

Virginia Trueba Mira*

La sierpe que sueña con el pájaro

(*algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga*)

Resumen

Este trabajo estudia las acotaciones dramáticas y notas aclaratorias que María Zambrano escribió con motivo de *La tumba de Antígona*, conservadas en los borradores inéditos de la Fundación que lleva su nombre, pero suprimidas por voluntad de la autora del texto final editado en 1967. En conjunto, dichas acotaciones arrojan luz sobre el pensamiento escénico de Zambrano, materializado en las distintas referencias a la caracterización física de los personajes, a sus movimientos y gestos en el escenario, al propio espacio escénico y a su luminosidad, y muy en especial, a la música. Igualmente, reafirman y complementan el sentido de la obra editada, sobre todo por lo que respecta a su decisivo simbolismo.

Palabras clave: acotaciones dramáticas, mujeres dramaturgas, tragedia griega, Antígona, exilio español

Abstract

This essay studies the dramatic and explanatory notes that María Zambrano wrote on the occasion of *La tumba de Antígona*. These notes have been kept as unpublished drafts in the Foundation named after María Zambrano, but they had been removed from the text published in 1967, according to her wish. As a whole, the notes shed light on Zambrano's scenic thought, such as it is concentered in the several references to the physical characterization of the characters, to their movements and gestures on the stage, to the scenic space itself and its luminosity, and particularly to music. Also, the notes reassert as well as complement the meaning of the published text, especially with regard to its decisive symbolism.

Keywords: Dramatic notes, Dramatist women, Greek tragedy, Antígona, Spanish exile

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2010

Fecha de aceptación: 1 de abril de 2010

*Universitat de Barcelona. trueba@ub.edu

La tumba de Antígona (1967) es un texto excepcional en el conjunto de la producción de Zambrano al tratarse de su única obra dramática. Es conocida la mirada atenta y constante de Zambrano al universo griego y, en concreto, a la tragedia antigua, cantera de preguntas para nuestra pensadora más que de respuestas, algo que se relaciona con la propia naturaleza de su pensamiento que girará siempre en torno a la idea de movimiento y transformación. Este pensamiento justifica una escritura cercana a cierta práctica poética y también a esa oralidad que actúa sobre las palabras por tanteo o aproximación, más que por delimitación definitiva del sentido. Precisamente será en el teatro donde Zambrano encuentre una de las más afortunadas fórmulas de hermanamiento de poesía y palabra hablada. Alguien muy próximo en tantos aspectos a Zambrano, Federico García Lorca, definía el teatro en 1936 en los siguientes términos: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.¹ Reflexiones similares son las de José Bergamín, tan cercano asimismo a Zambrano: “el teatro es poesía a voz en grito”,² escribía en cierta ocasión, recordando a Miguel de Unamuno. Bergamín fue autor, además, de una Antígona por las mismas fechas que Zambrano escribe la suya.³

El teatro fue siempre para Zambrano cuerpo en el que toman forma y sentido las

voces interiores del ser humano, modo originario de la voluntad del *delirio* de transformarse y significarse. De ahí los vínculos del teatro con el rito y el mito, con la religión –por el teatro, sostenía en el mismo sitio Bergamín, “lo inaudito, se oye, lo invisible, se ve”–. Zambrano editó, entre otros, “Delirio de Antígona” (1948), “Tres delirios” (1954), “Diotima de Mantinea” (1956), “Delirio, esperanza y razón” (1959), los “delirios” de la segunda parte de *Delirio y destino*. Escribió también otros que permanecen inéditos: “Delirio del infortunio”, “Delirio de la virginidad”, “Delirio de su nacimiento”, “Delirio de no tener nupcias” (perteneciente a M-343, manuscrito de la Fundación). De acuerdo con algunos manuscritos, *La tumba...* pensaba haberse titulado *Delirio y muerte de Antígona*.⁴ Con este último título se presentó en la primera puesta en escena que se conoce de la obra, en 1983 y en Almagro. En la propia obra editada es la figura trágica la que afirmará ante su hermana Ismene: “Yo estoy aquí delirando”. Y, en verdad, las palabras de Antígona en *La tumba de Antígona* devendrán un largo delirio. Ya desde “Ciudad ausente” (1928), el delirio ha aparecido en Zambrano como un lenguaje vinculado a una experiencia honda y abisal, la del hombre observado por lo desconocido. El delirio sería entonces el grito primigenio que busca articularse para encontrar su sentido, universalizarse para salir de lo individual.⁵

También fue temprano el interés que suscitó la figura concreta de Antígona en Zambrano, lo que se explica tanto por moti-

¹ García Lorca, F., *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de A. del Hoyo, Tomo I, prólogo de J. Guillén, Tomo II, prólogo de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1980 (21ª), p. 1119.

² Bergamín, J., “Figuraciones pasajeras. Musaraña del teatro. Poesía a voz en grito. Tablas y diabladas no son más que imaginación”, en *El pasajero. Peregrino español en América (México, 1943-1944)*, edición, prólogo y notas de Dennis, N., A Coruña, Edicions O Castro, 2005, p. 273.

³ Se tituló *La sangre de Antígona* y debió escribirse sobre 1955 o 1956 (Véase para una información precisa de la fecha de escritura, Santa María Fernández, M^a T., *El teatro en el exilio de José Bergamín*, Tesis doctoral, leída en la Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, p. 39). *La tumba de Antígona*, aunque publicada en 1967 en Siglo XXI, se escribió con probabilidad años antes, como comentaré más adelante en este trabajo.

⁴ Así se deduce de la información contenida en M-249, y que confirma M-343.

⁵ Véase para una génesis de los “delirios” zambranianos, Moreno Sanz, J., “El Ángel del límite y el confín intermedio”, en Zambrano, M., *Tres poemas y un esquema*, Moreno Sanz, J. (ed.), Segovia, Pavesas. Hojas de Poesía, VII, Instituto de Bachillerato “Francisco Giner de los Ríos”, Segovia, 1996, pp. 7-82.

vos autobiográficos, como por la propia forja de su pensamiento. En el fondo de ese interés está la agonía de su hermana Araceli, realidad y símbolo de la resistencia del débil ante la injusticia de lo legal, tema de la dimensión política de la metafísica zambraniana⁶. Antígona representa en este sentido la nueva ley, pero también representa un nuevo lenguaje que, como resulta evidente en *La tumba de Antígona* aunque aquí no podemos detenernos en ello, es lenguaje de experiencia, y por ello lenguaje contra el poder. El escenario de la Antígona zambraniana es, en concreto, el de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Transcurridos ambos dramas, Zambrano ha entendido que ha llegado aquel tiempo del que hablaba Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “Sólo después –escri-

bía el filósofo— de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia”.⁷ Es a fines de la década de 1940 y en los años cincuenta cuando la figura de Antígona adquiere pleno relieve en el pensamiento de Zambrano. *La tumba de Antígona* se publica en 1967, pero es bien posible que estuviera escrita ya a fines de los años cuarenta.⁸ Lo mismo ocurriría con el extenso prólogo, escrito con probabilidad a principios de los sesenta.⁹

A lo largo de los cincuenta, Zambrano se muestra muy interesada en que “algún español escriba una tragedia verdadera”,¹⁰ aquella que permita denunciar a los responsables de la

⁶ La asociación de Antígona con Araceli es explícita en numerosos textos, entre los que se cuentan ciertas cartas conservadas. Se trata de las que Zambrano escribió desde La Habana a su madre y a su hermana, fechadas en 1945. En ellas Zambrano confiesa lo siguiente: “hermana, estoy haciendo un ensayo sobre Antígona, la figura de la tragedia. La hermana que se sacrifica eres tú y va dedicado a ti” (12/8/1945). Y casi dos meses más tarde, vuelve a escribir: “el ensayo que te estoy haciendo a ti se llama Antígona y formará parte de un libro sobre la mujer que te dedicaré entero” (7/10/1945). Agradezco a Rosa Rius y a Elena Laurenzi que me facilitaran la información y la fotocopia de estas cartas. A Rosa Rius debo igualmente algunas importantes anotaciones para el presente trabajo.

Si la asociación de Antígona con Araceli es explícita, también lo es la asociación de la figura trágica con la misma Zambrano. De este doble desdoblamiento se hará eco el poeta francés René Char en una dedicatoria que encontramos en un libro que regala a ambas hermanas y que se conserva en la Fundación Zambrano, *Claire: Théâtre de verdure*. La dedicatoria reza: “Pour Marie et pour Ara, soeurs d’Ismène”. Rosa Rius ha recogido el dato en “La voz de otras miradas”, *Aurora*, 3, febrero de 2001, p. 84.

⁷ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1984, traducción A. Sánchez Pascual, p. 140.

⁸ Así puede deducirse del manuscrito a máquina del dossier M-249, titulado “Antígona” y fechado en 1948. Entre otros textos, aparece ahí el titulado *La tumba de Antígona* que, aunque no conservado íntegro, permite identificarlo con la obra que conocemos editada. Lo mismo cabe decir del manuscrito a mano del dossier M-343, titulado asimismo “Antígona”, en este caso sin fecha pero probablemente de los mismos años que el anterior. Por último, el dossier M-440, escrito a mano, sin fecha igualmente, y cuyo título es “Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser”, avanza también parte del texto *La tumba de Antígona* y se relaciona, por tanto, con M-249 y M-343. De ser cierta la fecha de 1948 para M-249, buena parte de la que conocemos como *La tumba de Antígona* estaría no sólo pensada sino escrita en esa fecha. Se trata de una hipótesis cuya comprobación depende de la fiabilidad de las fechas de los manuscritos inéditos de la Fundación y de la confirmación de la correcta ordenación de muchos de sus papeles, algo en lo que se está trabajando en estos momentos. Si la escritura de *La tumba de Antígona* podría haberse iniciado en 1948, lo que sabemos con certeza es que Zambrano la terminaría más tarde, en los primeros años sesenta, a tenor de lo que ella misma reconoce en el prólogo de 1985 a *Senderos*: “responde –escribe– a la inspiración del exilio diariamente en París y más tarde en una aldea del Jura francés” (ed. cit., p. 7).

⁹ En el prólogo hay una única referencia temporal que, aunque indirecta, permite situar el momento de su escritura: Zambrano menciona el hecho de que Louis Massignon nos ofrezca “ahora” la leyenda de los siete sabios durmientes. Pues bien, será en los años cincuenta cuando Massignon publique algunos de sus más fecundos trabajos sobre la leyenda. En la biblioteca de Zambrano se conserva un ejemplar de *Opera minora* (París, Presses Universitaires de France, 1969), donde se recogen dos trabajos sobre los Durmientes de Efeso, de 1950 y 1961, subrayados en más de un punto por la propia Zambrano. Se trata de “Les ‘Sept Dormants’ apocalypse de l’Islam” (1950) y “Le culte liturgique et populaire des VII Dormants Martyrs d’Ephèse (Ahl al-Kahf): trait d’union Orient-Occident entre l’Islam et la Chrétienté” (1961). Parece difícil que Zambrano leyera estos trabajos en su fuente originaria y *Opera minora* se edita dos años después de la aparición de *La tumba de Antígona*, así que no nos sirven las referencias para identificar el “ahora” de Zambrano. En conversación telefónica, Jesús Moreno Sanz me transmitió que Zambrano está pensando, en realidad, en *Parole donnée*, la obra de Massignon aparecida en 1962, donde quedaron recogidos diversos trabajos en los que se encuentran referencias a los siete sabios. Esta podría ser, pues, la fecha del prólogo a *La tumba de Antígona*.

¹⁰ Así se lo dice a Rafael Dieste en carta de 1948, citada por Jesús Moreno Sanz en *María Zambrano, La razón en la sombra. Antología crítica*, Madrid, Siruela, 2003, p. 700.

acción trágica y ofrecer el testimonio de los que fueron aplastados por ella, permitiendo de este modo la restitución de la dignidad perdida. *La tumba de Antígona* debe considerarse el intento de la propia Zambrano por escribir esa tragedia. No está sola en la recuperación del mito de Antígona, aunque haga una lectura particular del mismo.¹¹ En el ámbito hispánico, no obstante, el existencialismo –cristiano–¹² de la obra la aproximaría a *La sangre de Antígona* de José Bergamín,¹³ muy cercana, como la de Zambrano, a Kierkegaard. A continuación nos detendremos en las propias señas de identidad de *La tumba...*, con motivo de los borradores conservados en la Fundación, los cuales muestran una faceta novedosa en Zambrano, la de autora dramática, al tiempo que complementan la propia significación de la obra.

De los borradores conservados, lo más interesante –aparte de la datación de la génesis de *La tumba...*– son las acotaciones dramáticas y algunas notas aclaratorias relacionadas con la representación, ambas desaparecidas del texto editado, en el que el único protagonismo lo tiene la palabra hablada de los personajes. Sólo una acotación, en la escena dedicada a Ismene: “Aquí, de este lado (*señalando un lugar*), un corredor estrecho, y allá, al fondo, una escalerita”. Como muestra este mismo caso, sobre la palabra recae toda la responsabilidad de la obra,

incluida la indicación del escenario, también la luminosidad de la escena en otros casos, o el movimiento de los personajes, o sus vestidos, aunque en relación a estos últimos sólo sabremos de la túnica de Antígona, de la que ella misma nos habla a través del déictico, en la escena dedicada a “La noche”: “un terror que llega a ser como una túnica, ésta, ésta que me pusieron ya de niña, que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel”.

Desde esta perspectiva nada en la obra editada hace pensar que Zambrano hubiera reflexionado sobre su representación –sí existe, sin embargo, un sentido dramático inherente al propio lenguaje de los personajes, y que está implícito en las palabras de Alfredo Castellón, el autor de una importante versión de *La tumba de Antígona* en 1992 representada en el Teatro Romano de Mérida el 16 de agosto, al sostener que se trata de un texto “que está esperando la voz, el espectador, el escenario”.¹⁴ Desconozco si, tras su publicación en 1967, *La tumba de Antígona* se representó alguna vez antes de que Zambrano regresara a España –uno de los principales concedores del teatro del exilio, Manuel Aznar, ha sostenido, haciéndose eco de José Monleón, que “el exilio teatral acaso resulte irrecuperable como hecho escénico pero en absoluto como hecho literario”–.¹⁵ En el caso que nos ocupa, sólo

¹¹ Véase por lo que respecta a la recuperación de los mitos clásicos en el teatro español de postguerra, Vilches, M^a F., “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo*, XVII, 1983, pp. 183-209, donde analiza la obra de José Bergamín, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Luis Riaza o Juan Antonio Castro. Véase también Ragué, M^a. J., *Lo que fue de Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1992, interesante, entre otras cuestiones, por el análisis de diversas obras centradas en la figura de Antígona desarrolladas desde una ideología progresista pero también conservadora y católica. Por último, véase de Nieva de la Paz, N., “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, en *El exilio teatral republicano de 1939*, Aznar, M., (ed.), Barcelona, Gexel, 1999, pp. 287-301, y “Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio [M^a Luisa Algarra, María de la O Lejárraga y María Zambrano]”, *Hispanística XX*, 15, 1997, pp. 123-131.

¹² El componente cristiano de la obra zambranianiana pone a ésta en relación con una de las líneas interpretativas que han recorrido la historia de la recepción de esta tragedia antigua en el ámbito occidental, al menos desde la Antígona de Robert Garnier en el siglo XVI, subtitulada “La piedad”. Debe subrayarse, aunque ahora no podamos entrar en ello, que el tema de la cristianización de las obras trágicas no ha dejado de ser polémico a lo largo del tiempo, ya que para algunos estudiosos, entre los que se cuenta George Steiner, “el cristianismo es una visión antitrágica del mundo”, (*La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul Editorial, 2001, p. 242).

¹³ Véase Vilches, M^a F., “Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Hispanística XX*, 24, 2006, pp. 71-93, trabajo dedicado a comparar las Antígonas de Bergamín y Zambrano a la luz de sus respectivas reflexiones sobre la guerra fratricida, el exilio español y la memoria histórica.

¹⁴ Citado en la edición de la SGAE (1997) donde aparece la versión de Castellón.

¹⁵ Aznar, M., “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, en *El exilio teatral republicano de 1939*, M. Aznar (ed.), Barcelona, Gexel, 1999, p. 19.

sabemos que Zambrano confesó a Alfredo Castellón que no le gustaría morir sin verla en escena.¹⁶ Parece que la primera representación de algunos fragmentos tuvo lugar en 1983 con el título “Delirio y muerte de Antígona”, en el Convento de los Padres Dominicos de Almagro, el 2 de julio de 1983. Al año siguiente, el 24 de julio de 1984, se produce otro montaje en el Teatro-Estudio de Málaga bajo la dirección de Juan Hurtado. Contamos en esta ocasión con el testimonio especial de Miguel Romero Esteo en una reseña aparecida en 1985 en la revista *El Público*, escrita en buena medida para subsanar el silencio absoluto con que los medios acogieron la representación. Gracias a las palabras de Esteo sabemos que ésta integró danza y escultura, sonido y música (de un joven compositor, Rafael Díez), silencio y explosión sonora, glosolalia y palabra; que participaron cerca de noventa personas (entre coros, percusionistas, actrices, actores, músicos de instrumentos dulces y la cantoría de solistas formada por una mezzosoprano, un barítono y un bajo). No sé si Zambrano supo de esta puesta en escena –no regresa a España hasta el 20 de noviembre de 1984–, pero resulta significativa la integración de las artes que en ella se ha producido ya que, a tenor de lo subrayado en las acotaciones de los borradores, esa integración, en especial la de la música o el sonido con la palabra, resultaba para Zambrano decisiva. Para Romero Esteo el espectáculo hizo gala de una “creatividad límite”, lo que le da pie a definir la puesta en escena como una “liturgia trágica [...] básicamente fundamentada en el cante jondo”, y como “una gran fiesta bárbara de la tragedia por vía de una realización sofisticada y exqui-

sita”.¹⁷ En 1990 es una compañía universitaria malagueña (Compañía de Teatro María Zambrano) la que estrena la obra.¹⁸

Una de las más destacadas versiones es la de Alfredo Castellón, quien lleva a cabo la adaptación por encargo de la propia Zambrano.¹⁹ Según Máximo Durán, parece que Zambrano llegó a ver el vídeo del montaje, de unos 15 minutos,²⁰ pero nada más, ya que fallece el febrero de 1991. La versión se representó finalmente del 13 al 16 de agosto de 1992 en el Teatro Romano de Mérida. Sabemos también que en esta ocasión la representación tuvo gran éxito de público, sobre todo debido a la interpretación de la actriz principal: “*La tumba de Antígona* fue –reconoce Durán– una de las obras más aplaudidas [...] seguramente por la gran fuerza interpretativa de Victoria Vera en un difícil papel de protagonista, de denso contenido”.²¹ No podemos ahora detenernos en la versión de Castellón, que editó la SGAE en 1997 con prólogo de Eduardo Haro Tecglen. Sólo mencionar que respeta buena parte del texto de Zambrano, pero introduce también diversos cambios con los que se pretende acentuar el elemento dramático, para lograr un mayor dinamismo y agilidad. De esos cambios destaca la aparición, en la obra editada, de las acotaciones dramáticas –distintas, no obstante, de las de los borradores zambranianos–, que nos informan del chal gris oscuro de Antígona, de la filtración de la luz o su desvanecimiento, de la existencia de las escaleras, del vestuario guerrero y desastroso de los hermanos y del impecable de Hemón. La acotación del final es importante en relación al significado de una escena que no es

¹⁶ En declaración a P. Balbín en “La resurrección de Victoria”, *El Mundo*, 8 agosto 1992, pp. 51-52. Tomo el dato de P. Nieva de la Paz. “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, ed. cit., p. 296.

¹⁷ Romero Esteo, M., “Una fiesta bárbara llamada ‘Antígona’”, *El Público*, 17, febrero 1985, pp. 41-42.

¹⁸ Citado en Aznar, M., “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, ed. cit., p. 28.

¹⁹ P. Balbín en Nieva de la Paz, “*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, ed. cit., p. 296.

²⁰ “María Zambrano –escribe Durán– no llegó a ver su obra representada sobre el escenario aunque sí unos quince minutos de filmación”, Durán, M., “Mérida. El año de Edipo”, *Primer acto*, 245, 1992, pp. 114-115.

²¹ Distintos diarios se harán eco de ese regreso de la actriz. Victoria Vera, por su parte, reconocía días antes de estrenar la obra que María Zambrano “es una magnífica escritora y espero que mi trabajo le esté a la altura” (Muñoz, A., “Victoria Vera regresa con *La tumba de Antígona*”, *ABC*, 11 agosto de 1992, p. 103).

fácil de interpretar: “Entran dos desconocidos con careta y vestuario diferente. Se inicia, lo que podría denominarse, Juicio del Alma”. Teniendo en cuenta que Zambrano colaboró con Castellón en la puesta en escena de la obra, cabe resaltar que estas acotaciones, lo mismo que los cambios internos de la obra fueron aprobados por la misma Zambrano.²²

Han sido numerosas las representaciones de *La tumba de Antígona*, y es difícil dejar constancia de todas ellas. Rosa Rius ha recordado la que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona en 2001, destacando el desdoblamiento del personaje por parte de las dos actrices protagonistas, de acuerdo a la interpretación zambranianiana que identifica Antígona con su hermana Araceli y con ella misma.²³ Contamos asimismo con la exposición de M^a Fernanda Santiago Bolaños sobre la representación que el Aula de Investigación Teatral de la Facultad, de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, llevó a cabo en 2003.²⁴ En 2004 el grupo Ancharmar bajo la dirección de Marina Carresi representó en Barcelona fragmentos de la obra en la iglesia de Sants Just i Pastor. Una de las últimas representaciones ha sido la llevada a cabo por la compañía Círculo de Tiza en Málaga, en 2009.

No es la anterior una relación exhaustiva de las representaciones de la obra de Zambrano. He mencionado alguna de ellas sólo con la intención de mostrar el interés que el texto ha generado, lo que me parece indicativo del propio sentido dramático de su lenguaje, más allá de las acotaciones. Que ese sentido preocupó a Zambrano lo confirman precisamente las acotaciones de los borradores, en concreto el M-440,²⁵ M-249²⁶ y M-343,²⁷ las cuales permiten afirmar, además, que Zambrano pensaba en la representación de la obra. El porqué no integró después todo ello en el texto publicado puede deberse a cierta inseguridad en relación a la práctica de un género que no fue, en verdad, el suyo. O a cierto escepticismo respecto de su posibilidad de representación. No obstante, su decisión final de cederle todo el protagonismo a la palabra hablada resulta perfectamente coherente con el resto de su producción, en la que esa palabra ocupa un lugar central.

Las acotaciones de los borradores son de distintos tipos, entre ellas se encuentran las relacionadas con los personajes y su caracterización, las que afectan al espacio y la luz, las que se refieren a los otros “seres” de la escena, y sobre todo, las que centran su atención en la música.²⁸

²² De los cambios estructurales destacan los siguientes: la creación de un único acto que subsume las diversas escenas del texto zambranianiano; la eliminación del extenso prólogo; la unión de escenas; el orden de aparición de los personajes; la creación del coro; la creación de voces para la hermana y la madre que en Zambrano sólo existían en la recreación de Antígona; el escenario inicial, que es ahora la ciudad de Tebas y no la propia tumba.

²³ Rius, R., “La voz de otras miradas” ed. cit. pp. 82-84.

²⁴ Santiago Bolaños, M^a F., “Recursos del lenguaje en el pensar zambranianiano: a propósito de *La tumba de Antígona*”, en *Pensamiento y palabra*, J. L. Mora García y J.M. Moreno Yuste, (eds.) Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, pp. 225-238.

²⁵ M- 440: “Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser”: texto a mano, sin fecha, con unas acotaciones iniciales, el primer monólogo de Antígona y parte de la escena de la madre.

²⁶ M-249: “Antígona”: lleva la fecha de 1948. A mano, unos papeles iniciales, entre ellos la escena de los hermanos sin acabar, o una escena denominada “Último sueño”. A máquina: “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”, correspondiente al texto que como prólogo antecedía a la publicación de “Delirio de Antígona” en *Orígenes* (1948). Aparece también el “Prólogo” que corresponde, aunque con alguna modificación, al de *La tumba de Antígona* de 1967. Primer y segundo parlamento de Antígona, escena de la hermana, escena de la madre, escena de Hemón, escena de los desconocidos (todo modificado, o fragmentario). Al principio, un orden de personajes con su aparición en escena.

²⁷ M-343: “Antígona”: a mano, relación de personajes (se añaden algunos que no aparecían en M-249), monólogo inicial de Antígona, escena de la hermana, de Edipo, de la nodriza, de la madre, de la Harpía, de los hermanos, de Hemón, de Creonte, último monólogo, escena de los desconocidos. Más hojas sueltas con delirios, fragmentos de parlamentos de personajes, y lo que Zambrano denomina “Pasos de la luz”.

²⁸ Aparte, están algunas referencias a la estructura de la obra, a los actos y las escenas. A la luz de lo conservado en los inéditos resulta muy difícil, casi imposible, conocer dicha estructura. La obra editada constará finalmente de 12 escenas.

En cuanto a los personajes, las acotaciones ayudan a precisar el sentido que tienen en el drama (pienso en las referencias a la figura de la madre²⁹ o a los dos desconocidos de la última escena³⁰), pero sobre todo la situación fronteriza que les asigna Zambrano, entre la vida y la muerte.³¹ Toda la obra se desarrolla, de hecho, en un espacio intermedio, que es real (la tumba) y es simbólico (el tránsito, la *poiesis*). En las acotaciones hay un interés en marcar esa condición de los personajes que, como espectros, deberán moverse por el escenario. Ellos son también representantes de ese mundo que a la altura de los años cincuenta deambula como fantasma de sí mismo. Jesús Moreno Sanz ha hablado de “la teoría de la espectralidad y la desencarnación contemporánea”³² en relación al pensamiento de Zambrano entre 1946 y 1953. La obra sobre Antígona es la materialización de esa teoría. En los borradores aparece también, por cierto, la diosa Atenea, que luego desaparecerá del texto editado,³³ la cual, en tanto figura cercana a la razón, puede relacionarse con la mencionada espectralidad del mundo, en buena medida derivada para Zambrano y otros pensadores contemporáneos de los abusos del racionalismo.

En los borradores también se ocupa Zambrano de los vestidos de los personajes. Aquí destaca sobre todo Antígona, en especial el cromatismo de sus ropas que cambia conforme avanza la obra, manteniendo en todo momento la relación con el simbolismo general que envuelve a esta misma. Zambrano viste a Antígona de blanco y la cubre con un chal –variante del manto, signo de dignidad supe-

rior en el simbolismo vestimentario– de color azul. No podemos ahora detenernos en la riqueza cromática de esos colores fundamentales en la obra zambraniana, que todos sus lectores conocen (su relación con el blanco del cordero sacrificado de Zurbarán o la *visión en azul* del sufismo iraní, por ejemplo). Obsérvese en la siguiente escena la importancia del cromatismo del chal y de la luz del sol, a través del cual se definen y entran en diálogo el espacio interior de la tumba y el exterior:

Antígona vestida de blanco envuelta en un chal azulina. La celda en penumbra en la que entra por una hendidura del lado que se considere el Oeste un rayo de luz solar amarillo azafranado y caído en el suelo como una serpiente (M-249).

Zambrano tiene especial cuidado en señalar la evolución del color del chal de Antígona conforme avanza la obra:

Al comienzo túnica blanquecina, chal azul-flor azulina. “Luego, túnica blanquecina y chal violeta-flor violeta”. “En la escena de amor, túnica rosada, chal amplio blanco, sandalias blancas”. “En la muerte: túnica y chal dorados, flor de luz (M- 343).

El chal es, así, casi una segunda piel que va mudando a medida que transcurren las escenas –más adelante, Zambrano asociará Antígona a uno de sus símbolos recurrentes, la serpiente–. De fundamental importancia es la alusión al chal o la túnica en la escena final; se produce entonces una especie de transformación que eleva la figura de Antígona, que la

²⁹ “La Madre será una sombra grande, densa, oscura, que no habla. Cifra de la fatalidad, suplicante a veces” (M- 249). Y también: “(Los mira imponiéndoles silencio con su silencio, fija, sin dureza, mas inquebrantable)” (acotación de M-343).

³⁰ “Entran, mientras ella está atormentada, al mismo tiempo y suavemente, uno, el más bajo y caracterizado como un hombre por la puerta de la tumba, el otro de mayor estatura y de forma menos humana aparece como si hubiera estado allí invisiblemente” (M-249). En M-343 sólo es uno el desconocido que habla con Antígona, y ésta se refiere a él como “uno de los míos”.

³¹ En M-343, puede leerse: “Antígona-viva”. “Madre-sombra, dentro del alma de Antígona proyectada por ella”. “Ismene-soñada, después real”. “Edipo-muerto transformándose *in via*”. “Creonte-sombra, después vivo en presencia”. “Hemón-muerto, presencia fatal”. “Ana, la nodriza-muerta viva”. “Polinices-muerto que sufre todavía. Eteocles-muerto que no siente”.

³² Moreno Sanz, J., *Tres poemas y un esquema*, ed. cit., p. 55.

³³ En M- 343: “Diosas: Artemisa-con la luna. Atenea: como diosas dotadas del poder de hacerse presentes donde quieran”.

confirma en ese ascenso que ha supuesto su descenso a la tumba, como una inversión del ángel caído de la modernidad:

(Una pausa durante la cual el Desconocido segundo lentamente se va acercando a Antígona hasta rozar la frente. Y en ese instante el manto formará dos alas en sus brazos) (M-249).

Además de las ropas del personaje, le importa destacar a Zambrano los movimientos de éste por el escenario, y, por supuesto, le importa el escenario. En M-343 introduce unas importantes precisiones en relación al espacio por el que Antígona se moverá y que podemos asimilar al escenario de la obra:

Cámara sepulcral. Una habitación alargada paralelamente al espectador. Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así q. será como una elipse a la vista]. Del lado Oeste izquierda de la escena, estará la puerta cerrada, de piedra también; los muros de piedra rugosa, sin desbatar, un hueco excavado en la roca, con dos paredes nada más, pero rústicas, de piedra y un techo de grandes piedras por cuyas juntas entrará aire, insectos, gotas de lluvia, estará menos expresamente separado del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente, habrá huecos con tierra y alguna débil yerba crecerá en ellos.

Este fragmento es destacable por dos motivos: nos sitúa ante un espacio que, aunque construido de roca, presenta grietas y poros, es decir, permite la circulación de lo distinto y de lo resistente a la petrificación. Por ese mismo motivo, también los elementos del interior podrán filtrarse hacia el exterior en justa complementariedad. Recordemos las alas de Antígona en la última escena, signo de que el espacio que la tumba evoca no es el de una muerte detenida o definitiva. De ahí la segunda consideración que debe hacerse en relación a este fragmento: la forma de elipse de la propia

tumba, con todo su simbolismo central. Recuerda la elipse a la mandorla, figura que nace de la intersección de dos círculos que simbolizan el mundo de la tierra y del cielo. El círculo de la izquierda, como indica Juan Eduardo Cirlot, suele ser el de la materia, como en el fragmento de Zambrano donde se alude a la puerta de piedra del lado izquierdo, y el de la derecha el del espíritu, que es por donde entrará el alba como la propia Zambrano indicará en otro fragmento. José Ángel Valente escribiría en 1982 un libro titulado *Mandorla*, uno de cuyos poemas dice, “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo”. Esta es la misma caída de Antígona, el mismo ascenso.

Zambrano se preocupa también por la luz de ese escenario. La luz será capital en el texto editado, pero entonces serán las palabras de Antígona las que la definan. En el manuscrito M-343 Zambrano le concede una importancia explícita, casi minuciosa, como en este fragmento:

Por la rendija de la puerta entrará un rayo de luz solar del lado Oeste, pues, a la tarde, y medirá el ocaso del día. Comienza la escena primera a la hora del ocaso. Del lado Este, una ranura alargada paralela al suelo dejará entrar no el sol, pero sí la luz del alba y de la mañana –lado derecho del escenario. La pared del fondo frente al espectador, será el Sur, pues. En algunos trozos por ser menos espesa –roca y pared- se calentará por el sol de mediodía y Antígona en algunos momentos se pegará a esa parte de la pared caldeada para sentir el calor de la vida; en otros momentos huirá y se sentirá por este calor atormentada. La zona cercana al proscenio será por tanto la del Norte, la más fría (M-343).

Obsérvense la sensibilidad hacia el movimiento de la luz, que muere por el oeste, y nace por el este, al alba. En referencia a la luz, Zambrano alude también al cromatismo de la tumba y a la evolución de la luminosidad en su interior:

La atmósfera de la tumba tendrá una tonalidad grisácea verdosa, de acuario, a veces; terrosa, atrás, en los momentos que se señalen. Blanquecina en otros momentos. Al final, la claridad se irá intensificando como derramada desde arriba y desde el lado Este hasta hacerse luz blanca, pero sin brillo ni resplandor. Terminará en blanco, en luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere (M-343).

Todo el fragmento sigue situándonos en un espacio simbólico, que Zambrano quiso subrayar en estos borradores con especial cuidado.

Por ese espacio/escenario se moverán los personajes, sobre todo Antígona, que continúa siendo en este sentido la figura destacada del drama en las acotaciones. No será el suyo un simple movimiento sin matices. Zambrano emplea un verbo concreto para referirse a su moverse especial: “deslizarse”. En la escena con Creonte, anota lo siguiente:

(Antígona se aleja caminando a solo unos pasos, como si se deslizara) (M-343).

El deslizarse supone un avanzar sin obstáculos, que puede recordarnos aquel moverse de la Amada del *Cántico* por montes, riberas, valles, fronteras, espesuras, como si su cuerpo fuera incorpóreo o el espacio vacío; pero el verbo implica también una superficie sobre la que realizar la acción y, en este sentido, deslizarse evoca más bien la figura de la serpiente, que no puede precisamente emprender el vuelo y por ello *sueña con el pájaro*.

No sólo se desliza Antígona en los borradores. También lo hace la Harpía, la contrafigura femenina en la obra, razonante y enredadora. Los significantes viene aquí a significar cosas distintas, atendiendo de nuevo a ese movimiento en que se resuelve todo en el pensamiento Zambrano, incluidas las palabras. También Teresa de Ávila era consciente

de ese *deslizarse* de los significados, cuando les recordaba a sus monjas: “mas havéis de entender que va mucho de estar a estar”. Destaca en el siguiente fragmento dedicado a la Harpía, la precisión matemática con que Zambrano sitúa al personaje en escena:

La harpía avanza como una araña oscura, sin color, desde su rincón, detrás de donde está ella, a su espalda. Como A. mira al Este, llega deslizándose desde el rincón del N.O. Se pone frente a ella, + siempre en ángulo, nunca enteramente de frente, suavemente y como si entrara de visita según una vieja costumbre, cautelosa y familiarmente (M-343).

Además del deslizarse de los personajes, Zambrano refiere asimismo sus diversos gestos. De entre todos ellos, hay que subrayar los que se efectúan con las manos. Aquí puede recordarse esa poética del tacto que fue la de Valente, o la de José-Miguel Ullán, que habló incluso de la *razón del tacto*, que casi es asimismo la de algunas partes del *Cántico* sanjuanista, como la estrofa 22 en la que la Esposa descansa en los dulces brazos del Amado, o la 23 donde el Amado le da la mano a la Esposa, o la 27 donde el Amado la amamanta. En el libro *El fulgor* (1984), de Valente, puede leerse: “Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir”.

Las manos constituyen esa parte del cuerpo que, de nuevo, es originaria en tanto permite el tránsito hacia la *formación* del barro, del alimento, del deseo, de aquel “Gozémonos, Amado” de la Esposa del *Cántico*. La mano es también soporte, apoyo, y en ese aspecto, camino hacia lo alto. Expresión del espíritu. Reproducimos a continuación algunas de las referencias de Zambrano en relación a Antígona y sus gestos con las manos:

(Se arropa con el chal como si la invadiera el frío y la soledad) (M-249).

(Se lleva las manos delicadamente, sin aspavientos a los ojos) (M-343).

(Coje [sic] la albahaca, la huelle) (M-343)

(Aovillada en el suelo se yergue un poco y levanta la cabeza para mirar llevándose las manos a los ojos como para despejarlos, como en la [sic] despertar a medias de un sueño ligero) (M-249).

Escribe Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que la mano sobre los ojos es indicativa de la clarividencia en el instante de morir. Sabemos, y esto es decisivo, que Zambrano ha conducido a Antígona a la tumba para bien morir, es decir, para bien nacer, por lo que la tumba es también en esta obra una cuna -y una cámara nupcial en un similar sentido-. El propio deslizarse de su movimiento por el escenario en ocasiones es acompañado del gesto de la mano:

(Recorre la celda tocando las piedras con las manos, y en algún momento acerca la cara) (M-249).

(Se acerca a la pared, la toca, pasa la mano con horror y suavemente, mas en poco tiempo, el horror va siendo ganado por la ternura) (M-249).

En relación a los gestos de la mano, hay uno en especial con el que Zambrano sella la dimensión mediadora de Antígona con sus hermanos. Se trata de un gesto asociado al agua, símbolo clave en el universo zambrano, con las connotaciones de fluidez, flexibilidad, movimiento. Escribe Zambrano:

Ahora sí, ya estáis muertos. Os la he dado al fin, hice que os la dieran, muerte de verdad, muerte en paz (coje [sic] el cantarillo de la nodriza y les vierte el agua). Os doy agua, mi agua, el agua que me había de beber, el agua de vida, de mi vida. Para vosotros, mis hermanos, muertos ya en la paz (M-249).

Además de los personajes que conocemos de *La tumba de Antígona*, en los borrado-

res aparecen asimismo los que la misma Zambrano denomina “seres”, cuya significación sigue remitiendo al simbolismo general de la obra. Apuntan en conjunto a la sacralidad de la vida animal y vegetal que de tantos modos se manifestará en el pensamiento de Zambrano.

A veces son elementos de la naturaleza física: “un rayo de luz que se filtra”, “una estrella plateada caída”, “una piedra azul”, “un cantarillo de agua que se llena a medida que se bebe”, “un pan pequeño, blanco, redondo” (M-343). A veces son animales: “una araña que teje su tela”, “una lagartija viva que sale y entra”, “un pájaro estará intermitentemente sobre la tumba, invisible para ella”, “una cabra” (M-343). A veces son sus huellas, a modo de fósiles, de restos, la sedimentación de la materia que tanto fascinaría a Zambrano: “la huella de un pez que ella descubre en la roca” (M-343).

No podemos detenernos en todos y cada uno de estos “seres”. Algunos son símbolos recurrentes en Zambrano y de largo recorrido, como la piedra, el agua, el pájaro. En relación a éste último, vale la pena citar la escena titulada “Último sueño” que luego desaparecerá de la edición de 1967, en la que Zambrano refiere con claridad meridiana el simbolismo del que participa la propia Antígona:

Antígona es la serpiente que viene de lejos y de lo hondo, del limo, y de ahí su fe en la tierra. La serpiente que asciende hasta la palabra y la luz, la serpiente que sueña con el pájaro, y que es colmada sólo a través del sacrificio: de un ser intacto. Inversamente a Melibea: sacrificio de la virginidad-muerte. Antígona sacrifica en la virginidad-voz, palabra” (M-249).

Respecto de otros símbolos, algunos destacan por su relación con el orfismo, como la cabra, interpretada por Marius Schneider desde la particular simbología de *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, que tanto fascinaría a

Zambrano, en esa atención precisa, minuciosa y casi delirante a los *ritmos* comunes que mantienen en diálogo todos los elementos de la naturaleza a modo de una orquesta cósmica. Se refiere también Schneider al simbolismo femenino de la lagartija o del pez (no está de más recordar asimismo el deslizarse de ambos, como el de Antígona). El pez remite asimismo a la forma de eclipse de la propia tumba o a su apariencia de acuario. El pan, por su parte, recuerda a la eucaristía y a los bodegones barrocos, entre otros, a los de Zurbarán. “Como el pan, vino la palabra”, escribirá después Valente en *Fragments de un libro futuro* (2000), un verso que recuerda precisamente la metafísica matérica de los barrocos ingleses.

Todos estos “seres” del mundo animal o vegetal pertenecen, en definitiva, a una tierra que forma parte fundamental del imaginario zambraniano. También del imaginario lorquiano -deuda pendiente en la bibliografía sobre Zambrano es el estudio de las relaciones de su obra con la del poeta granadino-. Zambrano podría haber afirmado, con Lorca, “amo la tierra”. La tierra aparece en ambos como espacio primigenio, asociado a antiguas religiones de la vida orgánica sometidas a los ciclos de reproducción y fertilidad, pero también como espacio político, demostrándose que lo simbólico no habla sólo de *otros* mundos, sino también de *este* mundo: “En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno”, declaraba Lorca en palabras que podrían haber sido de Zambrano.³⁴

Pues bien, quien habita esa tierra, quien conoce sus fases naturales, quien asiste a sus

sucesivas muertes y renacimientos, quien se sabe partícipe de ese retorno de lo mismo, sabe de ritmos, sabe de música. No está de más traer a colación en este sentido la reflexión de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* cuando define la canción popular (*Volkslied*) como “espejo musical del mundo, la melodía originaria”, y por ello como “el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco”.³⁵ La canción como forma primera del sonido con sentido, de la armonía. No olvidemos que Alfredo Castellón introduce en *offen* su versión de la obra *La tumba de Antígona* una canción, *A bocca chiusa*, conocida por Ana, la nodriza, el personaje *popular* de la obra. En los borradores, es Zambrano la que se refiere de modo explícito a la canción de Ana: “música débil e indefinida, ¿una canción?, que ella [Antígona] cantará antes de llegar Hemón y al borde de la muerte. Una canción que le cantará Ana, la nodriza” (M- 343).

La música se convierte en los borradores de Zambrano en elemento determinante del sentido de la obra, hasta el punto de que, como ella misma advierte, la música debería funcionar incluso de elemento estructural: “Música antes de levantar el telón y entre cada cuadro. La música marcará las pausas de la acción” (M-343). En M-440 es contundente al sostener: “Hay que encantar. La obra dramática es un encanto”, y agrega después: “La obra toda ha de ser una orquesta con sus diversos instrumentos –las voces de los personajes [sic]”, y “hay que crear música con las palabras”. Es importante esta asociación de la música con las voces, materializada después en los comentarios a los tonos y pausas de las palabras de los personajes que se encuentran también en los borradores -aunque Zambrano no desarrolle en especial este aspecto-.³⁶

³⁴ García Lorca, F., *Obras completas*, ed. cit., II, p. 1059.

³⁵ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., pp. 68-69.

³⁶ Anoto algunos ejemplos: “Una pausa” (M-249). “Un silencio” (M-249). “(Lo repetirá cada vez más bajo, hasta acabar en una voz ahogada)” (M-249). “Cada vez más bajo, hasta acabar en su voz ahogada de paloma” (M- 440). “Silencio, calla como ausente, lejana” (M-343). “(Interrumpiéndole, cortándole la palabra con un leve gesto en la mano)” (M-249). “(Con voz entrecortada)” (M-249).

No se trata únicamente de la música humana. La voz de la naturaleza ocupa también un espacio en los borradores: “rumor de hojas, de palmas movidas por el viento, rumor del mar, quizás de pasos” (M-343). Aquí se impone el recuerdo de Lorca, de aquellos olivos cargados de gritos, del llanto del agua y las largas cuerdas del viento, del gallo cantando en la luna, de la voz de la Pena durmiendo en los ecos del *Poema del cante jondo*. El mismo Lorca defendió la proximidad del cante jondo “al trino del pájaro y a las músicas naturales del chopo y la ola”.³⁷

Voz humana y voz de la naturaleza se fusionan en un instrumento fundamental para Zambrano: la flauta. “De haber un instrumento será una flauta”, sostiene (M-440). La flauta está asociada a Dionisos y a su canto originario. No obstante, el simbolismo del instrumento alcanza a diversas tradiciones y remite a la idea de complementariedad o unión de lo diverso, como ocurre con tantos símbolos zambranianos. Marius Schneider la relaciona con el macho cabrío por el temblor de los dos tubos de que algunas están formadas (recordemos que Zambrano ha situado también una cabra en el escenario).³⁸ La flauta también se ha asociado al principio masculino, fálico (por su forma) y al femenino (por su timbre). Y al dolor erótico y funerario, como apunta Juan Eduardo Cirlot. En relación a la importancia de la flauta en Zambrano, no puede olvidarse la cita al inicio de la primera edición de *Filosofía y poesía*, del relato de Louis Massignon sobre Hallaj, el místico islámico del siglo X, cuando paseaba con sus discípulos por Bagdad, y oyó una flauta, que entendió como la voz de Satán llorando sobre el mundo que pasa, mientras sólo Dios permanece.

Conocida es la importancia de la música en Zambrano, tanto en un sentido simbólico-religioso, que es el que prevalece, por ejemplo, en el libro de Marius Schneider (“forma suprema del conocer” la denomina Schneider, o “la forma más elevada de oración”³⁹), como en un sentido político, en tanto la música es la categoría que Zambrano asocia al orden democrático, al constituir “la unidad de la multiplicidad”, que “armoniza las diferencias”, como ella misma afirma en *Persona y democracia*.⁴⁰ También Antígona es armonizadora de diferencias, media entre los hermanos, entre la tierra de arriba y la de abajo, entre la palabra verdadera y la palabra del tirano. No olvidemos que la propia Zambrano tiene la voluntad de que la obra sea una orquesta con sus diversos instrumentos.

Son muchas las tradiciones de las que bebe el pensamiento musical zambraniano, pero por lo que respecta a los borradores analizados aquí, creo que puede destacarse la presencia de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. En M-440, las afirmaciones de Zambrano así parecen indicarlo:

“La esencia de la tragedia es musical: apolínea, lumínica. La sustancia de la tragedia es un sacrificio a la luz. La materia y forma primera, la sustancia primera, la consumida, la sufriente es dionisiaca, vida, la vida-muerte. La consumación de la tragedia libra 1º de la mancha, permite purificación” (M-440).

La materia primera es “sufriente” o “dionisiaca”, pero la esencia de la tragedia es “lumínica” o “apolínea”. La precisión, pues, al servicio de la expresión de lo hondo. El sentido del grito. El delirio. La sierpe convertida en pájaro. El vuelo de la tierra.

³⁷ García Lorca, F., *Obras completas*, ed. cit., I, p. 1026.

³⁸ Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946, p. 159.

³⁹ O. c., pp. 17 y 117.

⁴⁰ Zambrano, M., *Persona y democracia*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 162 y 164.

Si Nietzsche está presente en las acotaciones en relación a Antígona, creo que no puede dejarse de mencionar la presencia del portentoso duende lorquiano que no la dejó nunca indiferente. Del propio componente dionisiaco de la tragedia, y de Nietzsche, ya había hablado García Lorca, quien valoraba en el teatro la puesta en escena, la rítmica de los movimientos y de los gestos. Del “dionisiaco grito degollado de la siguiyia” habló refiriéndose al duende, y a la misma Niña de los Peines la denominará “bacante furiosa”. Quién sabe si Zambrano al escribir *La tumba de Antígona* no tenía presente la sensibilidad lorquiana, tan cercana a la pérdida, la ausencia y la muerte, desde las que ella misma escribió el drama.

Las acotaciones a *La tumba de Antígona* vienen, pues, a confirmar el papel otorgado a la música en el universo zambraniano. En una obra dramática cuyo referente es la tragedia griega no podía faltar ese elemento y aunque, ciertamente, en la obra editada no hay ya referencias a la música, y ni siquiera aparezca el coro o corifeo, ello no indica que la música haya desaparecido por completo. Y ello porque la propia escritura de Zambrano ha estado siempre, y también aquí, cercana a la música,⁴¹ en tanto escritura en movimiento constante. Hemos visto ese movimiento en relación al deslizarse de los personajes, a sus gestos, a las inflexiones de su voz, a la evolución de la luz, pero hay también un ritmo en la prosodia zambraniana que se mantendrá después en la edición de *La tumba de Antígona*.

Se trata de un ritmo constituido en lo fundamental por el recurso de repetición, la cual adquiere diversas formas, desde los paralelismos sintácticos, a procedimientos anafóricos y derivativos, a polisíndetos, a aliteraciones en el campo fonético, incluso a cierta versificación interna, en fin, todo un sistema de ecos y resonancias sugerentes –y enredado-

ras en ocasiones–, que tienen mucho que ver con el núcleo de su pensamiento, ese centro en torno al cual Zambrano está siempre reflexionando: lo sagrado de la existencia. Esto explica que casi en cualquiera de sus textos esté contenido su universo entero. La repetición fue recurrente asimismo en Unamuno o en Bergamín, como asimismo en la retórica mística, cuya tortura lingüística en su propósito de decir lo que no se puede decir condujo a la necesidad de las figuras de repetición, como quien tartamudea y se siente apresado en el lenguaje hasta que finalmente logra liberar la palabra de sí, el *no sé qué que quedan balbuciendo*. Este ritmo de repetición es asimismo ritmo de monotonía, que la misma Zambrano asocia en *El hombre y lo divino* al primero de los caminos abierto por el hombre a través del tiempo: la monodía del canto primitivo griego y de la liturgia.⁴² Aquel delirio como gemido que busca armonía.

Es hora de recoger velas. *La tumba de Antígona*, como único ejemplo de obra dramática escrita por Zambrano, ocupa un lugar destacado en el conjunto de su producción. Los motivos de esa escritura tienen que ver con el interés por el mundo griego, por la propia Antígona y también por el género de la tragedia y, por extensión, del drama en conjunto, espacio de la conjunción de poesía y palabra hablada, dos elementos que caracterizan asimismo el propio discurso zambraniano que, en este sentido, camina junto a otros discursos filosóficos de la modernidad cuya voluntad es desestabilizar la rigidez de cierto pensamiento/lenguaje racionalista, volver a preguntar después de siglos de respuestas. La edición de *La tumba de Antígona* otorga un protagonismo absoluto a esa palabra que en los borradores conservados se acompaña, sin embargo, de acotaciones y notas aclaratorias, indicadoras del pensamiento escenográfico de Zambrano, nunca desvinculado del propio

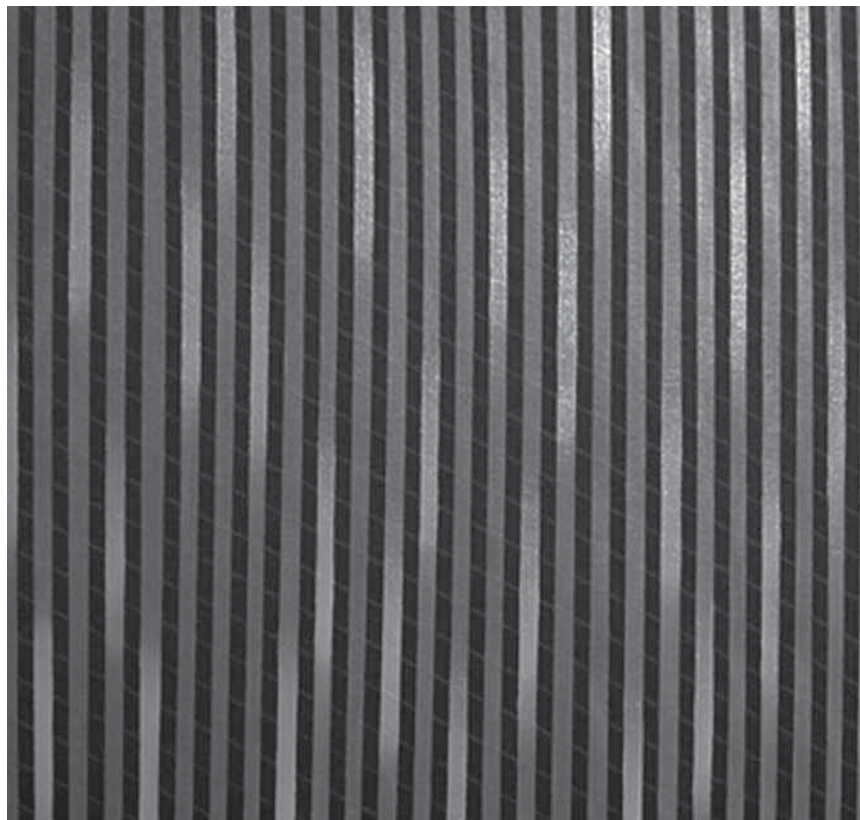
⁴¹ Véase para un análisis exhaustivo de esta cuestión, la tesis doctoral de F. Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, leída en la Universidad de Granada en julio de 2008.

⁴² Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 85.

contenido simbólico y político de la obra. No podemos saber certeramente los motivos por los que Zambrano decidió eliminar estas acotaciones de la edición de *La tumba...* Tal vez se sintió insegura en su faceta de dramaturga, tal vez no vio la oportunidad de que la obra llegase algún día a representarse. No debemos olvidar la condición de mujer y de exiliada de Zambrano, dos realidades que no debieron alentarla precisamente en ese sentido. Sabemos, eso sí, que celebró los “aproximadamente quince minutos” que se filmaron de la versión de Alfredo Castellón, como éste mismo recuerda, y que Zambrano pudo ver en casa con sus familiares y amigos. La obra se estrenó en el mes de agosto de 1992, pero nuestra pensadora no llegó a tiempo de verla: murió en el mes de febrero de 1991.

Es cierto que *La tumba de Antígona* tal vez no sea un texto teatral plenamente conseguido. Las ideas y reflexiones lastran, sin duda, su sentido dramático. Zambrano es aquí, como en buena parte de su producción, una pensadora más que una poeta. El largo prólogo

que antecede a *La tumba...* es signo, a mi parecer, de la necesidad de explicar la obra, como si Zambrano no confiase plenamente en el poder evocador de sus palabras más creativas. De hecho, el prólogo funcionó como texto autónomo en *Revista de Occidente*, donde se reprodujo el mismo año de la publicación de *La tumba...* (con numerosas correcciones ortotipográficas y la eliminación de algunos párrafos). La editorial Mondadori, por su parte, presentó la reedición de la obra en 1989 bajo el rótulo de “Ensayo”, no sabemos si con la aprobación o no de Zambrano. No obstante, sí hay en *La tumba de Antígona* momentos climáticos, en los que la sola palabra de Antígona se presenta con una potente fuerza sugestiva, incluso perturbadora, algo de lo que dan fe los numerosos directores y directoras de escena que en más de una ocasión la han llevado, aunque adaptada, a las tablas. En este sentido, las acotaciones que aquí se han visto son la prueba fehaciente de que Zambrano pensó en todo momento en el sentido dramático de la obra, aunque finalmente decidiera que éste recayera sobre las propias palabras de los personajes.



Oscar Padilla. *Cosmos 2.10*, 2007