

Volumen 2 - Número 2 - Abril/Junio 2015

REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 0719-4706

Homenaje a

Antonia
Heredia Herrera

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL
REVISTA INCLUSIONES

Portada: Kevin Andrés Gamboa Cáceres



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS
CAMPUS SANTIAGO

CUERPO DIRECTIVO

Directora

Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez
Universidad de Los Lagos, Chile

Subdirectora

Lic. Débora Gálvez Fuentes
Universidad de Los Lagos, Chile

Editor

Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda
Universidad de Los Lagos, Chile

Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

Héctor Garate Wamparo
Universidad de Los Lagos, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés – Francés

Lic. Ilia Zamora Peña
Asesorías 221 B, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón
Asesorías 221 B, Chile

Diagramación / Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

Portada

Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres
Asesorías 221 B, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Mg. Carolina Aroca Toloza

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,
Chile*

Dr. Jaime Bassa Mercado

Universidad de Valparaíso, Chile

Dra. Heloísa Bellotto

Universidad de San Pablo, Brasil

Dra. Nidia Burgos

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Mg. María Eugenia Campos

*Universidad Nacional Autónoma de México,
México*

Dr. Lancelot Cowie

Universidad West Indies, Trinidad y Tobago

Lic. Juan Donayre Córdova

Universidad Alas Peruanas, Perú

Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

Universidad Autónoma de Madrid, España

Mg. Keri González

*Universidad Autónoma de la Ciudad de
México, México*

Dr. Pablo Guadarrama González

Universidad Central de Las Villas, Cuba

Mg. Amelia Herrera Lavanchy

Universidad de La Serena, Chile

Mg. Cecilia Jofré Muñoz

Universidad San Sebastián, Chile

Mg. Mario Lagomarsino Montoya

Universidad de Valparaíso, Chile

Dr. Claudio Llanos Reyes

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Dr. Werner Mackenbach

*Universidad de Potsdam, Alemania
Universidad de Costa Rica, Costa Rica*

Ph. D. Natalia Milanesio

Universidad de Houston, Estados Unidos

Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Ph. D. Maritza Montero

Universidad Central de Venezuela, Venezuela

Mg. Julieta Ogaz Sotomayor

Universidad de Los Andes, Chile

Mg. Liliana Patiño

Archiveros Red Social, Argentina

Dra. Rosa María Regueiro Ferreira

Universidad de La Coruña, España

Mg. David Ruete Zúñiga

Universidad Nacional Andrés Bello, Chile

Dr. Efraín Sánchez Cabra

Academia Colombiana de Historia, Colombia

Dra. Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Lic. Rebeca Yáñez Fuentes

Universidad de la Santísima Concepción, Chile

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Comité Científico Internacional de Honor

Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Patricia Brogna

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Horacio Capel Sáez

Universidad de Barcelona, España

Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar

Universidad de Los Andes, Chile

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dra. Patricia Galeana

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg

*Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia
Universidad de California Los Ángeles, Estados Unidos*

Dra. Antonia Heredia Herrera

Universidad Internacional de Andalucía, España

Dra. Zardel Jacob Cupich

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel León-Portilla

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Miguel Rojas Mix

Coordinador la Cumbre de Rectores Universidades Estatales América Latina y el Caribe

Dr. Luis Alberto Romero

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Adalberto Santana Hernández

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Director Revista Cuadernos Americanos, México

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso
Universidad de Salamanca, España

Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Comité Científico Internacional

Ph. D. María José Aguilar Idañez
Universidad Castilla-La Mancha, España

Dr. Luiz Alberto David Araujo
Universidad Católica de San Pablo, Brasil

Mg. Elian Araujo
Universidad de Mackenzie, Brasil

Dr. Miguel Ángel Barrios
*Instituto de Servicio Exterior Ministerio
Relaciones Exteriores, Argentina*

Dra. Ana Bénard da Costa
*Instituto Universitario de Lisboa, Portugal
Centro de Estudios Africanos, Portugal*

Dra. Noemí Brenta
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ph. D. Juan R. Coca
Universidad de Valladolid, España

Dr. Antonio Colomer Vialdel
Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Christian Daniel Cwik
Universidad de Colonia, Alemania

Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Dr. Miguel Ángel de Marco
*Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina*

Dr. Andrés Di Masso Tarditti
Universidad de Barcelona, España

Ph. D. Mauricio Dimant
Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Dr. Jorge Enrique Elías Caro
Universidad de Magdalena, Colombia

Dra. Claudia Lorena Fonseca
Universidad Federal de Pelotas, Brasil

Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez
*Instituto Tecnológico Metropolitano,
Colombia*

Dra. Andrea Minte Münzenmayer
Universidad de Bio Bio, Chile

Mg. Luis Oporto Ordóñez
Universidad Mayor San Andrés, Bolivia

Dra. María Laura Salinas
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

Dr. Stefano Santasilia
Universidad della Calabria, Italia

Dra. Jaqueline Vassallo
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Evandro Viera Ouriques
Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil

Dra. Maja Zawierzeniec
Universidad de Varsovia, Polonia

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:
CEPU – ICAT
Centro de Estudios y Perfeccionamiento
Universitario en Investigación
de Ciencia Aplicada y Tecnológica
Santiago – Chile

Indización

Revista Inclusiones, se encuentra indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals



**REESCRITURA DEL MITO DE TESEO EN *AMOR ES MÁS LABERINTO*
DE SOR JUAN INÉS DE LA CRUZ¹**

**REWRITING OF THE TESEO' S MYTH ABOUT LOVE IS MORE A LABYRINTH
FROM SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

Dra. © Marcela Henríquez Aravena
Universidad de Concepción, Chile
marcelaycarla@yahoo.com

Fecha de Recepción: 03 de marzo de 2015 – **Fecha de Aceptación:** 20 de marzo de 2015

Resumen

En este artículo se examinan los elementos distintivos de la obra dramática *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz, considerada como un ejercicio de reescritura del mito de Teseo y el laberinto de Creta. Se enfatiza, principalmente, en la forma en que la autora actualiza los elementos del mito antiguo en función de su contexto de producción, ubicando como puntos de tensión la nueva mirada hacia la experiencia del amor y la percepción del poder en medio de la sociedad novohispana.

Palabras Claves

Mito – Reescritura – Amor – Poder – Transgresión – Intertextualidad

Abstract

This article analyzes the distinctive elements of the play "Amor es más laberinto" by Sor Juana Ines de la Cruz, considered as an exercise in rewriting the Myth of Theseus and the Labyrinth of Crete. The emphasis is primarily on how the author updates the elements of the ancient myth based on its setting, placing as points of tension new views on the experience of love and perception of power in the center of the Latin American society.

Keywords

Myth – Rewriting – Love – Power – Transgression – Intertextuality

¹ El artículo forma parte del resultado de Tesis de Grado de Doctor titulada "Reescrituras del mito de Teseo en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz y *Los reyes* de Julio Cortázar".

¿De qué envidia no soy blanco? ¿De qué mala intención no soy objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo? Las mujeres sienten que las exceda; los hombres, que parezca que los iguale; unos no quisieran que supiera tanto; otros dicen que había de saber más, para tanto aplauso.

Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz escrita al R. P. M. Antonio Núñez

I.- Sor Juana Inés de la Cruz y la sociedad de su tiempo

Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, más conocida como Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), fue una religiosa y escritora novohispana que cultivó la lírica, la prosa, y el teatro. Recibió los apelativos de “el Fénix de América”, “la Décima Musa” o “la Décima Musa Mexicana”, en honor a la grandiosidad de su obra. Aprendió a leer y a escribir a los tres años de edad, gracias a un engaño realizado a la maestra de sus hermanas mayores, según lo relata la propia autora en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Gracias a la biblioteca que heredó de su abuelo se apasionó por la literatura, demostrando a muy temprana edad sus inquietudes intelectuales.

A los 15 años se trasladó a la corte de Antonio de Toledo y Salazar, marqués de Mancera y 25° virrey novohispano. En aquel tiempo fue dama de compañía de la marquesa Leonor Carreto, quien le brindó su protección y admiración, junto con el apoyo incondicional a su genialidad creativa. Más tarde el nuevo virrey, Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y su esposa, Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, también le brindaron su amistad y la protección necesaria para defenderla de las constantes suspicacias que su figura y sus escritos despertaban entre el clero.

La sociedad en que vive y escribe Sor Juana en sus primeros años es un mundo muy particular: el de la corte virreinal. Este lugar se caracterizó por ser un importante centro cultural, lo que significó para Sor Juana la posibilidad de desarrollar su afición por las letras, que más tarde consagró con su ingreso al convento de San Jerónimo en el año 1667.

Las noticias sobre su vida e ideología nos han llegado principalmente a través de la labor realizada por el sacerdote jesuita Diego Calleja², quien llevó a cabo un arduo trabajo de reconstrucción de sus circunstancias sociales y culturales. Calleja, según Octavio Paz, no llegó a conocer a Sor Juana, sin embargo, mantuvo con ella una importante comunicación epistolar, que sumada a sus continuas entrevistas con el Conde de Mancera, le permitieron desarrollar una biografía de la monja mexicana.

Al trabajo realizado por Callejas se unen las palabras de la propia autora, presentes en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, texto que nace a propósito de la polémica en que se vio envuelta entre los años 1690 y 1691 a raíz de su crítica a un sermón del predicador jesuita Antonio Vieira, que luego se transformó en un texto publicado por el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.

² Se considera como el primer biógrafo de Sor Juana, también su confesor y amigo. Sus textos parecieran ser una descripción del recorrido realizado por la monja en el camino a la santidad, demostrando la gran admiración que siente tanto por su labor intelectual como por su condición de religiosa.

En aquel escrito el obispo de Puebla se refería al trabajo intelectual y literario de Sor Juana, ocultándose bajo el seudónimo de Sor Filotea, y le recomendaba que dejara de preocuparse sólo por las “humanas letras” y se dedicase en cambio a las divinas que, según su opinión, le darían más satisfacciones. Esta crítica directa a su labor como escritora provocó la reacción de la monja, que quedó estampada en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en cuyas líneas defiende arduamente su labor como escritora y rechaza las prohibiciones de la época que no permitían a la mujer acercarse al ámbito intelectual.

Otro valioso trabajo sobre la vida de Sor Juana es el realizado por Octavio Paz, su compatriota. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) es un libro fundamental para acercarse a la obra de Sor Juana desde un punto de vista íntimo y social, ya que en él su autor recurre a una gran cantidad de fuentes, tanto de la época colonial como del siglo recién pasado, que le permiten profundizar en la vida y obra de la autora. Octavio Paz afirma que durante largo tiempo la creación literaria de Sor Juana estuvo presa del olvido y que recién en el siglo XX, se vuelven a editar sus obras, devolviéndole así el lugar que le corresponde en la literatura latinoamericana.

El contexto de producción en que ven la luz sus creaciones es un factor que no podemos dejar de lado para llegar a una mejor comprensión de sus textos. Octavio Paz señala que

“la palabra de Sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de Sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia”³.

Prohibición a la participación de la mujer, a ir en contra de las doctrinas de la Iglesia, a refutar la importancia de la corte. Hablamos de un momento histórico en el que la corona española dirige a la distancia los destinos de nuestro continente y por ende la vida tanto al interior de la corte como fuera de ella.

Sor Juana entra a un territorio que durante siglos fue dominado por hombres, situándose definitivamente en el espacio de la transgresión. Su literatura es la expresión que proviene de ese espacio, de ese límite que provoca y se constituye en una ruptura del canon establecido. Sor Juana asume la actividad de la escritura a pesar de situarse en una frontera peligrosa, ingresando a un territorio masculino, provocando una ruptura del orden instaurado.

Durante la mayor parte de su vida su obra giró en torno a temas considerados, en aquella época, como profanos. Este hecho fue motivo de suspicacias hacia su persona sobre todo en el ámbito religioso, donde fue criticada tanto por sus creaciones de tono amoroso como por aquellas en las que incita a la mujer a asumir el protagonismo de sus vidas y en las que repudia el actuar de los hombres.

En los últimos años de su vida se produce un hecho que hasta el día de hoy se mantiene como un enigma: dejó de escribir y comenzó a dedicarse más a labores religiosas, según informa, entre otros, el padre Calleja. No existe claridad en el motivo de este cambio, pero sí se sabe con precisión que renovó sus votos religiosos en 1694, un año antes de su muerte. Las opiniones ligadas a la Iglesia señalan que la decisión de alejarse de las letras

³ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 17.

tiene que ver con el deseo de consagrarse exclusivamente a Dios, en cambio otros ven en este hecho una renuncia obligada, motivada por las presiones del clero.

Estas son las circunstancias en las que escribe Sor Juana y es en este contexto que su obra cobra un mayor sentido. Su vida y sus textos se encuentran siempre al límite de lo permitido, tal vez por eso finalmente se produce su renuncia al mundo de las letras. A pesar de ello sus palabras siguen resonando en nuestro tiempo y el abandono de su pasión en sus últimos días en nada empañó la grandeza y versatilidad de sus obras, entre las cuales encontramos una especial pieza teatral: *Amor es más laberinto*, en la que reescribe el mito de Teseo y el laberinto de Creta.

En esta pieza dramática la autora da cuenta de su amplio conocimiento del mundo griego, siguiendo una tendencia que también se hace presente en otras obras de escritores de la época, como por ejemplo en *El laberinto de Creta* de Lope de Vega, publicada en 1621. La recreación de fábulas clásicas en el teatro se transforma en un recurso utilizado frecuentemente durante el Siglo de Oro, tal vez en parte, por el hallazgo de nuevos manuscritos de la época greco-romana y por la traducción al castellano de muchos textos que durante el Edad Media se encontraban sólo en latín.

II.- *Amor es más laberinto*: la obra

Amor es más laberinto, según Méndez Plancarte⁴ y Karl Vossler⁵, es una comedia mitológica-galante que fue estrenada el 11 de enero de 1689, fecha entregada por Alberto G. Salceda⁶, con motivo de los festejos del cumpleaños del virrey Gaspar de la Cerda. Este hecho lleva a que gran parte de la crítica coincida en que el texto sigue el modelo del teatro cortesano que difundió, principalmente, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Las presentaciones teatrales proliferaron en esta época, llegando a ser un elemento fundamental en festividades religiosas y profanas; en este sentido, Sor Juana es heredera de una tendencia que llega desde España para insertarse prontamente en el virreinato.

Sor Juana Inés de la Cruz escribió la jornada primera y tercera de la obra en tanto que fray Juan de Guevara es el autor de la jornada segunda. Una lectura atenta de la obra revela que la situación de coautoría no genera una alteración en la secuencia de las acciones, al contrario, se mantiene el tono, la caracterización de los personajes, el lenguaje y no se advierten diferencias que pudieran restarle coherencia discursiva ni semántica al texto.

El argumento presenta como tema central el relato mitológico de Teseo y el laberinto de Creta, conservando elementos del mito que corresponden, principalmente, a las versiones recogidas por Apolodoro y Ovidio, como por ejemplo la causa del castigo de Minos a los atenienses, la llegada de Teseo a Creta como una de las víctimas y la ayuda de Ariadna por medio del hilo. Otros elementos del mito de Teseo se modifican y se agregan situaciones y personajes que no forman parte de las versiones tradicionales. Entre estos

⁴ Méndez Plancarte, *Poetas Novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994) 28.

⁵ Karl Vossler, *La Décima Musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz* (México: Espasa Calpe, 1934) 15.

⁶ Alberto G. Salceda, Vol. 4 (México: Fondo de Cultura Económica, 1957).

nuevos personajes encontramos a Atún, Racimo, Lidoro, Cintia y Laura que se relacionan con los protagonistas completando el cuadro dramático.

La jornada primera comienza con una adulación a las infantas por su innegable belleza, para luego dar paso a los pormenores que rodean la llegada de Teseo hasta Creta como uno de los jóvenes que serán devorados por el Minotauro. El príncipe de Atenas viene acompañado por su criado⁷, Atún, que será una pieza fundamental en la sucesión de las acciones y también lo acompaña un embajador que le otorga mayor solemnidad a su condición de noble a pesar de estar condenado a muerte.

En este primer momento de la obra es Laura, criada de Fedra, quien realiza una reconstrucción de los elementos del mito clásico, que forman la base sobre la cual se desencadenarán los hechos.

LAURA: Sin duda, como este alcázar,
 empezando en un palacio,
 en un laberinto acaba
 de tan intrincadas vueltas
 y entretejidas lazadas
 que el discurso las ignora
 aunque las toque la planta,
 pues jamás ha entrado a verlas
 atención tan desvelada
 a quien no turben las señas
 de sus indistintas cuadras,
 porque con tal artificio
 las dispuso aquella sabia
 industria de su arquitecto,
 que, unas con otras trabadas,
 son unas, y otras parecen;
 son iguales, y son varias
 prueba de esta verdad sea
 el que, sirviendo su estancia
 de triste prisión, adonde
 de tu padre la venganza
 a los atenienses pone,
 para que de sangre humana
 se alimente el Minotauro,
 monstruo de formas contrarias,
 no tiene más puerta que
 su dificultad, por guarda
 y como aqueste año estuvo
 la Fortuna tan airada
 contra Atenas, que dispuso
 que cayese la inhumana
 suerte en su Príncipe mismo (1997:715 y 716).

⁷ “El criado encarna las relaciones sociales de una época específica, de la cual se convierte muy pronto, en el barómetro y el mascarón de proa: si bien socialmente es inferior a su amo, su papel dramático suele ser capital. Así pues, su función en la obra es doble: adyuvante o consejero del amo, a veces es el dueño absoluto de la intriga. Gracias a su asociación con el o con los amos, el criado permite al dramaturgo reconstituir una célula social característica del universo ficcional descrito en la obra: el criado rara vez se conforma con ser el ejecutor servil de los proyectos de su amo; es, sucesivamente, un consejero, un observador en las trincheras de la intriga, un cómplice” Pastris Pavis, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Editorial Paidós, 1998) 102.

Luego de esta reconstrucción del mito, Minos pide al propio Teseo que realice un relato de sus principales proezas. Es este el momento de la obra en que quizá la autora más se acerca a las fuentes tradicionales de la historia, ya que realiza un recorrido por las principales aventuras que forman parte de la vida del héroe ateniense, especialmente en su etapa de formación.

En cuanto las infantas Ariadna y Fedra conocen al príncipe y escuchan su historia, se enamoran de él y deciden que deben ayudarlo a salvar su vida. La atracción hacia Teseo las hace olvidar que cada una de ellas ya tiene un pretendiente a los que, sin embargo, no les prestan mayor atención: el príncipe Baco desea desposar a Ariadna, mientras Lidoro, príncipe de Epiro, pretende a Fedra.

De las dos jóvenes es Ariadna quien cumple el objetivo de ayudar a Teseo entregándole el ovillo de hilo que lo trae de regreso desde el laberinto luego de matar al Minotauro. Todos en el palacio creen que Teseo ha muerto y lo olvidan, excepto Atún, las infantas y sus respectivas criadas. Luego, para distraer la atención de Minos y poder ver a Teseo, las jóvenes organizan una fiesta de máscaras que será la situación propicia para acercarse a él sin que éste sea reconocido y sin que su padre sospeche lo que ocurre.

En la jornada segunda, escrita por Juan de Guevara, se realiza la fiesta en cuyo baile se ponen en contacto los protagonistas. Cada una de las princesas envía a su respectiva criada a citar a Teseo para que se encuentren durante la noche de la fiesta palaciega. Teseo acude al sarao disfrazado para no ser reconocido. Antes de esto reflexiona acerca del amor y reconoce que es a Fedra a quien ama a pesar de que ha sido Ariadna quien le ha salvado la vida.

En el transcurso de la fiesta Teseo baila con Fedra y se ponen de acuerdo para verse más tarde cerca del laberinto; Ariadna baila con Baco creyendo que es Teseo y lo cita en el mismo lugar; Lidoro baila con Laura creyendo que es Fedra. Luego, se producen los encuentros en el lugar mencionado, pero ninguno de los personajes dialoga en realidad con quien cree hacerlo.

En la jornada tercera, Baco escribe un mensaje en un papel en el cual reta a duelo a Lidoro porque cree que es éste y no Teseo quien le quiere robar el amor de Ariadna, pero cuando se dispone a ir a este encuentro mortal Minos lo detiene para decirle que una escuadra ateniense ha venido a Creta a vengar la muerte de su príncipe Teseo y que pretende invadir su palacio.

Este encuentro retrasa a Baco, aunque el príncipe de Tebas desconoce que una vez más la confusión se ha impuesto y ha sido Teseo quien ha recibido el papel que contiene el mensaje; por lo tanto, cuando llega al lugar en que había citado a Lidoro, los hechos ya se han consumado: Teseo le ha dado muerte a Lidoro y luego ha huido, sin embargo, las pruebas dan a Baco como culpable porque un guardia encuentra el papel en el que cita al príncipe muerto en aquel lugar y que contiene su firma.

Cuando el rey se entera, clama justicia para el príncipe muerto y Teseo, temiendo la represalia en su contra, se reúne con Fedra y le pide que huyan hacia Atenas en donde la convertirá en su esposa. Por su parte, Ariadna se encuentra con Baco, creyendo que es Teseo y también deciden huir de Creta para escapar de la ira de Minos; luego escucha a Teseo declarar que está dispuesto a morir por Fedra y es en ese instante que se produce el desengaño y la aclaración de los malos entendidos.

En ese momento, Teseo se saca su disfraz y reconoce ante todos que no está muerto, señalando que ya no se justifica ninguna venganza de parte de sus compatriotas, que ya se encuentran al interior del palacio, y además admite que ha sido él quien ha dado muerte a Lidoro por error. Entonces Minos, que había temido por su vida, perdona a Teseo, le entrega la mano de su hija Fedra; Ariadna decide aceptar los cortejos de Baco, ya que reconoce que ha perdido el amor de Teseo.

Finalmente, también los criados se declaran amor mutuo. Racimo, criado de Baco, se une a Cintia, criada de Ariadna y Laura, criada de Fedra, es seducida por Atún. Este último antecedente es propio del teatro del Siglo de Oro, en donde los criados no son sólo acompañantes de los protagonistas, sino que además luchan por conseguir sus propios beneficios.

En *Amor es más laberinto* al enamorarse las princesas Ariadna y Fedra de Teseo se producen una serie de situaciones que, según sugiere Gerard Flynn⁸, acercan esta pieza también a la comedia de enredos, por su trama ingeniosa y complicada. Abundan en ella los malos entendidos, los duelos, las intrigas amorosas, todo ello acompañado de un lenguaje elevado y cargado de figuras literarias que le aportan ingenio a los diálogos, siguiendo el modelo culterano de la época.

En el texto, Sor Juana y Guevara muestran una perspectiva distinta de las acciones de los personajes en comparación con lo que ocurre en versiones antiguas del mito. Por ejemplo, en *Amor es más laberinto* las dos infantas son rebeldes y procuran satisfacer sus deseos y ambiciones individuales y luchan por fugarse con el enemigo de su padre, recurriendo para ello a todas las instancias que sus habilidades y ayudantes les permiten.

III.- Las facciones y estrategias del amor

En *Amor es más laberinto* a Sor Juana le interesa especialmente el tema del amor, sobre todo el que sienten repentinamente cada una de las protagonistas femeninas del texto, esta forma creativa de leer el mito es para Barthes una “lectura irrespetuosa”⁹ que constituye la base del nuevo texto. Tanto Ariadna como Fedra, actúan a partir del deseo que les despierta el príncipe ateniense. En este sentido, la autora mira el mito clásico con especial atención a los sentimientos amorosos que surgen entre los protagonistas, en particular, desde la perspectiva femenina. Son las mujeres del texto quienes dejan aflorar la alteridad radical que es el deseo, sus pasiones y luchan por conseguir el amor de Teseo a pesar de que ello involucre la traición hacia el padre, a sus pretendientes y a ellas mismas.

Sor Juana se introduce en la complejidad del mundo amoroso sin reservas, develando el intrincado camino que conducirá a las princesas a la obtención de la felicidad y/o la desdicha. Fedra se queda con el amor de Teseo mientras que Ariadna acepta a Baco sin mayor alegría. En la persecución del amor de Teseo ambas despliegan todas las posibilidades que sus circunstancias de princesas les brindan, especialmente, la ayuda de sus sirvientas, Laura y Cintia, quienes cumplen el rol de mensajeras y confidentes, en un comienzo, para luego también protagonizar sus propias historias amorosas.

⁸ G. Flynn, Sor Juana Inés de la Cruz (New York: Twayne Press, 1971).

⁹ Roland Barthes, El susurro del lenguaje (España: Paidós, 2007), 34.

El nombre de la obra refleja la visión del amor que Sor Juana vislumbra en este mito. Un amor difícil e intrincado tal como lo son las paredes del laberinto y que no está sujeto al destino como pudieron suponer los antiguos griegos, sino que es producto de la acción individual de cada uno de los personajes. La autora muestra la forma en que dos mujeres enamoradas luchan por conseguir el amor de un príncipe que se despoja de su título de nobleza cuando se mueve en el ámbito sentimental, estableciendo una transgresión absoluta a los cánones de su época.

Los personajes se mueven a través de sus impulsos amorosos y la objetividad del mito antiguo da paso a la subjetividad que envuelve el deseo de fusión con el otro. La alegría y la desdicha van de la mano de Ariadna quien sufre el desengaño, retornando a la línea argumental de la historia. La Ariadna abandonada de las versiones antiguas del mito no cambia su destino a la luz de este nuevo escenario.

El camino que cada una de las princesas sigue para lograr el amor está lleno de dificultades. La rivalidad entre Atenas y Creta es una de ellas, ya que la inminente muerte de Teseo es producto de este conflicto; zanjado el primer obstáculo, gracias a la participación de Ariadna, comienza el obstáculo mayor que tiene como nudo los dilemas del príncipe que se debate entre el deber y el amor:

TESEO: Infeliz soy y dichoso
 en un tiempo, pues combaten
 a mi pecho, entre imposibles,
 amantes neutralidades.
 Fedra, a quien mi amor erige
 rendimientos por altares,
 adoraciones me intima,
 afectos me persuade.
 Ariadna, a quien no le debo
 menos que la vida, amante,
 si no me rindo a su cielo,
 de ingrato he de hacer alarde;
 porque si fue el instrumento
 para que yo me librase
 dando muerte al Minotauro (1997: 734).

Ariadna encarna en esta obra el tópico del amor no correspondido y debe vivir con el desprecio de aquél por el que “muere de amor” y por el que ha arriesgado su propia vida y ha traicionado a su padre, complicando aún más este cuadro el hecho de que sea su hermana la elegida por Teseo. El abandono de Ariadna, su destino con Baco y la unión entre Teseo y Fedra son aristas del mito que fueron entregadas por Apolodoro y que Sor Juana mantiene dentro su pieza teatral.

Sor Juana nos muestra en estas relaciones amorosas la subjetividad de este sentimiento y sus caminos laberínticos, en que los personajes se mueven sin más convicciones que la búsqueda de la felicidad individual que deja atrás las relaciones de poder para poder liberar sus pasiones. Sor Juana desarrolla y devela en la obra los pormenores del trío amoroso que los relatos tradicionales dejaron obstruidos, leyendo el mito desde el complejo mundo de la lucha por la obtención del objeto del deseo.

Sor Juana les otorga a las protagonistas femeninas de la obra vitalidad y autonomía, en desmedro de la voluntad masculina que, en algunos casos, queda más cercana a la

torpeza. En este punto sor Juana establece una diferencia con relación a las características tradicionales de la comedia de su tiempo, ya que generalmente era el varón el que asumía la parte más activa en el cortejo amoroso, en tanto la mujer permanecía más pasiva y en espera de los actos del amado. Las heroínas de sor Juana asumen el protagonismo de sus vidas y no esperan a que las adulen o las idealicen. Ellas buscan a Teseo, lo esperan y utilizan diversas estrategias para conquistarlo, con lo que la autora pareciera instalarse definitivamente en el espacio de la transgresión.

Los enredos en algunas escenas obstaculizan momentáneamente la felicidad de los protagonistas, en tanto en otras logran ser una vía de escape frente a la posibilidad de obtener el verdadero amor. Por ejemplo, Baco cree que es Lidoro a quien ama Ariadna, ignorando la presencia de Teseo. Esta confusión le permite a la princesa ayudar sin mayores inconvenientes al príncipe ateniense.

La llegada de Teseo a Creta es el punto de partida para una serie de enredos que llegan a uno de sus momentos más altos en la jornada segunda de la obra. El baile palaciego es el escenario propicio para que los dramaturgos pongan en movimiento los recursos del teatro de la época en función del mito clásico. En el baile, los protagonistas se ven envueltos en una serie de confusiones que en otro contexto no ocurrirían tan fácilmente. El sarao es la oportunidad propicia para que Teseo se acerque a Fedra sin ser reconocido por los demás personajes, especialmente por Minos que además de ignorar que Teseo ha matado al Minotauro y ha huido, quiere vengar la muerte de Lidoro.

La música, los bailes y especialmente las máscaras son los elementos que les permiten a los personajes mantenerse en el anonimato y actuar libremente. En estas condiciones es que se producen las confusiones y equívocos que los protagonistas deben superar en el camino de búsqueda de la correspondencia del ser amado. Desde esta perspectiva, es Ariadna quien vuelve a realizar esfuerzos en vano, nuevamente Teseo no le corresponde, pero ahora no existen presiones divinas para abandonarla, como lo señaló en la antigüedad Apolodoro, quien relató que Baco se enamoró de Ariadna y decidió raptarla.

La utilización de la fiesta como un instrumento político es propio del teatro barroco y Sor Juana no escapa a esta tendencia. La autora, consciente de la funcionalidad social del teatro, recurre a ella como una instancia de liberación de las rígidas estructuras sociales de su época, transformando su obra no sólo en una expresión artística, sino también en una declaración de intenciones acerca de la igualdad de género y de condición.

En *Amor es más laberinto* somos testigos de las estrategias dramáticas que le permiten a Sor Juana trasgredir la tradición clásica en pos del establecimiento de un nuevo orden, acción que realiza con sutileza e ingenio, apenas quebrantando los principios que debía desarrollar en sus textos a la vista de "los lectores terribles"¹⁰. Desde esta perspectiva, esta pieza teatral libera al mito de las restricciones de la antigüedad y lo coloca en un nuevo escenario a través de una nueva lectura, en apariencia liviana, pero no menos profunda, que se transforma por momentos en una verdadera declaración de principios, en relación a la libertad y derechos de la mujer en la sociedad, junto con la necesidad de declarar la igualdad de los hombres más allá de los títulos eclesiásticos o de nobleza.

¹⁰ Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe...

En la obra, la relación de intertextualidad, profundiza en aquellos aspectos del mito de Teseo y el laberinto de Creta que no fueron mayormente desarrollados por los mitógrafos antiguos, entre ellos los más importantes a la luz del siglo XVII son la profundización en los aspectos amorosos y la participación activa de la mujer en el desarrollo de los hechos. Estos elementos forman parte de la lectura que la autora realiza de la historia y son los que le otorgan al texto unidad temática y argumentativa.

IV.- La reflexión sobre el poder

¿Cuáles son las implicaciones que podría haber tenido para Sor Juana el escribir desde su condición de monja y mujer en medio de un régimen absolutamente patriarcal? En el artículo “Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz”, José Rodríguez Garrido señala que la obra

“es quizás la muestra más importante de la autora de su reflexión sobre el poder civil. No sólo revela los vínculos de Sor Juana con el pensamiento político de su tiempo, en particular en temas como el del origen y la constitución del poder, sino que además muestra una de sus más agudas representaciones sobre su posición de mujer intelectual y escritora en la esfera del centro del poder, la corte del virrey”¹¹.

La relación de Sor Juana con el poder es muy compleja y llena de ambigüedades. En un primer momento, el poder de la corte fue un obstáculo para sus aspiraciones intelectuales debido a su condición de mujer, nacida en circunstancias ilegales y sin contar con un patrimonio familiar que, por ejemplo, le otorgara la posibilidad de un matrimonio conveniente, que era la opción que debían tomar la mayor parte de las jóvenes de su tiempo. Sin embargo, más tarde, este mismo espacio hostil se transformó en su mejor aliado.

La llegada a este mundo como dama de compañía de la virreina fue una ventaja que aprovechó ampliamente. En estas circunstancias, estar cerca del poder le otorgó tranquilidad y autonomía para crear, pero no cambió su pensamiento político. En este sentido, sor Juana, lejos de ser servicial o aduladora, se mantiene atenta a lo que ocurre, lo procesa y lo critica, manteniendo esta postura también en el convento a pesar de las constantes presiones del clero, ya que, como señala Gabriela Mistral¹², poseía un sentido crítico, lleno de cordialidad a veces, pero implacablemente despierto.

Son estas las circunstancias que hacen de *Amor es más laberinto* una obra valiente, en la que la monja ha dejado impresa su postura frente al poder, especialmente a través de las palabras de Teseo en la jornada primera. El Teseo de sor Juana se aleja del modelo arquetípico del héroe para mostrarse como un joven que no se deslumbra con la autoridad ni con su condición de príncipe de Atenas. Así se desprende de las siguientes palabras del héroe:

TESEO: Yo -aunque ya sabes quién soy -
referir de nuevo quiero
mi nombre, por si el olvido

¹¹ José Rodríguez Garrido, Escritura femenina y representación del poder en “Amor es más laberinto” de Sor Juana Inés de la Cruz. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

¹² Gabriela Mistral, “Silueta de Sor Juana Inés” Abside. Revista de Cultura Mexicana, N° 4, octubre-diciembre (1951) 501-506.

le sepulta, que es muy cierto
que nadie conoce al que
ve en baja fortuna puesto.
Yo, pues, el Príncipe soy,
que de Atenas heredero,
antes pago sus pensiones
que gozo de sus imperios.
Poco te he dicho en decir
que soy príncipe, pues pienso
que es más que decir monarca
decirte que soy Teseo.
Y con razón, pues haber
nacido príncipe excelso,
se lo deberá a la sangre
y no a mis merecimientos.
Y no he de estimar yo más
aun siendo mi padre mesmo
aquello que debo a otro,
que no lo que a mí me debo.
Que entre ser príncipe y ser
soldado, aunque a todos menos
les parezca lo segundo,
a lo segundo me atengo;
que de un valiente soldado
puede hacerse un rey supremo,
y de un rey por serlo no
hacerse un soldado bueno. (1997: 721).

Considerando el contexto en que la obra fue presentada, llama poderosamente la atención esta postura tan radical con relación al poder. La valentía e ideales de sor Juana fluyen entre las palabras de Teseo, cuestionando abiertamente la forma de llegar a los altos mandos, colocando en tela de juicio la herencia de los tronos y la forma de alcanzar el respeto de los súbditos.

En este momento de la obra sor Juana asume una posición radical en relación al sistema monárquico, desde su privilegiada posición de escritora y a través de la voz de Teseo, señala que facultades como el valor no se pueden heredar como se heredan los reinos y cuestiona explícitamente la desigualdad secular entre los seres humanos, librando así a dios de las injusticias sociales que observa entre reyes y vasallos o entre nobles y plebeyos:

TESEO: Porque pensar que por sí
los hombres se sometieron
a llevar ajeno yugo
y a sufrir extraño freno,
si hay causas para pensarlo,
no hay razón para creerlo;
porque como nació el hombre
naturalmente propenso
a mandar, sólo forzado
se reduce a estar sujeto;
y haber de vivir en un
voluntario cautiverio,
ni el cuerdo lo necesita
ni quiere sufrirlo el necio.

Aquél, porque en su cordura
 halla de vivir preceptos,
 y aquéste, porque le tiene
 su necesidad satisfecho;
 pues no verás ignorante,
 en quien el humor soberbio
 no llene de presunción
 los vacíos del talento.
 De donde infiero, que sólo
 fue poderoso el esfuerzo
 a diferenciar los hombres,
 que tan iguales nacieron,
 con tan grande distinción
 como hacer, siendo unos mismos,
 que unos sirvan como esclavos
 y otros manden como dueños (1997: 721).

La valentía con que expone sus principios acerca del origen del estado y de la necesidad de igualdad entre hombres es otro de los tantos actos subversivos que protagonizó en su corta vida. Acerca de los alcances que tuvo cada uno de ellos no tenemos mayores antecedentes. Su renuncia al mundo de las letras podría ser una respuesta a la presión intelectual y religiosa de la que fue víctima; sin embargo, sus obras en nada daban cuenta de temores frente al poder, al contrario, son en su conjunto una respuesta artística ante el acoso y el intento de acallarla.

En *Amor es más laberinto* nos deja una aguda reflexión en torno al poder y la desigualdad, colocando en palabras de Teseo su visión particular de la humanidad y la justicia. Lo monstruoso en la obra no es el ser que habita en el laberinto, sino la actitud de los hombres que no saben gobernar y que ostentan títulos de nobleza sin comprender realmente el significado de guiar a un pueblo.

En este contexto, el mito de Teseo es para sor Juana una fábula que expone las contradicciones vitales entre pueblo y estado. A partir de él desarrolla una reescritura de la historia que no modifica mayormente las circunstancias del texto antiguo, sino que lo actualiza a la luz del particular mundo de la corte virreinal, conservando uno de los nudos temáticos más importantes: la tiranía del rey.

Así, la dramaturga establece una relación intertextual con el mito antiguo, pero aportando una nueva perspectiva. A los acontecimientos antiguos le proporciona una libertad inusitada, ya que sus personajes se mueven y actúan libremente sin obedecer a los cánones que durante siglos los condicionaron. *Amor es más laberinto* se inscribe, por lo tanto, no sólo en la línea de las obras mitológica-galantes propias del siglo XVII, sino que además es precursora de un tipo de literatura que se constituye a sí misma como un ejercicio libre de lectura de la cual Borges siglos más tarde diría “creo que los argentinos, los sudamericanos en general [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”¹³.

¹³ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Vol. 1 y 2 (Buenos Aires: Edit. Emecé, 1997), 323.

Bibliografía

- Apolodoro, Biblioteca mitológica, Madrid, Editorial Gredos, 1985.
- Bakhtin, Mijail, Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI editores, 2000.
- Barthes, Roland. El susurro del lenguaje, España: Paidós, 2007.
- Borges, Jorge Luis, Obras Completas, Vol 1 y 2. Buenos Aires, Edit. Emecé. 1997.
- Domingo García, Engracia, “El mito de Teseo en la literatura”. En Revista Archivum 33, pp. 217-250, 1983.
- Eliade, Mircea, Mito y Realidad, España, Editorial Labor. S.A, 1991.
- Eurípides, Tragedias I, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- Flynn, G, Sor Juana Inés de la Cruz, New York, Twayne Press, 1971.
- Grimal, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 2007.
- Grimal, Pierre, Mitología Griega, Barcelona, Paidos, 1989.
- Hernández-Araico, Susana. Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (Una aproximación crítica). En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Herrero, Juan y Morales Monserrat, “La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo”. En Reescrituras de los mitos en la literatura, España, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, p.p: 13 – 27, 2008.
- Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, México, Editorial Porrúa, 1997.
- Juana Inés de la Cruz, Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: comedias, sainetes y prosa.
- Méndez Plancarte. Poetas Novohispanos. Segundo siglo (1621-1721), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, Historia de la poesía hispanoamericana, Tomo I, Madrid, Editorial Nacional, 1948.
- Mistral, Gabriela. “Silueta de Sor Juana Inés” Abside. Revista de Cultura Mexicana, N° 4, octubre-diciembre de 1951, pp. 501-506.
- Morales, José Ricardo, Teatro mítico, Santiago, Editorial Universitaria, 2002.
- Ovidio Nasón, Publio, Metamorfosis, Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- Pavis, Pastris, Diccionario del teatro, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.

Paz, Octavio, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Peña, Beatriz, “Amor es más laberinto: un ejemplo teatral de la dualidad barroca”. En Revista Sapiens. Volumen 5. P.p 9-35. 2004.

Rodríguez Garrido, José. 2005. Escritura femenina y representación del poder en “Amor es más laberinto” de Sor Juana Inés de la Cruz. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Salceda, Alberto, Vol. 4, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

Salceda, Alberto, Neptuno Alegórico, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

Santarcangeli, Paolo, El libro de los laberintos, Madrid, Ediciones Siruela, 2002

Schmidhuber de la Mora, Guillermo, La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz, En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Vossler, Karl. La Décima Musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz, México: Espasa Calpe, 1934.

Para Citar este Artículo:

Henríquez Aravena, Marcela. Reescritura del mito de Teseo en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz. Rev. Incl. Vol. 2. Num. 2. Abril-Junio (2015), ISSN 0719-4706, pp. 142-156, en <http://www.revistainclusiones.cl/volumen-2-nba2/oficial-articulo-2015-dra.-28c29-marcela-henriquez--aravena.pdf>

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.