

María Zambrano y la presencia de la mujer en la literatura medieval

Antes de empezar quizá sea necesario excusarse por la doble pretenciosidad del título. En primer lugar, porque es evidente que la cuestión de la presencia de la mujer en la literatura medieval constituye un campo de trabajo amplísimo que se resiste a ser domeñado en unas pocas hojas. En segundo, porque el obligado carácter interdisciplinario de mi investigación, a medio camino entre la literatura y la filosofía, supone siempre un terreno resbaladizo para la discusión académica.

Hace dos años, en el contexto del «primer Seminario sobre la vida y la obra de María Zambrano» que se organizaba en la Universidad de Barcelona, tuve la oportunidad de reflexionar en voz alta sobre las relaciones entre esta autora y la literatura medieval con un texto que llevaba por título «María Zambrano y el camino de la vida nueva». Mi propósito por aquel entonces era establecer vínculos entre la imagen de la mujer-guía en María Zambrano y en la literatura medieval, particularmente en Dante. Mi propósito ahora consistirá en tomar aquella cuestión desde otro enfoque teórico: si hace dos años me serví de las discutibles pero siempre sugerentes aportaciones de Denis de Rougemont en su clásico ensayo, *El amor y occidente*, en esta ocasión me han sido de gran utilidad las reflexiones que José Enrique Ruiz Doménec plantea en su estudio

sobre literatura medieval *La mujer que mira*. Finalmente, acabaré tomando la figura de Eloísa como ejemplo para poner de manifiesto los problemas y contradicciones que el modelo femenino medieval presenta.

Quizás la pregunta inicial sería: ¿Por qué la literatura medieval? ¿Qué cambios significativos se operan en la percepción de la realidad de la mujer como para que valga la pena detenerse un instante en la Edad Media? Al fin y al cabo, da la impresión (falsa a mi juicio) de que María Zambrano no atiende a ninguna especificidad medieval; dicho de otro modo, parece que aquello que persigue María Zambrano cuando se ocupa filosóficamente de la mujer es aquello que comparten las diferentes figuras femeninas que captan su atención y que, por lo tanto, cuando nos habla de Antígona, de Eloísa, de Diótima de Mantinea o de la Nina de Galdós, en el fondo nos está hablando siempre de la misma mujer, de «la» mujer. Pero las cosas no funcionan de este modo: Zambrano se esfuerza por salvar lo irreductible, lo específico de cada mujer, porque sólo así es capaz de manifestarse aquello que comparten.

En la literatura medieval, y más concretamente en la cultura cortés, se produce un punto de inflexión en el modo como los hombres se relacionan con las mujeres, en el modo como un mundo construido, sistematizado, objetivado

por los hombres se enfrenta al principio de entropía que para él representan las mujeres. Ruiz Doménec describe este cambio, este punto de inflexión como decíamos antes, del siguiente modo:

«Una vez, hace muchos años, entre 1155 y 1270 para ser exactos, se descubre en el rostro de la mujer fragmentos de su ser interior que eran mucho más excitantes que cualquier otra cosa que por entonces se conociera en todo su esplendor: fuera la idea de Dios, el modo de enriquecerse, la expansión militar en los santos lugares o la especulación sobre las categorías del pensamiento [...] El juego propuesto obliga a ir hacia el fondo de la mujer, con lo cual aparecen problemas insospechados, peligrosos, donde la mente está a punto de perderse en la anomia o la pura locura»¹

Para Ruiz Doménec la causa de este cambio de mentalidad que se produce en la cultura cortés tiene un origen social muy claro: a partir del año 1150 la Iglesia intensifica su presión sobre la aristocracia laica para que abandone el modelo de matrimonio endogámico, aquél en el que la mujer consistía en una simple moneda de cambio en las alianzas dentro del propio linaje; es el llamado modelo de la alianza feudal, en la que el noble contraía matrimonio con la hija del hermano de la madre. Al irrumpir un modelo

matrimonial más exogámico, se debilita la fuerza de la unión conyugal como medio efectivo de establecer alianzas, pero en cambio se abren las puertas a la ejecución de actos individuales movidos por la pasión. Evidentemente no estamos hablando de ningún proceso de emancipación de la mujer ni de nada parecido, algo que sería ridículamente anacrónico (incluso podríamos decir que el reto que supone para el hombre enfrentarse al conocimiento de la mujer suscita a menudo un aumento de la incomprensión y la intolerancia: la diferencia estriba en que esta imposibilidad de comprender empieza a ser motivo de preocupación); pero sí es verdad, y eso es lo que aquí nos interesa señalar, que en el establecimiento de relaciones matrimoniales se empieza a conceder importancia a factores que no tienen nada que ver con pactos ni alianzas. Al poder escoger el hombre su esposa fuera del entorno familiar (todavía es demasiado pronto para postular un movimiento en sentido contrario), aparece el concepto de «aventura», una aventura literaturizada de muy diversos modos, pero que, en definitiva, se reduce a la aventura de conocer a la mujer, de descifrar el enigma que se esconde debajo de ese ser «otro». Este proceso de «búsqueda», de aventura como acabamos de llamarlo, culminará en un curioso proceso de irrealización (o quizá sería más propio hablar de «idealización»), según el cual la mujer sólo puede pensarse en la irrealidad. De todos modos, Ruiz Doménec nos advierte sobre los peligros que supone la interpretación del término «irrealidad» en este contexto:

«El ir de esta irrealidad no tiene un significado de negación: no es una oposición a la realidad, sino un fenómeno positivo que, sin

Notas:

¹ Ruiz Doménec, José Enrique, *La mujer que mira*, Barcelona, Sirmio, Colección Biblioteca General, 1990, pp. 15-16.

embargo, se desarrolla en los sistemas de producción cultural (en la literatura mejor que en cualquier otro) como desencadenante de aspectos de diferencia. Ser irreal es, pues, una manera de tener que ver con la realidad»²

Esta lejanía de la mujer (lejanía del círculo familiar, lejanía de la realidad) es la que opera en la mayor parte de la poesía trovadoresca (donde la dama se aleja todavía más del trovador al tratarse de una mujer casada) y que después recibirán en herencia los *stilnovistas* hasta llegar finalmente a Dante.

Esta aproximación a la mujer que realiza el hombre medieval es decisiva, pero no definitiva: por decirlo de un modo quizás excesivamente trivial, se queda a medias. El hombre prefiere pensar a la mujer en términos de superioridad antes que pensarla en términos de igualdad, que sería lo realmente «subversivo». De ahí la importancia única, insobornable, de la figura de Eloísa, que tan certeramente supo vislumbrar María Zambrano. Eloísa intenta llevar ese afloramiento de la pasión más allá, no se conforma con la lejanía de la irrealidad, y ésa será la raíz de su tragedia. En su escrito, *Eloísa o la existencia de la mujer*, María Zambrano describe este imaginario medieval que acabamos de esbozar en términos muy similares a los nuestros:

«Bajo el amor platónico del caballero y de la poesía medieval, se deja sentir que la mujer es sólo el

símbolo del querer masculino; la unidad ideal que el ánimo varonil necesita para desplegar su ímpetu. La dama lejana e inasequible unifica los tumultuosos instintos y ofrece un objeto en cuyo nombre el varón se atreverá a querer lo que de modo directo tal vez no podría. Imagen que por su atracción pone «fuera de sí» al varón, que se lanza a existir. El amor de la dama sostiene la voluntad metafísica del varón»³

En este mismo texto, María Zambrano pone de relieve el carácter manifiestamente revolucionario de Eloísa diciendo que trató de evadirse de aquella imagen sagrada de la mujer que el hombre fijó (objetivó). En Eloísa encontramos entrega, sacrificio, fidelidad, pureza, pero también carnalidad; la figura de Eloísa representa el intento de conciliar los dos arquetipos femeninos tradicionales (por un lado, la peligrosa Eva y, por otro, la espiritualizada dama trovadoresca), creando con ello algo completamente nuevo para el hombre: la amiga amante:

«Mientras los demás hombres amaban a la mujer ideal y convivían con la mujer más o menos imagen de la eterna Eva, Abelardo tuvo mujer en quien la amante se identificó con la amada: raro y precioso suceso en que la mujer entra en la plenitud de su existencia»⁴

Notas:

² O.c., p. 17.

³ Zambrano, María, «Eloísa o la existencia de la mujer» en *Nacer por sí misma* (ed. de Elena Laurenzi), Madrid, horas y HORAS, 1995, p. 99.

⁴ O.c., p. 103.

Esa es la grandeza de la figura de Eloísa, una grandeza para la que Abelardo no estaba preparado. Abelardo no poseyó el alma esclava de Eloísa, ese tipo de alma que no se sustrae al dolorido sentir, ese tipo de alma que encuentra la salvación en la pasión y el sacrificio.

Addenda

Hemos visto cómo María Zambrano se da cuenta del desafío que supone para Abelardo el tipo de relación que le propone Eloísa, una mujer que no se conforma ni con el papel de estilizada divinización de lo femenino, según el modo de proceder travadoresco, ni tampoco con el de esposa de conveniencia que utiliza el matrimonio para salvar el apuro de un embarazo imprevisto. Elena Laurenzi, en su prólogo al texto de María Zambrano *Eloísa o la existencia de la mujer*, describe con acierto hasta qué punto consideraba Eloísa insatisfactoria la «solución» matrimonial:

«La gestación de Eloísa puso fin a la clandestinidad de la relación. Abelardo se obstinó en un matrimonio reparador hasta lograr vencer la resistencia de Eloísa, quien se opuso cuanto pudo a la unión conyugal. Eloísa veía el matrimonio como un yugo humillante, la consagración de la propiedad de un cónyuge sobre el otro y la custodia de la libertad mutua: en la

práctica, la negación del ideal de filósofo y clérigo que amaba y veía encarnado en Abelardo»⁵

Pues bien, resulta curioso observar cómo en algunas de las «relecturas» que recientemente se están llevando a cabo del papel desempeñado por la mujer en tiempos pasados encontramos rasgos parecidos a los que María Zambrano encuentra en Eloísa. Una de estas «relecturas», aparentemente trivial y protagonizada por todo un «superventas» como Jostein Gaarder (algo que puede hacer concebir al lector más miedo que esperanza), la encontramos en *Vita Brevis*, donde el autor noruego especula con la existencia de una carta firmada por Floria Emilia y dirigida a Agustín de Hipona. La voz de Floria Emilia (madre de Adeodato, hijo de Agustín) que Jostein Gaarder imagina en esta carta es sorprendentemente cercana a la voz de Eloísa que la tradición nos ha legado a través de su epistolario con Abelardo. Ciertamente da la impresión de que Gaarder se haya inspirado en la figura de Eloísa, prescindiendo del evidente anacronismo que ello supone, a la hora de afrontar la reconstrucción de la voz perdida de Floria Emilia. Nos encontramos dos mujeres que reclaman un reconocimiento de su condición de amantes y amigas a un mismo tiempo, un reconocimiento que no se ve satisfecho con el conubio; dos mujeres que rechazan el chantaje sentimental que la sociedad concede a su maternidad; dos mujeres que sorprenden con un alma nueva que reclama un espacio para vivir; dos mujeres, en definitiva, que saben aceptar el sufrimiento de su pasión: resignadas en su sufrir, pero indomables en su sentir.

Notas:

⁵ O.c., p. 80.