"Pues no quiero verte así contigo hablar": los apartes en "La traición en la amistad", de María de Zayas

Author(s): JANNINE MONTAUBAN

Source: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Invierno 2011, Vol. 35, No. 2 (Invierno 2011), pp. 289-304

Published by: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Stable URL: http://www.jstor.com/stable/23055720

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JANNINE MONTAUBAN

"Pues no quiero verte así contigo hablar": los apartes en *La traición en la amistad*, de María de Zayas

Este artículo estudia el uso particular de los apartes en La traición en la amistad *(c. 1628-1632), la única obra dramática que se conserva de María de Zayas y Sotomayor. El hecho anómalo de que la abrumadora presencia de los apartes sean protagonizados por Fenisa (personaje principal de esta comedia) y de que ocurran casi exclusivamente en la primera jornada no impide que cumplan, de manera simultánea, las distintas funciones que le atribuye la crítica: ampliar la información argumental, caracterizar psicológicamente al personaje e involucrar a un público (al que Fenisa no puede "engañar" pero sí convertir en su espejo narcicista). Los apartes, además, desempeñan un rol central en la percepción que los personajes tienen de Fenisa: al no ir acompañada de suspensión temporal, la ruptura de las leyes acústicas los induce a ver en sus continuos apartamientos una actitud sospechosa. Gracias a un magistral uso de los apartes, los espectadores tienen acceso a la más secreta interioridad de Fenisa sin que por ello se pierda interés en una acción dramática que no se comprendería a cabalidad sin el acceso a las "maquinaciones" que permiten los apartes.*

El lugar periférico que ocupa el aparte en las preocupaciones teóricas parece darle la razón al destino nada arbitrario que acarrea su nombre: a diferencia de la tradición francesa (que cuenta con una profusa bibliografía centrada en el siglo XVII), la hispánica no cuenta con trabajos dedicados exclusivamente al aparte y, si existen, forman parte de estudios dedicados a obras y/o autores específicos. Por esta razón, la tarea de rastrear una genealogía y trazar su evolución en el teatro hispánico se encuentra restringida a aquellos trabajos comprensivos que se han detenido en los apartes para formular sus propuestas. Tal es el caso de *La originalidad artística de La Celestina* (1962), de María Rosa Lida, cuyo capítulo dedicado al aparte se ha convertido, a despecho de su brevedad, en una referencia obligatoria para los pocos trabajos que abordan este tema.[1]

Luego de definir el aparte como un "modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos cauces simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra" (136), Lida ilustra con ejemplos de *La Celestina* dos tipos de aparte: "el que pasa inadvertido a los

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

demás personajes" (136) y el "que surge como tentativa de dar naturalidad a la convención del aparte con la misma intención de verosimilitud indicada a propósito del monólogo" (137). En este segundo tipo Lida reconoce una gama de matices que indican los distintos niveles de percepción de los personajes en relación a los apartes: el que ocurre cuando estos no alcanzan a escucharlos, pero perciben que algo se ha dicho al oído de otra persona, provocando suspicacia; y el que ocurre cuando el murmullo es entreoído y el murmurado debe repetir en voz alta lo escuchado, creando situaciones de comicidad o de tensión antagónica. En ambos casos – y en este sentido Lida es categórica – los apartes son un recurso propio de quienes carecen de la necesaria libertad para expresarse en voz alta y temen, por lo tanto, que los demás conozcan sus verdaderas intenciones: la "gente baja" (criados y sirvientes) y, en particular, el cobarde Sempronio, quien no por casualidad es quien pronuncia el mayor número de apartes en *La Celestina*. Luego de esta primera clasificación, Lida se detiene en los antecedentes del aparte, que encuentra en la comedia romana. Al concentrarse en las obras de Plauto, Terencio y (en menor medida) Séneca, Lida ofrece una segunda tipología centrada ya no en la percepción de los personajes involucrados en el aparte, sino en el modo en que los personajes lo llevan a la práctica. Los cuatro principales tipos de aparte son: el que un personaje comenta una escena en provecho de los espectadores; el que un personaje (o dos) glosa(n) la acción principal sin intervenir en ella; el que un personaje le dirige a otro "sin que llegue a oídos de un tercero, y no como comentario externo a la acción, sino enlazado con ella" (141); y, por último, el aparte que Lida privilegia por su uso exclusivo en *La Celestina*: el que funciona como un breve pensamiento interior no formulado en voz alta.

El hecho de que la caracterización de los apartes ofrecida por Lida forme parte de un trabajo de mayor envergadura no le ha restado su condición pionera. Así lo reconoce Douglas M. Carey, quien en su tesis *Asides and Interiority in Spanish Literature of the Golden Age* (1970), rastrea el origen y desarrollo de los apartes (particularmente del aparte como "pensamiento interior") desde la antigüedad clásica hasta el teatro y la narrativa de los siglos de oro. El propósito de su tesis (trasferir el aparte dramático a la ficción narrativa) lo exime de una teorización sobre el aparte teatral para concentrarse, más bien, en las distintas formas en que se hace presente en las treinta y cinco obras estudiadas. Si el libro de Lida es un clásico y la tesis de Carey nunca fue publicada en su versión completa, los escasos estudios que existen después de 1970 sobre el aparte en la tradición hispánica se encuentran restringidos a las definiciones de diccionarios de teatro, o al interés de los estudiosos en obras específicas, y aun en ellos el aparte rara vez cumple una función estelar.[2]

La definición más moderna del aparte figura en la entrada correspondiente del *Diccionario de la comedia del siglo de oro* (2002), donde Aurelio González lo define como un "discurso, por lo general breve, que no forma parte necesaria-

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

mente del devenir teatral y que el personaje se dice a sí mismo para ser percibido por el público, aunque en sentido estricto no está dirigido a este" (13). Su genealogía – al menos en la tradición dramática occidental[3] – se remonta a la antigua comedia griega, donde cumplía una función metadramática, y a la nueva comedia romana, donde explicaba las motivaciones de los personajes en una acción compleja. A lo largo de la evolución dramática los apartes se han visto favorecidos por un teatro más interesado en establecer contacto directo con el público (desde las comedias de Shakespeare hasta el teatro de *boulevard*) que en ofrecer la voluntariosa ilusión de realidad que tanto valoraba Lida en la tragicomedia de Fernando de Rojas. Para J.L. Styan, el tránsito de un teatro despreocupado por la ilusión de realidad a un teatro naturalista menos afecto a los guiños comunicativos y a las señales extradramáticas se produjo en el siglo XIX.[4] Los recursos escénicos del naturalismo fotográfico, diseñados para hacer olvidar a la audiencia que estaba frente a una obra, significaron una disminución de la cercanía y calidez que Styan atribuye al teatro inglés posterior a la restauración: el retroceso del proscenio hasta detrás del arco del escenario y la introducción de luces de gas (cuyo gradual apagamiento separaba a la audiencia de los actores) convirtieron el teatro en un espectáculo bidimensional y no participativo donde no cabía el uso de los apartes, que llegaron prácticamente a desaparecer (Styan 170).

La desaparición temporal del aparte (recuperado más tarde por autores tan distintos como Brecht, Pirandello y O'Neill) es correlativa a la escasa importancia que se le concede en las especulaciones teóricas sobre el drama, en las que siempre ha ocupado un lugar modesto. Resulta paradójico comprobar que, a pesar de los escasos estudios que se le han dedicado, persista la discusión sobre su propio estatuto y la falta de consenso en relación a sus funciones. Pierre Larthomas (379), por ejemplo, lo considera una ruptura de la continuidad del diálogo y concluye que, debido a su ausencia en la vida corriente, merece ser analizado junto al monólogo, ya que en ambos el lenguaje se halla privado de su función comunicativa.[5] Patrice Pavis (48), por su parte, propone un curioso fenómeno de conversión por el cual el aparte es una forma de monólogo que se trasforma en un diálogo con el público. En la misma línea, Styan (153) había advertido sobre la incongruencia de establecer un correlato entre el aparte y el monólogo interior de la novela moderna, y propone que la función comunicativa del aparte reside en comprometer directamente al espectador y recordarle que está frente a una obra dramática en proceso. Aurelio González sostiene que el aparte puede cumplir varias funciones: "dramatúrgica, al ampliar la información; psicodramática, al caracterizar a un personaje; y metateatral, al involucrar al espectador en un discurso o contenido paralelo" (14). Al formar parte de su mencionada definición en el *Diccionario de la comedia del siglo de oro*, el comentario de González propone una síntesis que incluye tanto las posturas metateatrales como las comunicativas. La voluntad inclusiva de

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

González – que responde a la naturaleza descriptiva y normativa del diccionario – ya estaba presente en la única obra teatral que se conserva de María de Zayas y Sotomayor: *La traición en la amistad* (c. 1628-1632).

Como lo señala Robert Bayliss (1), en los últimos treinta años *La traición en la amistad* ha pasado de ser una curiosidad difícil de encontrar a una obra canónica, disponible en múltiples ediciones, antologías y traducciones.[6] Esta canonización, sin embargo, se halla sujeta a los principios que indujeron a su rescate: el de la crítica feminista que ve en María de Zayas una precursora de los derechos de la mujer. Pero este renovado y justo interés no puede recuperar para nosotros cuatrocientos años de olvido: la casi absoluta falta de información que disponemos sobre Zayas hace que todo lo que podamos decir sobre la recepción de su obra en el siglo XVII y su participación en la industria teatral caiga en el terreno de la conjetura. Esta situación explica que la mayor parte de los acercamientos críticos perciban *La traición en la amistad* como una obra "ginocéntrica": si Gwyn Campbell, Matthew Stroud, Catherine Larson y otros ven en Fenisa una versión femenina del Don Juan de Tirso (una reprobable y negativa "Doña Juana"), Laura Gorfkle, Valerie Hegstrom y Constance Wilkins privilegian la solidaridad femenina necesaria para la solución de los problemas amorosos que afectan a Marcia, Laura y Belisa. Por su parte, Teresa Soufas estudia las relaciones de la obra de María de Zayas con las de otras dramaturgas contemporáneas (Ana Caro, Ángela de Azevedo, Leonor de la Cueva), y Lisa Vollendorf lee la obra narrativa de Zayas como una exploración del deseo homosocial y homoerótico femenino. Sin prescindir del aspecto "ginocéntrico" sobre el que se ha edificado la crítica, mi artículo aborda el particular uso que hace María de Zayas de los apartes correspondientes a Fenisa, el personaje principal de la obra.

El logro que supone conciliar en escena las posturas metateatrales y las comunicativas señaladas por la definición de González descansa en una curiosa anomalía: en el único manuscrito de *La traición en la amistad* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid los apartes están indicados casi exclusivamente en la primera jornada (solamente uno figura en la segunda) y pertenecen, también casi exclusivamente, a Fenisa. Los numerosos apartes de Fenisa no solo cumplen la función de caracterizarla psicodramáticamente, involucrar al espectador y ampliar la información argumental, sino que también desempeñan un rol central en la percepción de los personajes que la acompañan: el hecho de que la ruptura de las leyes acústicas no vaya acompañada de una suspensión temporal los induce a ver en los continuos apartamientos de Fenisa una actitud sospechosa. Por otro lado, el involucramiento del público no significa necesariamente una simpatía con la enunciadora de apartes. Si la convención (también señalada por González) supone que en los apartes "no hay engaño ni doblez ya que corresponde a la estructura profunda del personaje" (14), Fenisa no puede "engañar" involucrando al público en sus maquinaciones, pero puede

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

– como de hecho lo hace –convertirlo en su espejo narcicista. Sobre eso volveré más adelante.

Las dificultades con las que tropieza este tipo de análisis son de carácter textual: la falta de consenso entre los apartes indicados en el manuscrito y los propuestos por sus editores más modernos. Las dudas de que dicho manuscrito sea autógrafo de María de Zayas no estorban ni facilitan la decisión editorial, pues en los siglos de oro no era corriente que los apartes estuvieran indicados en los manuscritos ni en los textos impresos. La dificultad más evidente es, entonces, la de no contar con ningún registro de la representación tal y como se llevó a cabo en la época. No es improbable que, si tuviéramos acceso a ellos, comprobaríamos que los apartes variarían de acuerdo a la decisión de los autores de comedias. Los editores modernos coinciden en respetar los apartes señalados en el manuscrito,[7] la mayoría de los cuales figura en la primera jornada y pertenecen, como ya lo he señalado, a la personaje principal: Fenisa. Si bien he tomado en cuenta el manuscrito de la Biblioteca Nacional y lo he cotejado con las ediciones de Soufas, Hegstrom y López Mayhew, las citas textuales provienen de la edición de Soufas por coincidir con la mayor parte de sus propuestas sobre la consideración de apartes no señalados en el manuscrito.

La abrumadora presencia de los apartes de Fenisa en la primera jornada (en lo que están de acuerdo las ediciones modernas con el manuscrito) provoca la tentación de explicarlos en función de la intriga diseñada a partir de los dobles discursos de este personaje. Esta tentación es válida, pues gracias a ellos los espectadores no solo se enteran de sus propósitos, sino que tienen acceso a su más secreta interioridad, sin que por ello se pierda interés en la acción dramática. El riesgo de que los apartes "distraigan" a los espectadores del tema central de la obra está conjurado por el hecho mismo de que estos apartes contribuyen (con el mismo peso que la acción dramática) a diseñar el tema de una obra que no se comprendería a cabalidad sin el acceso a las intenciones de Fenisa. La presencia de los apartes no pretende presentar la obra como un cuadro psicológico de Fenisa ni, mucho menos, privilegiar sus revelaciones privadas, sino ayudar al desarrollo argumental para que se la disfrute como comedia. Refiriéndose al caso particular de *Hamlet*, Maurice Charney ha observado que muchos críticos han usado los soliloquios y apartes

> to psychologize the play and to transform it from an exciting revenge action into a novel of inner revelation. There is a tendency to overstate the function of soliloquies and asides as if that were the core of the real, private play of consciousness while the external, public play swirled meaninglessly around us. (116)

Si bien el comentario de Charney está pensado para la tradición dramática inglesa, podríamos adaptarlo proponiendo que el continuo uso de apartes no trasforma la comedia de enredos que es *La traición en la amistad* en una obra

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de instrospección psicológica, como sí ocurre en las comedias de Calderón, donde el aparte y el soliloquio son usados para expresar el conflicto íntimo de sus personajes.[8] Las palabras de Charney son reveladoras de la duplicidad perceptiva que ve en *La traición en la amistad* una obra cómica y, al mismo tiempo, un documento que certifica la conciencia de su autora sobre la situación de la mujer en su entorno: a diferencia de los graves personajes de Calderón, no conocemos a Fenisa a través de extensos soliloquios introspectivos, sino gracias a sus acciones y – sobre todo – a la abundancia de sus apartes.

Ahora bien, ¿en qué consiste la particularidad discursiva (y psicológica) de Fenisa?, ¿de qué modo el exceso de apartes subraya su particularidad respecto de los hombres como sujetos de seducción y de las mujeres como objetos seducibles? A diferencia de las demás mujeres que participan en la obra (todas jóvenes solteras de la nobleza y, por lo tanto, sus iguales), Fenisa desea a todos los hombres para sí misma. Este rasgo de carácter no lo exhibe tan abiertamente que pueda ser percibido por sus amigas como una amenaza (al menos en la primera jornada), pero los conflictos que acarrea son anticipados gracias a los apartes. Lo que resulta innovador y curioso es que, si bien ocurre lo que González llama "ruptura de las leyes acústicas" (14), estos apartes no suponen para los demás protagonistas una suspensión temporal, sino psicológica: los acompañantes no escuchan las palabras de Fenisa (quien las escucha es el público), pero son sumamente sensibles al espacio temporal que ocupa el aparte. Para ellos, Fenisa "se va" de la escena, y lo que comunica es la incertidumbre que acompaña su silencio ensimismado:

> Suspensa estás. ¿Qué imaginas?
> Fenisa, ¿no me respondes?,
> ¿no hablas? - (108-10)

Ante este requerimiento de Marcia, Fenisa retorna de su ensimismamiento y le contesta: "¿Llamas, amiga?" (110). Otro caso revelador ocurre en el diálogo de Fenisa y Liseo: luego de un extenso aparte de veintidós octosílabos donde confiesa "que en [su] alma hay lugar para amar a cuantos [ve]" (419-42), Liseo le dice: "Fenisa, ¿tanto silencio?" (443). Situaciones como estas generan una duplicidad propia de los dramas de intriga en los que el público ya sabe aquello que los protagonistas ignoran (o todavía no saben). Esta "ignorancia," sin embargo, no es tan absoluta, pues al no hallarse suspendido el tiempo del aparte se invita a la sospecha de que, efectivamente, algo está ocurriendo en la mente de Fenisa. La "sabiduría" del público tampoco es tan absoluta, puesto que no es a él a quien Fenisa dirige formalmente su discurso. ¿A quién se lo dirige, entonces? La respuesta es tan compleja en su articulación como simple en su condición escénica: a Fenisa misma. O, mejor dicho, al espejo que la duplica y en el cual es necesario y forzoso reconocerse. Esta duplicación narcisista no solamente cum-

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

ple, *mutatis mutandis*, la función del gracioso que se encarga de revelar las intenciones más secretas de su amo, cumple también la función de poner en entredicho el fundamento básico del público, que pasa de ser un conjunto neutro de espectadores a ser el espejo donde el discurso del aparte encuentra su más radical sentido: solo la alianza entre Fenisa como enunciadora de apartes y el público como su receptor-espejo permite comprometer a los espectadores en el deseo de Fenisa y convertirlos en "testigos legales" de sus maquinaciones. Sin proponérselo, María de Zayas desbarata la oposición entre aquellos que consideran el aparte un lenguaje sin función comunicativa (Larthomas) o un guiño destinado a comunicarse con el público (Styan): casi todos los apartes efectuados por la "apartada" Fenisa cumplen puntualmente con ambos cometidos. Además, el hecho de que la obra nos introduzca en un entorno privado femenino crea la permanente ilusión de asistir a un solo gran aparte que nos revela un espacio que siempre estuvo oculto y al que solo ahora podemos ingresar.[9]

Si bien, como ya ha sido observado, la mayor cantidad de apartes ocurre en la primera jornada, es el diálogo entre Fenisa y su amiga Marcia el que contiene la mayor parte de ellos. El hecho de que este diálogo sea el que da inicio a la obra (y, por lo tanto, a los apartes) le otorga un lugar de excepción en el que es necesario detenerse. En esta escena Marcia le confiesa a Fenisa su gusto por un joven llamado Liseo y le muestra un naipe con su retrato. Fenisa queda inmediatamente "hechizada" por los ojos del retratado dando inicio a dos apartes: el primero es solo la exclamación "¡Ay de mí!" (88), cuya brevedad no le impide a Marcia percibirlo como una "suspensión" de Fenisa, a quien le dice "ya te suspendes" (89), y el segundo es una franca declaración de intenciones que nos inicia en la traición anunciada en el título:

> ¡Ay, Dios! ¿Qué he visto?
> ¿Qué miras, alma, qué miras?
> ¿Qué amor es este? ¡Oh que hechizo!
> Tente, loca fantasía.
> ¡Qué máquina, qué ilusión!
> Marcia y yo somos amigas.
> Fuerza es morir. ¡Ay amor!,
> ¿por qué pides que te siga?
> ¡Ay, ojos de hechizos llenos! (99-107)

Estos nueve versos que Fenisa se dice a sí misma (y al público en tanto espejo de sus intenciones) ocupan un espacio de recitación que para Marcia equivale a un silencio cargado de sospechas e incertidumbres. Este segundo aparte muestra a Fenisa como una maquinadora que invoca fuerzas exteriores a las cuales juega a someterse. Es verdad que el vocativo "Dios" puede ser tan retórico y formulario como "alma," "loca fantasía" o "amor," pero resulta revela-

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dor que Fenisa los presente como fenómenos frente a los cuales es inútil oponer voluntad. Esta exhibición de debilidad se ve inmediatamente desmentida por la rápida y calculada astucia con la que organiza su "máquina." Si se recuerda que ya en los siglos de oro el verbo "maquinar" tenía el sentido de "fabricar uno en su entendimiento trazas para hacer mal a otro" (Covarrubias 736), se comprende que el discurso de Fenisa contiene, con evidente mala fe, una justificación de sus acciones y un deseo de "hacer mal." Una vez formulada la "máquina," Fenisa intenta convencer a Marcia de corresponder a los requerimientos de Gerardo, quien la ha cortejado por más de siete años, con el evidente propósito (para ella y para el público) de alejarla de Liseo. No deja de ser sorprendente la rapidez con la que actúa la mente de Fenisa: le bastan los segundos correspondientes a la duración del aparte para dejarse hechizar por un simple retrato, declararse enamorada de un hombre que jamás ha visto y anticipar (aunque sea retóricamente) su culpabilidad por arrebatárselo a una amiga. El mismo público que ha tenido acceso a sus intenciones no puede dejar de preguntarse qué ha visto Fenisa en ese retrato. Explicar el prodigio por la belleza del retratado es una solución parcial que olvida las verdaderas intenciones de Fenisa, a quien le interesa (como lo descubrimos a lo largo de la trama) acaparar el mayor número de pretendientes. Lo que ve Fenisa en ese naipe es el comienzo de un juego de espejos donde va a reconocer rasgos de sí misma: si el público funciona como el gran espejo en el cual le es posible proyectarse como interlocura de su propio discurso, el retrato del seductor Liseo funciona como la proyección masculina de sus propias maquinaciones. No estoy sugiriendo una trasgresión genérica, sino el reconocimiento en el retrato de su propio deseo narcisista. Su amiga Marcia cumple en cierto modo esa función, pero en un sentido opuesto: al presentarse como una joven capaz de sacrificarse por la solidaridad de sus pares, se construye como el reflejo invertido de las acciones y actitudes de Fenisa. Estamos aquí frente a una situación curiosa donde la figura masculina (Liseo) configura una proyección equivalente, mientras que la figura femenina (Marcia) configura una proyección invertida.

Pero Liseo no es el único a quien Fenisa quiere como pretendiente: también están Juan, Gerardo y Lauro, aunque sabe que los dos primeros ya están en conversaciones con Belisa y Marcia. Este deseo en apariencia incontrolable de acaparar pretendientes ha tentado a muchos críticos a ver en Fenisa una suerte de "doña Juana" (los mencionados Stroud, Campbell y Larson). El carácter "coleccionista" de Fenisa admite obvias semejanzas con el personaje de Tirso, además no deja de ser sugerente contar con una homóloga femenina del burlador por excelencia. Pero estas semejanzas se estrellan con el inconveniente de que Fenisa no podía llegar al extremo de consumar sexualmente la burla y por el hecho de ocupar una posición que no le permitía la libertad (que sí tenía el don Juan de Tirso) de jactarse públicamente de sus hazañas. Como lo ha

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

señalado Lida para el caso de la "gente baja" y el cobarde Sempronio, el abrumador recurso a los apartes es para Fenisa el mejor mecanismo para enunciar sus verdaderas intenciones y al mismo tiempo mantenerlas ocultas. Por otra parte, el juego de Fenisa obedece más a la regulación de los comportamientos asignados a los géneros que a su propia iniciativa y se encuentra limitado a su reducido entorno social (que dista mucho del de la "gente baja") y a su habilidad "de hacer mal" eliminando a sus amigas como rivales ante el deseo masculino. Si el deseo de don Juan privaba a sus pares de la posibilidad de convertirse en sujetos de seducción, el de Fenisa priva a sus iguales de la posibilidad de convertirse en objetos seducibles. Por esta razón el castigo de don Juan en el infierno es acorde con la desestabilización social que produce, mientras que el de Fenisa no va más allá de la exclusión de su propio círculo. Dicho de otro modo, la protagonista principal de los apartes se convierte en víctima de su propia estrategia: es *apartada* definitivamente del grupo que conforman sus pares.

Casi todos los apartes de Fenisa en la primera escena ocurren delante de Marcia, quien, como ya se ha visto, se encuentra excluida de su discurso (pero no del tiempo de enunciación). Este juego cruel de inclusión/expulsión revela claramente que para Fenisa las otras mujeres debían permanecer "aparte" del discurso que establecía consigo misma. ¿Ocurre lo mismo con los hombres? De todos sus pretendientes, Juan y Liseo son los únicos ante quienes Fenisa efectúa apartes. La situación en la que ocurren los apartes ante Juan no es, precisamente, beneficiosa para este pretendiente, pero es reveladora del modo en que Fenisa intenta retenerlo y a la vez sonsacarle información sobre Liseo:

FENISA. Aunque a don Juan digo amores,
el alma en Liseo está,
que en ella posada habrá
para un millón de amadores;
mas quiérole preguntar
quién es este por quien muero
nuevamente. (189-95)

A diferencia de Marcia (quien indaga amicalmente por su silencio) Juan advierte de inmediato el curioso desdoblamiento narcisista:

JUAN. Pues no quiero
verte así contigo hablar
si no es que a ti te enamoras,
porque yo no te merezco. (195-98)

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La anomalía que introduce la reacción de Juan es doble: por un lado, es capaz (a diferencia de Marcia) de escuchar hablar a Fenisa, pero no de escuchar sus palabras – lo que Lida llama "aparte notado" (142); y, por el otro, introduce la sospecha de que lo que mueve a Fenisa a hacer los apartes es, más que elucidar información dramática, contemplarse a sí misma. Esta condición narcisista es enunciada más adelante por la misma Fenisa, cuando responde al reproche de su criada de no amar a sus numerosos amantes:

> ¿A ninguno? Por los cielos,
> que a todos quiero, Lucía,
> a todos juntos quería;
> si no, míralo en mis celos. (2313-26)

Estas palabras podrían ser interpretadas como una exaltación romántica del amor al amor o como una reminiscencia mística que identifica el cuerpo con la iglesia amada por todos[10] si no fuera porque esos amantes le fueron necesarios para hablar consigo misma, y en consecuencia dejarse cautivar por su propia imagen. La intuición de Juan no puede ser comprobada por las palabras de Fenisa (que, a diferencia del público-espejo, está impedido de escuchar), pero sí por aquellas que pronuncia una vez que retorna de su ensimismamiento: "¿Celos, don Juan?" (199). Desde la perspectiva propia del cortejo (y de su mala conciencia), Fenisa interpreta la reacción de Juan como la sospecha de un tercero causante de la suspensión, e inmediatamente invoca el fantasma de los celos. Pero, bien leídas las palabras de Juan, estos celos no se producen por la amenaza de un rival masculino, sino por la fascinación de Fenisa ante su propia imagen, con la que es capaz de entablar diálogo hasta el punto de apartarse del mundo. En este sentido, la invocación a los celos, lejos de distraer la atención de Juan, lo focaliza en la situación que define el comportamiento de Fenisa.

Es interesante hacer notar que Fenisa es un personaje extremadamente consciente del efecto que producen los apartes en sus víctimas. Cuando ocurren no estamos solamente frente a un recurso típico de las comedias (si fuera así, Fenisa sería el vehículo de María de Zayas para hacer guiños a sus espectadores), sino ante una estrategia que juega a ignorar la presencia de los espectadores, convirtiéndolos – como ya lo he sugerido – en su espejo narcisista. Este desdoblamiento no es otra cosa que una diversión necesaria para que sus maquinaciones se lleven a cabo. Uso la palabra *diversión* en los múltiples sentidos que Fenisa le otorga en su propio discurso: continuando la conversación con don Juan, justifica su hablar consigo misma con estas enigmáticas palabras:

> FENISA. Basta, no haya más,
> que estás en quejarte extraño

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

(*Ap.*) De esta manera le engaño.
¡Ay, Liseo!, ¿dónde estás?
Que yo te diré en qué estaba,
como viste, divertida. (213-18)

La palabra *diversión* recupera aquí el sentido etimológico de *divertere*, que significa *apartarse*, de donde sale *diverso*. Corominas (604) anota que la acepción de *distraerse* surgió alrededor del siglo XVII, siendo ese el sentido con el que va a sobrevivir en nuestra lengua. Fenisa usa esa palabra en un momento en que podía ser entendida en sus tres sentidos posibles, introduciendo en su explicación, más que una ambigüedad propia del lenguaje del cortejo, una irónica claridad: la frase "estaba, / como viste, divertida" enuncia al mismo tiempo que es sujeto de la estrategia dramática (*apartada*), que es un personaje dividido en dos instancias que revelan su desdoblamiento narcisista (*diversificada*) y que se distrae con los afectos ajenos para su propio beneficio (*divertida*).

Más consciente (y más ensoberbecido) de sus cualidades como conquistador, Liseo resulta menos agudo en sus observaciones que Juan: cuando Fenisa reclama su presencia, Liseo acude presuroso al balcón creyendo que va a recibir un recado de Marcia, a quien cortejaba en ese momento. Es precisamente en ese balcón donde Fenisa lleva a cabo un extenso aparte[11] donde pone en la balanza el amor o la amistad como las dos opciones a elegir:

Y aunque a mi don Juan adoro,
quiero también a Liseo,
porque en mi alma hay lugar
para amar a cuantos veo.
Perdona, amistad, que amor
tiene mi gusto sujeto,
sin que pueda la razón
ni mande el entendimiento;
tantos quiero cuantos miro,
y, aunque a niguno aborrezco,
este que miro me mata. (432-42)

La novedad de esta situación (que supone el núcleo de la obra, ya que en ella Fenisa decide traicionar su amistad con Marcia) es que, si bien Liseo ha estado presente, solo atina a decirle: "Fenisa, ¿tanto silencio?" (443). Liseo es consciente del tiempo trascurrido en el aparte, incluso está en condiciones de reprocharle su "silencio," pero no es capaz de advertir (como lo advirtió don Juan) que Fenisa había hablado consigo misma.

La traición en la amistad nos introduce en el entorno femenino al que, por regla general, no se tiene acceso, ya que pertenece al ámbito de lo doméstico y lo

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

privado. Se dirá que ese ámbito aparece en otras obras de los siglos de oro, pero cuando no son de autoría femenina las mujeres solo cumplen (como en *El burlador de Sevilla*) la función de objetos intercambiables del deseo masculino. La única manera de acceder a ese espacio es, por lo tanto, perteneciendo a él y mostrando a las mujeres en una situación hasta entonces inédita: como sujetos deseantes. Solo así se explica la escena inicial de la segunda jornada, que a primera vista podría sorprender por su gratuidad. Laura (a quien Liseo le debe el honor) va a buscar la solidaridad de Marcia al enterarse de que Liseo la está cortejando. Belisa, prima de Marcia, la anuncia como "una dama / bizarra y de lindo talle" (877-78), dando lugar a un diálogo que no excluye los rubores del cortejo. Al ver a Marcia, Laura le dice:

> Marcia hermosa, perdonadme,
> que es vuestro talle extremado;
> me ha turbado y casi estoy
> muerta de amores en veros;
> no hay bien que conoceros;
> dichosa en miraros soy. (899-904)

Al escucharla, Marcia le ruega que se quite el manto: "descubríos, que los ojos / me tienen enamorada" (909-10). Y al ver a Laura descubierta Belisa no tiene ningún reparo en confesarle que "si hombre fuera, yo empleara / en vuestra afición mi fe" (919-20). Lo que revela esta escena es doble: si por un lado nos introduce como *voyeurs* de un espacio privado típicamente femenino (un entorno "aparte" al que difícilmente se podía ingresar si se era hombre, o mujer de otra condición), por el otro, nos presenta el espacio homosocial donde las mujeres se inician en el aprendizaje y la práctica del cortejo, es decir, en el juego de construirse como objetos deseables. Estamos en un caso distinto al que propone Lisa Vollendorf (275) en su estudio sobre la novela "Amar solo por vencer," de María de Zayas, donde la atracción que ejercen las adolescentes sobre sus pares es presentada como una etapa homosocial que precede a la normativa del despertar sexual. La atracción entre mujeres en *La traición en la amistad* es presentada, más bien, como un juego que solo funciona si una de las involucradas cumple (aunque sea momentáneamente) el papel de sujeto de deseo. Más que un espacio propicio al homoerotismo (que sin duda está presente), se trata de un espacio de amistad que marca las reglas del juego futuro. Y ese juego es, precisamente, el que Fenisa traiciona.[12]

Más arriba sostuve que el castigo del don Juan de Tirso en el infierno es acorde con la desestabilización social que produce, mientras que el de Fenisa no va más allá de la exclusión de su propio círculo. En efecto, una vez logrado el balance en la confusa rotación de parejas (y afectos) en un grupo poco menos que endogámico, el castigo de Fenisa consiste en privarla de lo que ella, a toda

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

costa, quiso privar a sus rivales. Una primera lectura del castigo es conservadora: Fenisa es castigada quedándose sola ("de tu mal nadie tiene / la culpa sino tú mesma" [2899-900], le dice Marcia), mientras sus amigas traicionadas se emparejan continuando la convención dramática de los siglos de oro. Pero, como es frecuente en María de Zayas, esta lectura va acompañada de otra menos visible y más subversiva: si Fenisa, como el Narciso del mito, es obligada a "ahogarse" en su semejanza, ¿no se le está ofreciendo una salida fuera de las tradicionales (el matrimonio, la calle, el convento)? Más que la piadosa posibilidad de emparejarse en el futuro, esa salida tendría que ser una suerte de apartamiento radical que fuera al mismo tiempo un fundirse en su propia semejanza. Este castigo – que propongo como una hipótesis[13] – va de la mano con el acto mismo de escritura: un acto que demanda (sobre todo en las mujeres escritoras de los siglos de oro) el apartamiento necesario para crear ficciones donde los personajes son manipulados para diseñar una trama y, a la vez, para revelarse en silencio ante un público al que desconoce y al que, sin embargo, necesita para el desdoblamiento, es decir, para la diversión.

The University of Montana

NOTAS

1 El aparte constituye el quinto de los dieciocho capítulos que conforman el estudio de Lida (136-48), y figura en el segundo apartado – "La técnica teatral" – luego de "La acotación," "El diálogo" y "El monólogo."

2 La mayoría de ellos continúa el camino trazado por Lida en su libro pionero, o se centra en las obras de Calderón. Ver, por ejemplo, los trabajos de Severin, que estudia el humor en *La Celestina* y se detiene en los apartes como contribuyentes del efecto cómico, Orozco Díaz, que vincula el uso de espacialidad teatral con la enunciación del soliloquio y el aparte en las obras de Calderón, Moudoud, que estudia la función dinámica de los apartes en el desarrollo argumental de *La Celestina*, y Déodat-Kessedian, que estudia los "apartes alternos" (los que ocurren cuando dos o más personajes que dialogan intercalan apartes de manera simultánea) en algunas obras de Calderón.

3 En una nota de *La originalidad artística de "La Celestina"* Lida reconoce la existencia de este recurso en el teatro de la India y de la China, donde su presencia "se subraya en la representación con ademanes convencionales" (143).

4 Eso no significa que antes del siglo XX las obras no tuvieran preocupaciones "realistas." El mismo Styan documenta estas preocupaciones en la obra de Shakespeare (la idea de una obra incluida en el interior de otra a la que termina otorgándole, como marco, una condición "real") y en general en las obras del renacimiento.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

5 Dice Larthomas: "En d'autres termes, il ne nous semble pas que dans la vie courante les interlocuteurs aient recours aux apartés. Cette sorte de commentaire qu'est ordinairement l'aparté reste pensée; d'abord parce que le dialogue va trop vite pour que cette pensée puisse être verbalisée comme en dehors de lui; ensuite parce que l'interlocuteur n'a guère intérêt à courir le risque de révéler ses réactions les plus secrètes; enfin, parce que le langage serait comme privé de sa fonction essentielle qui est de communication. Il s'agit donc, là encore, d'un élément particulier au langage dramatique; là encore, l'art diffère de la vie. C'est pourquoi monologue et aparté doivent être étudiés ensemble. Au reste, les frontières entre les deux formes sont imprécises; un monologue n'est pas aparté, mais tout aparté est monologue, même s'il est, comme il arrive le plus souvent et pour des raisons de vraisemblance, extrêmement bref" (379-80).

6 No ocurre lo mismo con su obra narrativa: tanto las *Novelas ejemplares y amorosas* como los *Desengaños amorosos* fueron muy populares en su época y, si bien fueron algo olvidadas en los siglos XVIII y XIX, la bibliografía que existe es muy extensa.

7 La edición de Teresa Soufas (1997) añade dos apartes: uno más de Fenisa en la primera jornada (419-42) y otro de Liseo en la tercera (2011-14), y elimina uno de Belisa en la segunda jornada (1249-50). López Mayhew (2003) añade un aparte más al propuesto por Soufas en la primera jornada (447-48), respeta el único aparte señalado por el manuscrito en la segunda jornada, pero añade otro de Belisa (1253-58), y en la tercera jornada añade un aparte de Marcia (2048). A diferencia de las ediciones anteriores, la de Valerie Hegstrom (1999) se propone clarificar el texto añadiendo las instrucciones de la puesta en escena. Como resultado, la edición incluye un aparte más de Fenisa a los añadidos por Soufas y Mayhew en la primera jornada (456-57); al aparte señalado por el manuscrito en la segunda jornada añade dieciocho: seis en la conversación entre Marcia, Belisa y Laura (891-92, 894-96, 897-98, 907, 908, 944); tres en la conversación entre Juan y Belisa, donde se halla el aparte señalado por el manuscrito (1253-58, 1270-73, 1274); y nueve en la conversación entre Fenisa y Liseo con la presencia de León (1337-39, 1384-92, 1403-05, 1410-11, 1423-24, 1432-34, 1438-43, 1457-62). En la tercera jornada considera el señalado por Soufas (2011-14) y el señalado por López Mayhew (2048).

8 Orozco Díaz observa que el uso del soliloquio y del aparte en varias comedias de Calderón – "solo algunos pocos ejemplos para confirmar nuestros puntos de vista" (125) – "tiende a concentrar la emoción dramática, humana y trascendente, en el conflicto del personaje consigo mismo" (148). Esta observación hace innecesaria la distinción entre "aparte" y "soliloquio," y se limita a señalar que el aparte es más breve.

9 En su introducción a la edición bilingüe de *La traición en la amistad* Hegstrom (22) observa que todas las escenas de la obra trascurren dentro de la casa, con la significativa excepción de las escenas vinculadas con Fenisa.

10 Esta reminiscencia es subrayada por la misma Fenisa, quien ¿retóricamente? le dice a Gerardo intentando convencerlo de que la corteje: "Sea, mi Gerardo, yo / el

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

templo santo a do cuelgues / la cadena con que escapas / de prisiones tan crueles" (1565-68).

11 Este aparte (419-42) no aparece indicado en el manuscrito, pero sí en las tres ediciones modernas consultadas.

12 El ensayo de Vollendorf estudia la interacción homosocial y el deseo homoerótico en las novelas "Amar sólo por vencer," de María de Zayas, y "Celos vengan desprecios," de su contemporánea Mariana de Carvajal.

13 La escasez de información biográfica sobre María de Zayas (basada mayormente en supuestos y conjeturas) impide verificar con datos de su vida personal esta hipótesis, pero no invalidarla.

OBRAS CITADAS

BAYLISS, ROBERT. "Feminism and María de Zayas's Exemplary Comedy *La traición en la amistad*." *Hispanic Review* 76.1 (Autumn 2008): 1-17.

CAMPBELL, GWYN E. "(En)Gendering Fenisa in Maria de Zayas' *La traición en la amistad*." *Romance Languages Annual* 10 (1998): 482-87.

CAREY, DOUGLAS M. "Asides and Interiority in Spanish Literature of the Golden Age." Diss. Duke U, 1970.

CHARNEY, MAURICE. "Asides, Soliloquies, and Offstage Speech in *Hamlet*; Implications for Staging." *Shakespeare and the Sense of Performance; essays in the tradition of performance criticism in honor of Bernard Beckerman*. Ed. Marvin and Ruth Thompson. Neward: U of Delaware P, 1989. 116-31.

COROMINAS, JOAN. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1983.

COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe Maldonado. Madrid: Castalia, 1995.

DÉODAT-KESSEDJIAN, MARIE-FRANÇOISE. "Los 'apartes alternos' en algunas comedias de Calderón." *Bulletin of the Comediantes* 50.2 (1998): 419-38.

GONZÁLEZ, AURELIO. "Aparte." *Diccionario de la comedia del siglo de oro*. Ed. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002. 13-14.

GORFKLE, LAURA. "Female Communities, Female Friendships and Social Control in María De Zayas's *La traición en la amistad*: A Historical Perspective." *Romance Languages Annual* 10.2 (1998): 615-20.

HEGSTROM, VALERIE. Introduction. *La traición en la amistad/Friendship Betrayed*. Ed. Valerie Hegstrom. Trans. Catherine Larson. Lewisburg: Bucknell UP, 1999. 13-35.

LARSON, CATHERINE. "Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*." *Inti: Revista de literatura Hispánica* 40-41 (1994): 129-38.

LARTHOMAS, PIERRE. *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Armand Colin, 1972.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. *La originalidad artística de "La Celestina."* Buenos Aires: Eudeba, 1962.

LÓPEZ-MAYHEW, BÁRBARA, ed. *La traición en la amistad.* By María de Zayas. Newark: Juan de la Cuesta, 2003.

MOUDOT, CHANTAL. "El uso de los apartes en *Celestina.*" *Celestinesca* 11.1 (1987): 13-20.

OROZCO DÍAZ, EMILIO. "Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte." *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro.* Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 125-64.

PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro.* Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 2002.

SEVERIN, DOROTHY S. "Humor in *La Celestina.*" *Romance Philology* 32 (1979): 274-91.

STROUD, MATTHEW D. "Love, Friendship and Deceit in *La traición en la amistad* by María de Zayas." *Neophilologus* 69.4 (1985): 539-47.

STYAN, J.L. *Drama, Stage and Audience.* Cambridge: Cambridge UP, 1975.

VOLLENDORF, LISA. "The Future of Early Modern Women's Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 265-84.

WILKINS, CONSTANCE. "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.* Ed. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. Lewisburg; London: Bucknell UP; Associated UPs, 1991. 107-20.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE. *La traición en la amistad.* Res. 173. Biblioteca Nacional, Madrid.

——. *La traición en la amistad. Women's Acts. Plays by Women Dramatist of Spain's Golden Age.* Ed. Teresa Scott Souffas. Lexington: The UP of Kentucky, 1997. 273-308.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 04 Dec 2023 12:00:55 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms