

“Ha nacido una estrella”: leyendo a Zayas para la televisión

Nieves Romero-Díaz

Mount Holyoke College

Dulce sirena, que la voz sonora
Apolo te prestó desde su esfera,
de la Accidalia diosa verdadera
imagen, por quien Marte tierno llora...

Juan Pérez de Montalbán, A María de Zayas. Novelas amorosas y ejemplares, 1637

Video 1: Introducción ([Play Video](#))

1

En los últimos 20 años esta “fracasada” María de Zayas ha ocupado, sin embargo, un lugar fundamental en los estudios del Siglo de Oro. La incorporación del feminismo dentro del mundo académico ha obligado a una revisión del canon literario haciendo necesaria la recuperación de voces silenciadas a lo largo de la historia (como la de Zayas) y la reconsideración de principios de organización sociocultural tan sumamente críticos como el de la definición y construcción del género sexual. Efectivamente, María de Zayas junto a Mariana de Carvajal, Leonor de Meneses y Ana Caro—también en el campo de la novela—se han convertido en el grupo de escritores del seiscientos español que recientemente están recibiendo una mayor atención.¹

Como una “dulce sirena,” la atracción por la enigmática persona de María de Zayas y su paradójica voz nos ha llevado por caminos “laberínticos” a la hora de intentar comprenderla cultural y literariamente e, igualmente, intentar posicionarla social e ideológicamente.² Zayas, mujer que se hace pública en un espacio literario institucionalizado como predominantemente masculino, se enfrenta con un problema de representación: el de ser una “‘writing woman’ in a social order that obstructs female autonomy and authority” (El Saffar 193).³ La posición de María de Zayas es totalmente ambigua alzándose como una presencia atractiva y al mismo tiempo desafiante. María de Zayas cuestiona los límites sociales y culturales que la determinan y esa situación resulta peligrosa ya que la mujer no es simplemente una víctima pasiva de la opresión masculina sino que sabe aprovecharse de esta opresión y es capaz de reconstruirla como una forma de poder (Finke 14). Es decir, su desafío pone de manifiesto los límites que surgen desde el momento en que se introduce en un espacio sociocultural que no le corresponde sexualmente—desde el momento en que sale de una posición marginal y se coloca en el “centro.” De esta manera, María de Zayas resiste a todo tipo de categorizaciones y las cuestiona provocando, en consecuencia, un desequilibrio cultural.

2

En un presente en el que la imagen se interna en todos los aspectos de nuestra vida, la paradoja representacional que encarna María de Zayas no podía pasar desapercibida. En 1995, bajo la dirección de María Teresa Alvarez y dentro de una serie documental titulada Mujeres en la Historia, Zayas con sus Novelas amorosas y ejemplares y sus Desengaños amorosos deja de ser propiedad de la cultura literaria escrita para pasar a formar parte también del espacio popular de la imagen televisiva. La serie la componen nueve capítulos dedicados a nueve mujeres con quienes “la historia nunca ha sido generosa” (Tecla).⁴ Además de María de Zayas, son objeto de los documentales: María Pacheco, Juana de Austria, Sor María de Agreda, Isabel de Farnesio, Juana la Beltraneja, María de Molina, Concepción Arenal y Leonor Plantagenet, “[r]einas, hermanas de reyes, religiosas, intelectuales, [todas] fueron por distintas razones realmente influyentes en su época” (Tecla). Con esta serie se intenta destacar el papel de la mujer como protagonista activa de la historia de España.

3

Aunque mostrado por la Segunda Cadena de Televisión española en varias ocasiones desde su primera proyección en el verano del 95, este documental se destaca en Estados Unidos por su silencio el cual se explicaría por varias razones: por un lado, se podría considerar su total desconocimiento pues ni siquiera en los más recientes volúmenes dedicados a Zayas, se hace referencia a este documental; por otro, la razón se fundamentaría en la dificultad de interpretarlo puesto que, a pesar de la aparente sencillez, sus imágenes, música y palabras son tan contradictorias y complejas como la misma representación de Zayas.⁵ Es precisamente con respecto a este último apartado como propongo analizar este documental. Es decir, se trata de incorporar el estudio de la dimensión social y cultural de la comunicación visual al debate zayesco. Si su representación para el público literario y social de aquella época ya fue problemático, cabe preguntarse qué ocurre cuando ésta se actualiza para un público contemporáneo y a través de un nuevo espacio discursivo, el documental, mediatizado por la imagen y el sonido. María de Zayas y su polemizada defensa de las mujeres, ahora estrellas del mundo visual, siguen siendo tema de actualidad para un presente en el cual aún se cuestionan muchas de las limitaciones y contenciones que embebían a Zayas en el seiscientos. Como se expondrá en este análisis, las múltiples y ambiguas voces del documental, el efecto en el telespectador de unas imágenes que se enfrentan contradictoriamente a la narración oral, etc. ofrecen al nuevo consumidor televisivo de María de Zayas diferentes herramientas que le permitirá reconsiderar no sólo la posición de nuestra protagonista en la historia sino también la suya propia: en palabras de John Berger, el acto de *ver* “establishes our place in the surrounding world” (7). Así para el espectador del documental, Zayas es una mujer cuya presencia y voz no sólo han cuestionado la historia del pasado (tanto literaria como no literaria) sino que aún desafían la política sociocultural del presente y, por tanto, continúan haciendo historia, ahora nuestra historia.⁶

El hecho de que sea la televisión pública el espacio elegido para la proyección de esta serie documental añade una problemática importante a tener en cuenta en el análisis. Para el caso de los Estados Unidos, Barry Dornfeld enfatiza cómo la televisión pública es un medio fundamental en los estudios culturales en cuanto práctica social que participa del proceso “by which cultural identity, the way individuals regard and ‘know’ themselves and cultural others, get produced and reproduced” (Dornfeld 19). A través de la actualización visual de tales discursos que procura el medio televisivo, se amplía el campo de recepción de manera que cualquier discusión que hasta ahora ha estado principalmente a manos de la institución política y académica, pasa al espacio público y “contribute[s] to the constitution of [Spanish] public culture” (Dornfeld 5).⁷ El análisis y estudio de este documental sobre María de Zayas, el cual ha sido producido por y para la televisión, nos ayudará, por tanto, a reflexionar igualmente la discusión sobre la formación y escritura de la historia de España y, más en concreto, la discusión sobre la construcción de categorías históricas y socioculturales que han venido constituyendo la llamada “identidad cultural” de los españoles, en particular aquellas relacionadas con categorías tales como la de género sexual.

En este sentido, teóricos clásicos del género tales como John Grierson y Paul Rotha han destacado la función social del documental la cual consistiría en “[to] educat[e] the masses and [to] enabl[e] them to better understand their place in society and the public institutions that organizes their lives” (Plantinga 27; énfasis añadido). Para Grierson, tener un propósito social significa tratar de problemas sociales contemporáneos (Plantinga 28). Partiendo de esta definición de documental, el trabajo sobre María de Zayas (y con ella los de las demás protagonistas de la serie) tendría un valor significativo mucho más complejo ya que no sólo se consideraría una exposición educativo-descriptiva de un pasado sino una revisión del presente, un presente que en los noventa—momento de producción de la serie—está, insisto, aún desafiando la sistematización genérico-sexual patriarcal que define la España moderna.

Mi análisis quiere establecer, por tanto, un diálogo entre las teorías propiamente del documental y las 7

de la perspectiva feminista. En la introducción a Feminism and Documentary (1999), Diane Waldman y Janet Walker resumen la compleja relación que ha venido existiendo entre la práctica documental y la corriente feminista desde el comienzo del desarrollo de ambas:

documentary studies championed non-fiction film as an alternative representational practice while feminist film studies criticized the depiction of women in dominant commercial cinema and sought to develop feminist alternatives. Given the documentary form's long-standing association with progressive social movements, the opposition of both documentaries and feminists to the dominant and commercial cinema and the interest of both in developing and supporting alternative to it, one might assume that these areas of studies would have much in common. (3)

Por el contrario la relación no ha sido muy estrecha. En la retórica documental, la categoría de género sexual es fundamental pero prácticamente olvidada y resistida (Rabinowitz 6). Sin embargo, la crítica feminista y los estudios de documentales han ido poco a poco abriéndose camino en el mundo académico hasta convertirse en una de las facetas más atractivas dentro de los llamados 'Film Studies.'

Al estudiar las estrategias utilizadas en los documentales feministas que se han convertido en lo que se podría llamar "the first avant-garde theory films," Ann Kaplan distingue, en términos amplios, entre tres tipos: a) los que tratan propiamente el tema de la subjetividad femenina and "the problem of woman finding the voice and a position from which to speak," b) los que exponen y critican "how woman has been 'spoken' rather than asserted as speaking subject," y c) aquellos que se enfocan en el tema de "women's history and [with] the whole problem of writing history" (94). El documental de María de Zayas y, en general, todos los que forman parte de la serie Mujeres en la historia, se incluirían en este tercer grupo puesto que se preocupan principalmente por estudiar la relación entre, por un lado, el documental propiamente dicho en cuanto práctica sociocultural y, por otro, la función, representación y posición de la mujer en la redefinición histórica de España. Claire Johnston señala al respecto precisamente la importancia de tener en cuenta los efectos del documental no sólo en el telespectador sino sobre todo en el espacio cultural en el que se proyecta ya que "[a]ny revolutionary strategy must challenge the depiction of reality" (cit. por Waldman y Walker 7). Se trata finalmente de llevar a cabo un "feminist analysis of the role of gender in the construction and maintenance of the contemporary social formation" (Shiach 57), de forma que no es suficiente ver cómo dentro del documental sobre María de Zayas se reflexiona y debate sobre la situación de la mujer en el seiscientos español sino que también hay que estudiar cómo, al tiempo que el nuevo consumidor visual compone una también nueva perspectiva zayesca, la realidad social y cultural de nuestro presente queda interrogada y cuestionada. 8

La función social en la que tanto Grierson como Rotha insistían (Plantinga 27) fundamenta pues la perspectiva feminista desde la que me sitúo al estudiar el documental. Ahora bien, como Alan Rosenthal afirma en la introducción a su edición New Challenges for Documentary (1988), el documental es más que una proyección de un fenómeno sociocultural con un efecto determinado: el documental "is a language, with a grammar and semantics" (12) y el estudio de la forma es tan importante como en las películas de ficción, es decir, "documentary film, like the feature film, uses signifying practices that, structured like language, are already symbolic. Hence, all film, including documentary, is ultimately fiction" (12).⁸ La relación dialéctica entre el propósito socio-ideológico tanto del lenguaje oral y esa expresión visual paralela son la base, por tanto, del estudio de todo documental. 9

Adentrémonos en el capítulo pues de Zayas y hay que hablar en primer lugar del medio en el que se proyectó. Según se señalaba anteriormente, este documental pertenece a una colección sobre mujeres que han hecho historia en diferentes campos, desde el literario al científico, producida por Radio Televisión Española para la Segunda Cadena. La denominada "Segunda Cadena" es un canal estatal 10

español creado en 1965. Su programación, la cual se podría denominar “alternativa,” equivaldría, salvando las diferencias, a la del canal público estadounidense PBS, o sea, programas de tipo divulgativo y enfocados en la música clásica, la discusión literaria, la educación biológico-científica . . . , al tiempo que proyecta cine clásico y/o en versión original, cine de producción nacional, etc.⁹

La elección de esta serie documental para esta cadena queda por tanto justificada en tanto que participa del elemento de difusión cultural-educativa que caracteriza a la misma. Sin embargo, como cadena estatal y, sobre todo, “alternativa” también ha visto desafiada su existencia. Raymond Carroll nos recuerda que “television is a business that is highly profit-oriented” y, consecuentemente, “it also has great dependence on public favor and political support” (245). Willard Rowland and Michael Tracey han demostrado cómo desde los años 80, y principalmente durante los 90, la televisión pública a nivel internacional ha recibido mucha presión desde el punto de vista ideológico (el enfrentamiento entre fuerzas políticas), económico (la disminución de fondos públicos) y tecnológico (la aparición de nuevas formas de distribución visual), provocando así una fragmentación y redistribución de la audiencia (8-9). España no ha sido un caso excepcional. En el apartado dedicado a los medios de difusión de la Country Commercial Guidelines del año 2000 para España, se destaca el déficit económico por el que está pasando TVE en los 10 últimos años, el cual, sumado al número limitado de espectadores, ha llevado a los directivos de la misma a cuestionar la rentabilidad de TVE 2 en varias ocasiones.¹⁰ Al ser una cadena estatal, este déficit económico se ha visto además acusado por la crítica ideológica de “both major political parties [that] (when in oposition) [complain] of ‘politicization’ of news coverage, keep[ing] TVE under constant political scrutiny.” Además, en consonancia con las palabras de Rowland y Tracey, desde los años 90 la programación de TVE (tanto la primera como la segunda cadena) compite con la introducción y consecuente éxito de cadenas privadas (Antena 3, TeleCinco y Canal Plus), territoriales (Canal Sur, Tele Madrid . . .) y, posteriormente, la instalación del cable y los canales digitales o de vía satélite (éstos dos últimos desde 1999) (Country 2000). Su pertenencia al estado le asegura, sin embargo, su mantenimiento.

11

Por lo tanto, incluso el espacio televisivo mismo que produce y en el que se proyecta la serie sobre la Historia de las Mujeres a la que pertenece este documental de María de Zayas encarna un conflicto de posicionamientos con respecto a las fuerzas socioculturales dominantes. Por un lado, y teniendo en cuenta el gusto de la mayoría de la audiencia televisiva, se caracteriza por ser una cadena de televisión que programa y muestra producciones alternativas y, de alguna manera, “marginales,” dedicadas a ciertas minorías culturales e intelectuales. Por otro lado, y a pesar del rechazo del público general y de la pérdida económica que supone, pertenece al poder central-estatal que lo subvenciona y, por consiguiente, lo mantiene en antena como un ejemplo de negociación por parte del gobierno de una política cultural abierta a tales respuestas alternativas y “marginales.”¹¹ Esta contradicción entre encontrarse en el centro y al mismo tiempo en los márgenes hacen de esta cadena el espacio ideal para la proyección de programas tales como la serie dedicada a las mujeres en la historia y, en particular, el capítulo de Zayas. A este hecho se suma un dato más y es el relacionado con la elección de horario para la programación de la serie. Según Carroll, “[television] documentaries are detached from the demands of the clock and the calendar” (244).¹² Efectivamente, Mujeres en la historia se proyectó por primera vez de forma semanal durante el verano de 1995, momento en que los índices de audiencia son inferiores por ser el período de las vacaciones estivales.

12

En cuanto a la producción propiamente del documental, lo primero que hay que destacar es la música con la que se abre y cierra el programa. Se trata de una nana interpretada a capella por la cupletista Olga Ramos. La canción de cuna sirve para introducir a la audiencia en un espacio temporal del sueño. La historia y voz de mujeres como María de Zayas han permanecido en la oscuridad, en el silencio y como en un aura de misterio—podría decirse—onírico, se nos van a revelar finalmente en nuestro presente. Las últimas palabras de la nana se cargan, en este contexto, de significado: “este niño

13

tiene sueño, / muy pronto se va a dormir, / tiene un ojito cerrado / y el otro a medio abrir.” Esta representación facial que se expresa en las palabras de la nana refuerza el estado liminal en el que el público está situado momentos antes de comenzar la lectura visual de Zayas. Este estado liminal cobra aún un mayor simbolismo si se tiene en cuenta que la imagen que se proyecta al tiempo de las palabras de la nana es la del límite rocoso entre dos elementos de la naturaleza: el agua (el mar) y la tierra. El efecto visual de este encuentro en el público se consigue a nivel sonoro dejando que ambos sonidos, el vocal y el natural, también se encuentren en directo: el sonido de las olas al chocar con las rocas se entrecruza con el de la voz que interpreta la nana.¹³ La cámara gira lentamente hasta que se enfoca en el mar. Es sólo el sonido de las olas junto con la imagen del mar el que permanece al final de esta apertura hasta pasar directamente a la introducción del documental por Álvarez. Este último plano de la imagen del mar recuerda la importancia del agua oceánica como elemento femenino esencial en la imaginación feminista de Hélène Cixous: “It is within this space that Cixous’s speaking subject is free to move from one subject position to another, or to merge oceanically with the world” (Moi 117).¹⁴ Con esta introducción, sonido e imagen guían al espectador a un espacio femenino en el que Álvarez tiene la libertad de cambiar de posiciones consiguiendo de esa manera dar igualmente espacio a la ficción de María de Zayas la cual está llena de silencios, paradojas, multiplicidad de voces que se superponen unas a otras, etc. En la nueva narrativa de María de Zayas, se logra visualizar su contradictoria representación sin presión de ningún tipo, y así se invita al público a participar de una nueva realidad, la de la realidad histórica de las mujeres en España.

Tras la apertura musical, el documental comienza con la presencia de M^a Teresa Álvarez en una sala 14 de lectura quien explica el contenido del episodio del día: María de Zayas, vida, obra y contexto cultural. A modo de marco narrativo, su presencia y su voz abren y cierran el programa. Significativo es el hecho de que entre sus manos porte un libro, que igualmente se abre al principio y se cierra al finalizar el documental. El documento visual del que vamos a ser testigos se materializa en la palabra escrita que lo legitima culturalmente en el campo de la historia de las mujeres, ahora oficial e institucionalizada.

La narración sobre Zayas a continuación está caracterizada por no seguir la estructura de la narrativa 15 clásica (Corrigan 38) puesto que: a) no hay una historia que se desarrolla de una forma lógica, es decir, se salta de un aspecto dado de la novelística de Zayas a relatar aspectos de su vida; b) no hay un sentido de cierre al modo tradicional, y c) la objetividad es mezclada con comentarios subjetivos que provocan continuamente a la audiencia. Como afirma Timothy Corrigan, “many movies create narratives that are outside the classical tradition or that may intentionally confront that tradition in order to tell their stories distinctively” (41). El documental sabe captar la originalidad de la narrativa de Zayas y su “voz distintiva dentro del género” (Redondo, Comentarios). Para poder articular esta originalidad, Álvarez hace uso de una estrategia fundamental en este tipo de documentales: su voz no es la única que articula el discurso de Zayas en el documental, ni siquiera su presencia sigue siendo visual. Álvarez desaparece de la escena para situarse detrás de la cámara y hacer su función de directora. La narrativa de Zayas se sostiene discursivamente a través de una serie de voces, la mayoría voces en off que proporcionan al público diferentes perspectivas.¹⁵

Al referirse al análisis de Sylvia Harley sobre el documental feminista de tipo histórico de 16 Clayton/Curling, “Song of the Shirt,” Kaplan describe cómo la historia de las mujeres del documental resulta de una mezcla de discursos que son mostrados por medio de tomas de una cámara que se mueve de un tipo de documento a otro provocando una serie de saltos en el discurso que desconciertan al espectador (94). En el documental de Zayas, el desconcierto se consigue, principalmente, mediante esta diversidad de voces que, a veces complementándose, a veces contradiciéndose, relatan la ficción zayesca. Esta estrategia a través de la cual la narración es constantemente interrumpida, dice Kaplan, “provide[s] a frustration that forces us to understand the seductive power of narrative” (94). Desde la

perspectiva de nuestro conocimiento crítico de su obra, podemos advertir cómo la complejidad de la narrativa del documental se hace eco de la complejidad de la misma Zayas.

A lo largo de los siglos, esta compleja narrativa zayesca se ha caracterizado precisamente por su poder seductor. Tanto para alabarla por su fuerza feminista de lucha por los derechos de la mujer (ej. Emilia Pardo Bazán) como para degradarla por su indecente obscenidad sexual (ej. Edwin Pfandl)—hasta incluso llegar a silenciarla, la crítica se ha visto envuelta en numerosas lecturas de un texto “deseante de lectores” (Greer 8). Su recepción está marcada por la realidad ideológica de cada momento histórico desde el que parte su lectura: “we never look at just one thing: we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are” (Berger 9). Con respecto a los últimos años, ya se ha adelantado cómo María de Zayas ha ocupado uno de los puestos más importantes de recepción crítica. Los últimos trabajos sobre Zayas y su obra (los estudios de Brownlee y Greer y las colecciones de artículos editadas por Campbell y Whitenack y Whitenack y Williamsen, por citar algunos) la han rescatado de la marginalización cultural y han destacado la rica complejidad de su discurso, en particular las contradicciones que surgen de su paradoja representacional. El filtro de la cámara de Álvarez nos ofrece una lectura que recoge, bajo las diferentes voces del documental, los varios acercamientos que han recibido Zayas y su obra desde su aparición en el siglo XVII hasta nuestro presente. Pero no sólo el público es receptor pasivo de un resumen de estas aproximaciones a Zayas. Con el filtro de la cámara se lleva a cabo una nueva lectura de Zayas que dialoga con estos recientes trabajos de investigación y, al tiempo, se insiste en que el nuevo receptor (ahora no particularmente especializado) establezca su propia perspectiva sobre Zayas y se posicione ideológicamente. En este sentido, las voces del documental no van a interpretar las imágenes para el nuevo consumidor de Zayas. Aunque “the narrators each occupy clearly constructed social positions, and each assumes authority over a carefully-delineated sphere of knowledge” (Plantinga 161), en ningún momento se presenta una posición de autoridad en términos absolutos por parte de alguna de ellas. Desde la óptica de nuestro presente, el nuevo lector visual debe participar en la resolución de la nueva Zayas, estrella de la televisión, creando, así, su propia narrativa y su propia historia.

17

En sus colecciones de novelas, Zayas crea diferentes niveles de voces narrativas, desde la suya propia hasta la de los personajes de cada una de las novelas narradas. En su artículo “Topoi and Rhetorical Distance: The ‘Feminism’ of María de Zayas,” Susan Griswold indica que

18

Zayas has placed a substantial distance between herself and the various characters who actually ‘speak’ in her book, and she has opened up a multitude of potential ironic disparities between the various story-tellers’ views of their stories and the several audiences’s views of them To reduce to one voice – the real (flesh and blood) author’s – the sentiments expressed by such a variety of fictional voices on various levels is to do a terrible violence to the book and to eliminate its narrative complexity.

(104)¹⁶

A estas voces de la narrativa de Zayas, hay que añadir las que surgen en la narrativa de su propia vida y de su recepción: me refiero tanto a las voces de defensa como a las de oposición por parte del orden patriarcal que encarnadas en la de los moralistas, políticos e, incluso, literatos le ponen límites y restricciones. En el documental se trata de 4 grupos diferentes que incorporan un total de 8 voces.

En primer lugar, se encuentra la voz de una narradora principal que nos informa de diferentes hechos y eventos relacionados con la vida de María de Zayas, su obra y la realidad histórico-cultural de su época. Se podría decir que es el único narrador objetivo pues remite en todo momento a los hechos históricos y probados de la vida de Zayas y la época durante la que vivió. En segundo lugar, están las

19

voces en off masculinas que se caracterizan por la ironía y que son el contrapunto a la narración objetiva. Con éstas se consigue provocar el debate, la discusión y la puesta en cuestionamiento de la importancia de Zayas como documento histórico. Representan el temor masculino del que Zayas hace eco en sus novelas, el temor a la pérdida de una posición hegemónica masculina puesta en juego y desafiada por la intrusión de la mujer en la historia. En tercer lugar, aparece una voz, también en off, que cumple con la función de reproducir las diferentes voces que aparecen en las Novelas amorosas y ejemplares y los Desengaños amorosos. Trasladando las palabras que describen estas voces en la narración de Zayas al documental, se corresponden con: en unos casos la misma Zayas (desde las palabras de su prólogo), en otros la “narradora omnisciente de las introducciones y del marco, y que también parece intervenir a menudo en las digresiones a lo largo de los relatos,” en otras ocasiones, los “narradoras y narradores de las novelas,” y por último, las narradoras de algunos de aquellos personajes que a modo autobiográfico cuentan su relato (Olivares 58-59). Consiste, en definitiva, en hacer aparecer bajo una misma voz aquellos enunciados que se corresponden con la “pluralidad de perspectivas” que organizan el discurso narrativo de las Novelas y Desengaños de Zayas. Por último están las voces de personajes reales las cuales, con la excepción de una mujer que responde a la voz popular, se trata de las voces de la crítica, las voces de la interpretación, las cuales son: Alicia Redondo de la Universidad Complutense de Madrid, filóloga conocida en el mundo zayesco por haber llevado a cabo una edición de Tres Novelas amorosas y ejemplares y tres Desengaños amorosos (1989); Adelina Sarrión de la Universidad Autónoma de Madrid, historiadora cuyo trabajo fundamental se centra en la situación de la mujer en la Contrarreforma, Sexualidad y confesión: La solicitación ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI y XVII) (1994); y José Luis Sánchez Lora de la Universidad de Huelva, también historiador con una extensa obra que va desde su más famosa Mujeres, conventos y religiosidad Barroca (1988) hasta su más reciente Los siglos XVI y XVII: Cultura y vida cotidiana (2000) (co-escrita con Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares).

La perspectiva de las diferentes voces es lo que da al documental la riqueza y, al mismo tiempo, complejidad que Zayas ha logrado crear en su propia realidad y ficción. En general, por tanto, “[t]he voice-over narrator[s] do[es] more than disseminate information or assert authority; he or she express a wish, advocate, denounce, express solidarity, plead, hesitate, postulate, and ruminate” (Plantinga 161-62). Con la variedad de voces se intenta mostrar no una perspectiva sino la multiplicidad de las mismas por medio de la cual se perciben contradicciones y ambigüedades que afectan no sólo a la recepción sino también a la representación de Zayas mujer y escritora.

20

¿Cómo se consigue que estas voces que pertenecen al discurso verbal entren en diálogo con el visual? Al estudiar la asociación forma y contenido en el documental, Plantinga no puede evitar el referirse al clásico trabajo de Roland Barthes Image, Music and Text (1977). En el capítulo dedicado a la imagen, Barthes destaca la relación entre las fotografías y el texto verbal que habitualmente las acompaña y enfatiza el hecho de que este texto “never simply duplicates the image, but always adds to or narrows the meanings already present” (cit. por Plantinga 158). Se destacaba previamente al hacer referencia a Rosenthal cómo la expresión visual es un discurso que significativamente conforma el producto final del documental en su función socio-ideológica. Al igual que con el discurso textual (oral), continúa Plantinga, “[a]ll images are polysemous, ambiguos to a certain degree” (159). De hecho, y como se viene exponiendo a lo largo de este trabajo, el tradicional binomio forma y contenido no presenta una unicidad de significado sino que su complementariedad se amplía más allá de los límites significantes que los relacionan entre sí. Así ocurre en cuanto a las imágenes del documental que acompañan a la voz o voces en off (Plantinga 159). Álvarez decide seleccionar para sus imágenes diferentes espacios de la geografía española. A diferencia de las películas de ficción, recuerda Plantinga, los documentales tienen una mayor libertad en su uso del espacio ya que “[w]here the fiction often limits a scene or sequence to a single space, the non-fiction film ‘bounces’ around the globe, using whatever images are needed to construct the thread of its linear progression” (151). Álvarez no duda en hacer uso de esta ventaja y se mueve por la geografía española con una entera libertad. Los espacios que aparecen en el documental son: Asturias (Cabildo de las Basílica de Covadonga), La Islas

21

Canarias (el Teide, el Puerto de la Cruz y el Jardín Botánico de Tenerife) y Toledo (Convento de San Antonio y la Biblioteca Pública). Estos espacios no han sido elegidos al azar sino que tienen un valor simbólico fundamental en el desentrañamiento de la paradoja zayesca. Se establece así una excelente correlación con la elección del espacio en el género del que participa María de Zayas, la novela corta, en la cual los espacios de ninguna forma son únicamente un escenario a la trama de las novelas.

En el ámbito de la novela corta postcervantina del seiscientos es significativamente la ciudad la que se alza como la imagen que envuelve toda la acción y permite que las diferentes voces cobren vida. En la introducción a la antología de novelas de Zayas, por ejemplo, Alicia Redondo destaca el valor fundamental de la ciudad indicando que se trata del “definidor” común de esta novelística (19-20). De la misma manera, afirman Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés que “[e]l arranque de los relatos ponderando el marco ciudadano en el que éstos tienen lugar es tópico que se hará muy frecuente en las novelas del siglo XVII, dentro del definitivo impulso que la cultura urbana tiene en el Barroco” (167).¹⁷ Ahora bien, estas descripciones “tópicas” han sido consideradas en su función marco-espacial como simples escenarios para la trama de las novelas, proporcionando un ambiente urbano y añadiendo igualmente una nota de verosimilitud (norma del género). . . . Al fin y al cabo, se trataría de una mera artificiosidad, “un inmenso paréntesis que produce casi un anacoluto” (Brioso 77). Nunca, en mi opinión, más equivocados, pues si bien es verdad que las descripciones son elogios retóricos que siguen un modelo (el de las urbis encomia), las ciudades elegidas y su simbolismo se relacionan intrínsecamente con los discursos sociales e ideológicos que se debaten en las novelas.¹⁸ De este modo, las descripciones de las ciudades que abren y escenifican las novelas no son sólo mero espacio marco-ambiental reconocible por el público lector sino que igualmente tienen una función significativa dentro de un ámbito sociocultural mucho más complejo (Ruiz 199-200). 22

De vuelta al documental cabe destacar que de todos los espacios que se presentan, son las “exóticas” 23 Islas Canarias las que se alzan como su principal escenario. Al igual que en las novelas cortas de la época de Zayas, su elección como escenario central no es en absoluto arbitrario. En primer lugar hay que señalar el hecho de que las Islas Canarias se incorporan al territorio español en el siglo XVI y desde entonces ya se establece una relación cultural y política muy particular con respecto a la España peninsular: aún siendo parte del mismo territorio desde el punto de vista político, las Islas están apartadas desde el punto de vista cultural quedando relegadas, en su realidad étnica y racial, del imaginario español a la hora de conformar una definición de identidad nacional.¹⁹ Por su disposición geográfica, aunque marginal con respecto a la política peninsular, las Islas Canarias se ofrecen como espacio estratégico tanto en los viajes a las Indias durante los siglos XVI y XVII como en el interés turístico hoy día, en ambos casos ocupando una posición central para la política socioeconómica del país tanto a nivel nacional como internacional. Este doble posicionamiento, el estar dentro y fuera con respecto a la construcción de España, se puede asociar al igualmente doble posicionamiento de Zayas con respecto a los círculos socioculturales dominantes en el momento: efectivamente Zayas estaba en el centro de la vida sociocultural de la época, pero ese mismo centralismo, paradójicamente, ponía de manifiesto su marginalidad puesto que se trataba de ocupar un lugar que sexualmente no le correspondía.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta la aparición del escenario Canario en una de las novelas de la propia María de Zayas: se trata de “Tarde llega el desengaño,” la cuarta novela de sus Desengaños amorosos (1647). Narrada por Filis, esta novela cuenta las aventuras desdichadas de don Jaime de Aragón quien, tras ser manipulado por la pasión amorosa de una mujer, se marcha a su heredad en la Islas Canarias y es allí donde se enamora de Elena. Por causa de celos, don Jaime es engañado por una esclava negra quien acusa a la esposa de traición conyugal de manera que el marido, creyendo a la esclava, decide rechazar a su esposa y castigarla sin poder, una vez descubierto el engaño, recuperarla ni física (puesto que ella muere) ni espiritualmente (ya que ella no puede escuchar 24

el arrepentimiento de su marido).²⁰ El mundo al revés del que son testigos los dos naufragos que llegan al castillo de don Jaime en la arisca Gran Canaria queda enmarcado por el discurso introductorio de una Filis que insiste en los límites a los que son sometidas las mujeres por los hombres ante la posible amenaza que ellas pueden suscitar en contra de la superioridad masculina tradicionalmente establecida como natural. Lo que en la novela se presenta en el campo de las relaciones amorosas, es anticipado por Filis desde el marco en el campo de la educación y del entendimiento: por un lado, se refiere a la oposición que los hombres (padres, hermanos, maridos y maestros) ejercen contra las mujeres temerosos de que con la educación pudieran amenazar su posición dominante de poder sociocultural; por otro lado, presenta un listado de mujeres contemporáneas a Zayas que con su entendimiento han conseguido alcanzar esa posición de poder, contradictoriamente, a través de la fama y el reconocimiento que le han merecido los “temerosos” hombres (por ejemplo, de doña Ana Caro se dice que “ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues en los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles” [230]). La marginalidad tanto de Zayas como la de sus contemporáneas se contraponen, como se adelantaba, al paradójico centralismo con el que son celebradas. Esta respuesta ambigua de los contertulios literarios de la época hacia Zayas se pone de manifiesto en comentarios tales como los siguientes: Zayas es “cette merveille de son sexe” dice Monsier Douville (Yllera 84; énfasis añadido); mujer de ingenio “tan único y raro,” afirma Lope de Vega (165; énfasis añadido); y mujer que “semblava un cavallier” indica satíricamente Fontanella (Delgado 382)—entre otros. Es significativo, en mi opinión, que esta introducción de Filis sea articulada precisamente en una novela en la que se debate las conflictivas relaciones entre hombres y mujeres con respecto al ejercicio del poder y la manipulación y en la que, al mismo tiempo, la Gran Canaria (lugar que encarna una problemática ideológica fundamental) sea su principal escenario. Ya lo decía la misma Filis en la novela: “. . . la Gran Canaria, si bien por donde la fortuna os la hizo tomar, es muy dificultoso [para] conocerla” (235). El escenario, por tanto, enfatiza los límites del poder con los que se ha venido enfrentando la escritora a lo largo de los siglos.

Dentro de las Islas Canarias, hay varios escenarios específicos que se destacan a lo largo del documental. Para este trabajo me centraré en tres que considero fundamentales en cuanto al tema de la representabilidad de Zayas. Se trata de tres espacios que identifican tres elementos característicos en la definición cultural de las Islas: su jardín botánico, sus platanales y su artesanía. Es precisamente durante la representación de estos espacios cuando se reflexiona de forma más explícita la discusión por medio de la cual la misma María de Zayas abre y cierra sus novelas: la conflictiva igualdad entre el hombre y la mujer con respecto a los principios de organización sociocultural de orden sexual. 25

Video 2: El jardín botánico del Puerto de la Cruz ([Play Video](#)) 26

“Zayas estaba ciega y era incapaz de ver la hermosura, la poesía de la vida.” La voz masculina muestra con un tono marcadamente irónico a una Zayas confusa, equivocada: los razonamientos de orden patriarcal expuestos establecen la asociación de la mujer con el ámbito de la naturaleza, y su escritura, por tanto, limitada también a tal ámbito, el de las flores, aquél que se corresponde con “la hermosura y la poesía de la vida.” Las tomas de flores del jardín botánico puestas en primer plano aparentemente pretenden reforzar tal asociación. La relación flor-mujer resulta, sin embargo, mucho más complicada.

Durante el mismo siglo XVII en que vive y escribe María de Zayas, el tópico de las flores en relación intrínseca con la mujer y el natural femenino, tópico proveniente de la retórica clásica horaciana, era bastante común. Tal es el caso de la poesía del poeta Francisco de Rioja en la cual, resume Susan Kirkpatrick, “the flower served as the basis for extended metaphorical elaboration of the hazards of the erotic desire” (216). Kirkpatrick desarrolla este tópico en su análisis de la poesía temprana de la romántica Carolina Coronado. Como subgénero, la asociación mujer-flor ha tenido una 27

larga tradición que se conecta a la misoginia cristiana y que se ha mantenido a lo largo de los siglos (otro ejemplo es el del poeta neoclásico Menéndez Valdés, más cercano a Coronado) (Kirkpatrick 217-19). En el caso específico de Coronado, el rol de la mujer-flor se subvierte sutilmente. Por ejemplo, en el poema "Al jazmín" (de la colección de 1843), la flor es el objeto de la poesía cantada por mujeres y no sólo por hombres. El poema comienza presentando la flor al modo tradicional, "el orgullo de la enramada / blanca y leve florecilla / más que todas delicada, / y más que todas sencilla" (309), hasta llegar a palpase la canónica asimilación flor=mujer que canta el poeta masculino. Sin embargo, al final del poema, se produce una transformación y es el "yo" sujeto de la poesía el que bebe y respira de la flor; es la misma poeta la que se pone al nivel de los hombres, convirtiéndose en abeja, aunque sintiéndose a sí misma limitada como flor.²¹ Kirkpatrick concluye al respecto:

In rewriting earlier masculine versions of this genre, then, Coronado charged the lyrical relation of poet and flower with new meaning [. . .]. While accepting predominant definitions of femininity . . . she developed a poetic discourse based on the strains and contradictions that the female position in her culture generated in the female subject . . . her poetry exhibited the drama of a conflict between voice and silence, between the authority of women's experience and the social subordination and consequent devaluation of the female. (221-22)

La irónica voz masculina que evalúa a Zayas como "ciega e incapaz de ver la hermosura de la vida" no se da cuenta que las asociaciones tradicionalmente establecidas son construcciones que se pueden desafiar, transformar e, incluso, subvertir. La asociación particular mujer-flor, tanto en su significación físico-biológica como también en la sociocultural, no es sino una construcción. Zayas es presentada en el seno de unas limitaciones encarnadas en la voz y las flores de esta escena y se enfrenta a una hegemonía masculina que está intentando resituarse con respecto al nuevo centralismo femenino del momento. Por su natural Zayas no debía haber participado ni personal ni profesionalmente de un espacio concebido e institucionalizado como masculino, mucho menos, con una defensa "feminista."

Ahora bien, y en relación a esta defensa feminista, la toma de las flores en primer plano, aumentadas por el objetivo de la cámara de Álvarez, trae a debate una polémica más actual al televidente contemporáneo: se trata de los cuadros de flores de Georgia O'Keeffe ([cuadros representativos](#)). Uno de los temas más debatidos en torno a la creación artística-floral de O'Keeffe ha sido precisamente el establecer su posición con respecto al feminismo. Barbara Buhler Lynes estudia cómo, desde su aparición en la escena artística, O'Keeffe siempre luchó contra la denominación impuesta de "woman artist" ya que naturalmente generaba conclusiones tales como "artista extraordinaria," "mujer inusual," y hacía a su arte correlativo al de "la experiencia sexual femenina" (439-40).²² Al igual que Zayas, O'Keeffe se enfrentó con un problema representación, principalmente cuando decidió pintar su percepción de la flor, y su centralismo resultó paradójicamente limitado puesto que su fama se explicaba por el hecho de ser parte del tradicionalmente considerado "sexo débil." Al referirse a los famosos y controversiales cuadros de flores, por su similitud con la anatomía femenina ("icons of female sexuality" [cit. por Lynes 446]), la misma O'Keeffe llama la atención de la crítica diciendo que "[those who write about sexual symbolism in my work] are just talking about themselves, not what I am thinking" y "[w]hen people read erotic symbols in my paintings they're really talking about their own affairs" (cit. por Lynes 446). Al elegir Álvarez la imagen de las flores y enfocarlas mostrando un primer plano, no cabe duda de que tiene en mente las pinturas de O'Keeffe y quiere provocar o, al menos, recordar la polémica en el espectador del documental de Zayas (sobre todo cuando, incluso, refuerza esta polémica añadiendo la imagen de unos renacuajos que nadan en el estanque junto a los nenúfares). La ironía de la voz masculina pierde su legitimidad al encontrarse con unas imágenes que traen a colación el contradictorio discurso sobre la asociación mujer-flor y rompen con las premisas genéricas (gender) que esa voz pretende imponer como naturales. Álvarez introduce al espectador a través de Zayas en un debate actual y, al igual que otras directoras del momento intenta—trasladando las palabras de Kaplan a este contexto—"demystify[ing] representation so as to make women aware that texts are producers of ideology, and that we live in a world of constructions rather

than solid essences" (93). ¿Cómo continúa el debate la misma Zayas? ¿Cómo la lee Álvarez?

Video 3: Platanales ([Play Video](#))

29

“La fuerza no hace inteligente a las bestias.” Fuerza e inteligencia, el poder físico y el mental. De nuevo se enfrenta el razonamiento biológico al cultural. Álvarez no hace sino contextualizar visualmente la paradójica respuesta de Zayas que desde el prólogo a su primera colección queda problematizada: Zayas se basa en la explicación biológica para defender la igualdad entre hombre y mujer e, irónicamente, esta misma explicación será el punto de partida para exponer la superioridad de su género:

porque si en nuestra crianza . . . nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio. (Novelas 22; énfasis añadido)

Las limitaciones de tipo social se presentan en el discurso zayesco desde el mismo comienzo de la colección. A pesar de la igualdad biológica en la que Zayas basa su defensa de las mujeres, el tratamiento y formación recibidos, sobre todo al nivel intelectual, varía según los sexos y, por tanto, establece diferencias, es decir, “depende de un factor externo, un hábito social que, por supuesto, es superable: el cultivo” (Montesa 107). Ahora bien, aquella igualdad biológica que en un principio razonaba el por qué no era admirable que una mujer escribiera puesto que ésta es de “una misma trabazón y barro” que el hombre, vuelve a aparecer para convertirse en su superioridad para las mujeres.²³ Es decir, Zayas se aprovecha del propio discurso misógino sobre la diferenciación biológica entre los sexos para usarlo en su contra proponiendo—en oposición a tal discurso dominante—la superioridad de la mujer.

En el documental, la fuerza representada en el cortador de bananos se contrapone a la imagen de la 30 mujer canaria quien en su traje tradicional asume el rol maternal: se enfatizan así tanto su función en la transmisión popular (por el traje) como, principalmente, su función reproductora (por su papel de madre). Álvarez destaca la posición tradicional que la mujer ha ocupado y la continua castración cultural (con respecto a campos intelectuales considerados más elevados), situaciones ambas que Zayas rechaza en sus novelas (desde el mismo prólogo a su primera colección hasta en diferentes novelas de las dos colecciones). Ante el asustadizo ruido de uno de los hachazos al platanal, la cámara enfoca la cara de la bebé quien mira al espectador desafiantemente. El control del hombre a nivel sociocultural se materializa en la escena a través de la fuerza física, una violencia física que en las novelas también Zayas ha criticado (Vollendorf). Con la mirada de la bebé se resalta el desafío de la mujer ante el ejercicio de poder que, encarnado en la violencia, el hombre ha venido actuando sobre la mujer por el miedo o temor a ver su dominación cuestionada (Desengaños 228-31). Resaltando la acción física ejercida por los hombres, se afecta así los sentimientos, los “resortes extrarracionales” del lector, en el caso de las novelas de Zayas, y del televidente, en el caso del documental.²⁴ Los silencios posteriores (en las novelas con la falta de comentarios y en el documental con la mirada explícitamente silenciada de la bebé) son clave en la problemática representacional de Zayas: el silencio se erige como arma amenazante.

Video 4: Bordadoras de calados canarios tradicionales ([Play Video](#))

31

“ . . . Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar, y a hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas.” De esta manera hablaba Filis en el cuarto desengaño sobre la educación recibida por las mujeres. En el documental la mujer repite la misma queja; sin embargo, sus manos labran y sus ojos

nunca miran a la cámara. Ésta, la cámara, enfoca desde arriba la acción de bordar para posteriormente girar hasta hacer un primer plano de la mujer que lleva a cabo tal acción. La vainica y la sumisión se convierten en el foco de la escena, foco que conflictúa con la narrativa presentada. Palabra y acción se enfrentan. Las mujeres arrinconadas y con las manos atadas son víctimas de un sistema social y sexual que las intentan controlar: y así dice María de Guevara, una contemporánea de Zayas,

ellos [los hombres] hicieron las leyes, todas fueron en su favor, queriendo que ellas [las mujeres] se contenten con las armas de la rueca, y de la almohadilla; pues a fe, que si usasen las mujeres de las letras, que les sobrepujaran a los hombres; pero eso temen ellos, y no quieren que sean Amazonas, sino tenerles las manos atadas, con que no parecen bien, que las mujeres salgan de su rincón. (11-12)

Sí, insisto en el temor ya que ninguna dominación es absoluta, “ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (Williams 147). A través de sus novelas, Zayas se niega a permanecer en silencio, levanta acta de esta victimización de la mujer tanto psicológica como física y su resistencia toma forma de documento. 32

“La historia [realmente] no se olvidó de ella,” así lo dice Álvarez al comenzar la introducción y prueba de este no-olvido es el mismo documental. Zayas se presenta en la historia ahora convertida en “estrella” de la televisión. ¿Se trata de otro mecanismo de centralización de lo “marginal” impuesto por la nueva política sociocultural del estado? Posiblemente. Y también es posible que Zayas aún siga sin poder escapar de las limitaciones representacionales del seiscientos. La actualización documental de Álvarez en parte lo ha puesto de manifiesto. Sin embargo, se ha entregado al telespectador de hoy las herramientas necesarias para continuar un debate, el sexual, que aún nos embebe en el recién estrenado siglo XXI. De una cosa no cabe duda: María de Zayas, en su función de sujeto mujer y escritora, está “hac[iendo] historia” (García-Nieto vi) y nosotros, la audiencia, no sólo nos hacemos testigos de ella—de su existencia y de sus palabras—legitimándola, sino que también estamos haciendo la nuestra propia. 33

[Discuss this article in Laberinto Forums](#)

NOTAS

¹ No me refiero solamente a la atención recibida por vía escrita, de la cual María de Zayas sigue siendo la mayor beneficiaria. Véase a este respecto la bibliografía recopilada por Williamsen y Whitenack en su edición de 1995 sobre la novelística de Zayas (11-14)—bibliografía que aumenta considerablemente cada año y que recientemente ha comentado y puesto al día Meg Greer (39-60 y 449-62). Es significativo notar que estas escritoras y, en particular, María de Zayas también son centro de atención en diferentes congresos, por ejemplo en el celebrado anualmente desde 1995 por la Asociación de Escritoras de España y las Américas (1300-1800). Representativa es también la reciente edición de Whitenack y Campbell de una antología de novelas de las cuatro escritoras conocidas de novelas cortas (Abarca y Bolea, Carvajal, Meneses y Zayas) (2000) la cual se acompaña de un segundo volumen de ensayos críticos a las novelas seleccionadas e incluidas en el primero (2001).

² La caracterización “laberíntica” está tomada del estudio de Marina Brownlee sobre Zayas titulado The Cultural Labyrinth of María de Zayas (2000). Brownlee observa que Zayas abre y cierra su narrativa utilizando la voz “laberinto.” Al respecto, comenta que “[t]he complex presentation of [Zayas’s] themes in the prologue serves as opening signal that alerts the reader to her non-linear, indeed, labyrinthine discourse” (xvi).

En cuanto al tema de la contradictoria representabilidad de Zayas en su narrativa, remito al ensayo de Ruth El Saffar, "Ana/Lisis and Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in the Novelas amorosas y ejemplares," y, en cuanto a su comedia, al artículo de Nieves Romero-Díaz, "En los límites de la representación: la traición de María de Zayas."

⁴ La única reseña encontrada sobre la serie es una pequeña lectura en Tecla (producción de la Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Londres para estudiantes de español) en la cual se anuncia la futura emisión de los documentales.

⁵ Este hecho ratificaría la falta de comunicación con respecto al trabajo literario que se hace en España y en Estados Unidos. La inclusión de trabajos estadounidenses en bibliografías españolas y viceversa son escasos, lo cual provoca un vacío crítico-teórico enorme aún cuando, irónicamente, la dedicación al estudio de Zayas, al igual que al de otras mujeres de la época, es—cada país por su lado—mayor y más satisfactorio. Un ejemplo reciente es el de la edición de la novela de Leonor de Meneses que apareció por primera vez en Estados Unidos en 1994 y posteriormente editado en España en la antología de novelas de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés en 1999 y en la cual no se hace referencia a la previa edición. Préstese atención igualmente a la limitada bibliografía de trabajos españoles sobre María de Zayas o la mujer del Barroco en general, en cualquier estudio llevado a cabo en los EEUU.

⁶ "The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past" (Berger 11).

⁷ En el año 2000, el 99.7 por ciento de los hogares españoles son dueños al menos de una televisión y el 91 por ciento la ve cada día (Country 2000).

⁸ En este sentido, Plantinga indica que la forma no es realmente lo que distingue al documental de la película de ficción "but the stance taken toward the world it projects" (84-85).

⁹ En la guía comercial de 1996 de la Embajada de EEUU en España para la Oficina de Asuntos Económicos y Administrativos del Departamento de Estado se ha marcado precisamente que TVE 2 es el canal que "more closely approximates the offerings of a U.S. PBS station." A pesar de que la programación se intenta actualizar lo máximo posible a los gustos y necesidades de la audiencia, los telespectadores de esta cadena siguen siendo muy específicos y su número, reducido. Así, junto a programas tan clásicos como Metrópolis (desde 1985 en antena) y Documentos TV (desde 1986), han sido incorporados más recientemente programas dedicados al mundo del cine, como ¡Qué grande es el cine! (1999) y Versión española (1999), y del teatro, como Lo tuyo es puro teatro (1999). Remito a la página de [Programación](#).

¹⁰ Los rankings de audiencia la sitúan semanalmente en el último lugar con un 6.5-8.5 por ciento del total de espectadores. Estos rankings semanales son actualizados en la página de internet de Televisión Española ([Rankings](#)).

¹¹ Contradicciones como la expuesta se repiten continuamente en la dirección y producción de películas documentales (alternativas) feministas. Véase la discusión de Kaplan al respecto (96-98).

¹² Un ejemplo de este hecho en la programación presente en TVE 2 es el de Grandes Documentales, serie de documentales de tipo educativo que se proyecta regularmente de Lunes a Viernes durante la sobremesa. Aunque los rankings indican que de 2 a 4 de la tarde el nivel de audiencia es uno de los más altos del día (después del bloque de 9 a 11 de la noche) (Country 2000), para el público general, no es este canal y, aún menos, este tipo de programa el que ayuda a establecer tal ranking puesto que nunca aparece entre los canales de mayor audiencia durante ese tiempo de programación. Esta no-selección, frente al resto de la programación en los demás canales, no es arbitraria en absoluto.

¹³ Al cierre del documental, Olga Ramos canta en persona en este espacio natural.

¹⁴ El énfasis de Cixous en la libertad que ofrece este espacio en relación con la escritura femenina ha traído a colación un amplio debate. Toril Moi plantea a amplios rasgos las contradicciones y problemas que surgen en su teoría feminista (117-26).

¹⁵ Estoy teniendo en cuenta las premisas conceptuales sobre la relación entre voz y perspectiva de Plantinga: "Every nonfiction film presents its projected world from a perspective (or perspectives), in relation to a tone or attitude. The word I use to describe this is 'voice' Even a banal or confounded nonfiction film has a voice, however confused, ambiguous, or superficial it may be" (99-100).

¹⁶ Un resumen de la crítica de Zayas con respecto a este punto se puede leer en el prólogo de Julián Olivares a la edición de las Novelas amorosas y ejemplares de Zayas, recientemente parecida en Cátedra (2000). Para un estudio más detallado, remito al de Salvador Montesa (1981) y, posteriormente, al de Ruth El Saffar (1995).

¹⁷ Ya Agustín González de Amezúa a principios de siglo había señalado cómo esta "rama de la novela de costumbre [la novela cortesana, como él la denomina] . . . tiene como escenario la Corte y ciudades grandes y retrata la vida bulliciosa, aventurera y erótica" (48).

¹⁸ Un ejemplo específico de la importancia de la ciudad en la articulación de una ideología para una nobleza urbana se encuentra en el artículo sobre "El Desdén de la Alameda" de Gonzalo de Céspedes y Meneses por Romero-Díaz ("Conflicto"). Para un desarrollo más extenso del tema, véase también Romero-Díaz, Nueva nobleza (1999).

¹⁹ Sobre la incorporación de las Islas Canarias al poder español durante la época de los Reyes Católicos, remito al resumen de Antonio Domínguez Ortiz (43-45).

²⁰ Obviamente el argumento de la novela es mucho más complicado no sólo en cuanto a la trama sino también en cuanto al conjunto de relaciones intertextuales con Boccaccio, Bandello y Marguerite de Navarre. Véase al respecto el resumen argumental y el análisis de Greer (372-73 y 176-96 respectivamente).

²¹ Véase Kirkpatrick (216-221).

²² "Thus, although O'Keeffe could never have protested the recognition of qualities on her work centered in female experience (she recognized them herself), she resented being discriminated against as a 'woman artist,' with the limiting associations implied in the term" (Lynes 444).

²³ Sobre este prólogo, véanse los análisis de Brownlee (xiii-xvi), Greer (61-83) y Romero-Díaz (Nueva nobleza 146-58).

²⁴ Me estoy refiriendo a la tesis maravalliana según la cual, en las circunstancias del siglo XVII, es necesario atraer al público "cuyo peso en los enfrentamientos generales, puede ser decisivo" por lo que persuadir es ahora mucho más importante que demostrar" y destaca que el mejor modo de persuadir es mover al espectador, actuar "calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas" (168-70).

Álvarez, M^a Teresa. Directora. "María de Zayas."

Berger, John. The Ways of Seeing. Londres: British Broadcasting Corp./Penguin, 1972.

Brioso Santos, Héctor. Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998.

Brownlee, Marina. The Cultural Labyrinth of María de Zayas. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2000.

Campbell, Gwyn y Judith Whitenack, ed. Zayas and her Sisters 2: Essays on *Novelas* by 17th-century Spanish Women.

Binghamton, NY: Global Publications, 2001.

---, ed. Zayas and her Sisters 1: An Anthology of *Novelas* by 17th-century Spanish Women. Asheville, NC: Pegasus,

2000.

---, ed. El desdeñado más firme. De Leonor de Meneses. Potomac: Scripta Humanistica, 1994.

Carroll, Raymond L. "Television Documentary." TV Genres: A Handbook and Reference Guide. Ed. Brian G. Rose.

Westport, CN: Greenwood Press, 1985. 237-56.

Coronado, Carolina. Poesías. Ed. Noël Valis. Madrid: Castalia, Biblioteca de la Mujer, 1991.

Corrigan, Terry. A Short Guide to Writing about Film. 3a. edición. Nueva York: Longman, 1998.

[Country Commercial Guides for FY 2000: Spain](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

[Country Commercial Guides for FY 1996: Spain](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

Delgado, María José. "Lesbiografías: exposición y expansión del deseo femenino en La traición en la amistad de María de

Zayas." Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain. Ed. María José Delgado y Alain Saint-Saëns. Nueva

Orleans: UP of the South, 1999. 379-94.

Domínguez Ortiz, Antonio. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias. Madrid: Alianza, 1988.

Dornfeld, Barry. Producing Public Television, Producing Public Culture. Princeton: Princeton UP, 1998.

El Saffar, Ruth. "Ana/Lysis y Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in the Novelas Amorosas y ejemplares."

Whitenack y Williamsen 192-216.

García-Nieto París, M^a Carmen. Prólogo. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres. Siglos XVI a XX. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1986. v-x.

González de Amezúa, Agustín. "Formación y elementos de la novela cortesana." [1929] Opúsculos históricos-literarios.

Vol. 1. Madrid: CSIC, 1951. 194-279.

Greer, Margaret. María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men. University Park, PA: Penn State

UP, 2000.

Griswold, Susan. "Topoi and Rhetorical Distance: The 'Feminism' of María de Zayas." Revista de Estudios Hispánicos 14

(1980): 97-116.

Guevara, María de, Condesa de Escalante. Desengaños de la Corte y mujeres valerosas. S.l.: s.e., 1664.

Kaplan, Ann. "Theories and Strategies of the Feminist Documentary." New Challenges for Documentary. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 78-102.

Kirkpatrick, Susan. Las Románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850. Berkeley: U of California P,

1989.

Lynes, Barbara Buhler. "Georgia O'Keeffe and Feminism: A Problem of Position." The Expanding Discourse: Feminism

and Art History. Eds. Norma Broude y Mary Garrard. Nueva York: Icon Editions, 1992. 436-49.

"María de Zayas." Mujeres en la historia. Dir. M^a Teresa Álvarez. Televisión Española 2. Agosto, 1995.

Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Barcelona: Ariel, 1990.

Moi, Toril. Sexual and Textual Politics: Feminist Literary Theory. Londres: Routledge, 1985.

Montesa y Peidro, Salvador. Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

Plantinga, Carl. Rhetoric and Representation of Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Olivares, Julián. Introducción. Novelas amorosas y ejemplares. De María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Cátedra, 2000. 11-138.

Rabinowitz, Paula. They Must be Represented: The Politics of Documentary. Londres: Verso, 1994.

Redondo, Alicia. Comentarios. "María de Zayas."

---. Introducción. María de Zayas: Tres Novelas amorosas y tres Desengaños amorosos. Madrid: Castalia, Biblioteca

de la Mujer, 1989. 7-39.

Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés. Introducción. Novela de mujeres en el Barroco: Entre la rueca

y la

pluma. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999

Romero-Díaz, Nieves. "En los límites de la representación: la traición de María de Zayas." Revista Canadiense de Estudios

Hispánicos (forthcoming).

---. "Conflicto nobiliario en torno a la opulenta Sevilla del seiscientos." Vida, memoria y escritura en torno a 1600. Eds.

Pedro Ruiz y Klaus Wagner. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, Delegación de Cultura, 2001. 379-97.

---. Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la Cultura del Barroco. PhD Dissertation. University of Oregon, 1999.

Ann Arbor: UMI, 1999.

Rosenthal, Alan. Introduction. New Challenges for Documentary. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988.

11-19.

Rowland, Willard D. Jr., y Michael Tracey. "Worldwide Challenges to Public Service Broadcasting." Journal of Communication 40.2 (1990): 8-27.

[Tecla. Mujeres en la historia](#). Online. Internet. 5 de diciembre de 2000.

Ruiz Pérez, Pedro. "La corte como espacio discursivo." Edad de Oro 17 (1998): 195-211.

Shiach, Morag. "A Gendered History of Cultural Categories." Cultural Materialism: On Raymond Williams. Ed.

Christopher Prendergast. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. 51-70.

Vega, Lope de. El laurel de Apolo. Madrid: Antonio de Sancha, 1776.

Vollendorf, Lisa. "Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas." Hispania 78 (1995): 272-82.

Waldman, Diane y Janet Walker, eds. Introduction. Feminism and Documentary. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

1-35.

Whitenack, Judith y Amy Williamsen, eds. María de Zayas: The Dynamics of Discourse. Cranbury, NJ: Associated UP,

1995.

Williams, Raymond. Marxismo y literatura. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península, 1980.

Yllera, Alicia. Introducción. Desengaños amorosos. De María de Zayas y Sotomayor. Madrid: Cátedra, 1984. 11-105.

Zayas y Sotomayor, María de. Novelas amorosas y ejemplares. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.

---. Desengaños amorosos. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1984.