

## HISTORIAS PARA POSTERGAR LA MUERTE Y DILUIR EL DOLOR. A PROPÓSITO DE MARÍA DE ZAYAS

Claudio Cifuentes Aldunate  
Odense Universitet Danamrk

Me centro en la no poco ignorada María de Zayas. Una escritora a la que aún no se le ha dado la importancia que se merece. Circula, sí, pero en un reducido campo de estudiosos dedicados a "las cosas raras". Es siempre en un marco marginal que esta escritora viene tratada, siendo tal vez víctima de su condición de mujer, como sus heroínas, es decir de un polo masculino que también en la crítica literaria, se venga de una "contragenere". Pero el fenómeno no es nuevo: escritora, mujer y narradora de relatos ejemplificadores... algunos críticos dicen "relatos morales, aunque no moralizantes" (Yllera: 1983)<sup>1</sup> de lo que se debería concluir que son relatos para escarmiento indirecto y no aleccionadores (aunque el límite pueda resultar pedante).

Sin embargo ya una reina de Francia, doña Margarita de Navarra, había también escrito relatos cortos, con cierta intención satírica y con una clara tendencia al amor platónico. Sin embargo, doña María de Zayas, sin posición de reina, aunque hidalga, escribe un relato que su época debe haber leído muy críticamente.

Quisiera esta vez centrarme en "lo nuevo de lo viejo" de la literatura española, porque considero a María de Zayas como un aporte de extrema novedad en la literatura europea de su tiempo. Ella representa para nosotros la novedad de lo antiguo, un primer momento en que por boca (o pluma) de una mujer se escenifica una pluralidad de narradoras ficticias cuyas historias tienen por finalidad la de situar a su propio sexo como víctima de un sexo victimario. En el origen de esta escritora, en su origen formal, sin duda no está ausente —ya lo anota la crítica— (Yllera: 1983)<sup>2</sup> la figura de Giovanni Boccaccio y su *Decamerón*. Historias de deseo e historias de deseo masculino, escenificado también a través de una polifonía de narradores encargados del acto de narrar.

Hay una relación evidente entre el *Decamerón* y *Los desengaños amorosos* en "la forma de su origen". Una reunión de personas que se cuentan mutuamente historias: siete muchachos y tres

1.- Alicia Yllera, "Introducción" a la edición de los *Desengaños amorosos* en que nos basamos. Cátedra, Madrid, 1983.

2.- Alicia Yllera, *op. cit.*

## HISTORIAS PARA POSTERGAR LA MUERTE Y DILUIR EL DOLOR

muchachas que han huído de una Florencia asediada por la peste. Huyen al campo, fuera de la ciudad, y se instalan en una cabaña a narrar historias mientras la peste –la muerte– pasa. Desde el punto de vista temático esto nos propone el binomio: “realidad-muerte / ficcionalidad-vida”.

Este “narrar historias mientras la muerte pasa” no es tampoco en el *Decamerón* un fenómeno nuevo. Lo tenemos ya en *Las mil y una noches*, donde Scherezade narra para postergar su muerte. Son éstas, en realidad, “historias para postergar la muerte”, donde –en lo temático– “Eros” substituye o dismula la presencia de “Tánatos”. Algo de esto se repite en *Los desengaños amorosos* pero aquí la expectativa se ha invertido, en el sentido de que la expectativa no es la muerte sino la vida: la homenajada y anfitriona del sarao, Lisis, ha estado enferma y sus amigos la acompañan durante su convalecencia y le cuentan historias mientras ella se recupera y “para” que ella se recupere. En el aspecto thymico estos relatos se plantean “hacia la vida”. En cualquier caso siendo la disforia un rasgo común a los conjuntos de relatos nombrados (ya que siempre está la muerte de por medio) está menos presente en *Los desengaños...* que en *Las mil y una noches* y que en el *Decamerón*.

Porque la verdad es que hay una disforia como marco general en las historias de *Los desengaños*. La enfermedad de Lisis es producida por una tristeza existencial que viene de haber sido pedida en matrimonio por D. Diego, a quien no ama, y no por D. Juan, a quien sí ama, y que en cambio se ha interesado por Lisarda, prima de Lisis. De esta manera, esta reacción que desde el punto de vista de una semiótica de las pasiones la podríamos llamar “patémica” de la enfermedad posee también un aspecto de postergación de una vida no-deseada. Hay un deseo no-formulado de morir, aunque sea simbólicamente, como acontece al final del relato (el retiro en el claustro). En la diégesis y su nivel enunciacional hay “lo pasional” y “lo patémico” simultáneamente que excluyen “lo racional” y “lo sano”.

La muerte es la intencionalidad psicósomática, un “proto-querer” indeciso donde la vida y la salud es más bien la expectativa de los otros sujetos. Hay una doble perspectiva contradictoria en el programa narrativo en lo que respecta al “querer”/ “no querer” (la vida). Lisis se enferma para postergar una vida no-deseada y por otro lado tenemos la función terapéutica de las historias (y de la literatura) que representa un aspecto thymico positivo, comparable –desde un punto de vista antropológico– con la función de los relatos de muerte en los funerales. Precisamente en las narraciones que preceden o suceden a los funerales –en los rituales de Occidente– los condolientes cuentan sus propias experiencias con la muerte, esos relatos tienen la función de diluir el dolor, donde se atestigua que el sujeto doliente no es el único que ha pasado por este trance. Volveré más tarde sobre esto de la función disolutiva del dolor, en las narraciones.

### *Del conocimiento patémico*

Cuando la escuela semiótica greimasiana postula lo patémico como una instancia más ligada al “ser” que al “hacer” del sujeto, dice que la mayor de las veces la postula presente en una “pausa-del-hacer”. Por lo mismo, en la jerarquía analítica, es una instancia considerada “sucesiva” y no “simultánea” a las instancias “cognoscitivas” y “pragmáticas” (Greimas: 1986)<sup>3</sup>. De la misma manera, en la tradición filosófica de occidente viene muy a menudo definida la pasión como “lo contrario al conocimiento” es decir, separado de la posibilidad de un conocimiento racional (Espasa Calpe: 1954)<sup>4</sup>.

En ese movimiento constante de la narración entre momentos páticos, accionales y pragmáticos, se hace posible establecer una gramática del desengaño, una secuencialidad que se repite, una repetición de formas.

3.- Patémico, término desarrollado al interior de la semiótica de las pasiones donde “la pasión se vuelve uno de los elementos que contribuyen a la individualización actorial capaz de ofrecer una denominación para roles temáticos reconocibles (ej. el avaro, el colérico, el indiferente, etc.). Se trata sobre todo de una modalización emocional de los actores”. Véase A. J. Greimas et J. Courtés: *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2, Hachette, París, 1986, e Isabella Pezzini et al., *VS 47/48 Quaderni di studi semiotici*, maggio-dicembre, Bompiani, Bologna, 1987.

4.- Ver concepto “Pasión” en *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*, Madrid, 1954.

Primero que nada estamos en un programa narrativo cuyo objeto es “narrar historias” en espera de la recuperación de Lisis, la anfitriona enferma cuyo padecer es la tristeza o la angustia de deber entregarse en matrimonio a un sujeto no-deseado. De esta manera el “contar historias –como ya se ha dicho– tiene esta función de “postergar” una decisión, un darse tiempo, lo que sería la dimensión pragmático-terapéutica de las historias.

La historias en sí van a entregar un aspecto “cognitivo”, un “saber” para “saber hacer”, una suerte de conclusión o moral que casi siempre se confunde con el escarmiento (un aprender sufriendo). Éste sería el marco teleológico y meta-diegético que envuelve al conjunto de historias, es decir la diégesis incluida, teniendo cada una de estas historias su propio programa narrativo, pero conteniendo, por supuesto, elementos, formas, repetitivos que nos permiten entretener –primero que nada– una gramática de la acción. Lo primero que se observa a este respecto es lo que el siglo XVII –en el drama– llamó “el enredo”, definido como un “conjunto de sucesos enlazados unos con otros que preceden a la catástrofe”. Es interesante cómo la definición conecta el enredo con un final disfórico, “precediendo a la catástrofe”, dice su definición<sup>5</sup>. En cualquier caso en el caso de *Los desengaños* el enredo se hace presente por el uso casi indiscriminado de **la máscara**. Pareciera tratarse de complicar la identidad ante los otros porque habría un problema de identidad consigo mismo en los sujetos.

No es mi intención ver todos los relato de *Los desengaños*; sin embargo si nos centramos en los tres primeros el modelo de acción que se repite es el siguiente:

a) Intención o deseo de enamorar (y no enamorarse). Acosar de un sujeto masculino / resistir de un sujeto femenino, para obtención del amor-sexo.

b) Proceso de seducción.

Rechazo de ella.

No verlo y no dejarse ver.

b 1.) Proceso paralelo retórico de seducción: versos cantados (el no-ver es posible, pero no el no-oir). En los versos ella es cruel, él es el sufriente.

Ella escucha, siente piedad, pero no lo muestra

b 2.) Mensajes escritos y enviados a través de criados (más versos).

Ella lo recibe: el texto funciona como “primer contacto” a través de la mirada con “algo” que “representa” al amante. Apertura de ella.

b 3.) Primer contacto por la ventana.

Primera muestra de debilidad: abre la ventana.  
Diálogos.

Falsa promesa de matrimonio.

c) Amor físico

A. Deseo del hombre de no cumplir su promesa.

Hasta aquí *Los desengaños* parecen tener una misma estructura que, a partir de aquí, se bifurca en muchas funciones de término, como “venganza y muerte de él”, “suicidio de ella”, “retiro de ella en un convento”, “muerte de ella”<sup>6</sup>.

Observamos que en el proceso (las funciones b) de estas triadas secuenciales, nos encontramos con un constante “enmascararse” para hacer creer al otro. Para que ella crea que él la ama, para que él crea que ella no lo ama. Este disfraz llamémoslo “espiritual” muchas veces se vuelve físico, como en “La

5.- Ver concepto “Enredo” en *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*, Madrid, 1954.

6.- En el tercer desengaño se da una violación. En los otros casos es por voluntad de ambos.

## HISTORIAS PARA POSTERGAR LA MUERTE Y DILUIR EL DOLOR

esclava de su amante". La función supone una postergación de otra función: justamente "el reconocimiento de un sujeto real" a través de un sentimiento del que casi no se habla: el amor.

En los desengaños –en general– casi no existe una argumentación de la motivación del amor sino en el nivel estético-aparencial. Hay una enorme superficialidad del sentimiento:

No vivas, no, dichosa, muy segura  
de que has de ser toda la vida amada;  
llegará el tiempo que la nieve helada  
agote de tu dicha la hermosura.  
Yo, como tú, gocé también ventura;  
ya soy, como ves, bien desdichada;  
querida fui, rogada y estimada  
del que tu gusto y mi dolor procura.<sup>7</sup>

La conclusión de todos estos desengaños es el mito de la mentira (o de la desconfianza), esto se instala como la gran verdad, es la nueva forma de asumir el amor. Amor falsamente correspondido, amor "en falsedad" opuesto a otro *modus* retórico de amor que sería el amor "puro", pastoril –también literario– que encontramos en la historia de Marcela y Grisóstomo, en el *Ouijote*, algunos años antes. Éste plantearía un "amor-verdad" por el que vale la pena morir, como hace Grisóstomo<sup>8</sup>.

Lo común de todas estas relaciones es su esencia fundamentalmente literaria, lo que podríamos llamar su "ontología retórico-verbal". Se establece un tipo ideal de relación, y de actantes de esa relación, y enseguida se procede al juego. Jugar –en el caso de *Los desengaños*– a amarse en falsedad, pero sobre todo jugar, aunque el juego posee –por cierto– consecuencias dramáticas:

Celos y desconfianza,  
que son una cosa es cierto;  
porque el celar es temer;  
el desconfiar, lo mismo.  
Luego quien celos, tuviere  
es fuerza que sea discreto,  
porque cualquier confiado  
está cerca de ser necio.  
Con aquesto he desatado  
la duda que se ha propuesto,  
y responderé a cualquiera  
que deseare saberlo.

De que en razón de celos,  
es tan malo darlos  
como tenerlos.  
Pedirlos, libertad;  
darlos, desprecio.  
Y delos dos extremos,  
malo es tenerlos; pero aqueste quiero,  
porque mal puede amor serlo sin ellos.<sup>9</sup>

Este rasgo lúdico del sufrimiento, esta suerte de placer masoquista en la concepción de la relación amorosa, hace más evidente su calidad de juego por el margen sospechosamente reducido que obtiene lo verosímil del enredo. El verosímil –como el conjunto de reglas que constituye el juego de la ficción (Kristeva: 1981)<sup>10</sup>– se vuelve poco creíble. Es un verosímil de lo inverosímil, como se observa en lo que sigue.

En casi todos los relatos de estos desengaños se hace visible en su secuencia de acciones, normalmente ordenada según una lógica "efecto-causa", que falta un principio lógico en lo que respecta a la **acción** (de él: traicionar, burlar) y **reacción** (de ella: amar). Podría siempre argumentarse que es propio del amor y es propio de la pasión esa ceguera de la razón que los define. Sin embargo –sin que necesariamente entremos en una definición de lo que es el amor– no se reconoce en estos relatos

7.- María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Cátedra, Madrid, 1983.

8.- Véanse los capítulos xii y xiii de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

9.- María de Zayas, *op. cit.*

10.- Julia Kristeva, *Semiótica 2*, Fundamentos, Madrid, 1981.

la presencia argumentativa o definidora de ese sentimiento, que casi siempre es de orden puramente estético:

Era Octavia, aunque mayor que su hermano seis años, de las hermosísimas mujeres de aquel reino, así no lo fueran las gracias, las habilidades, el donaire, el entendimiento; quien sin verla la oía, la admiraba fea cuando la celebraba hermosa. Llegando, pues, a la edad cuando más campea la belleza, se enamoró de ella, viéndola en un festín, un hijo de un senador, mozo, galán, entendido y rico, partes para que no tuviera Octavia mucha duda en corresponderle. Mas era cuerda y notó que ya no es dote suficiente la hermosura. [...] pues, como he dicho, vio Carlos a Octavia [...] se perdió, o lo dió a entender, que para mí lo peor que siento de los hombres es que publican más que sienten.<sup>11</sup>

Sin embargo esa atracción estética que genera el deseo de los sujetos se puede anotar siempre como una tipología de “amor-capricho”, un capricho que, en sí, también es definible al alero de lo irracional-pasional. Como he dicho, la motivación para la obtención del amor-capricho posee más bien un carácter de no-motivación e incluso de anti-motivación.

Los motivos por los cuales la heroína “sigue” al engañador (que aquí es sinónimo de hombre) son casi siempre no-motivos. Esta carrera implica un descenso social tal –en la heroína– que a la luz del intelecto de un lector común postula a la(s) heroína(s) como poseedoras de un grado de estupidez mayúsculo.

Justamente la sucesión secuencial se repite: “engañada-burlada-abandonad-seguidora del burlador creditora-burlada-abandonada”, etc.

De esta manera queda preguntarse si el sujeto ideológico de estos relatos acaso **no** está denunciando tanto la falsedad intrínseca masculina en la relación amorosa, cuanto la estupidez evidente de las heroínas que –**a pesar de todo**– siguen su amor-capricho hasta el fin.

Es muy importante en esta gramática de las formas de estos relatos la apreciación de ese **A PESAR DE TODO**, que es una función no-lógica y no-racional que se sitúa entre el “engaño” y “el volver a creer” (acreditar) y seguir amando. Como digo, esta expresión viene a resultar una suerte de función: la función “a-pesar-de-todo” que construye y dilata el relato. La textualidad, en su sentido etimológico de tejido estaría allí, en ese función “a-pesar-de-todo” que neutraliza las “no-razones-para-amar” que da el antihéroe. Así la dicotomía

masculino	v/s	femenino
inmoralidad		virtud
se plantea en un		
engañar		creer

Esta dicotomía ridiculiza el **EMPEÑO** de la heroína en conseguir al anti-héroe. Aunque quede dicho muchas veces que el deseo es el de recomposición de su honor. Esto plantearía esa “estupidez” proverbial de que hablábamos más arriba.

Allí el desengaño posee un grado de denuncia no tanto de un anti-héroe a priori definido negativamente, por su calidad de hombre, sino por esa ceguera o estupidez de la heroína que se empecina en creer no tanto en el anti-héroe cuanto en la posibilidad de una realización del amor. Pero el mal es necesario, o como podría decirse en un juego de palabras en francés “le mâle (el macho) est necessaire”.

La conclusión de la heroína, curiosamente, es que el amor “intranquilo” o amor en celos es engaño y así debe ser, así le gusta:

11.- María de Zayas, *op. cit.*

## HISTORIAS PARA POSTERGAR LA MUERTE Y DILUIR EL DOLOR

De que en razón de celos,  
es tan malo darlos  
como tenerlos.  
Pedirlos, libertad;  
darlos, desprecio.  
Y de los dos extremos,  
malo es tenerlos; pero **aqueste quiero,**  
**porque mal puede amor serlo sin ellos.**<sup>12</sup>

Hago notar que esta irracionalidad viene de alguna manera denunciada o, si no, evidenciada por María de Zayas. La pérdida del equilibrio del raciocinio lógico en beneficio de lo pasional y patémico constituye una resignación a vivir la muerte que constituye el amor en un "a pesar de todo". La mujer se pierde, sufriente y en conciencia por lo que cree una no-alternativa para vivir. Ve su sentido en el otro y no en sí misma. Muy diferentemente, el feminismo de hoy piensa que "la mujer cree, al entrar en relación consigo misma por primera vez, cuando se refleja por primera vez a sí misma, que se ha vuelto loca. Pero la locura aparente no es ninguna locura: es el primer paso hacia la cordura." (Lenk. pp. 59-69)<sup>13</sup>

En cualquier caso se trata, en María de Zayas y como ya lo ha dicho la crítica<sup>14</sup> de un feminismo conservador, en el sentido de que no alcanza a visualizar el destino de la mujer en sí, prescindiendo de un destino y un sentido existencial a priori trazado con "otro", llámese hombre, maternidad, homosexualidad, entrega a la comunidad, retiro religioso, etc.

En estas narraciones de narraciones donde leemos muchas locutoras desengañadas, la mujer es locutora para la mujer que "todavía no es" (desengañada). El alocutario a que se destina este tipo de narraciones es evidentemente la mujer todavía no desengañada. Sería una nueva forma de ser, el descubrimiento de un nuevo límite: el que existe entre las desengañadas (locutoras) y las que todavía no son (auditoras).

Se puede comenzar a ser diferente dentro de su "todavía no" desengaño, dentro de su derecho a soñar, a desear un modelo de felicidad. El límite a ese sueño está asumido por la mujer de esta época y se centra en el sentido del honor. Qué mujer pensaría que el honor y lo que lo define en ese siglo XVII, sería un fantasma surgido de un imaginario patriarcal, como constricción de la libertad -entre otras- femenina<sup>15</sup>.

La escritura de esta autora poseería su rasgo subversivo en su praxis negativa, que define Julia Kristeva (Weigel, 1986, citando a Kristeva):

una praxis femenina debe ser negativa para decir que esto es y esto todavía no es", es decir, "para decir el no ser".

El lenguaje que hemos aprendido es inadecuado para esa *praxis negativa*, como demuestra la mudez (la literatura no escrita de las mujeres) y la volubilidad (el montón de literatura trivial que han producido las mujeres). Hemos aprendido nuestro lenguaje de nuestros padres... y de nuestras madres. La institución de "el padre" y la reproducción de "la madre" en las formas dicutidas / conjuradas en interminables discursos durante los últimos doscientos años, desde los días de la primera Ilustración hasta los ideólogos de la política de la familia burguesa son, sin embargo los cimientos del patriarcado. Lo que es cierto respecto a la apariencia también se aplica al lenguaje. El lenguaje femenino (que no implica un nuevo vocabulario como con frecuencia se piensa) "ya no" y "todavía no" existe; "ya no" es virtuoso y agradable y "todavía

12.- María de Zayas, *op. cit.*, p. 169.

13.- Véase I. Isbeth Lenk: "La mujer reflejo de sí misma", en Gisela Ecker et al., *Estética feminista*, Acaria, Barcelona, 1986, pp. 59-69.

14.- Yllera, Alicia, *op. cit.*

15.- Digo "entre otras cosas", pues todo caballero será necesariamente menos caballero si no defiende la honra de su mujer, que es la suya.

no" es liberado y auténtico. Por tanto tendremos que practicar cuidadosamente el uso preciso del lenguaje recién adquirido, atentas tanto a sus limitaciones ocultas, prestando atención sobre todo al significado de los patrones de lenguaje, los dispositivos retóricos y los géneros.<sup>16</sup>

Justamente, para María de Zayas se trataba del SILENCIO o la TERTULIA. El tránsito del engaño al desencanto produce la narratividad y el paso de la mentira del creer a la verdad del no-creer (en los hombres). Por este gesto se justificaría el placer de repetir. Hay una temporalidad anafórica, pretérita, que está repitiendo machaconamente una tipología de acciones con diferentes actantes y en diferentes escenarios. Una acción temporal que se mueve levemente de una temporalidad anafórica (anecdótica) a una temporalidad genérica (universal). Hay una temporalidad que repite un nuevo mito y que instala una verdad en el cánón, una pequeña subversión en la cosmogonía de los textos.

#### *Una clave onomástica*

Tenemos ante nosotros la narración de una mujer llamada Lisis "ideadora y directora" del sarao narrativo que constituye el texto de *Los desencantos*. Nos llama la atención primero que nada este nombre, Lisis, que etimológicamente viene del griego Lysis: disolver. Es el segundo compuesto átomo de palabras compuestas derivadas del griego como análisis, diálisis, etc. Significa en realidad disolución, descomposición o separación, y de este modo remite a esa disolución del sujeto de la enunciación o sujeto ideológico del texto, en sus muchos enunciantes de "desencantos", en un modo de simular una pluralidad a cuyo sentido volveremos más tarde.

Pero también tenemos este nombre en Platón, en uno de sus diálogos socráticos titulado *Lysis o de la amistad*, donde aparece un interlocutor, el joven Lysis. En este diálogo se trata de definir la amistad, discusión que continúa en *El Banquete* con el tema del amor. En este diálogo, con que María de Zayas hace dialogar su texto, Platón nos presenta a un alumno de nombre Lysis que dialoga con Sócrates, que es quien dirige el diálogo al igual que Lisis -en *Los desencantos*- dirige el sarao. En este diálogo se tratará de examinar -junto con Lysis- las opiniones de los poetas, esos "padres de toda ciencia", sobre el origen de la amistad y del amor:

Algunos hacen nacer el amor de la atracción que lleva a un semejante hacia otro semejante. Pero, ¿se puede hablar de amistad entre semejantes que son igualmente malos? Y en cuanto a los semejantes que son igualmente buenos, no tienen ninguna necesidad el uno del otro. Entonces, no hay amistad.<sup>17</sup>

Otros poetas como Hesfodo (que en su opinión está de acuerdo con Heráclito) declara, por el contrario, que los semejantes se odian. Habría, pues, que concluir que los contrarios se buscan, "son los más amigos". Pero la consecuencia lógica de esta aserción sería absurda pues el justo sería amigo del injusto, el bien amigo del mal.<sup>18</sup>

En su ficción María de Zayas está oponiendo precisamente el sexo femenino al masculino en una relación de sexo "virtuoso" v/s sexo "perverso" respectivamente. Ella plantea el misterio "irracional-pasional" de la atracción del bien por el mal.

Una intuición o "ilusión adivinatoria" permite a Sócrates proponer que, en principio, aquel que es amigo de lo bello y del bien no es en sí ni bueno ni malo; y el razonamiento lo lleva a la idea de que esta amistad desea el bien para escapar al mal.

"Entonces, ¿cuál es ese bien al que se aspira? Se trata aquí de no confundir el fin con los medios; así, la salud es la meta, la medicina no es sino el instrumento. Pero a su vez la salud es querida, dese-

16.- Weigel, Sigrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en Gisela Ecker et al., *Estética feminista*, Acaria, Barcelona, 1986, pp. 69-99.

17.- Platón, *Lachès et Lysis*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983. Edition, introduction et commentaire de Paul Vicaire, p. 65 (213d-215c). (Mi traducción del francés)

18.- Platón, *op. cit.*, p. 66 (215c-216b).

## HISTORIAS PARA POSTERGAR LA MUERTE Y DILUIR EL DOLOR

ada en vista de algo y eso es de ser verdaderamente amado. Este objeto es el bien"<sup>19</sup>, dice Sócrates —en *Lysis* de Platón—, y Lisis de María de Zayas lo confirma. Su enfermedad o su no-salud se produce por no ser amada de quien ella ama. Por eso el “amor” de la amistad de los que la rodean con sus historias “terapéuticas” de desengaños atienden y cooperan a su salud.

Al parecer el amor que nos impulsa al bien reposaría sobre el horror al mal. El principio expuesto en este diálogo por Platón es que el otro es el bien hacia el cual tiende el “carente de bien”. Traducido a la escenificación de María de Zayas el hombre busca el bien en la mujer pues es un ser carente de “bien”. El problema es que lo destruye.

Hay que notar que en este análisis cualitativo casi actancial, que Platón propone de los actantes de la relación amorosa, se plantea la búsqueda “del otro” como un instrumento, es decir utilitariamente para la concreción parcial e imperfecta (siempre en Platón) de un sentimiento más abstracto que es el amor.

En el esquema actancial greimasiano tendríamos a un sujeto deseante frente a un objeto deseado ideal que sería “el amor” (la experimentación concreta de un sentimiento abstracto). De esta manera “el otro” o lo amado no sería sino un medio para llegar a un fin mayor o más ideal. Queda planteado el problema teleológico-amoroso donde el sentido de amar es llegar a experimentar lo concreto (el / la amante) o experimentar el sentimiento ideal o sublime del amor. En cualquier caso en el primer caso el sujeto amado es un fin y en el segundo es un medio para llegar a un fin.

El esquema que se nos plantea aquí anuncia ciertos rasgos esenciales de *El Banquete*. En dicho diálogo el amor mismo se vuelve un “intermediario” cuya función consiste en unir la esfera de lo inmortal con la esfera de lo mortal. Es el deseo de poseer eternamente (y por eso inmortalmente) aquello que es bueno y bello (lo mortal y perecible) y “este objeto no puede ser buscado sino por un ser que no es en sí mismo perfecto, pero que sabe reconocer aquello que le falta, y hacer el esfuerzo para conseguirlo.”

Todo esto —a la luz de María de Zayas— aparece bastante claro. El problema que se plantea en *Los desengaños* es que el sujeto busca y destruye su objeto. Hay en este texto, en su naciente feminismo, una autoconcepción de la mujer no como sujeto sino como objeto, si la definición por la que se definirá al sujeto se centra sobre todo en el “desear” y la del objeto en “ser deseado/a”. El objeto-mujer, en dichos relatos, se “asujetiza”, se hace sujeto deseante sólo en vistas de ser objeto de deseo, cosa ya visible a partir de gran parte de los títulos, como por ejemplo: “La esclava de su amante”, que no está planteado sólo negativamente sino como signo de fidelidad. El sentido se centra en un rebajarse, un humillarse por amor: primero profano —el amado— y luego divino, cuando la herofna desengañada desea ser la esclava o “esposa” de Dios. La relación de la presencia de Lisis, en María de Zayas, con *Lysis*, de Platón, está en que éste último no concluye si existe o no un “ideal realizable” de amor o de amistad. Se plantea también en María de Zayas la existencia de una forma o idea de amor que nunca llega a ser realizada. Accedemos a la Verdad de su irrealización. La diferencia que siempre existe en Platón entre esencia ideal de las cosas y su manifestación terrenal es —en lo que respecta al amor— infinitamente mayor en su grado de imperfección o de posibilidad de realización, constituye una virtualidad.

Tenemos, sin embargo que pensar en el “empaquetado” de esta verdad a la que hemos accedido. Dónde están los mecanismos que instan a su credibilidad. La verdad es que es aquí que corresponde reflexionar la “multiplicación narrativa” de esta verdad, contada en diferentes historias y por diferentes “simulaciones de sujetos de la enunciación”. Precisamente la multiplicación de las historias construye no varias historias instaladas en una conciencia que concluye la verdad, sino que multiplica las experiencias en diferentes simulacros, de conciencia (narradoras) cuya narración finalmente corresponde a una tipología. La intención de descubrir su gramática es justamente evidenciar esa falsa variedad. Sin embargo esta táctica narrativa nos quiere subrayar lo contrario. No es *un* sujeto, son muchos los

19.- Platón, *op. cit.*, p. 66 (218a-220b).

sujetos que lo saben. No es *una* historia, son muchas las historias y “muy verdaderas” las que, sumadas como conjunto de opiniones similares, invitarán al lector a concluir la Verdad que ellas encierran. Es así como accedemos a esa hermenéutica onomástica del nombre Lisis cuyo sentido etimológico es disolución. Las historias de cada narradora han tenido la función de diluir –a través de un desengaño– el dolor de Lisis como dolor no único e irreplicable, sino que, en la multiplicación de la experiencia, surge el efecto terapéutico de diluir –entre muchos sujetos– una misma tipología de dolor. Asimismo la construcción del relato, a saber la simulación de un mismo sujeto ideológico diluido en varios simulacros de enunciación, contribuye a presentar como una verdad deducible de muchas experiencias lo que es una verdad ya erigida en un sólo sujeto de la enunciación responsable del decir ideológico de los relatos.

Por último cabría señalar una pequeña clave en la relación de las formas de los nombres de las narradoras –al menos– de los tres primeros desengaños, como se ve en lo siguiente:

Lisis  
(I)isabe-l  
Lisarda  
Nise

Se trata de una relación paragramática en el sentido de que el nombre Lisis está de alguna manera “contenido” (diluido) en los nombres de las otras narradoras acusando la diseminación de un mismo sujeto ideológico, responsable de la Verdad a que hemos accedido: el amor es sólo asumible como y con mutua desconfianza, es un hecho irrealizable, una imperfección, desde el punto de vista femenino, una perversión desde el punto de vista masculino, y, entre imperfección y perversión, un mal necesario (*mâle nécessaire*).

#### Referencias

- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Cátedra, Madrid, 1988.
- GREIMAS, A. J. et J. Courtés. *Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Tome 2, Hachette, Paris, 1986.
- Diccionario Enciclopédico*, Espasa Calpe, Madrid, 1954.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 2*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- LENK, Lisbeth. “La mujer reflejo de sí misma”, en Gisela Ecker *et al.*, *Estética Feminista*, Acaria, Barcelona, 1986, pp. 59-69.
- PEZZINI, Isabella, *et al.* *VS 47/48 Quaderni di studi semiotici* maggio-dicembre, Bompiani, Bologna, 1987.
- PLATON. *Lachès et Lysis*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963. Edition, introduction et commentaire de Paul Vicaire.
- WEIGEL, Sigrid. “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker *et al.*, *Estética Feminista*, Acaria, Barcelona, 1986, pp. 69-99.
- YLLERA, Alicia. “Introducción” a María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Cátedra, Madrid, 1983.
- ZAYAS, María de. *Desengaños amorosos*, Cátedra, Madrid, 1983.