplicó al resto de sus obras dramáticas, pero que no presentan ningún rasgo de intertextualidad respecto al tema del laberinto.

Aún mayor evidencia de esta posición nos la brinda el análisis actancial realizado a Ariadna y Fedra como personajes femeninos que se ubican en un contexto colonial y que, a través de sus voces, expresan rasgos de inconformidad, como el que Alan Soons en su artículo "Four transpositions of the Theseus Legend in the Hispanic Theater" consigna respecto a Fedra, "Fedra is allowed another of those ´feminist´ animadversions we might perhaps ascribe to the fact that this dramatist is a woman: why should the iniciative in matters of love be deprerrogative of the *galán*? (12). Más que una agenda "feminista", Sor Juana hace evidente su circunstancia particular, que guarda relación directa con el diálogo de Teseo en la primera jornada donde considera que su nobleza no está otorgada por nacimiento, sino por el mérito de sus actos. El mensaje subyacente de Sor Juana Inés de la Cruz sería, "¿por qué si me he ganado el reconocimiento a través de mis actos no puedo tener el derecho a manifestarme libremente?".

Por otro lado, se encuentra la cuestión de la colaboración de Juan de Guevara, donde, por un lado Soons considera que esa segunda jornada "represents a step backwards from the expectations of a comedia-audience. It is relatively static, inorganic to the main plot, and terminates in an *entremés*-like final root"(11). Como se ha demostrado anteriormente, el personaje principal, Ariadna, no figura simbólicamente en la segunda jornada; sin embargo, tampoco habría que hablar de retrocesos, como lo hace Soons, pues bien se puede ver en un

análisis de la puesta en escena, que la segunda jornada representa como un pliegue más al enredo. Es evidente y la historia de la literatura se ha encargado de comprobarlo, que pese a la mayoría de edad respecto a Sor Juana, éste era un poeta menor, lo que ha permitido a Schmidhuber elaborar una teoría, basado en un análisis estilístico, donde atribuye ciertas partes exactas de la segunda jornada a Sor Juana. Dado que ambos análisis, el dramático y el estilístico, no están fundamentados en una metodología precisa e infalible, se puede conceder el beneficio de la duda a ambas posturas y, mientras no aparezca ningún otro documento de la época que pudiera aportar nueva información sobre el caso, estamos ante meras especulaciones.

Lo que puede apoyar en algo esta revisión autoral, es este análisis semiótico en sus estapas morfosintáctica y semántica, donde es cierto que, como Alan Soons lo propone, la jornada segunda presenta menos secuencias y, por lo tanto, no desarrolla la acción principal, sino que se instaura a manera de entremés. Por otro lado, semánticamente se hace evidente que, tanto los sonetos, como ciertas partes de esa jornada, guardan correlación con la estructura planteada en la primera y tercera jornada y, sobre todo, la figura del retruécano se muestra como un rasgo de escritura sorjuaniana. Para conciliar en algo la propuesta de Schmidhuber se puede plantear que, si bien Sor Juana no escribió explícitamente ciertas partes de la segunda jornada, sí tuvo responsabilidad en la redacción final de la comedia, donde incorporó y matizó detalles a su conveniencia escritural, tal como lo demuestra la inclusión de los dos sonetos de Ariadna y Fedra en la segunda jornada, los cuales repiten el contenido de los versos subsecuentes (vv. 710-737).

Este análisis ha puesto en perspectiva los rasgos más notables que definen la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz y que convergen en lo que insistentemente se propone ser un proyecto complejo de representación a través de la literatura. Sor Juana Inés de la Cruz como sujeto ha ligado su obra literaria con la vida misma, no a través de la autobiografía, sino de la creación de una vida paralela que se desarrolla y denuncia por medio del texto de ficción. Por lo tanto, bajo esta idea principal se estructura el complejo código de la obra literaria de Sor Juana, quien amante de la forma ante todo, sale bien librada incluso de una sencilla comedia de enredos. Los últimos cinco versos que se oyen en la voz de Tebandro para concluir *Amor es más laberinto*:

Y perdón, rendida,
os pide la pluma que,
contra el genio que la anima,
por serviros escribió,
sin saber lo que escribía. (vv. 1366-1370)

El doble mensaje en estos versos insiste, por un lado, en justificar la banalidad de la comedia como un encargo para la distracción del Virrey Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, Conde de Galve; pero, por el otro, de una manera muy barroca acude a la ironía socrática alegando descuido de un genio como Sor Juana. Es interesante notar que el último verso intenta, primero, desconocer el empeño de la monja en la comedia como real autora, pues acude a la figura sinecdótica de la pluma dentro del total de la escritura; esto es, la comedia no surge del ánima (alma) de Sor Juana, sino de algo mecánico (la técnica) ante un compromiso. Segundo, este verso justifica cualquier reprimenda que surgiera de algún espectador, ya fuera por algunos puntos delicados en la temática como cuestionar la nobleza, destacar los personajes femeninos o permitir que el rey sea un títere, así como el mismo hecho de que una monja, y específicamente Sor Juana, perdiera el tiempo escribiendo una comedia de enredo.

Amor es más laberinto no se trata de una comedia superficial con simple afán de entretener o evangelizar deleitando, más bien se descubre un complejo de elementos que apuntan a un

objetivo final, la puesta en escena de un proyecto de escritura. Sucede también que dicho proyecto encarna el *dramatis personae* de una mujer intelectual del siglo XVII en la Nueva España donde contiende contra un poder hegemónico obstinado en negarle su existencia. El teatro secular de Sor Juana, por lo tanto, se concibe dentro de una tradición evangelizadora y la espectacularidad del existir cotidiano en el Nuevo Mundo. La fiesta para ella celebra la posibilidad de desarrollar lo que en un contexto real le está vedado, las máscaras son el juego de transposición a códigos usuales que deberán ser reinterpretados por su espectador. La monja jerónima, finalmente, se concibe a ella misma como una escritura puesta en escena en busca de su público.

BIBLIOGRAFÍA.

BARTHES, Roland, et. al. *Análisis estructural del relato.*México, DF: Coyoacán, 1998.

CRUZ Juana Inés de la, Sor. *Comedias, sainetes y prosa.* Ed Alberto G. Salceda. Vol. 4 de *Obras completas*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. 4 vols. México, D.F: FCE, 1951-57

GREIMAS, Argidas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.

LUCIANI, Frederick. ―Sor Juana´s *Amor es más laberinto* as Mythological Speculum". Ed. Lou-Charnon-Deutsch de *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Madrid: Castalia, 1992. 173-186.

PALACIOS SÁNCHEZ, Refugio Amada. *Hacia una lectura contemporánea de Amor es más laberinto*. Xalapa, Veracruz: Universidad de Veracruz, 1997.

ROMERA CASTILLO, José. *El comentario semiótico de textos*. Madrid: LGDE, 1980.

SOONS, Alan. ―Four transpositions of the Theseus Legend in the Hispanic Theater". *Cithara*. 24, 2. St. Bonaventure, NY: St. Bonaventure University Press (May 1985) 3-17.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. ―Propuesta de una mayor contribución autoral de Sor Juana en *Amor es más laberinto*". *Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos*. Guadalajara: U de G, 2003. 89-100.

SOSA, Marcela Beatriz. ―El laberinto de la identidad; Lope y Sor Juana". *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas _Españaen América y América en España'*. Buenos Aires: El Instituto (1993) 929-35.

VALBUENA-BRIONES, A.J. ―El teatro seglar de Sor Juana Inés de la Cruz y la tradición de la comedia". *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana; actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Pittsburg, Pa: University of Pittsburg Press (1995) 55-60.