El mundo al revés: la construcción de una narrativa femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor

John P. Gabriele
THE COLLEGE OF WOOSTER

EN SU ESTUDIO, *LA cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, José Antonio Maravall, escribe que «la conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del siglo XVI suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas».[1] Según Maravall, el desconcierto tan estrechamente asociado con el Barroco español se revela en los escritos de la época mediante una serie de tópicos que señalan metafóricamente un período en plena fluctuación. La locura del mundo, el mundo al revés, el mundo como confuso laberinto, el mundo como gran plaza o mesón, y el mundo como teatro son, según demuestra Maravall, los tópicos que abundan en la literatura del Siglo de Oro español como símbolos de «la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden».[2]

No debe sorprender que un buen número de obras del Siglo de Oro se apoyan en lo femenino para elaborar la visión de un mundo social y políticamente inestable. *La Celestina* (1499), la *Diana* (1564) de Jorge de Montemayor, *La Galatea* (1585) de Cervantes, *La pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda y *Fuenteovejuna* (1619) de Lope, entre muchas otras, son obras cuyos autores se sirven de lo femenino, de alguna manera u otra, para construir la visión de un mundo en trance de cambio. Lo femenino, al fin y al cabo, capta metafóricamente el conflicto tradicional entre lo nuevo y lo viejo, entre el cambio y el *statu quo*, o, según diría Maravall, el mundo al revés.

La traición en la amistad (mediados de siglo XVII) de María de Zayas y Sotomayor (1590?-1669?) es una de las pocas obras del Siglo de Oro que dramatiza el desorden social

---

1 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Editorial Ariel, 1975, p. 307.

2 *Ibid.*, p. 313.

de la época desde una perspectiva marcadamente feminista. Según ha demostrado la crítica, *La traición en la amistad* constituye un intento por situar una emergente conciencia femenina en el escenario de su tiempo. José Rodríguez Garrido, por ejemplo, afirma el objetivo feminista de Zayas de romper con las convenciones dramáticas de su época cuando escribe que «las mujeres aparecen en la comedia libradas al ejercicio de su voluntad y de su ingenio, sin necesidad de recurrir al disfraz varonil, tan frecuente en la comedia de enredo».[3] Sharon Voros insiste que Zayas rompe con la ideología contemporánea del género, ya que atribuye a sus personajes femeninos un ingenio más típicamente asociado con el hombre.[4] Constance Wilkins afirma que lo dramatizado en la pieza refleja una subversión de las convenciones artísticas y políticas de la época.[5] Similarmente, Teresa Soufas y Catherine Larson han mostrado cómo Zayas desafía la históricamente aceptada oposición binaria de los géneros masculinos y femeninos. En las palabras de Soufas, los personajes femeninos de Zayas constituyen «una alternativa para la mujer dentro de la caracterización convencional de las comedias»[6] mientras que Larson concluye que *La traición en la amistad* se caracteriza por la «metamorfosis de los personajes femeninos del drama de objetos pasivos en sujetos activos que asumen mayor control y poder».[7]

La mujer, sea como autora o protagonista de obras literarias, ha ocupado tradicionalmente el espacio del silencio.[8] Su lucha, por lo tanto, ha tenido siempre un doble objetivo. Por un lado como autora, ha tenido que luchar para establecer una voz pública mediante una narrativa dirigida a personas situadas en el mundo fuera de su texto, un mundo arraigado en lo masculino. Por otro lado como protagonista, su meta ha sido establecer una voz privada mediante una narrativa dirigida a los otros personajes que ocupan el mismo mundo de ficción que ella, por cierto, reproducción en miniatura del mismo mundo autoritario exterior. Para una mujer, ir en busca de y afirmar su voz es igual que establecer su autonomía narrativa en términos textuales o públicos y contextuales o personales.

Susan Lanser, en su estudio *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, identifica tres modos o voces narrativas distintas mediante las cuales las autoras se esfuerzan

---

3 José A. Rodríguez Garrido, «El ingenio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor, Lope de Vega y Huarte de San Juan», *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, p. 359.

4 *Vid.* Sharon. D. Voros, «Fashioning the Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva», *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg: Bucknell University Press, 2000, pp. 156-77.

5 *Vid.* Constance Wilkins, «Subversion through Comedy?: Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas», *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg: Bucknell University Press,, 1991, pp. 107-20.

6 Teresa S. Soufas, «María de Zayas's (Un)Conventional Play, *La traición en la amistad*», *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette: Purdue University Press, 1994, p. 157.

7 Catherine Larson, «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*», *Inti: Revista de Cultura Hispánica*, 40-41, 1994, p. 132.

8 *Vid.* Elaine Showalter, «Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3, 1984, pp. 29-43.

por asentar una autoridad discursiva femenina en sus textos. Estas son la voz autoritaria o de autora, la voz personal y la voz comunal. Las tres voces, según demuestra Lanser, desafían ideológica, artística y políticamente las prácticas textuales del canon literario tradicional.[9] La narrativa en *La traición en la amistad* resulta principalmente de la determinación de Zayas y Sotomayor de otorgar a sus personajes femeninos la autoridad privilegiada de expresarse personal y públicamente. Lo que transcurre en *La traición en la amistad* desafía el tradicional discurso narrativo. Visto más de cerca, es posible ver cómo Zayas logra crear una autoridad narrativa femenina en su drama apropiando las tres voces elaboradas por Lanser.

El simple hecho de ser autora una mujer no es suficiente para asegurar que se establezca una voz narrativa femenina en su texto. En palabras de Lanser, «una cosa es ser autora de un texto y narrar una historia y otra es establecerse como autoridad de la narración».[10] Las mujeres de *La traición en la amistad* son conscientes de la indispensable necesidad de apoderarse de la narración para que el texto que protagonizan sea propiamente suyo. Dicha determinación de los personajes femeninos de Zayas se revela, más que nada, en una serie de repetidas admisiones de la toma de control del acto de escribir y establecer la primera de la voces estudiadas por Lanser, la voz narrativa autoritaria, o sea de autora. En la primera jornada, por ejemplo, Fenisa admite haber sellado su propio destino mediante un texto escrito. Se queja de su enredo amoroso diciendo:

> ¿Qué espero?
> Dejé a Marcia con don Juan
> y vengo llena de miedo
> a ver de mi dulce ingrato
> Hurtando a Marcia sus glorias,
> las cortas horas al tiempo,
> escribí un papel, y en el
> mi amor y ventura apuesto.[11]

Al identificarse Fenisa como la autora del papel refleja la intención de Zayas de conferirles a sus personajes femeninos una mayor autoridad textual y contextual y, por consiguiente, mayor control sobre los hechos del drama y el desarrollo de la acción. Al declarar que fue ella la que escribió el papel, se establece la primera conexión teórica entre la autorización y la autoridad narrativa en el drama de Zayas. Esencialmente, Fenisa se responsabiliza de su situación como autora y sujeto del texto que protagoniza lo cual rechaza en principio la histórica pasividad narrativa de las mujeres.

---

9 Susan S. Lanser. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca: Cornell University Press, 1992, pp. 6-7.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad, Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, ed. Teresa Scott-Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, p. 281. Se citará por esta edición en el texto del estudio.

La importancia de establecer un discurso femenino autoritario, introducida inicialmente por Fenisa, viene reforzada subsiguientemente por los otros personajes femeninos quienes también revelan, de una manera u otra, su determinación de responsabilizarse de la acción del drama. Laura, por ejemplo, en la segunda jornada, comunica su intención de apoderarse de la acción cuando le anuncia a Belisa que le escribirá una carta a Liseo reprochándole sus actos, que dan inicio a uno de los tantos enredos del drama: «Yo le escribiré un papel, y en él le diré que quiero, cansada de sus crueldades, ser religiosa, y con esto que su poco amor dará lugar a mi enredo» (p. 288). Más importante aún es lo que revelan los personajes masculinos respecto a la trama. En una escena, por ejemplo, entre Liseo y León, le toca a aquél leer una carta escrita por Marcia. Vale la pena notar las palabras que pronuncia Liseo antes de leer la carta de Marcia. «Calla,» le dice a León, «que leerle quiero; oíd la boca de Marcia» (p. 282). Las palabras de Liseo, que hacen eco de las de Fenisa y Laura, sugieren que también los hombres son conscientes de que la voz narrativa predominante del drama es la femenina.

Mediante un reparto de personajes femeninos que recalcan repetidamente sus papeles como autoras de textos escritos, Zayas logra unir los dos elementos indispensables para la escritura femenina: el contar, o sea la narración, y el saber, o sea la experiencia.[12] La conciencia de ser autoras que expresan las mujeres de *La traición en la amistad*, refleja, según diría Marleen Barr la determinación de la misma Zayas de contrarrestar la perpetuación histórica del control narrativo masculino y establecer su voz como la voz narrativa autoritaria de su drama.[13] Sin duda alguna, la mayor expresión de dicha autoridad narrativa viene en boca de Laura cuando anuncia que: «La traición en la amistad puede llamarse este cuento» (p. 289). Que sea Laura la que da título al drama es la prueba definitiva de la autorización femenina del texto de Zayas.

La segunda de las voces narrativas femeninas que distingue Lanser es la voz personal cuyo objetivo principal es establecer cierta autonomía narrativa femenina intratextual con el fin de que sea la mujer la responsable de interpretar o bien contar sus propias experiencias. Queda patentemente claro desde el principio de *La traición en la amistad* que las mujeres son las únicas responsables de interpretar las intenciones y resultados de sus acciones. Marcia, por ejemplo, da inicio al drama con las siguientes palabras:

Vi, como digo, a Liseo
en el Prado el otro día
con más gala Narciso,
más belleza y gallardía.
Puso los ojos en mí
y en ellos mismos me envía

12 *Vid.* Josephine Donovan, «Toward a Women's Poetics», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 3, 1984, pp. 99-111.

13 Marleen S. Barr., *Feminist Fabulation. Space/Postmodern Fiction*, Iowa City: University of Iowa P, 1992, pp. 223-24.

aquel veneno que dicen
que se bebe por la vista;
fueron los míos las puertas,
pues con notable osadía
se entró por ellos al alma
sin respetar a sus niñas;
siguióme y supo mi casa,
y por la nobleza mía
apareció el ciego lazo
que sólo la muerte quita. (p. 277)

Las palabras de Marcia son indicativas de la presencia en el drama de una voz narrativa femenina personal que complementa lógicamente la voz narrativa autoritaria anteriormente discutida y que implica que los personajes femeninos de Zayas son las responsables tanto de escribir como de contar su drama. Siguiendo el ejemplo de Marcia, cada una de las mujeres del drama revela su poder narrativo personal contando los distintos detalles de sus propios enredos amorosos. Laura, por ejemplo, en un momento dado, cuenta que «mi honra entregué [...] y con esto me perdí» (p. 285); Belisa, en otro momento, nos comunica que «perdí la libertad que era en mí, libre, exenta y no pechera» (p. 289); y Fenisa nos revela su insaciable apetito amoroso cuando declara que: «a todos los estimo; a todos cuantos quiero yo me inclino. los quiero, los estimo y los adoro; a los feos, hermosos, mozos, viejos, ricos y pobres, sólo por ser hombres» (p. 303).

El objetivo de establecer una voz narrativa personal, sin embargo, no debería resultar en la construcción de un discurso narrativo jerárquico. Según explica Lanser, no se trata de perpetuar la tradicional dicotomía entre el «yo», históricamente asociado con lo masculino, y el «otro», históricamente asociado con lo femenino.[14] La necesidad de evitar la construcción de un discurso narrativo jerárquico de que habla Lanser es evidente en el drama de Zayas más que nada al final cuando se solucionan los distintos enredos de las mujeres menos el de Fenisa la cual es castigada. Según sugieren las palabras que le dirige Marcia a Fenisa, no se trata de establecer una supremacía femenina adoptando una dicotomía tradicional entre los géneros lo cual reflejaría la norma histórica masculina. Dice Marcia:

Fenisa, tus maldiciones
que nos alcancen no creas,
pues de tu mal nadie tiene
la culpa, sino tu mesma. (p. 308)

Siendo Fenisa un personaje femenino en una obra cuyos hechos son textual y contextualmente motivados por lo femenino, las palabras de Marcia reflejan la insistencia de Zayas de que toda persona, sea hombre o mujer debe responsabilizarse de su situación

14 *Op. cit.*, pp. 19-20.

personal. Fenisa, igual que los otros personajes del drama, es el producto de una trama en que todos son individualmente responsables de sus acciones. A diferencia de la convención de la época en que los papeles de los personajes femeninos, fueran positivos o negativos, se concebían conforme a una construcción social jerárquica de lo masculino y lo femenino,[15] Zayas propone un texto en que no se oponen diametralmente lo femenino y lo masculino como construcciones sociales codificadas. La imagen final de Fenisa como personaje responsable de su propio castigo contribuye a la desconstrucción de la imagen tradicional de la mujer como objeto para reconstruirla como sujeto sin ninguna consideración por su sexo.

La tercera de las voces narrativas femeninas que distingue Lanser es la voz comunal Para Lanser, la voz narrativa comunal se establece cuando es posible identificar en un texto «ciertas prácticas que articulan o una voz colectiva o una colectiva de voces que comparten la autoridad narrativa», y «a diferencia de la voz autoritaria y personal, la voz narrativa comunal es un fenómeno asociado típicamente con comunidades o grupos marginados o suprimidos».[16] En el caso de *La traición en la amistad*, la voz comunal se establece como consecuencia de las voces autoritaria y personal.

Recordemos que las mujeres de *La traición en la amistad* se declaran autoras de papeles y hasta dan título al drama que protagonizan. Además, cada personaje femenino contribuye al desarrollo de la trama afirmando su voz personal en el contexto de un objetivo discursivo colectivo. Al asignar la autoridad narrativa de su texto a sus personajes femeninos sin adscribirse a ninguna jerarquía prescrita, Zayas acaba por inscribir *La traición en la amistad* con una voz narrativa femenina comunal que desafía el modelo discursivo tradicional. Como resultado, Zayas se asegura de que el protagonismo y la estructura narrativa de su drama residan en lo femenino como noción colectiva.

Crear una autoridad narrativa femenina constituye, según Nancy Armstrong, una manera de romper con las «prerrogativas que tradicionalmente han pertenecido únicamente a la aristocracia masculina».[17] Para una mujer, establecer su propia voz narrativa, según Luce Irigaray, refleja la determinación de afirmar su identidad y poder personal. En las palabras de Irigaray, «encontrar una voz es encontrar una salida».[18] Lo que transcurre en *La traición en la amistad* implica la construcción de una estructura narrativa alternativa mediante la voz. Al crear un drama en que las voces de autora, personal y comunal son exclusivamente femeninas, María de Zayas y Sotomayor logra contrarrestar a nivel formal y teórico la histórica pasividad narrativa femenina, ya que rompe efectivamente con las obras de teatro tradicionales en que los personajes femeninos carecían de cualquier control sobre cómo se representaba la realidad personal y pública de la mujer. Por lo tanto, el drama de Zayas se

---

15 *Vid.* Anne J Cruz., «Studying Gender in the Spanish Golden Age», *Cultural and Historical Groundings for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, ed. Hernán Vidal, Minneapolis: Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1989, pp. 197-203.

16 *Op. cit.*, p. 21.

17 Nancy Armstrong, «The Rise of Feminine Authority in the Novel», *Novel*, 15, 1982, p. 131.

18 Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, trad. Catherine Purter y Carolyn Burke, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 209.

distingue por ser una de las pocas obras del Barroco español que capta la conciencia social de crisis y desorden de una sociedad en pleno trance de cambio pintando el mundo al revés desde una perspectiva exclusivamente femenina.