

Mujer y narración en María Zambrano

MARÍA LUISA MAILLARD GARCÍA

Cuando María Zambrano, después de haber reflexionado sobre esas dos formas de conocimiento que son filosofía y poesía (Zambrano, 1987d) y de haber entendido el realismo español como poesía (Zambrano, 1987a)¹, encara la novela de Galdós desde el sueño que visita a sus personajes (Zambrano, 1989b), entra de lleno en una consideración de la narrativa y la vida humana que no ha dejado de ser motivo de reflexión para la Filosofía desde que el hombre y el tiempo de su vida se han ido convirtiendo, al filo de la crisis de la modernidad, en uno de los últimos referentes de la verdad.

El hecho de que María Zambrano englobe la narración bajo el término genérico de poesía no quiere decir que le niegue su especificidad propia sino que, fiel a su trayectoria, prefiere buscar aquello que nos unifica frente a lo que nos separa. En este sentido cuando ella habla de poesía se refiere, radicalizando el término de la *poiesis* aristotélica que podríamos traducir por el de *poeticidad* empleado por el profesor García Berrio (1992)², a una potencia específica del lenguaje que, por medios

¹ Ya en *Pensamiento y poesía en la vida española* dice Zambrano: "Esos sucesos (aquellos que determinan el ser de España) creemos son aquellos que se transparentan en sus formas más verídicas de expresión: pensamiento y poesía, tomando como género de la poesía, igualmente, la novela" (Zambrano, 1987a:29). Y años más tarde especifica en *El sueño creador*: "Y cuando este género de unidad aparece, la novela entra en el reino de la poesía. Es poema. Poema siendo apurada novela, porque todo lo que es humana creación entra en la poesía cuando se logra" (Zambrano, 1986:77).

² La poeticidad es entendida por el profesor García Berrio (1989) como un valor estético impredecible, efecto de una movilización imaginario-fantástica que hunde sus raíces en unos universales antropológicos.

no conceptuales y a través de la "escucha", descubre la unidad que subyace a la diversidad de la vida humana. Nos habla de una forma de conocimiento caracterizada por la libertad y ausencia de dogmas y que se ha ido plasmando en los diferentes géneros literarios una vez que el sueño y la palabra creadora se desprendieron del tronco común de las grandes religiones³.

Nos interesa ahora, de cara al desarrollo de este trabajo, ver de qué manera la novela género que, según Zambrano, encarna en el alba de la modernidad el ambiguo sueño de la libertad, puede poner en claro esta forma de conocimiento, qué relación estrecha existe entre vida humana y narración y de qué medios se vale esta última para ser capaz de esclarecer la primera.

Al hablar de relato y vida humana en la obra de Zambrano, debemos referirnos en primer lugar a la razón histórica, debemos hablar de la tesis orteguiana de que el hombre no es naturaleza sino historia, aunque más adelante veamos que es precisamente la historia -y la consideración del tiempo- la que va a separar a ambos pensadores.

José Lasaga⁴, que ha dedicado su tesis doctoral a desarrollar la idea del yo en Ortega, subraya, al hilo de las reflexiones sobre el filósofo, este carácter de historicidad que confiere su comprensión a la vida humana y que encuentra un lugar privilegiado de manifestación en el relato. El yo es para Ortega fundamentalmente proyecto o vocación, historia que va conformando el perfil de un "personaje"⁵ en la medida en que éste sea capaz, sin prescindir de la realidad que es su circunstancia, de ser fiel a la llamada o reclamación de aquello que no se puede dejar de ser. En este sentido, la estructura de la novela, a través de la construcción de unos personajes, cuyo proceso se asemeja en todo al nuestro, puede y debe llegar a clarificar la estructura de la vida humana.

Paul Ricoeur, quien apuesta de forma clara por la temporalidad como carácter determinante de la vida humana entiende, no sólo que el tiempo sólo se hace tiempo humano -y por tanto comprensible- en la medida en que se articula en relato, sino que la misma comprensión de la vida es posible a través de la secuencia narrativa de sus actos manifestada en el lenguaje a través de la trama narrativa. La configuración de la trama, capaz de sintetizar fines, causas y azares en la unidad

³ "Desprendidos de las religiones, con existencia y autónoma, aparecen los grandes géneros de creación por la palabra que vienen a ser como pasos de esta procesión de ensueños, de este irreprimible trascender del ser humano" (Zambrano, 1986: 77).

⁴ José Lasaga presentó la tesis doctoral "La consistencia del yo en Ortega" en Noviembre de 1992 en la Universidad Autónoma de Madrid.

⁵ La interpretación del término griego *prósopon* como personaje, supone en Ortega comprenderlo como interioridad que nos hace ser lo que somos. El hombre sería para Ortega un *actor* forzado a interpretar un *personaje* que es su destino, es decir su yo auténtico. Zambrano sin embargo traduce el término *prósopon*, a semejanza del profesor Lledó por el de *persona*, reservando el de *personaje* al de la personalidad consciente.

temporal de una acción completa, es para Ricoeur el medio privilegiado por el que comprendemos nuestra experiencia temporal "confusa, informe y en el límite, muda" (Ricoeur, 1985: 36), y el único lugar donde se pueden engendrar unos universales antropológicos, no fruto de las ideas platónicas, sino próximos a la sabiduría práctica, es decir a la ética y a la política.

La tesis común entre Ortega y Ricoeur consiste en subrayar la semejanza entre el personaje literario, y en forma especial el de la novela, y el personaje de carne y hueso. Ortega haciendo hincapié en la vida como tarea y Ricoeur afirmando la demanda de narración que toda vida exige para su esclarecimiento. Ambos coinciden en la semejanza mayor: el tiempo. Tanto el personaje real como el ficticio es un ser al que se le concede tiempo, y es este aspecto, el del tiempo, el que no fueron capaces de tener suficientemente en cuenta los saberes filosóficos y científicos de la modernidad decimonónica, fascinados los primeros por el orden geométrico de los segundos, incluido Hegel quien, aunque rechazó las limitaciones de la ciencia natural, lo hizo en aras de una ciencia superior del espíritu.

Ya María Zambrano alerta acerca de cómo, en ese momento de silencio de los dioses en el que nació la Filosofía, la Tragedia preservó ese lugar de la vida que son las cavernas del corazón, allí donde anidan las pasiones y aparece el rostro del destino. Si la ausencia de ser en la figura de los dioses fue la que provocó la pregunta por las cosas que dio nacimiento a la Filosofía, la Tragedia "nacerá dando figura a las pretensiones de existir en que consiste la existencia humana" (Zambrano, 1955: 64). Ser frente a existir, tal fue la opción del pensamiento filosófico que se quebró con la crisis de la modernidad que abren Nietzsche, Kierkegaard, Husserl, Ortega y un largo etc. La poesía se quedó fuera de dicho conocimiento ya en sus albores, en la República platónica, porque se negó a considerar la razón como esperanza y por tanto la realidad como lo que es, negándose a abandonar todo aquello que, por no alcanzar el concepto, quedaba fuera del ser: las pasiones, el delirio, el frenesí; la carne en definitiva y su trato con el tiempo.

Pero volvamos a la idea del hombre y su posible esclarecimiento en el relato y con ella al diferente lugar que la historia juega en este tablero. Dice Ortega que el margen de maniobra del hombre que construye su existencia es pequeño. Se mueve en ese pequeño intersticio que deja la vida entre la circunstancia no elegida y la vocación o destino que tenemos que asumir.⁶ Pero ese pequeño intersticio -así como la asunción del destino- es sin embargo su única realidad como vida humana individual incardinada en un tiempo histórico y supone la apuesta central de Ortega: el desplazamiento del foco de interés de la conciencia a la vida. A la vida, no al yo, con toda la incertidumbre que ello conlleva, ya que el hombre sería el actor más que el autor del cumplimiento de un destino que nunca se le revela

⁶ No se puede hablar estrictamente de libertad en la asunción del destino propio en lo que respecta a la autenticidad de la vida. Siempre existe la negativa a aceptarlo, pero entonces la vida ya no sería vida de uno mismo.

del todo. También cuando María Zambrano (1987b), impelida por la redacción de un escrito autobiográfico se pregunta por su yo y afirma su imposibilidad de renunciar a él, a pesar de las reticencias que a veces le provoca, subraya la importancia de ese resquicio de libertad donde se asienta la responsabilidad moral ⁷, pero el otro motivo que esgrime, explicita ya su peculiar interpretación de la razón histórica. Ella no puede renunciar al yo, nos dice, porque es el lugar donde se produce la revelación, es decir, la elevación a la conciencia -y a su temporalidad- de un enigma presentado en sueños -en la atemporalidad-.

Y ahí radica la principal diferencia entre maestro y discípula: si para Ortega el hombre es historia en cuanto proyecto de vida que busca su perfil de forma activa e intencional a caballo entre su circunstancia y su destino, para Zambrano lo importante para comprender la estructura de la vida humana es el paso previo a la intencionalidad: la ensoñación que precede a la elección. El encuentro -guiado por la esperanza- con ese lugar en el que la historia se abre -o se detiene- y escuchamos la reclamación a la que no podemos dejar de obedecer; ese lugar que permite al hombre deshacer la congénita novelaría de la condición humana y convertir el personaje en persona.⁸ Y ese lugar en el que aparece la demanda, es para Zambrano una realidad "entrañada" que se halla fuera de la historia, en la atemporalidad de cierto tipo de sueños que encuentran en su despertar el cauce de la palabra creadora, transformando el enigma en historia ⁹ y haciendo oscilar la vida entre el sueño y la realidad. Lo que hace del hombre una criatura de experiencia y no sólo de historia, "de verdad y no sólo de realidad" (Zambrano, 1989b: 16), desplazando el problema del conocimiento desde el hombre a la verdad que llama al hombre y al lugar en el que esta llamada se produce.

Si para Ortega la vida humana es novela en cuanto en ambas hay un personaje que elige y, al hacerlo, va construyendo su vida en el juego pasado/presente/futuro, para Zambrano la vida humana es novela en cuanto logro de esa unidad posible que surge del diálogo entre la persona y el sueño que la visita, lo que le lleva a definir la novela como "un camino en el tiempo en el que el sueño inicial se despliega" (Zambrano, 1986: 117). Un sueño al que el personaje asiste ya desde su conciencia y en el espacio abierto de su libertad.

⁷ "Así que cuando lo mido [mi yo], siento que es mío, que podría ir más allá, pero que este más acá a donde he ido a parar, ahí soy yo, ahí no tengo más remedio que aceptar responsabilidad, porque es el punto de la moral y es un punto también de revelación (Zambrano, 1987b:70-71).

⁸ Para Zambrano lo novelesco de un personaje consiste en vivir dentro de un sueño, creerse ser algo y necesitar que los demás lo crean; mientras vivir humanamente, llegando a adquirir la condición de persona, sería la permanente oscilación del sueño a la realidad. "Lo novelesco de un personaje reside en eso: en vivir dentro de un sueño agarrándose a él con un esfuerzo tal que casi lo despierta. Y en la linde del despertar retrocede para volverse a hundir en el sueño. [...] Vivir humanamente es eso: ese perenne, nunca resuelto salir del sueño a la realidad" (Zambrano, 1989b:66).

⁹ "Son los momentos creadores de la persona, cuando un suceso que le obsesiona, un enigma, se le aparece como historia completa"(Zambrano, 1986:25).

No desestima por tanto Zambrano la narración -o la configuración de la trama- como esclarecimiento de la vida, sino todo lo contrario. A partir de la modernidad es en el género de la novela donde se va a refugiar esa forma de conocimiento capaz de transformar el tiempo sucesivo en un tiempo uno que muestre la vocación de ese "más" que se esconde tras la libertad y desde ella llama a la vida. Digamos que lo que Zambrano pretende es vivificar la historia mediante la experiencia de la revelación en vez de historiar la vida. Es esta la dirección que va a seguir al ir a la búsqueda en la narración de una respuesta al ser ontológico de la mujer, a través de esos espacios que se abren en ciertas obras inolvidables y hacen surgir, en la ruptura del tiempo, la claridad del mito. En principio va a la búsqueda del ser de la mujer en la novelaría de la historia y más tarde, en la apertura de la historia.

Y la historia de la mujer fue en principio una invención del hombre. Zambrano no se aleja mucho de la crítica feminista cuando enjuicia en un artículo esclarecedor (Zambrano, 1987c) el lugar marginal que la mujer ha ocupado en los últimos siglos de la historia occidental, caracterizados por la conquista varonil del ser y la libertad. La mujer estuvo ausente de la conquista del *lógos* que inició su aventura desprendiéndose del alma. Esta quedó a cargo de la mujer pero sumergida en la vida de las entrañas sin alcanzar nunca la objetividad, aunque sí la existencia poética, ya que la naturaleza de la poesía es hacerse cargo de todo aquello que no pudo alcanzar la realidad de la existencia o la idealidad del concepto. La situación que canta el poeta en la mujer es la de este ser errante, en los linderos de lo humano (que es masculino) desterrada, profundamente temible, máxima resistencia para la aventura varonil ya que "en la imagen de la mujer el hombre había encerrado todo lo inescrutable de la suerte, lo permanente de la naturaleza, y lo azaroso del destino. Todo lo inexpugnable de la razón" (Zambrano, 1987c: 82).

Existe una imagen en la literatura española que Zambrano se quedó contemplando con ojos deslumbrados pues, a pesar de responder a una imagen del querer del varón, supuso en su extremo radicalismo un símbolo de lo que hubo de mejor en el esfuerzo del hombre europeo: "tener lo imposible como único posible horizonte", a la vez que una revelación: "lo inaccesible que se cierne sobre todo esfuerzo humano como enigma permanente" (Zambrano, 1965: 165). Esta imagen es la de Dulcinea del Toboso.

La primera vez que Zambrano afronta el personaje de Dulcinea es en un enigmático relato integrado en su autobiografía (Zambrano, 1989a) publicada tardíamente pero elaborada, según sus propias palabras, a principios de los años cincuenta. En uno de los relatos que cierran el libro y que la autora llama "delirios", la protagonista, la "Del dulce nombre", presenta resonancias claras con el personaje inventado por Cervantes.

El comienzo del pequeño relato entraría dentro de la literatura maravillosa al ofrecernos la imagen de una doncella de belleza insuperable: "No la había, doncella tan hermosa en aquel lugar, ni en lo que se conocía de lejos; parecía imposible que

la hubiese habido alguna vez así" (Zambrano, 1989a: 263). También es mítico el pueblo en el que se encuentra: un pueblo antaño rico y transitado, y hoy desertado incluso de las ruinas de su antigua grandeza. Algunos elementos descriptivos -los antiguos rebaños, la llanura interminable- nos hacen pensar en la Castilla de la decadencia. En esta introducción ya se nos adelanta el enigma que el cuento quiere descifrar. "Pues una hermosura tan extraordinaria ha de ser por algo, por algún misterio" (Zambrano, 1989a: 263).

La muchacha, a la edad de trece años, cuando ya comenzaba a vislumbrarse su belleza sin par, se subió a la única torre que en el pueblo había -símbolo de su inaccesibilidad- y allí se quedó, sujeto pasivo de sucesos -pájaros extraños aparecían en el alféizar de su ventana y luego desaparecían- que nadie sabía muy bien si eran milagrosos o si eran obra de hechicería. Situada en un terreno de ambigüedad respecto a los otros -nadie sabía muy bien si con el paso de los años estaba viva o muerta- sí nos habla la autora de la conciencia con la que asumió su destino de absoluto inalcanzable: "Tal vez ella lo entendió así, ya que parecía dueña de su misterio, y por eso se subió a la torre, porque era buena y sabía" (Zambrano, 1989a: 254).

Un suceso sin embargo rompe la monotonía del encierro y nos ofrece la clave de la identidad de Dulce. Un cobrador de alcabalas, hombre "alto, encorvado de hombros, discreto", pasó por la posada del pueblo y la posadera no pudo evitar contarle la historia de Dulce. El cobrador no dio muestras de entusiasmo, simplemente se quedó pensativo acariciándose la barba lo que hizo exclamar a la mujer: "¡Y es la desgracia que tenemos en estos pueblos tan pobres y apartados! ¡Señor, como se llame su Merced, señor alcabalero, que pasan cosas así, y luego no tenemos, no tendremos nunca quien nos las cuente!" (Zambrano, 1989a: 267).

Guiño final de la autora, pues a estas alturas ya intuíamos que ese hombre era Cervantes y la muchacha de la torre, "el absoluto inaccesible que aguarda a toda empresa humana", Dulcinea. Zambrano, en este pequeño cuento, como en muchos otros que conforman estos "delirios", se identifica con una especie de melancolía no exenta de ternura, en esa imagen de mujer truncada, en ese ser a medio hacer, que ha sido el lugar destinado a la mujer por el hombre. Constatamos sin embargo la asunción que hace Zambrano de este destino que conforma nuestra historia. No hay rebelión. La muchacha era consciente y aceptaba su papel "porque era buena y sabía". Y es que si el lugar que ocupaba la mujer en esa imagen fija del varón era falso, no lo eran los motivos por los que se encontraba allí. Los saberes del alma de los que era depositaria eran verdad y simplemente no había llegado el momento propicio para situarlos del lado de lo humano, excesivamente ocupado en aquellos tiempos en afirmar su individualidad en torno a idea de libertad y confundiendo en el camino la idea de individuo, como sujeto de derechos, con la de persona.

Unos años más tarde nos ofrece Zambrano otra imagen de Dulcinea a través de un pequeño artículo "Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea" (Zambrano, 1965: 43-55). Es éste un escrito desconcertante en el que Zambrano se acerca al

hombre Cervantes para intentar recrear la revelación que hubo de producirse en su vida y que hizo posible que una larga carrera literaria, no del todo reconocida en su época, hallase al final de sus días el tiempo justo para albergar una obra inmortal. No estamos ante un análisis del libro, ni de su personaje, sino ante un intento de desentrañar la génesis de una obra inmortal. Cervantes se le aparece a Zambrano como un hombre enamorado que no acaba de encontrar cauce a su amor, torpe con los asuntos de aquí abajo, empeñado en lograr una palabra que, a última hora, se le resistía. ¿Qué le faltaba a Cervantes? Había ensayado todos los géneros literarios de la época, había intentado ser fiel a los preceptos clásicos, había escrito con constancia a pesar de los rigores y escaseces de su vida. Debió de ser una mujer quien le puso en camino, se imagina Zambrano. Probablemente una mujer de pueblo, rotunda en su presencia física, Aldonza tal vez. Un hecho físico absoluto que impregnó todos los sucesos de la vida del experimentado escritor y lo situó de golpe en el lugar desértico de los hechos sin más, incluidas sus propias obras que no dejaban de ser meros hechos porque no habían sabido crecer ni le habían llegado a las estrellas. Necesitó entonces trascenderlos mediante la narración, y apareció la imagen -Dulcinea- de su verdad: la inexistencia del amor en una mujer inexistente, esfinge de lo inaccesible que se cierne sobre todo esfuerzo humano como enigma permanente; pero también del precio que debió pagar el hombre idealista al negar el cuerpo de la mujer y por tanto la posibilidad de amor, pues éste, como mediador que es, sólo puede actuar en la relación entre seres distintos -aunque iguales- y no en la jerarquización y separación de sexos condenada a perpetuar lo idéntico, como muy bien señala Elena Laurenzi en su introducción a tres textos de María Zambrano sobre la mujer (1995).

Lo inaccesible de la suerte, lo azaroso del destino, lo inexpugnable de la razón tenía nombre de mujer, pero el Quijote era un loco y la imagen de Dulcinea era una invención. Nos vamos acercando con pasos lentos a ese momento de la crisis de la modernidad en el que el hombre deberá volverse hacia su interior, hacia sus abismos alucinatorios para buscar esa "otredad" que antes había enmascarado bajo un rostro de mujer; nos acercamos también a esa misoginia feroz de muchos autores del siglo XIX y principios del siglo XX, que cargarán sobre la mujer la culpa de ese peso que ahora tienen dentro de sí, pero ya sin espacio interior donde albergarlo, enfrentados al último rostro de lo sagrado: la nada.

Pero estamos aún en los principios de la modernidad. En la primera y genial manifestación de ese género literario que, según Zambrano, va a inaugurar la ambigüedad de la Edad Moderna. Situados bajo la clara luz de la conciencia que convertirá en irrisorias ciertas acciones, fruto de lo ilimitado del deseo humano, por la ausencia de un lugar capaz de contener el ensueño. Estos personajes de novela, encerrados ya en los límites de la conciencia y que proyectan la realidad como un tejido complejo de destinos individuales, siguen siendo sin embargo capaces de alumbrarnos sobre la estructura de la vida humana. Los personajes presentan en común con las personas reales, que ambos han de llevar adelante su vida en un horizonte

cultural concreto, y si lo característico de la vida es su carácter de donación, también lo es que hay que hacer algo con ella, y en este hacer algo, entra la búsqueda de un sueño hecho argumento que la dote de sentido, aunque dicho sueño pueda convertirse en quimera y la misma realidad - donde entra casi siempre el tiempo histórico- pueda mostrar el rostro de la deidad.

Lo importante, es el sueño, y el sueño se despierta en la palabra, único medio capaz de introducirlo en el tiempo y en la libertad que es lo propiamente humano: "sólo la palabra, cumplida actualización de la libertad, puede proporcionar legitimidad poética al soñar" (Zambrano, 1986: 77).

No hay una imagen de mujer alternativa en la literatura española en los siglos posteriores. Pasa el periodo romántico sin habernos dejado una heroína literaria, aunque sí una herencia positiva a través del descubrimiento del corazón: la posibilidad de hacer historias de mujeres, de conseguir, a través de ellas, una posible individuación de la mujer que no sea un mero reflejo del querer del varón.

Habrá que esperar al realismo, habrá que esperar a la pluma de Galdós, "el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo" (Zambrano, 1989b: 188), para que veamos de nuevo la pasión de Zambrano vertida sobre personajes femeninos, en la creencia de que es en la narración donde podemos hallar una imagen nueva de la mujer tan tercamente negada por la historia.

No le van a interesar a Zambrano todos los personajes femeninos. La filósofa tiene muy claro que cuando llegue el momento de llevar a la luz de la conciencia el ser propio de la mujer, éste no debe seguir el camino de individuación que el hombre occidental agotó en la modernidad. En ella, dicho proceso que deja atrás el hecho de ser ante todo, criatura, toma visos de traición. Y la mujer no puede hacer traición a ese papel de guardiana de los saberes del alma a pesar de la marginación que ese papel le deparó en la historia.¹⁰

No va a tontear Zambrano en su búsqueda. Ya se había detenido en el precedente de Eloísa, la primera mujer con conciencia de sí que fue capaz de evadirse de esa imagen polivalente que el varón había erigido de las de su especie para atreverse a vivir y ser sujeto de pasión. Eloísa había alcanzado el ser sin renunciar a su alma, y es esta impronta, este alcanzar el ser a través de los sinuosos caminos del amor, lo que Zambrano va a buscar en la mayoría de los personajes femeninos en los que se va a detener su mirada en la época moderna. Y es que, aparte de Antígona, mito central en las reflexiones de la autora que no vamos a desarrollar aquí, aún había otro precedente más lejano: Diotima de Mantinea, madre de las almas.

Pero volvamos a las mujeres de Galdós. Galdós había introducido a las mujeres en su mundo, pero había rebajado lo más posible el proyecto de ser de la mayoría

¹⁰ "Y si esta tragedia de ser individuo es terrible en el hombre, en la mujer alcanza su extremo. Pues que la mujer es vestal de todo lo genérico, sacerdotisa de la realidad total sobre la que cualquier cosa que se levanta parece objeto de idolatría; y toda segregación puede tener apariencias de serlo. Desde ella ese afán individualista toma caracteres de traición" (Zambrano, 1989b: 194).

de sus protagonistas transmutando la riqueza de la psique colectiva en un tópico histórico: seres que se identifican con un pasado perdido enredadas en sus cachivaches, sus vestidos, las pequeñas muestras de una supuesta grandeza, agarrándose a tan pobre herencia con una obstinación y terquedad que casi raya la tragedia: Paquita Juárez, Eloisa Bueno de Guzmán, Isidora de Aransis.

Entre este revuelo de faldas apolilladas, Zambrano descubre una serie de personajes que se elevan con la grandeza del mito: Tristana, Fortunata, pero sobre todo, Benigna Casia, la "Nina" de *Misericordia*. De Fortunata le seduce ese proyecto de ser basado no en la idea, sino en el ansia de maternidad de sus entrañas símbolo de la continuidad de un pueblo; de Tristana, la quiebra de su proyecto de individualidad por la ceguera de la vida que no escoge y que no obstante hace abocar el ocaso de unas vidas al alba gracias al amor; de Nina, su virtualidad de ser centro de la obra toda de Galdós.

El encuentro de Zambrano con Nina, la humilde criada de *Misericordia* fue temprano. En 1938 aparece publicado su ensayo "Misericordia", en *Hora de España* (Zambrano, 1989b:141-144) y ya en ese pequeño artículo entrevió la autora la importancia a nivel simbólico de ese personaje en apariencia insignificante, que posteriormente va a convertirse para ella en lugar recurrente de reflexión. En esta primera aproximación, el análisis de la autora gira aún en la órbita de sus primeros escritos sobre literatura: la intuición de que el mundo galdosiano, el mundo del realismo español, esconde una forma de conocimiento ajena al racionalismo triunfante. Aún no ha encontrado las claves para analizarlo -los personajes que encarnan un sueño y el tiempo especial que se les concede- pero su intuición le hace detenerse en ese personaje menor, Nina, encontrando en él aquellas categorías básicas que conforman para ella la estructura de la vida humana: la necesidad y el deseo de trascenderla. Y junto a estas dos categorías, la misericordia, una razón de amor, que permite el movimiento de la vida participando en la creación mediante la esperanza mantenida.

Unos veinte años después en *La España de Galdós* (Zambrano, 1989b: 23-103), Zambrano nos aclara algunos de los conceptos intuidos en su primera reflexión. Son los personajes encarnación de un sueño, aquellos capaces de trascender la novelaría de un personaje hacia su mito subyacente porque no son la realización de un esquema sino el descubrimiento de una realidad, procurando con ello una apertura del tiempo sucesivo de la conciencia.

Nina es uno de estos personajes y por ello tiene la virtud de convertirse no sólo en el centro de una obra, a cuyo alrededor gravitan y se esclarecen el resto de los personajes, sino hacer que ésta sea, de forma inasible pero omnipresente, el centro de la obra toda de Galdós, de ahí la primera proyección simbólica en una paloma¹¹.

¹¹ "Como una paloma sin color, blanda y palpitante, Nina no está, se posa. Lleva un signo impreso en la frente. Y como las palomas, parece estar moviéndose en otro espacio además de éste en que se la ve; al alcance de la mano, hace sentir, y aún temer, que recorre inmensos espacios, que viene de otra parte, aunque sea de ahí; que no puede venir si no trae algo en el pico, que falta si no lo hace" (Zambrano, 1989b: 61-62).

El personaje de Nina le va a valer a Zambrano, no sólo para poner de manifiesto, a través de su dimensión simbólica, esos dos elementos originarios de toda humana vida que constituyen según la autora la verdad de la vida, su cruz: el hambre y la esperanza; sino para alzar a su través una imagen de mujer ajena a los proyectos de ser nacidos de la conciencia, ajena a la avidez de realidad, pero capaz de un trato con el tiempo que por los vericuetos del amor desborde su transcurrir hacia un ancho presente, porque aquél capaz de transmitir la esperanza no puede ni ser devorado por ella ni mucho menos devorarse a sí mismo.

La mendiga. El primer elemento simbólico de trascendencia que destaca Zambrano en el personaje es el de la mendicidad. Mendiga de incógnito para sostener a una pléyade de personajes instalados en la quimera, Nina encarna la naturaleza primera de la vida, la indigencia, que hace del hombre un mendigo aunque se revista con los ropajes del rey. Nina desciende a todos los abismos de la miseria sin que por ello se envilezca porque sabe encontrar el sentido profundo de la necesidad y nunca pierde al esperanza. Guiada por estas dos rotundas realidades, Nina va descubriendo debajo de todas las divisiones - verdad, mentira, pobreza, riqueza, realidad, irrealidad- no sólo la endeblez de las fronteras sino el fondo básico de la vida: el hecho compartido de ser criaturas. Nina acepta ser devorada por la piedad sin merma alguna de su capacidad, sino por el contrario haciéndose más viviente cada día. Por todo ello dice Zambrano de su personaje que hay que mirarlo: "como una revelación de humana criatura que ha salido del laberinto, sin ahorrarse ninguno de los recovecos que le estaban destinados" (Zambrano, 1989b:15).

El agua. Pero la mendicidad debe ser trascendida por la esperanza, y la esperanza tiene en Nina el nombre del amor, de una específica forma de amor: la misericordia. Por ello Zambrano encuentra definitivamente la clave del personaje al reparar en la última escena de la novela, aquella en la que Nina se queda lavando con los brazos en el agua.

Ahora sí parece que Zambrano ha encontrado el símbolo que debe alumbrar como un guíala búsqueda del ser de la mujer: el agua. La primera cualidad del agua es esa extraña pureza del que es capaz de estar en todas partes sin mezclarse por ello con el resto de los elementos: "Pues que el agua está en todas las cosas, visible o invisible, como el cuerpo del ser que sostiene la realidad, como la vida primera en que el ser cede a corporeizarse" (Zambrano, 1989b: 105). Pero el agua simboliza también la forma suprema de donación, aquella que no implica la pérdida del ser, sino su logro. El agua se entrega, pero de esa peculiar manera en que la pérdida es posible, así como la retirada, pero nunca la cesión. Más que entregarse, entra a poseer: "Y no hay más inasible, sutiles formas de posesión, como las del agua, que recorre toda la escala de la violencia, que desciende toda la escala de la mansedumbre" (Zambrano, 1989b: 105).

Finalmente el agua es el símbolo por excelencia de la materialidad del nacer porque acude a la tierra a la que procura la vida. Es sierva de la vida, por eso no

tiene vida propia y desecha la idea del sujeto que el fuego sugiere. Entramos aquí, en uno de los puntos más conflictivos de esta apuesta de Zambrano en su búsqueda de un ser de la mujer. El apartamiento de la idea de individualidad que ha guiado el desarrollo del mundo occidental en la modernidad. Zambrano reivindica para la mujer algo más genérico y más ancho que llegar a ser un individuo aparentemente autónomo pero atado a unos derechos que se han ido convirtiendo en su única realidad. Zambrano hace a la mujer depositaria de la sabiduría que nos unifica en la realidad primera de ser criaturas y que es la única que nos puede posibilitar, a través del amor, el trato con lo otro, que es todo lo que desconocemos, incluido nuestro propio corazón cuando nos hacemos otros o cuando no hemos dejado de serlo. La enajenación de lo uno en todos los otros. Por eso el agua, y la mujer, representan lo curvilíneo de toda creación y rechazan junto con la idea de la línea recta, la progresión y el tiempo sucesivo de la conciencia, la del sujeto.

El agua simboliza el amor de misericordia: "Es la perdida, la que se da; la que por caer tan bajo se hace cieno, lógamo y hasta se pudre; por darse. La que se escapa inasible y casta: la misericordia" (Zambrano, 1989b: 107-108).

La piedad -forma suprema del trato con lo otro en la Antigüedad- y que tan alto representó el personaje de Antígona, se transforma en el mundo contemporáneo -una vez asimilada la tradición cristiana del amor- en el agua de la misericordia. La tragedia y el tiempo concedido a su personaje -que se reconoce en un instante, el del sacrificio- ha sido sustituida por la novela y el tiempo concedido al personaje será ya un camino a recorrer en el que será obligado tal vez un descenso a los infiernos y un proceso continuo de muerte y renacer.

Zambrano ha encontrado en los mitos narrativos una respuesta al posible ser de la mujer -tal vez al de todo hombre verdadero- que la filosofía le había negado con constancia. La verdad de los mitos hallan su prueba de fuego en la misma figura de la filósofa: ella fue Antígona y Eloísa y Dulcinea y Nina y Diotima de Mantinea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES (1992). *Poética*. (Ed. trilingüe por Valentín García Yedra). Madrid: Gredos.

GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra.

LAURENCI, E. (1995). *María Zambrano. Nacer por sí misma*. Madrid: horas y HORAS.

ORTEGA Y GASSET, J. (1983). *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial (XII Volúmenes).

RICOEUR (1987). *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ed. Cristiandad.

ZAMBRANO, M. (1965) *España. Sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa.

" (1955). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

" (1986). *El sueño creador*. Madrid: Turner.

" (1987a). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymion.

" (1987b) "A modo de autobiografía". *Anthropos* 70,71, 70-73.

" (1987c) "Eloísa o la existencia de la mujer". *Suplementos Anthropos* 2, 79-87.

" (1987d) *Filosofía y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

" (1989a). *Delirio y Destino*. Madrid: Mondadori.

" (1989b). *La España de Galdós* Madrid: Endymion.