



FACULTAD DE FILOLOGÍA

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN
ESTUDIOS FILOLÓGICOS**

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: MUJER, ESCRITURA Y COMUNICACIÓN

TESIS DOCTORAL

**EL FEMINISMO IMPLÍCITO DE MARÍA ZAMBRANO
EN SU OBRA *LA TUMBA DE ANTÍGONA***

María José Ferrer Echávarri

Directora:

Dra. Estela González de Sande
Universidad de Oviedo

Sevilla, 2018

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
1. INTRODUCCIÓN	7
2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	19
2.1. La hermenéutica	19
2.2. La hermenéutica (bíblica) feminista	22
2.2.1. Breve recorrido histórico por la interpretación bíblica feminista	23
2.2.2. Categorías y principios conceptuales y críticos del análisis feminista	28
2.2.3. Nuevas perspectivas, nuevo paradigma	34
2.2.4. Métodos feministas de interpretación bíblica	38
2.3. La propuesta hermenéutica de Elisabeth Schüssler Fiorenza	42
2.3.1. Categorías de análisis	44
– <i>Wo/man, wo/men, s/he, fe/male (mujer*, mujer*s)</i>	45
– Kyriarcado	46
– Kyriocentrismo	47
– <i>La wo/men ekklesia (la ekklesia de mujer*s)</i>	48
2.3.2. Giros y movimientos hermenéuticos	50
– Hermenéutica de la experiencia	50
– Hermenéutica de la dominación y la ubicación social	52
– Hermenéutica de la sospecha	54
– Hermenéutica de la evaluación crítica	55
– Hermenéutica de la imaginación creativa	57
– Hermenéutica de la re-membranza y la reconstrucción	58
– Hermenéutica de la acción transformadora para el cambio	60

3. LA INTÉRPRETE: MARÍA ZAMBRANO	63
3.1. Breve biografía	64
3.2. María y Araceli	83
3.3. María Zambrano y las mujeres, lo femenino y el feminismo	91
3.3.1. La mirada sobre sí misma	91
3.3.2. Los textos zambranianos sobre las mujeres	96
3.3.2.1. Los artículos de <i>El Liberal</i> (1928)	97
3.3.2.2. La mujer en España, desde Chile (1936-1937)	107
3.3.2.3. La mujer en la cultura occidental	109
– Las conferencias de La Habana (1940 y 1943)	110
– “Eloísa o la existencia de la mujer” (1945)	121
– Algunas conclusiones	126
3.3.2.4. “A propósito de la «Grandeza y servidumbre de la mujer»” (1947)	128
4. LO INTERPRETADO: ANTÍGONA	135
4.1. El mito de Antígona a través del teatro trágico griego conservado	135
4.2. La <i>Antígona</i> de Sófocles	152
4.3. La recepción del mito de Antígona en la tradición occidental	162
5. LA INTERPRETACIÓN: <i>LA TUMBA DE ANTÍGONA</i>	179
5.1. Los textos sobre Antígona en la obra zambraniana	182
5.2. “La hermana” (1952) o partir de la experiencia: tragedia, piedad, silencio	185
5.3. Entre el delirio y la tumba	194
5.3.1. Los escritos anteriores a “Delirio de Antígona” (1948)	194
5.3.2. “Delirio de Antígona” (julio 1948): el primer intento de ver la luz	198
5.3.3. Los manuscritos M-404 y M-264: la gestación del drama	210
5.3.4. Antígona y la guerra civil	209
5.3.5. “El personaje autor: Antígona” (1962-1965): crearse a sí misma	223
5.3.6. Las primeras versiones teatrales (M-440, M-343 y M-249)	230
5.3.7. Algunas reflexiones	241

5.4. <i>La tumba de Antígona</i> (1967)	245
5.4.1. Consideraciones sobre el género literario	246
5.4.2. Sófocles se equivocó: el prólogo	255
5.4.3. La tragedia de Antígona, la suya: el texto dramático	277
5.4.4. Categorías de análisis y movimientos hermenéuticos	360
– Categorías de análisis	361
– Movimientos hermenéuticos	387
6. CONCLUSIONES	409
7. BIBLIOGRAFÍA	425
7.1. Obras de María Zambrano consultadas	425
7.1.1. Impresos	425
7.1.2. Fuentes manuscritas	428
7.2. Bibliografía consultada	430

1. INTRODUCCIÓN

En la primera frase del “Prólogo” de *La tumba de Antígona*, María Zambrano sostiene que “Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta”. En esta afirmación queda resumido el punto de partida de la autora en esta obra. Todo lo que sigue —el resto del prólogo y el texto dramático— está destinado a explicar el error sofocleo y, sobre todo, a enmendarlo. Desde el principio, la filósofa deja claro que su referente es una leyenda clásica, concretamente la versión que de la misma da Sófocles en la tragedia *Antígona*, cuya protagonista se suicidó tras ser enterrada viva en una cueva.

La tumba de Antígona, por tanto, interpreta y recrea la *Antígona* sofoclea, como lo han hecho cientos de obras a lo largo de los casi veinticinco siglos que separan un drama del otro, pero la lectura que hace Zambrano de la tragedia clásica contradice abiertamente a su autor en el punto más original del relato de Sófocles —el suicidio de la protagonista— y, al hacerlo, se rebela contra la autoridad del principal creador/transmisor de la leyenda de Antígona y contra la validez del discurso de uno de los textos clásicos más exitosos e influyentes de la tradición occidental desde que se estrenó en Atenas en el año 442 a.C.

La afirmación zambraniana del error de Sófocles es, también, el desencadenante de esta investigación. De toda la literatura griega que mi formación en Filología Clásica me ha permitido conocer, las tragedias sofocleas son, sin duda, las que más me han interesado, especialmente *Edipo rey* y *Antígona*, sobre todo, esta última. La decisión de la protagonista de realizar los ritos fúnebres sobre el cadáver de su hermano en contra del mandato de Creón siempre me ha parecido un símbolo muy inspirador contra el poder tiránico de todo signo y en cualquier ámbito. Y aunque, a lo largo de los años, he recurrido muchas veces a la figura de Antígona para dar forma a mi propia rebeldía contra realidades injustas, nunca me había planteado la posibilidad de que el destino de la heroína griega fuera otro que el suicidio. Por eso, las primeras palabras de *La tumba de Antígona* me sobrecogieron. Intuí en ellas un enorme potencial crítico-feminista que no vi menguado con la lectura completa de la obra. La interpretación que María

Zambrano hace del mito y de la figura de Antígona, en una época en la que, como recuerda Annarosa Buttarelli no tenía “mediaciones femeninas ni relecturas feministas de figuras de mujeres que pueblan el canon masculino occidental”¹ en las que apoyarse, me pareció sorprendente y osada. Mi visión de Antígona se vio alterada e iluminada por la perspectiva de la filósofa, que, por otro lado, me recordó en muchos aspectos a la adoptada por las intérpretes feministas de la Biblia. Todo ello me invitó a profundizar en la revisión zambraniana de la leyenda clásica.

El objeto de estudio de esta tesis doctoral, por tanto, es *La tumba de Antígona* considerada principalmente como práctica hermenéutica, es decir, como ejercicio de interpretación de la *Antígona* sofoclea. Hay, pues, dos textos objeto de interpretación y dos sujetos interpretativos: la *Antígona*, de Sófocles, interpretada por María Zambrano en *La tumba de Antígona*, y esta obra zambraniana, interpretada por mí. Los dos niveles de interpretación son interdependientes, se condicionan y, a menudo, se solapan.

Mi hipótesis de trabajo es que el modo en que la autora se acerca a la tragedia de Sófocles y los recursos hermenéuticos utilizados por ella para interpretar y recrear la canónica obra sofoclea presentan importantes coincidencias con el enfoque, las herramientas y las categorías de análisis manejadas por la hermenéutica bíblica crítico-feminista, especialmente con la desarrollada por la teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza desde finales de los años ochenta del siglo XX hasta ahora, es decir, décadas después de que *La tumba de Antígona* viera la luz por primera vez. Por tanto, las coincidencias, de darse, no serían un caso de intertextualidad, sino la expresión de perspectivas semejantes, lo que convertiría la interpretación zambraniana del mito sofocleo en un ejercicio de hermenéutica feminista crítica, o sea, en un proceso interpretativo crítico y emancipador compatible con los objetivos del feminismo.

No obstante, ni la tragedia de Sófocles que relee María Zambrano ni *La tumba de Antígona* son textos bíblicos, por lo que considero necesario justificar la pertinencia de relacionar la hermenéutica bíblica con la interpretación de textos clásicos. La tragedia *Antígona*, y en general la leyenda a la que Sófocles parece haber dado forma definitiva, constituye una parte fundamental del pensamiento y la tradición cultural de Occidente, porque desde el siglo V a.C. Antígona penetró la vida y el arte de tal forma que se convirtió en referente de momentos decisivos de la identidad y la historia de la sensibilidad occidental. Si todos los clásicos gozan de una enorme autoridad cultural y

¹ Buttarelli, 2004: 50.

poseen un gran poder simbólico –por eso, precisamente, son clásicos–, la *Antígona* sofoclea se cuenta entre los más performativos. Sin embargo, si bien no resulta difícil reconocer la autoridad que posee la Biblia para los creyentes judíos y cristianos, a menudo cuesta tomar conciencia de la normatividad de los clásicos culturales, porque sus discursos se han naturalizado, considerándose de sentido común, de manera que no requieren ni la adhesión voluntaria ni el concurso de ninguna fe para formar parte de lo que configura y condiciona nuestra identidad y nuestro modo de entender y construir la realidad. Por otro lado, los clásicos literarios comparten algunas características con la Biblia: son textos kyriocéntricos (del griego κύριος, “señor”), han influido e influyen en la vida real de las mujeres, hablan de ellas desde un punto de vista concreto, pueden ser opresivos o liberadores o ambas cosas, y son construcciones, no solo por su calidad de textos literarios, sino también en lo relativo a su valor histórico, construcciones retóricas en las que los autores han utilizado y moldeado la información según sus intereses políticos y religiosos, como considera Elisabeth Schüssler Fiorenza². De ahí el interés y la pertinencia, si se adopta una perspectiva feminista, de utilizar los métodos feministas de interpretación de la Biblia para el análisis de textos clásicos no bíblicos.

El objetivo específico de esta investigación es demostrar la hipótesis de trabajo de la que parto, es decir, que la interpretación zambraniana del mito sofocleo coincide en gran medida con las herramientas que, con fines emancipadores y liberadores, han utilizado y sistematizado posteriormente las hermeneutas feministas para interpretar la Biblia y los textos autoritativos, lo que pondría en relación a la autora con la hermenéutica feminista bíblica, en particular, y con la teología feminista, en general.

La principal y más original aportación de mi trabajo reside precisamente en este objetivo, por varios motivos. Por un lado, evidenciar las coincidencias metodológicas y hermenéuticas entre María Zambrano y la exégesis bíblica feminista, abre una vía para futuras investigaciones que profundicen en la relación entre la obra zambraniana y la teología feminista en general. Evidentemente, no es mi intención leer *La tumba de Antígona* en clave teológica cristiana feminista, pero creo que es una perspectiva que ofrece muchas posibilidades hasta ahora inexploradas por las teólogas feministas. Por otro lado, calificar de feministas las categorías de análisis y las herramientas interpretativas utilizadas por la autora no la adscribe a un tipo de feminismo concreto. Mi intención no es, en efecto, encuadrar a María Zambrano en el feminismo de la

² Schüssler Fiorenza, 2004: 195.

diferencia, o en el de la igualdad, o en ningún otro, sino demostrar que, a pesar de su reticencia a definirse a sí misma como feminista y de sus críticas al feminismo del que fue contemporánea, sus métodos interpretativos, hoy, pueden considerarse feministas, sin apellidos, y ella, por tanto, también.

Así pues, entre los propósitos de esta investigación se encuentra no solo visibilizar la trascendencia e importancia de la obra de esta autora para los estudios feministas, incluidos los teológico-feministas, y para los objetivos feministas, reivindicando *La tumba de Antígona*, en particular, y el resto de sus escritos, en general, como fuente de liberación para las *mujer*s*³, sino también contribuir a la construcción de la genealogía feminista aportando un conocimiento mayor y más profundo de María Zambrano, la cual podría ser considerada como la pionera de la metodología crítico-feminista española.

En cuanto a la metodología, y puesto que el marco teórico básico es la hermenéutica feminista, el estudio de la *La tumba de Antígona* se lleva a cabo con una perspectiva metodológica feminista, analizando e interpretando las herramientas hermenéuticas y las categorías seleccionadas en el contexto de la obra y en relación con otros escritos de la autora, aplicando el análisis de género y la hermenéutica feminista, incluida la teológico-feminista, y explorando las implicaciones de dichas herramientas y categorías para las mujeres y los objetivos feministas.

Entiendo la hermenéutica feminista como teoría y praxis de la interpretación realizadas desde intereses y con objetivos feministas, de manera que asumo la interpretación como un acto de compromiso con la vida cotidiana y con el presente. Soy feminista y mantengo una filología feminista –en palabras de Mercedes Arriaga Flórez, una filología solidaria– que impida la opresión, la subordinación y la marginación de las *mujer*s*, que recupere sus palabras silenciadas y, en ausencia de estas, visibilice su presencia en la historia y en la cultura; una filología que no deje que la lengua y la literatura se utilicen como instrumentos de dominación sobre las *mujer*s* y que contribuya a crear espacios democráticos donde sus palabras sean pronunciadas con autoridad y escuchadas con respeto; una filología hecha para comprender y para emocionar, para enseñar y para concienciar, para recordar y para crear futuro.

³ *Mujer*s* es la transcripción del término *wo/men* propuesto como categoría de análisis por la teóloga feminista Elisabeth Schüssler Fiorenza, en el que están incluidas las mujeres y los varones subalternos, que en las sociedades kyriarcales son vistos como mujeres porque no gozan de los privilegios de los varones hegemónicos. Para el sentido y funciones de esta categoría, véase el apartado 2.3 de esta investigación.

María Zambrano practicó una escritura así, una escritura comprometida con quienes, de muy diversas formas, eran marginados, excluidos, olvidados, especialmente las mujeres, pero no solo ellas; una escritura inspirada en la realidad y destinada a mejorarla, a hacerla más justa y, sobre todo, más humana; una escritura que deseaba hacer lo que decía, que enunciaba al tiempo que evocaba, que no temía romper tabúes, que mezclaba los géneros literarios y que hacía filosofía con la literatura y literatura con la filosofía; una escritura que salía de las entrañas y cuyas palabras, a menudo, parecían gemidos con los que deseaba iluminar la conciencia. En su obra, no hay nada ligero o superfluo. Y si bien es cierto que, como afirma Gerard Poppenberg, no es fácil leerla, porque escribe, “a mediados del siglo XX, como si hubiera respirado el aire de otros mundos y viniera de otro planeta”, también lo es que María Zambrano era de este mundo y lo amaba.

El trabajo se estructura en seis capítulos. El primero corresponde a la “Introducción”, y el sexto, a las “Conclusiones”. Los otros están organizados teniendo en cuenta que, en *La tumba de Antígona*, entendida como ejercicio de interpretación, confluyen las tres figuras que intento poner en relación: María Zambrano, que es la intérprete, Antígona, lo interpretado, y las estrategias hermenéuticas que la autora utiliza para su lectura de Antígona, una anticipación de lo que años después Schüssler Fiorenza, sistematizará como categorías de análisis y estrategias interpretativas feministas críticas.

Así, el segundo capítulo está dedicado al marco teórico y metodológico, contextualizando el tema desde lo general hacia lo particular, avanzando desde la noción de hermenéutica y su evolución, hacia la aparición de la hermenéutica bíblica feminista. A continuación, se realiza un breve recorrido histórico por la interpretación feminista de la Biblia, ya que se trata de un tema poco transitado en los estudios académicos ajenos a la teología, pero necesario para entender la relación que dicha interpretación ha tenido y tiene con los movimientos de mujeres y con la teoría feminista. Por otro lado, se explican las categorías de análisis y principios conceptuales y críticos de la hermenéutica feminista bíblica, los objetivos que esta persigue, los métodos con que aborda la exégesis de los textos y los paradigmas de interpretación más recientes, y, finalmente, la propuesta hermenéutica de Elisabeth Schüssler Fiorenza, ya que son sus categorías de análisis y movimientos hermenéuticos, fundamentalmente, los que se pondrán en relación con la interpretación zambraniana de Antígona.

Esta teóloga entiende la hermenéutica no solo como una teoría de la interpretación, sino fundamentalmente como una praxis feminista crítica frente a todas las formas de dominación, es decir, como un proceso interpretativo de concienciación y emancipación, y propone unas categorías de análisis críticas, respecto a las utilizadas por la interpretación feminista clásica, y una serie de movimientos hermenéuticos que, si bien se abordan teóricamente por separado, actúan de forma simultánea en el proceso de extraer sentido a un determinado texto. Dichas categorías son: *wo/man*, *wo/men*, *fe/male*, *s/he*, que intentan superar la categoría mujer entendida tan solo en términos de género; kyriarcado y kyriocentrismo, que sustituyen a los términos patriarcado y androcentrismo, y *wo/men ekklesia*, marco reconstructivo alternativo que no reinscribe los dualismos de género, como sí parecen hacerlo otros marcos propuestos por el feminismo, como la androginia, la sororidad, el matriarcado... En cuanto a las estrategias interpretativas –siete en total, denominadas hermenéutica de la experiencia, de la dominación y la ubicación social, de la sospecha, de la evaluación crítica, de la imaginación creativa, de la re-membranza y la reconstrucción, y hermenéutica de la acción transformadora para el cambio– son prácticas discursivo-retóricas y tienen como objetivo desplazar las estrategias de interpretación hegemónicas, para lo que empiezan por poner a las mujeres, como intérpretes y lectoras, en el centro de todo movimiento, y se sirven de múltiples recursos.

El tercer capítulo se centrará en la intérprete, María Zambrano, cuya condición de pensadora y escritora no se pierde nunca de vista. Por eso, no solo se abordarán cuestiones biográficas, sino también su pensamiento sobre las mujeres, la cuestión femenina y el feminismo. En cuanto a la biografía, necesariamente breve, destacan los aspectos de su vida que explican mejor su ubicación y, por tanto, su perspectiva respecto a la cuestión femenina y a la figura de Antígona, muy presente en su vida, al menos desde el comienzo del exilio, pero sobre todo se acentúa la relación de la filósofa con su hermana Araceli, fundamental en la construcción zambraniana de Antígona y a quien la autora identificó desde finales de los años treinta con la heroína sofoclea.

Por lo que respecta al pensamiento de Zambrano sobre la cuestión femenina, es importante empezar por la mirada de la autora sobre sí misma, en cuanto mujer, ya que fue consciente, desde muy joven, de las limitaciones que le imponía su género, al que, por otra parte, no quería renunciar, y tuvo que vencer muchas dificultades para ejercer su verdadera vocación: pensar.

En cuanto a los escritos zambranianos dedicados expresamente a las mujeres, cronológicamente abarcan desde 1928, año en que aparecieron los primeros, en el periódico *El Liberal*, hasta 1947, fecha en la que se publicó el último artículo que trata directamente sobre la mujer. No son muchos textos: catorce artículos de *El Liberal*, tres conferencias pronunciadas en el Ateneo de Gijón en 1935, cuyo contenido conocemos indirectamente, dos escritos publicados en Chile en 1936 y 1937, cuatro conferencias impartidas en La Habana en 1940 y otra en 1943, de la que solo tenemos resumen, el artículo “Eloísa o la existencia de la mujer” (1945) y una reseña del libro de Gustavo Pittaluga *Grandeza y servidumbre de la mujer*, escrita en 1946, aunque publicada en 1947. En ellos, Zambrano, partiendo siempre de la realidad presente y reconociendo la subjetividad de su conocimiento, desgrana su preocupación por los problemas que padecen las mujeres, critica los límites del feminismo que conoce y también valora sus logros, reflexiona sobre la situación de la mujer en la cultura occidental, denuncia su exclusión del concepto de lo humano, visibiliza su marginación, pero también sus aportaciones a la historia y a la cultura, y, como defiende la plena humanidad de las mujeres, las hace sujetos responsables de su destino. En 1946, con la reseña al libro de Pittaluga, publicada un año después, la autora abandonó el tema de la cuestión femenina. A partir de entonces escribió algunos textos sobre mujeres concretas, reales o ficticias, pero solo puso palabras en boca de dos: Antígona, primero, y Diotima de Mantinea, después. Dedicaré un espacio a todos estos escritos, porque constituyen el único testimonio directo sobre el pensamiento zambranio respecto a las mujeres y porque reflejan el camino recorrido por la filósofa, a través de textos ensayísticos, hasta desembocar en los primeros delirios de Antígona.

Ahora bien, para comprender en profundidad la trascendencia y la originalidad de la interpretación y la recreación zambranianas de la *Antígona* sofoclea es preciso tomar conciencia de la importancia de esta tragedia, considerada como uno de los clásicos más influyentes de la cultura occidental. El cuarto capítulo de este trabajo tratará, por tanto, de lo interpretado por Zambrano, es decir, de Antígona. En primer lugar, contextualizaré la obra de Sófocles y a su protagonista en el marco de la leyenda tebana, sobre la que existen diferentes versiones y que se conoce fundamentalmente gracias a seis de las treinta y tres tragedias griegas conservadas de la época clásica, aunque solo en cinco aparece Antígona, con distinto grado de protagonismo. Estas tragedias constituyen el grueso del material textual original de la tradición occidental

sobre la heroína griega, por lo que considero necesario aludir a ellas, destacando todo lo que tiene que ver con el personaje Antígona, aunque, lógicamente, me centraré de manera especial en la *Antígona* sofoclea, porque es la que aporta más información sobre esta figura, que comparte protagonismo con Creón, y, sobre todo, porque se trata de la obra que Zambrano interpreta y recrea.

La influencia ejercida por *Antígona* desde su primera puesta en escena fue enorme. La fama de esta tragedia traspasó fronteras geográficas y cronológicas y, durante veinticinco siglos, se han realizado innumerables traducciones, interpretaciones y relecturas de la misma, la cual, en el siglo XIX, fue considerada como la mejor de las tragedias griegas y, posiblemente, la más perfecta obra literaria universal, lo que hacía de Sófocles no solo el mejor autor trágico griego, sino también el más perfecto escritor de la historia. Se trata, sin duda alguna, de una de las obras más traducidas y adaptadas en Occidente, desde la Antigüedad hasta nuestros días, a todo tipo de géneros literarios y artísticos. En la recepción de la leyenda de Antígona, no obstante, hay algunas interpretaciones muy influyentes, como la de Hegel, por lo que dedicaré unas líneas a la lectura de *Antígona* que hace este filósofo y también a algunas revisiones, traducciones y versiones de la obra sofoclea que Zambrano pudo conocer –las posteriores a *La tumba de Antígona* han quedado fuera de este estudio– y que reflejan las distintas perspectivas con las que se ha abordado la obra y los distintos intereses a los que la figura de Antígona ha servido, como las de Goethe, Kierkegaard, Hölderlin, Yourcenar, Anouilh, Brecht, así como las de distintos autores contemporáneos de Zambrano, como Colom, Espriu, Pemán, Bergamín, entre otros. Ninguno de estos autores anteriores a Zambrano o contemporáneos suyos, ni siquiera los que más se alejaron del original sofocleo, se preguntó qué pasó realmente desde que Antígona entró en la tumba hasta que, según Sófocles, se suicidó.

El quinto capítulo constituirá el estudio propiamente dicho de la interpretación zambraniana de la *Antígona* sofoclea, la aportación más original de mi investigación. Tratará, por tanto, de la *La tumba de Antígona* (1967), la última obra que Zambrano dedicó a Antígona, aunque no fue la única. Durante dos décadas –de 1947 datan los primeros apuntes conservados relacionados con los delirios de Antígona– la filósofa escribió sobre la heroína griega treinta y cinco textos, literarios y ensayísticos, algunos apenas unas breves notas, la mayoría inéditos, en los que fue interpretando el relato sofocleo y configurando su imagen de Antígona. Todos ellos, de una u otra forma,

confluyen en *La tumba de Antígona* y, en todo caso, señalan el camino recorrido por Zambrano desde que decidió dar voz a Antígona hasta que encontró la forma de expresión definitiva para su protagonista y para ella misma, y aportan datos fundamentales para entender la perspectiva de la autora. Por ello, dedicaré los primeros apartados del quinto capítulo a analizarlos, destacando los principales hilos con los que Zambrano tejió durante dos décadas su interpretación de Antígona y que constituirán la trama sobre la que se sostiene *La tumba de Antígona*, obra a cuyo análisis dedicaré el último apartado del capítulo.

Antes de adentrarme en la exégesis del texto propiamente dicha, realizaré algunas observaciones respecto al género literario de la obra, pues ha sido motivo de debate entre los estudiosos, ya que no todos califican como drama la parte literaria de *La tumba de Antígona*. Por lo que respecta al estudio de la obra, voy a seguir fielmente el texto, de manera que abordaré primero el prólogo y, después, la parte dramática, aplicando la hermenéutica feminista, es decir, realizando un análisis múltiple con el que mostraré, en cada momento y de diversas formas, las herramientas interpretativas de Zambrano respecto a la obra de Sófocles, dando prioridad a los aspectos relacionados con las *mujer*s*, visibilizando su presencia y denunciando su ausencia, mostrando las diferencias entre *La tumba de Antígona* y la *Antígona* de Sófocles, evidenciando lo que dichas diferencias denuncian y sugieren, señalando los aspectos opresores de la tragedia sofoclea que Zambrano rechaza y también los que aprovecha y potencia, porque contribuyen a la liberación y, por tanto, a la humanización de las *mujer*s*, descubriendo las categorías de análisis utilizadas por la autora, no siempre explícitas como tales, infiriendo lo que hay detrás de los silencios de Zambrano y cuáles son los referentes reales de la gran metáfora que la parte dramática de *La tumba de Antígona* representa.

En el análisis de la obra recurriré a los textos zambranianos anteriores sobre Antígona, cuando sea necesario señalar la evolución de la autora respecto a algunos temas y de qué modo ha sido recogido y desarrollado en *La tumba de Antígona*.

Asimismo, a lo largo de todo el capítulo aludiré a otros escritos de Zambrano no relacionados con Antígona siempre que sea preciso explicar con más profundidad algunos conceptos claves en la interpretación zambraniana de la heroína griega, como el delirio, la piedad, la confesión, la ciudad, el exilio, la historia sacrificial, la historia apócrifa, el género teatral, la democracia o la estirpe de Antígona, entre otros.

Para terminar el quinto capítulo retomaré transversalmente todo lo expuesto en él para mostrar cuáles son las categorías de análisis y las estrategias interpretativas utilizadas por Zambrano y en qué forma y medida coinciden con las herramientas hermenéuticas feministas, en general, y con las de Schüssler-Fiorenza, en particular. Para abordar las categorías de análisis, no me limitaré tan solo a *La tumba de Antígona* o a los textos zambranianos anteriores sobre Antígona, sino que recurriré también a los escritos de Zambrano sobre las mujeres, puesto que en ellos aparecen más claramente tematizadas estas cuestiones. En todo caso, en esta sección se condensará lo más importante de mi análisis de *La tumba de Antígona* entendida como ejercicio hermenéutico crítico feminista de la *Antígona* sofoclea.

Por lo que respecta a la bibliografía, enumeraré solamente las obras consultadas, organizadas en varias secciones: en primer lugar, los escritos de Zambrano manejados, tanto impresos, como manuscritos (correspondencia y otros textos); en segundo lugar, la bibliografía general consultada, y, finalmente, diversas noticias de prensa, sin autor conocido, utilizadas para reconstruir algunos aspectos de la biografía de la autora.

Antes de terminar, considero importante aclarar algunas cuestiones relativas al título de mi investigación. Por un lado, este hace referencia solo a la obra *La tumba de Antígona* porque creo que en ella, como ya he señalado, confluye la mayoría de las cuestiones tratadas en los escritos anteriores zambranianos sobre la heroína griega, de manera que constituye la culminación de un proceso que duró al menos dos décadas, lo que la convierte, en mi opinión, en la más completa y compleja reflexión de la filósofa sobre esta figura. Por otro, el título habla del feminismo implícito de la autora. Como es bien sabido, María Zambrano nunca se calificó a sí misma como feminista y se mostró crítica con el feminismo decimonónico y contemporáneo, de manera que el feminismo zambranio, de existir, solo se puede afirmar infiriéndolo –de ahí el adjetivo implícito– de su vida y de su obra, en este caso de *La tumba de Antígona*. Por tanto, si la hermenéutica utilizada por Zambrano para interpretar la *Antígona* de Sófocles puede calificarse de feminista, también puede calificarse así el punto de vista de la autora.

Coincido con Sara Moretton en que *La tumba de Antígona* no es un texto fácil y en que uno de los grandes valores –y desconcertantes retos– del mismo “reside en la capacidad que tiene de ser percibido aunque sin ser comprendido perfectamente, en la gran fuerza evocadora que se produce en la primera lectura, a pesar de que las

referencias no sean descifradas del todo”⁴. Las sucesivas lecturas de la obra, que en mi caso han sido muchas, lejos de permitirme comprender totalmente, han aumentado el potencial evocador del texto y desvelado los múltiples hilos que, como una tela de araña, subyacen a él y lo tejen, pero sin desenredarlos. Adoptar una clave de lectura significa elegir solo algunos de estos hilos e intentar descifrar su dibujo, atender a su capacidad alusiva y abrirse a su fuerza poética, es decir *poietica*, creadora. En mi interpretación de *La tumba de Antígona* solo he elegido algunos hilos, de los muchos que la obra ofrece y que se multiplican con cada nueva lectura. Pero esta elección puede aportar una luz nueva sobre la obra estudiada y, quizá, sobre el resto de la producción zambraniana.

⁴ Moretton, 2011: 49.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

En este capítulo me propongo exponer cuáles son las herramientas interpretativas de la hermenéutica bíblica feminista. Para ello, en primer lugar, contextualizaré el tema, avanzando desde lo general hasta lo concreto, es decir, desde la noción de hermenéutica y su evolución histórica, hasta la aparición de la hermenéutica bíblica feminista y su desarrollo; después, explicaré cómo se define, cuáles son sus categorías de análisis y principios conceptuales y críticos, qué objetivos persigue y con qué métodos aborda su tarea; finalmente, expondré más detalladamente la propuesta interpretativa concreta de Elisabeth Schüssler Fiorenza, puesto que voy a utilizar y tener en cuenta fundamentalmente sus herramientas interpretativas.

2.1. La hermenéutica

De manera general, se habla de hermenéutica para designar el arte o la ciencia de la interpretación. Etimológicamente, el término deriva del griego ἑρμηνεύω, que significa “interpretar, hacer exégesis, explicar, traducir” y está relacionado con Hermes, el mensajero de los dioses, cuya misión era transmitir e interpretar los mandatos divinos a los seres humanos, es decir, traducir de un mundo a otro el sentido del mensaje. El concepto, presente ya en Platón y Aristóteles, tiene relación con la *retórica* –pues el intérprete de un texto introduce nuevas formas de sentido en el lenguaje–, es afín a la *mántica* y a la *profecía* –ya que transmite revelaciones e interpreta signos y oráculos– y pone en juego la virtud aristotélica de la φρόνησις, es decir, la evaluación, el juicio práctico avalado por el propio proceso de comprensión y no por un método *a priori* (Schüssler Fiorenza, 2004: 100).

Aunque no procede que me detenga detalladamente en el desarrollo histórico de la teoría de la interpretación, considero imprescindible recordar que, hasta el siglo XIX,

en que el término pasó a designar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, por un lado, y las teorías literarias de la interpretación textual, por otro, la hermenéutica estuvo circunscrita al ámbito de la teología, especialmente al de la interpretación de la Biblia, un texto que por su antigüedad, entre otras cosas, planteaba dificultades de comprensión y requería, por tanto, el establecimiento de criterios de interpretación. Durante siglos, la hermenéutica bíblica se ha dedicado a satisfacer este requerimiento y lo ha hecho con diferentes perspectivas, ocupándose no solo de lo relativo al lenguaje bíblico, sino también de los elementos contextuales del texto y del intérprete y de la llamada *historia efectual*, es decir, la historia de las interpretaciones de la Biblia y de sus efectos.

La hermenéutica como problema filosófico nació con el filósofo y teólogo Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que tomó el término de la teología, pero situó el problema hermenéutico de la comprensión e interpretación correctas de la Biblia en el horizonte más amplio de la comprensión histórica y literaria a partir de la totalidad de un contexto vital o *Sitz im Leben*. La hermenéutica, por tanto, salió de los límites del ámbito bíblico y, desde entonces, muchos autores han contribuido a su desarrollo⁵, alejándose progresivamente del positivismo y del historicismo, mostrando la relación de cercanía y de distancia, al mismo tiempo, entre el intérprete y lo interpretado, revelando como imposible la distinción entre el conocimiento y la interpretación subjetiva, y entre las ideas y las creencias, cuestionando por tanto la posibilidad de una comprensión libre de prejuicios e intereses y negando en definitiva la objetividad y la neutralidad en la tarea interpretativa, visibilizando la existencia de precomprensiones, creencias, afectos y prejuicios que preceden a todo conocimiento, actúan aunque no se tenga conciencia de ellos y son ineludibles al abordar un texto, situando la multiplicidad de significados de un texto no en el texto mismo, sino en quien interpreta, mostrando el carácter creativo-imaginativo de toda reconstrucción del pasado, destacando la indisoluble relación entre forma y significado, señalando la importancia del contexto, tanto en lo que se refiere al texto como al intérprete, mostrando la inevitable implicación de este en el sentido de aquello que se comprende, asumiendo una postura crítica, entendiendo la interpretación como herramienta para la emancipación... En definitiva, contribuyendo a crear un paradigma de interpretación diferente y, por tanto, una visión distinta de la realidad.

⁵ Entre los más destacados se encuentran Wilhelm Dilthey, Max Weber, Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Paul Ricoeur o Jacques Derrida.

Todas estas reflexiones han influido, a su vez, en la hermenéutica bíblica y han ayudado a crear diversas perspectivas o paradigmas de enfoque que condicionan la lectura y la interpretación de la Biblia y que, aunque nacidas en diferentes momentos, coexisten en la actualidad. Schüssler Fiorenza, en su obra *Los caminos de la Sabiduría*, pp. 59-70, distingue cuatro: el paradigma revelatorio-doctrinal, el científico-positivista, el hermenéutico-cultural y el retórico-emancipador. El más antiguo, el *paradigma revelatorio-doctrinal*, ha dominado la interpretación bíblica durante siglos y entiende la Escritura como revelación divina y autoridad canónica, en términos dogmáticos ahistóricos, de manera que la función de la interpretación bíblica es descodificar el significado que intentan transmitir los signos lingüísticos de los textos bíblicos a través de los cuales Dios se dirige a los creyentes. En el contexto de la Ilustración europea y en oposición a las pretensiones dogmáticas de la Biblia y a la actividad doctrinal de las iglesias y, por tanto, al margen de su control y autoridad, nació el *paradigma científico-positivista*, el cual, inspirado en la concepción racionalista de las ciencias naturales, aspira a establecer un único sentido verdadero del texto y a que sus interpretaciones se acepten universalmente, no por motivos teológicos, sino científicos y metodológicos, por lo que exige objetividad, indiferencia y neutralidad valorativa al abordar el texto para asegurarse que las interpretaciones resultantes sean precisas y estén libres de cualquier tenor ideológico, algo que, por otro lado, los estudios hermenéuticos recientes han revelado como imposible. El *paradigma hermenéutico-cultural* posmoderno, sin embargo, tiene muy en cuenta la relación existente entre el texto y la comunidad en que se genera y entre texto e intérprete, acentúa el carácter retórico del conocimiento bíblico, reconoce el poder simbólico y multidimensional de los textos bíblicos y equipara la lectura de la Biblia a la de los clásicos de la cultura occidental, poseedores también de un enorme poder simbólico, entiende las fuentes históricas no como datos o pruebas, sino como discursos elaborados desde una perspectiva concreta que abren la posibilidad de diversos universos simbólicos, por lo que los textos poseen un excedente de significado inagotable, ya que no es posible extraerlo nunca por completo. Por todo ello, este paradigma ha conseguido romper la certeza del científico-objetivista, pero reivindica para sí un carácter científico valorativamente neutro y ateológico. Finalmente, desde los años ochenta del siglo XX ha ido desarrollándose el *paradigma retórico-emancipador*, que representa no solo un giro científico-hermenéutico, sino también ético-político. Desafía la supuesta objetividad y neutralidad de la interpretación

bíblica “oficial” y se ocupa de las diferentes maneras en que la Biblia influye y ejerce su poder en la vida social y religiosa y se utiliza para inculcar esquemas mentales y actitudes de sumisión y dependencia que favorecen la opresión de los grupos humanos subyugados. Por tanto, se pregunta antes de nada por las relaciones de poder que refleja el pasaje bíblico analizado y por las funciones que este desempeña en los contextos contemporáneos. Por otro lado, atribuye la creación de significado tanto al texto como al lector, oyente o intérprete, y su objetivo no solo es interpretar los textos desde una perspectiva retórico-política, en cuanto textos dirigidos a un público para persuadirlo de algo, sino también abolir las estructuras de dominación socio-económicas, políticas y religiosas para lograr el bienestar universal. Además, a diferencia de los otros paradigmas, que ocultan el carácter sociopolítico y religioso de los marcos analíticos en los que operan, este confiesa abiertamente que ejerce la interpretación religiosa en aras de la concienciación. De ahí su calificación como *emancipador*.

En cuanto a la relación entre método y hermenéutica, esta suele diferenciarse “del método exegético (el modo sistemático de proceder en la comprensión) y de la exégesis (el ejercicio de la comprensión e interpretación)” (Schökel-Bravo, 1994: 16), pero hay autores, como Schüssler Fiorenza, que defienden que la forma más adecuada de entender la hermenéutica es “como una teoría y una praxis de interpretación que indagan las condiciones y posibilidades de comprensión de los textos, así como de otras prácticas. En sí misma, la hermenéutica no es tanto un método y una técnica disciplinadamente científicos cuanto una perspectiva y un enfoque epistemológicos” (Schüssler Fiorenza, 2004: 100).

2.2. La hermenéutica (bíblica) feminista

En la entrada “Feminist Hermeneutics” del *Dictionary of Feminist Theologies*, se afirma que la mejor manera de entender la hermenéutica feminista es como “theory, art and praxis of interpretation in the interest of wo/men (women and men)” (Schüssler Fiorenza, 1996b: 99), es decir, como teoría, arte y práctica de la interpretación en beneficio de las mujeres y de los hombres, o lo que es lo mismo, como teoría, arte y praxis de la interpretación realizada desde deseos e intereses feministas, una definición

que requiere ser desarrollada tanto histórica como conceptualmente. El término *wo/men* se debe a Elisabeth Schüssler Fiorenza, quien lo utiliza como contrapeso al lenguaje androcéntrico, que incluye a las mujeres en el masculino genérico, invisibilizándolas, y también para hacer patente que el feminismo y sus objetivos integran no solo a las mujeres, sino también a los varones subyugados. Es un término intraducible en español, aunque *wo/man* y *wo/men* suele transcribirse como *mujer** y *mujer*s*. Desarrollaré la cuestión más adelante, al exponer las categorías analíticas de esta autora.

2.2.1. Breve recorrido histórico por la interpretación bíblica feminista

Las mujeres han leído la Escritura siempre y, en opinión de Rosemary Radford Ruether, cuando han interpretado “la buena noticia” como liberación de los oprimidos, se la han aplicado también a sí mismas como mujeres, pues la “indoctrinación patriarcal para que las mujeres aceptaran su propia inferioridad e insignificancia nunca ha sido completa” (Ruether, 1995: 146-147). Por tanto, de una manera u otra, estas han afirmado su humanidad siempre. No obstante, la hermenéutica feminista no tiene mucha historia y, aunque forma parte de la teología feminista, no nació en los espacios académicos teológicos, sino en el seno de los movimientos sociales decimonónicos, cuando las mujeres empezaron a tomar conciencia de sí mismas y a luchar por sus derechos, de manera que los orígenes de la interpretación bíblica feminista están profundamente entrelazados con los del pensamiento feminista moderno. En realidad, el nacimiento de la teoría feminista se vio muy favorecido por la lectura de la Biblia por parte de las mujeres, como muestran sobre todo dos acontecimientos acaecidos en Estados Unidos en el siglo XIX: la *Declaración de Seneca Falls* y la publicación de *The Woman's Bible (La Biblia de la Mujer)*.

En 1848, en una capilla metodista de Seneca Falls (New York) se reunieron un centenar de personas, la mayoría mujeres, para estudiar las condiciones y derechos sociales, civiles y religiosos de las mujeres. Fue la primera conferencia nacional del movimiento por los derechos de las mujeres celebrada en Estados Unidos y estuvo liderada por Elizabeth Cady Stanton, presbiteriana, y Lucretia Mott, cuáquera, ambas miembros muy activos del movimiento antiesclavista. En aquella capilla se elaboró la

llamada *Declaración de sentimientos*, que se conoce comúnmente como *Declaración de Seneca Falls*, un texto de reivindicaciones y de principios feministas orientados a reclamar la plena ciudadanía civil de las mujeres y a modificar las costumbres y la moral que las oprimían y marginaban. La *Declaración* constaba de doce decisiones –no peticiones– que se convirtieron en puntos de partida para las luchas de las mujeres, quienes después de aquella reunión empezaron a organizarse en todo el país, dando lugar al movimiento sufragista estadounidense. La *Declaración de Seneca Falls*, considerada uno de los documentos fundacionales del feminismo contemporáneo, tuvo como referentes la *Declaración de derechos de Virginia* (1776), la *Carta de Derechos de los Estados Unidos* (1791) y la Biblia, cuya tergiversada interpretación, según el texto de la *Declaración*, había limitado el desarrollo pleno de las mujeres. De hecho, quienes se oponían a los derechos de las mujeres y a sus reivindicaciones utilizaban pasajes bíblicos para argumentar que la inferioridad y la subordinación de las mujeres eran voluntad de Dios. La *Declaración*, por el contrario, reclamaba para ellas los mismos derechos y deberes que se atribuyen a los varones, pues habían sido investidas por el Creador con los mismos dones y la misma conciencia de responsabilidad que ellos. En cualquier caso, el descubrimiento de que la Escritura se utilizaba para justificar la desigualdad entre los sexos y la opresión de las mujeres despertó en muchas cristianas y lectoras de la Biblia, que habían tomado conciencia de sí mismas como mujeres y habían adquirido una nueva comprensión de su lugar en la sociedad, la necesidad de interpretar de manera diferente los textos bíblicos.

Esta necesidad fue la que, unos años más tarde, llevó a Elizabeth Cady Stanton a acometer, con otras cuarenta mujeres, sobre todo especialistas en hebreo y griego, una revisión de la interpretación canónica –oficial y autorizada– de la Escritura. Fue el primer intento serio y consciente de llevar a cabo una lectura crítica de la Biblia desde el punto de vista de las mujeres. Su objetivo era revisar los pasajes bíblicos en que aparecen personajes femeninos y también aquellos en los que es llamativa su exclusión. Su método, expuesto en el prefacio de la obra, consistió en traducir los textos, profundizar en la historia bíblica y comparar los textos analizados con otros relatos bíblicos. Los resultados del proyecto cristalizaron en *The Woman's Bible*, que se editó en dos volúmenes que vieron la luz en 1895, el primero, y 1898, el segundo. La obra fue blanco de muchas críticas antes y después de su publicación, y no solo por parte de varones que consideraban que las autoras estaban locas y que el libro era obra del

diablo, sino también por parte de algunas colegas feministas. Sin ir más lejos, la Asociación Nacional Americana para el Sufragio de la Mujer⁶, de la que Stanton formaba parte, negó cualquier relación de *The Woman's Bible* con la Asociación, seguramente porque la mayoría de sus miembros culpaba a la religión de la falta de libertad de las mujeres. No obstante, Stanton y sus compañeras, convencidas del poder no solo religioso sino también político de la Biblia, dada su gran influencia en la cultura y en la sociedad occidental, consideraron fundamental, por un lado, profundizar en el modo en que los valores patriarcales inscritos en la Escritura habían perjudicado a las mujeres y, por otro, utilizar para beneficio de las mismas los valores emancipatorios que la tradición bíblica portaba. Elizabeth Cady Stanton comprendió que el texto bíblico es androcéntrico y que los varones “han estampado su impronta sobre la revelación bíblica. No se trata ya de la interpretación de la Biblia desde una perspectiva masculina, como sostienen algunas feministas, sino de que está escrita por hombres y es expresión de una cultura patriarcal” (Schüssler Fiorenza, 1989: 44-45). Por eso, Stanton defendía que la lectura de la Biblia debía ser crítica y selectiva, y consideraba, además, que había que eliminar y desobedecer lo que iba contra las mujeres y destacar lo que favorecía su dignidad y la igualdad con los varones. A pesar de las debilidades de la obra desde el punto de vista exegético, *The Woman's Bible* evidenció la misoginia que atraviesa la Biblia y también la existencia de pasajes en los que se hace explícita la idea de igualdad entre los sexos, lo que, en una época en que la ciencia defendía sin concesiones la inferioridad femenina, convertía a la Escritura, prácticamente, en la única referencia con autoridad cultural en la que las mujeres podían fundamentar sus reivindicaciones.

En ambos acontecimientos, Elizabeth Cady Stanton y sus colaboradoras “perciben que la reflexión crítica de la Biblia no sólo es necesaria para que las religiones y las iglesias avancen hacia la plena igualdad entre varones y mujeres, sino también para la transformación de todas las instituciones sociales” (Cursach, 2007: 215), porque no se puede transformar una parte de la sociedad sin transformar al mismo tiempo las demás, pues todas son interdependientes.

Desde sus mismos inicios, la hermenéutica bíblica feminista, como todo lo adjetivado como tal, ha estado caracterizada por la diversidad, ya que no hay un solo feminismo, sino varios, de manera que se ha ido desarrollando y multiplicando sus

⁶ National American Woman Suffrage Association (NAWSA), creada en 1890.

perspectivas de forma más o menos paralela a la evolución y diversificación del feminismo.

Así, en Estados Unidos, en consonancia con el feminismo del siglo XIX, que trabajaba por la dignidad de las mujeres afirmando su diferencia como positiva, las exegetas feministas decimonónicas compensaban la desigualdad y la marginación que encontraban en la sociedad, en las iglesias y en la interpretación bíblica ensalzando el papel de las mujeres, cuya esfera de influencia era la casa, donde como esposas y madres servían a la sociedad de forma diferente a los varones, sembrando la paz y el amor (Zikmund, 1995: 26). Pero a principios del XX, las mujeres rechazaron este “feminismo blando” y empezaron a promover los llamados *women’s studies*. Las exegetas bíblicas norteamericanas, intelectualmente muy bien preparadas, sostenían la necesidad de que mujeres y varones fueran más allá de la diferencia entre los sexos hacia su humanidad común, ya que, en definitiva, compartían una única historia y condición. De esta manera, dieron importancia a la experiencia de las mujeres, pero no porque fuera especial, sino porque ellas, como criaturas de Dios, igual que los varones, eran plenamente humanas y obviarlas deformaba la historia de la humanidad. Si las mujeres habían sido dejadas de lado, era de justicia exigir que “no siguieran siendo invisibles y secundarias” (Zikmund, 1995: 28). Los *women’s studies*, por tanto, llevaron a las mujeres a descubrir zonas desconocidas y no investigadas de su historia, también en los estudios bíblicos, lo que amplió la comprensión que las mujeres tenían de la autoridad bíblica. Los nuevos materiales y los métodos cultivados por los estudios de mujeres suministraron las bases para criticar los supuestos y paradigmas del pasado y nació una *conciencia feminista crítica*, relacionada con otros movimientos de liberación, que empezó a configurar un marco de interpretación completamente nuevo. Así nacieron los estudios feministas críticos, que a diferencia de los estudios de mujeres que les precedieron, no se circunscriben a los aspectos de la vida donde las mujeres tienen un rol ni se limitan a estas como únicas destinatarias, pues el objetivo de la conciencia feminista es poner la experiencia y las intuiciones de las mujeres a disposición de todo el mundo (Zikmund, 1995: 29-30).

En Europa, la teología feminista –y por tanto la interpretación bíblica feminista– se hizo esperar un poco más, aunque hubo algunos hechos que marcaron y aceleraron su desarrollo. Cabe destacar, entre ellos, la creación del Consejo Mundial de las Iglesias (1948), la celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965), la influencia de los

movimientos feministas civiles, el aumento de los estudios multidisciplinares de mujeres y el estímulo de los trabajos de las teólogas americanas. Desde los años ochenta del siglo XX, las teologías feministas europeas dialogan con los estudios de mujeres de otras disciplinas en las universidades y perciben, además, la necesidad de fomentar un pluralismo que rebaje la hegemonía del feminismo cristiano y ponga el énfasis en el diálogo con las estudiosas musulmanas y judías.

La teología feminista, en general, y la hermenéutica bíblica feminista, en particular, han sido permeables a los diferentes feminismos surgidos en diferentes épocas. Las primeras teologías feministas, por tanto, fueron elaboradas por mujeres blancas de clase media que, con el tiempo, han sido cuestionadas críticamente por mujeres pertenecientes a “los márgenes” de las iglesias y de la sociedad, quienes han advertido del peligro de identificar la experiencia particular de un grupo de mujeres con la de “la mujer”. De la autocrítica feminista nacieron la teología *womanista*, que es la teología cristiana elaborada desde la perspectiva de las mujeres afroamericanas, la *mujerista*, realizada por las mujeres hispanas de los Estados Unidos, la teología feminista latinoamericana, las teologías feministas asiáticas, las teologías feministas africanas, la *queer*... Es fundamental, por tanto, “tomar conciencia de la rica variedad de feminismos y de sus correspondientes perspectivas teóricas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 93) y, sobre todo, de que los límites entre las distintas perspectivas feministas no están rígidamente establecidos, por lo que estas, a menudo, se superponen y entremezclan⁷. El feminismo, por tanto, se expresa a través de muy diversas voces y utiliza muchos y variados recursos intelectuales, retóricos y emocionales. Y la interpretación bíblica feminista, también.

No obstante, pese a la permeabilidad entre teología y teoría feminista, la relación entre los feminismos “civiles”, por decirlo de alguna manera, y las teologías feministas no ha sido fácil, puesto que aquellos, en general, se han declarado agnósticos, cuando no militantemente ateos y, en cualquier caso, comparten la idea de que las religiones, al menos las del Libro, y sus instituciones son profundamente misóginas y patriarcales, están atravesadas de sexismo y han sido y aún son utilizadas para oprimir, marginar y

⁷ Con mayor o menor presencia e influencia, conviven en la actualidad distintos tipos de feminismos. Se puede hablar, entre otros, de feminismo liberal o de igualdad de derechos, de feminismo complementario, de feminismo radical o ginocéntrico, de feminismo de género o de la diferencia, de feminismo maternal, de feminismo marxista, de ecofeminismo, de feminismo postmoderno, de feminismo del Tercer Mundo o de las diferencias, de feminismo cultural, de feminismo poscolonial, de feminismo internacional, de feminismo religioso, de feminismo posbíblico, de feminismo crítico-liberacionista...

subyugar a las mujeres. Las teólogas feministas, por tanto, se han visto en una especie de tierra de nadie, rechazadas por la teología tradicional, por feministas, y marginadas por el feminismo filosófico y civil, por creyentes. Ahora bien, la Biblia y las religiones bíblicas todavía configuran el mundo de muchas mujeres y, tal como afirmaba Elizabeth Cady Stanton, no se puede reformar un segmento de la sociedad patriarcal sin reformarla en su conjunto. Por otra parte, la Biblia es un clásico de la cultura occidental y, como tal, ha ejercido y ejerce una gran influencia, por lo que sus intérpretes han de descubrir las consecuencias éticas y las funciones políticas de los escritos bíblicos en sus contextos socio-políticos históricos y actuales (Schüssler Fiorenza, 1996: 71). Además, muchas mujeres consultan la Biblia como autoridad y la valoran y difunden como fuente de fortaleza y esperanza y, si bien es cierto que la Biblia ha servido para legitimar la opresión de las mujeres y de otros grupos subyugados, también ha sido referente de autoridad y fuente de coraje para muchas mujeres que se han opuesto a la esclavitud, a la explotación colonial, al antisemitismo y a la misoginia como realidades contrarias a la voluntad de Dios, y han luchado contra la injusticia, la explotación, la pobreza y los estereotipos que alimentan la marginación y la opresión. Y sería injusto calificar como no liberadas y no feministas a las mujeres que encuentran sentido en la Biblia (Schüssler Fiorenza, 1995: 157), máxime si en el proceso de interpretación crítico-feminista y gracias a él, el texto bíblico puede servir como visión espiritual y como recurso en las luchas por la emancipación y la liberación de las mujeres.

2.2.2. Categorías y principios conceptuales y críticos del análisis feminista

La interpretación bíblica feminista, como parte de la teología feminista que es, utiliza categorías y principios conceptuales de la teoría feminista, por un lado, y algunos más específicos de la teología feminista, por otro.

El concepto *mujer* es, sin duda, una de las categorías centrales del análisis feminista, aunque los estudios feministas críticos y posmodernos proponen eliminarla por considerarla problemática, ya que, tomada como categoría unitaria, *mujer* se utiliza como un término genérico y naturalizado que se define atendiendo al sexo biológico y, por tanto, clasifica a las personas en términos de sexo-género naturalizados, dualistas y,

además, jerarquizados. Por otro lado, el significado de *mujer* es inestable y siempre cambiante y, asimismo, el término no da cuenta de las diferencias entre las mujeres. No obstante, prescindir del nombre “mujer/mujeres” para designar a los sujetos de liberación-emancipación también es problemático, porque puede contribuir a erradicarlas de nuevo de los documentos patriarcales históricos, culturales y religiosos.

En estrecha relación con la anterior, está la categoría *género*, que Schüssler Fiorenza define como “sistema de clasificación gramatical y, a la vez, conjunto culturalmente configurado de cualidades y atributos que determinan la diferencia entre varones y féminas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 275). El pensamiento occidental dualista ha construido dicotomías de género y las ha naturalizado tomando como referencia el sexo biológico. De esta forma, varón y hembra, masculino y femenino, son categorías construidas culturalmente, complementarias, excluyentes y jerarquizadas, que constituyen el sistema occidental sexo-género, en virtud del cual se establece una correlación entre el sexo y determinados contenidos culturales asociados a valores sociales. Así pues, el género es un sistema clasificatorio dualista que diferencia los sexos en varón y hembra, y sus correlativos masculino y femenino, hombre y mujer. El género ejerce su influencia a través de la gramática, el lenguaje, la biología, la economía, la política y la cultura y, en cuanto estructura ideológica, logra que su manera de construir las diferencias sea vista como algo natural y “de sentido común”. Hasta la llegada de la teología feminista, la teología ha considerado el género y los roles a él atribuidos como parte del orden creado por Dios y, por tanto, como algo universal e inamovible. La teoría de la ley natural y otras construcciones de la doctrina de la creación basaron muchos aspectos de la ética sexual cristiana en la obediencia al orden creado, entendido como biológicamente determinado, socialmente relevante y teológicamente inscrito (Purvis, 1996: 124). Aunque es un sistema clasificatorio, el género se atribuye generalmente a las mujeres, no a los varones, como si solo aquellas estuvieran tocadas por dicha categoría. El género, por tanto, es una construcción social, un principio sociocultural de clasificación que impone un significado psicológico, social, cultural, religioso y político a la identidad biológico-sexual (Schüssler Fiorenza, 2004: 153). El análisis de la construcción social del género, como algo diferenciado del hecho biológico del sexo, puede considerarse la característica fundacional del feminismo en general, y del feminismo cristiano en particular.

Por otro lado, el sistema de género descrito, lingüística y socialmente constituido, no se limita a construir diferencias de sexo dualistas, sino que determina la relación de poder entre ellos, es decir, instituye una gradación jerarquizada, de manera que el “varón” –y lo “masculino”– se convierte en el paradigma de lo humano y en la medida de todo, y ocupa, por tanto, el centro de las sociedades, las culturas y las religiones, llamadas por ello androcéntricas, mientras que la “mujer” –y lo “femenino”– es *lo otro* y representa la excepción. Esta ideología se denomina *androcentrismo* y se inscribe mediante la estructura gramatical de las lenguas occidentales, tanto antiguas como modernas, llamadas “genéricas” porque la forma gramatical masculina es el término no marcado de la oposición de género y puede usarse, por tanto, para representar –e invisibilizar– lo femenino. Así, las lenguas androcéntricas solo mencionan de manera explícita a las mujeres como excepción, como realidad problemática o cuando se las singulariza como individuos particulares.

Mientras el androcentrismo ofrece una explicación lingüístico-ideológica del mundo, el *patriarcado* establece relaciones estructurales e institucionales de dominación. Androcentrismo y patriarcado son, respectivamente, la teoría y la práctica de la misma realidad y se sostienen mutuamente. *Patriarcado* significa, literalmente, “gobierno del padre”, aunque en la teoría feminista la categoría no incluye solo el poder del padre sobre su parentela, como sucede en la antropología social, sino que se utiliza como instrumento para identificar y cuestionar las estructuras sociales e ideológicas que han permitido que los varones, históricamente, hayan dominado y explotado a las mujeres. Así, en los discursos feministas, *patriarcado* suele entenderse como la expresión de la universal y homogénea dominación histórica de los varones sobre las mujeres.

La teoría feminista reivindica la categoría de la experiencia, en concreto la *experiencia de las mujeres*, como fuente de conocimiento y principio crítico, aunque tiene en cuenta no solo la diversidad y multiplicidad de vivencias que las mujeres experimentan individualmente y en grupo, sino también que la articulación y comprensión de lo que podrían considerarse como experiencias más o menos universales varían de unas mujeres a otras, porque las expectativas y reflexiones de cada una están modeladas por la cultura, el género, la raza, la clase... La *experiencia de las mujeres*, por tanto, es una categoría que intenta evitar cualquier esencialismo. Por otro lado, no tiene que ver con las diferencias biológicas respecto a los varones, sino con la

apropiación social y cultural de dichas diferencias biológicas en una sociedad dominada por varones. Se trata, por tanto, de la *experiencia del patriarcado*, que inaugura un proceso de concienciación y transformación, una experiencia de opresión por parte de las mujeres cuya “coreografía”⁸ se puede diagnosticar y reconocer en virtud de varios criterios: la *explotación* económica, política, cultural y religiosa; la *marginación* en las instituciones y en posiciones de liderazgo; la *impotencia*, dado su escaso poder decisorio; el *imperialismo cultural*, que las marca con estereotipos y las invisibiliza; la *violencia sistémica*, pues la violencia contra las mujeres no suele entenderse como violación de derechos humanos; el *silenciamiento*, que no solo consiste en hacer callar, sino que se promueve haciendo de la humildad, la discreción y la sencillez virtudes eminentemente femeninas, y el *menosprecio* hacia las que no se adaptan a los valores y actitudes patriarcales, a quienes se considera “malas”, lo que encaja además con la concepción de las mujeres como puertas por las que ha entrado el mal en el mundo e indignas de representar a la Divinidad (Schüssler Fiorenza, 2004: 148).

En estrecha relación con la experiencia de patriarcado está la percepción que muchas mujeres tienen de la contradicción existente entre las interpretaciones heredadas sobre su identidad y función, por una parte, y lo que perciben y experimentan de sí mismas y de sus vidas. Esta *disonancia cognitiva* genera interrogantes y conduce a lo que podría llamarse una experiencia de ruptura y revelación, una “experiencia de conversión” (Ruether, 1995: 137) que permite a las mujeres sentir, identificar y juzgar sus experiencias de sexismo. Las mujeres se hacen conscientes de las experiencias falsificadoras y alienantes que el patriarcado les impone, las denuncian como contrarias a su auténtica condición humana y empiezan a articular por sí mismas sus propias experiencias, rechazando las heterodesignaciones, reclamando para sí el poder de nombrar, exigiendo igualdad y cuestionando todo lo que hasta entonces se ha dicho de ellas. A esto se le denomina *experiencia feminista* y se convierte en principio crítico o clave de la hermenéutica feminista. En lo que a la interpretación bíblica se refiere, la experiencia feminista surge como una fuerza crítica que visibiliza la tendencia androcéntrica de los textos bíblicos y de las interpretaciones hegemónicas de la tradición y somete a crítica, cuestionándola, la universalidad de las afirmaciones de dicha tradición.

⁸ Se utiliza la imagen de la coreografía para expresar los múltiples ámbitos y formas en que se experimenta la opresión.

De manera general, se puede decir que la interpretación feminista de la Biblia, al igual que la teología feminista, de la que forma parte, se fundamenta en la *conciencia feminista crítica* de que mujeres y varones son totalmente humanos y totalmente iguales (Russel, 1995: 15), lo que contradice frontalmente el androcentrismo, que considera a los varones como norma de la condición humana. En este sentido, como ya se ha apuntado, lo original y específico de la teología y de la hermenéutica feministas no es el principio crítico de la plena humanidad, sino que las mujeres lo reivindicuen para sí mismas, autoidentificándose como sujetos de verdadera y plena condición humana (Ruether, 1995: 138). Esta conciencia de la *plena humanidad de las mujeres* está directamente relacionada con el principio de *igualdad*, que se refiere a la idea de que todos los seres humanos tienen un valor intrínseco⁹, y con el de *reciprocidad*, que concibe a los seres humanos como sujetos, al mismo tiempo, interdependientes, autónomos y libres. En una teoría feminista de la justicia, estos no son solo principios de interpretación, sino también principios éticos normativos que fundamentan una estrategia de compromiso por el bienestar de las mujeres (Farley, 1995: 54). Por tanto, la plena condición humana de las mujeres funciona como principio crítico y ético de la interpretación feminista de la Biblia, de manera que todo lo que la niega, la minusvalora o la deforma tiene que ser despojado de autoridad y considerado no redentor.

Ahora bien, al rechazar el androcentrismo, las mujeres tienen que ser también críticas con todas las otras formas de particularismo y formular una definición de la condición humana que se amplíe continuamente, una definición inclusiva, por tanto, que contenga a hombres y mujeres, a todos los grupos sociales, a todas las razas (Ruether, 1995: 139). Así, la conciencia feminista se opone a todo lo que contribuya a reforzar la opresión de las mujeres y también la de otros grupos subyugados de la sociedad. La experiencia que tienen las mujeres de encontrarse en desventaja y su percepción de que otras personas también plenamente humanas viven asimismo en desventaja ha llevado a la *universalización feminista del principio de igualdad* extensible a todas las personas (Farley, 1995: 55-56)¹⁰. Y por eso, la experiencia de las mujeres puede incluir también la de todos aquellos, hombres y mujeres, que están a favor de un cambio social que

⁹ Teológicamente, esta idea se justifica porque todos los seres humanos han sido creados a imagen de la Divinidad.

¹⁰ Este principio tiene que ver, evidentemente, con la categoría de *identidad*, con sus variantes de *igualdad* y *diferencia*, manejado en el análisis deconstructivo feminista.

incluya tanto a las mujeres como a los hombres en tanto que seres humanos (Young, 1993: 43).

Algunas teólogas feministas, como Mercedes Navarro Puerto¹¹, consideran como instrumentos metodológicos imprescindibles para el feminismo la *metáfora* y la *paradoja*, especialmente esta última, por su capacidad para neutralizar y reutilizar críticamente las dicotomías que dominan el pensamiento occidental y la manera de analizar la realidad. Una dicotomía está formada por un par de conceptos (objetivo/subjetivo, universal/particular, espiritual/corporal...) exhaustivo, ya que entre los dos forman una totalidad que agota el universo del discurso, y excluyente, puesto que si algo pertenece a un lado del par, no pertenece al otro. Los términos de las dicotomías, además, están sexualizados y jerarquizados, lo que justifica y refuerza la inferioridad de las mujeres. Por ejemplo, lo universal, objetivo y espiritual se considera masculino y superior, mientras lo particular, subjetivo y corporal, se considera femenino e inferior. El feminismo crítico niega la exhaustividad y exclusividad de los pares dicotómicos alegando que entre los conceptos que los forman hay una relación compleja que remite mutuamente el sentido de un término del par al otro, de manera que no es posible separarlos antagónicamente. La paradoja utiliza los términos aparentemente irreconciliables para expresar-crear una nueva realidad, rompe el sistema lógico, por lo que debe alterar el marco coherente y convertirse en alternativa y factor de cambio, y no permite la racionalización de sus extremos, pero puede integrar explicaciones o razones, o sea, no excluye lo razonable.

El feminismo, finalmente, ha ofrecido varios conceptos para desarrollar marcos reconstructivos que propicien la consecución de sus objetivos. La *androginia*, por un lado, combina los dos géneros mutuamente excluyentes, intenta integrar con éxito cualidades y virtudes tradicionalmente masculinas y femeninas y es, para algunas feministas, la expresión del ideal de la verdadera humanidad. Otras feministas confían en sustituir el androcentrismo por el *ginocentrismo-ginaikocentrismo* y el patriarcado por el *matriarcado*, como utopía feminista alternativa, en la creencia de que las mujeres son esencialmente mejores seres humanos que los varones, pues la apetencia patriarcal de poder no ha corrompido su naturaleza, y de que si ellas tuvieran el poder, crearían un orden social cualitativamente distinto del patriarcado androcéntrico, porque estaría en armonía con la naturaleza. El *feminismo maternal*, por su parte, ensalza la

¹¹ Navarro Puerto, 2007 y 2004.

espontaneidad, la relacionalidad, la pluralidad, la fecundidad, la ternura... como lo específico de la identidad femenina, con el fin de subvertir el patriarcado.

2.2.3. Nuevas perspectivas, nuevo paradigma

A la luz de las categorías y principios conceptuales y críticos expuestos, se puede afirmar que la hermenéutica feminista, como la teología feminista de la que forma parte, surge de la *disonancia cognitiva* que produce tomar conciencia de la contradicción entre lo que la Biblia y sus interpretaciones dicen sobre y para las mujeres y lo que ellas mismas perciben de sí y de sus vidas. La hermenéutica feminista, por tanto, comienza con una *visión diferente de la realidad* por parte de las mujeres a la luz de su *experiencia de opresión*. Las creyentes descubren no solo que han sido sistemáticamente marginadas, silenciadas, sometidas, explotadas... en la sociedad y en sus comunidades religiosas, sino también que los textos bíblicos y sus interpretaciones, realizadas durante siglos por varones, han sido utilizados para fundamentar y justificar la opresión y la subordinación de las mujeres como algo natural y querido por Dios y, por tanto, inmutable.

La toma de conciencia del sesgo androcéntrico y patriarcal de los textos bíblicos y de las religiones de las que son fuente genera el acercamiento crítico a la Biblia, y la primera consecuencia de dicho acercamiento es cuestionar la *autoridad* de los textos bíblicos, es decir, preguntarse por la obediencia que merecen los mismos si sostienen y alimentan la opresión de las mujeres¹². Las respuestas son diversas. Las llamadas feministas *posbíblicas* han abandonado la Biblia y la religión por considerarlas irremediablemente patriarcales y profundamente nocivas para los intereses de las mujeres y completamente irrecuperables para los objetivos feministas. Más que negar la autoridad bíblica, estas teólogas feministas la rechazan. Las intérpretes bíblicas denominadas *reformistas*, por su parte, reconocen el tenor androcéntrico de la Biblia y su uso patriarcal, pero creen también en su potencial liberador y además no están dispuestas a que el texto bíblico se utilice solo como herramienta opresora contra las

¹² Por ese motivo, la aproximación crítica a la Biblia produce, normalmente, una gran resistencia emocional.

mujeres. No todas las intérpretes reformistas utilizan las mismas estrategias para hacer una lectura revisionista de la Biblia que denuncie las interpretaciones falsas, las repare en la medida de lo posible y visibilice las posibilidades liberadoras del texto bíblico. Las que optan por una hermenéutica *apologética* afirman que la Escritura autoriza y alienta la liberación de las mujeres, a condición de que se interprete correctamente, y se centran en los relatos bíblicos sobre las mujeres que “socavan los presupuestos patriarcales y reducen las tendencias androcéntricas, desafiando a menudo las estructuras patriarcales que dominan el paisaje narrativo” (Exum, 1995: 88). Estas intérpretes, por tanto, defienden la autoridad de la Biblia, puesto que, en su opinión, favorece la igualdad. Otras buscan un principio bíblico central que encaje con los objetivos feministas y sirva como clave hermenéutica para alentar la liberación de las mujeres, pero otras utilizan principios normativos externos –como la plena humanidad de las mujeres, propuesto por Ruether– en virtud de los cuales se establece qué textos tienen autoridad y cuáles no la tienen. Schüssler Fiorenza, por su parte, propone la *ekklesía de las mujer*s* como espacio democrático de interpretación en el que la autoridad no emana del texto ni de ningún canon procedente de la tradición, sino de la experiencia de la presencia divina en las luchas de las mujeres y otras no-personas, utilizando el término del teólogo de la liberación Gustavo Gutiérrez, para liberarse de la opresión *kyriarcal*¹³.

De cualquier forma, las intérpretes bíblicas feministas proponen lecturas o perspectivas que cuestionan la interpretación hegemónica de la autoridad y de los textos canónicos y, como feministas que son, los evalúan éticamente y los valoran teológicamente y no aceptan ninguna interpretación de la autoridad que refuerce las estructuras patriarcales de dominación (Russel, 1995b: 165-169). De manera general, si el contenido del texto contradice las convicciones fundamentales de sus intérpretes, estos no pueden asumirlo sin experimentar violencia contra su propia integridad.

“Por tanto, nada puede ser creído si no parece verdadero para la capacidad más profunda de verdad y bondad del intérprete, o entra en contradicción con esta o la falsifica. Las feministas, por tanto, no pueden aceptar afirmaciones que contradigan las convicciones más básicas e importantes de la conciencia feminista (por ejemplo, la plena humanidad de las mujeres) sin violentar su modo de percibir y valorar. Es preciso, por tanto, que esas convicciones formen parte de una interpretación feminista de la Escritura” (Farley, 1995: 51-52).

¹³ Explico el concepto *ekklesía de las mujer*s* y *kyriarcal* en el apartado dedicado a la propuesta hermenéutica de Schüssler Fiorenza.

Para que se produzca un cambio de paradigma interpretativo “es necesario que cambien las condiciones institucionales de interpretación y aparezca un enfoque diferente de exégesis bíblica” (Schüssler Fiorenza, 2004: 58). Pues bien, las perspectivas críticas feministas y de liberación han cambiado los paradigmas dominantes de interpretación. El paradigma de autoridad que prevalece en las religiones cristiana y judía es el de autoridad como dominio. En este marco, todas las cuestiones sobre la autoridad se responden refiriéndose a la “autoridad con mayúsculas”, es decir, a la autoridad divina. Este paradigma contempla la realidad, de forma consciente o inconsciente, como pirámide jerarquizada y rechaza las ideas y a las personas que no encajan –o no quieren encajar– en las jerarquías establecidas, no solo sociales, sino también de pensamiento. Sin embargo, el paradigma feminista es el de *autoridad como comunidad*, que interpreta la realidad como círculo de interdependencia, busca el orden mediante la inclusión e integración de la diversidad y tiende a reforzar las ideas de cooperación (Russel, 1995b: 172-173).

En todo caso, en mayor o menor medida, se produce un desplazamiento de la autoridad que va del texto a sus intérpretes, que se autorizan a sí mismas, en primer lugar, a cuestionar la autoridad bíblica y, posteriormente, a rechazarla, a matizarla, a contextualizarla o a negarla. Así, la *nueva hermenéutica* “da cuenta de un *nuevo sujeto* en el quehacer teológico: el feminista” (Azcuy, 2012: 166-167), pues hace de las mujeres sujetos lectores críticos.

Estrechamente relacionada con la cuestión de la autoridad está la *hermenéutica de la sospecha*, que supone abordar los textos bíblicos y sus interpretaciones tradicionales no con una actitud acrítica de respeto y obediencia, sino con cautela, preguntándose por sus pretensiones ideológicas. Esta hermenéutica requiere la *emergencia de la conciencia*, primero, y el *análisis sistemático*, después, en el cual es fundamental la estrategia de *deconstrucción*, que investiga por qué los relatos bíblicos de mujeres se estructuraron del modo en que los conocemos, decodifica la realidad histórica de los textos androcéntricos y desenmascara las distorsiones creadas “por las relaciones entre conocimiento, poder, opresiones e intereses creados del sistema kyriarcal” (Navarro Puerto, 2004: 476).

No obstante, es importante no perder de vista que, tal como afirma Russel, la hermenéutica feminista “no comienza con afirmaciones dogmáticas sobre la autoridad de la Escritura y del canon [...], sino con una perspectiva y una praxis feministas”

(Russel, 1995: 17), pues las/os intérpretes feministas entienden la interpretación como un acto de compromiso con los pobres y marginados, lo que sitúa “la interpretación en un nivel de compromiso con la vida contemporánea” (Thistlethwaite, 1995: 125). Se trata, por tanto, de una hermenéutica que combina ética y epistemología.

Por eso, para las intérpretes feministas es una cuestión central analizar en qué medida el uso de los escritos bíblicos continúa definiendo a las mujeres en nuestras propias sociedades y entienden que la teoría feminista les proporciona “un marco en el que es posible analizar esta cuestión de un modo constructivo” (Setel, 1995: 114), a diferencia de los marcos académicos y valorativamente neutros de la hermenéutica tradicional, que obvian e invisibilizan las relaciones de dominación y poder insertas en los textos bíblicos y en sus interpretaciones, con lo que impiden un análisis crítico del modo en que aquellos y estas contribuyen a perpetuar estructuras de alienación y dominio (Schüssler Fiorenza, 2004: 22).

El cambio de paradigma interpretativo, por otro lado, ha originado lo que Russell llama un pasado “no utilizable”, es decir,

“aquel que ha sido y sigue siendo usado en contra de la plena identidad humana de las mujeres. En oposición a ello hemos de buscar un *pasado utilizable*, las partes de nuestra historia en las que las mujeres han sido reconocidas como seres humanos en plenitud e igualdad de facultades” (Young, 1993: 43).

Además, lo que origina la sospecha de las mujeres ante la interpretación bíblica de su situación no es solo el texto, sino también la experiencia de vida que tienen. El método de interpretación feminista surge, precisamente, en ese proceso en que el texto y la experiencia se interrogan mutuamente. Y como se trata de un método de investigación, la interpretación bíblica feminista va descubriendo lo que había estado oculto (Thistlethwaite, 1995: 117). La interpretación bíblica feminista, por tanto, reinserta a las mujeres en la historia bíblica, no solo recuperando sus experiencias y contribuciones, sino “rellenando” los espacios en blanco y haciendo brotar al lenguaje todo lo que ha sido silenciado u obviado. Por tanto, no se trata solo de recuperar historias de mujeres y personajes femeninos olvidados por el canon o por la interpretación hegemónica, o de dar importancia a los relatos que muestran el valor y la dignidad de las mujeres, sino de recrear imaginativamente el pasado.

Por otra parte, al igual que la teología de liberación feminista tiene entre sus metas principales la integridad –vencer dualismos tales como mente y cuerpo, hombre y

mujer, tecnología y naturaleza–, la cual solo será posible cuando se supere la jerarquización (Young, 1993: 27), la hermenéutica bíblica feminista intenta cuestionar el modelo de razonamiento y de producción de conocimientos hegemónico en el paradigma eurocéntrico y masculino-mayoritario de la ciencia, el cual disocia la razón de los sentimientos y de las emociones con el fin de alcanzar un conocimiento objetivo e imparcial (Schüssler Fiorenza, 2004: 30). En este sentido, uno de los mayores retos de la interpretación bíblica feminista es que las mujeres y otros grupos subyugados puedan desmitificar las estructuras hegemónicas de conocimiento y encontrar su propia voz.

Dentro del paradigma emancipador de la interpretación bíblica feminista, el objetivo no es solo explicar y comprender los textos, sino la *concienciación*, que se entiende como un proceso mediante el cual las mujeres desarrollan y acrecientan su conciencia feminista, adquieren recursos para reconocer las formas de opresión y deshumanización social, política y religiosa padecidas y aprenden a nombrarse a sí mismas y la situación en que viven para suscitar un cambio. Se trata, además, de un proceso que nunca concluye (Schüssler Fiorenza, 2004: 129-130). Y la hermenéutica bíblica feminista sirve como vehículo de concienciación en la medida en que intenta y es capaz de mostrar que los textos bíblicos y sus interpretaciones contemporáneas son prácticas discursivas religiosas y políticas.

La concienciación feminista, por otro lado, “siempre debe tener un objetivo teórico y otro práctico” (Schüssler Fiorenza, 2004: 134). Por eso, la hermenéutica bíblica feminista tiene como finalidad empoderar a las mujeres para que sean sujetos de interpretación y participen en la construcción crítica de significados religiosos. Al reclamar la autoridad de las mujeres como sujetos religiosos y teológicos de interpretación, la hermenéutica feminista intenta reconceptualizar el acto interpretativo como un momento de la lucha por la liberación de las mujeres.

2.2.4. Métodos feministas de interpretación bíblica

Para lograr sus objetivos, las intérpretes feministas, que como ya se ha visto aceptan la pluralidad de feminismos, no suscriben “una única estrategia de lectura o un único método interpretativo” (Schüssler Fiorenza, 2004: 181). Existen, por tanto,

diversos enfoques de lectura y métodos interpretativos crítico-feministas que permiten leer la Biblia de manera distinta, es decir, de modo que queden neutralizados los efectos nocivos de los textos androcéntricos y se refuercen los liberadores.

Los *métodos correctivos* nacieron en el siglo XIX con un objetivo compensatorio, reparador y revisionista. Las mujeres aprendieron las lenguas para investigar directamente los textos y comprender el significado originario y supuestamente verdadero de los mismos. Desde entonces, se ha cuidado la crítica textual, se han mostrado las tendencias androcéntricas insertas en los textos bíblicos y en sus interpretaciones tradicionales, se han estudiado de forma compensatoria los textos sobre mujeres contenidos en los escritos bíblicos, se ha reivindicado su participación en la elaboración de las tradiciones y textos bíblicos... No obstante, no puede darse por supuesto que las mujeres, por el hecho de serlo, hayan escrito y escriban textos liberadores. En cualquier caso, los métodos correctivos presuponen que la Biblia no es misógina en sí misma, sino que ha sido patriarcalizada por sus intérpretes, al proyectar sus prejuicios culturales androcéntricos sobre ella, por lo que “ha de ser «despatriarcalizada» porque, entendida correctamente, en realidad fomenta la liberación de las mujeres” (Schüssler Fiorenza, 1996: 40).

Los *métodos histórico-reconstructivos* feministas intentan salvar la distancia entre el lector contemporáneo y el texto bíblico y neutralizar la dinámica androcéntrica del mismo en su contexto literario e histórico, para lo cual sitúan el texto bíblico en un contexto histórico socio-político-religioso diferente. El análisis crítico-feminista saca los textos sobre mujeres de sus marcos contextuales y elabora con ellos modelos de reconstrucción que anulen la dinámica androcéntrica de los textos, así como sus tendencias marginadoras y opresivas, y sitúen en el centro de la narración histórica las luchas de quienes los textos marginan y silencian. Se trata, por tanto, de reconstruir de manera alternativa la información histórica que, de hecho, contienen, porque “la historia no debería ser escrita desde la perspectiva de los «vencedores», sino desde la de los silenciados y marginados”, de modo que “las voces de los «vencidos» se tornen de nuevo audibles y sus luchas se hagan visibles” (Schüssler Fiorenza, 2004: 196). El objetivo, por tanto, es visibilizar y hacer audibles a quienes han sido marginados, silenciados u obviados. De esta manera, los métodos histórico-reconstructivos recuperan como contribución de las mujeres a la historia tanto las vejaciones padecidas como las luchas en que han participado y los logros conseguidos. La idoneidad de las

reconstrucciones crítico-feministas de la historia se evalúa según su capacidad de visibilizar a los perdedores y sus argumentos. De cualquier modo, no es fácil reintroducir a las mujeres en la historia y visibilizar su contribución a la misma sin recurrir a la reconstrucción imaginativa.

Los *métodos interpretativos imaginativos* se interesan por la identificación personal y la imaginación bíblica. La estrategia de imaginación identificativa “no solo se centra en los personajes femeninos de los episodios bíblicos, sino que también imagina caracteres femeninos en las llamadas historias «de género» que no mencionan explícitamente a las mujeres pero permiten su presencia” (Schüssler Fiorenza, 1996: 44). Desde sus comienzos, la interpretación feminista de la Biblia ha intentado actualizar los relatos bíblicos con diversas técnicas, como el *role-play*, la narración de historias, el bibliodrama, la pintura, la danza... El objetivo es contar de nuevo, con una clave diferente, los relatos bíblicos en que las mujeres están ausentes o han sido silenciadas, con el fin de neutralizar las tendencias marginadoras del texto androcéntrico. Uno de los primeros métodos de interpretación feminista de la Biblia revivir los relatos bíblicos narrando historias que se centran en las mujeres o imaginan su participación en los textos donde no se las nombra explícitamente. También se puede contar una historia de otra manera preguntándose *qué habría pasado si*, o entrevistando a los personajes de un relato, o inventándose otros. Las feministas judías, por ejemplo, utilizan a menudo las antiguas formas de *midrás* y ponen las voces de las mujeres en el texto, recreando los textos bíblicos con la intención de sanar el mundo. Otras técnicas de interpretación imaginativa de la Biblia son el bibliodrama feminista, un método abierto en el que interactúan un texto bíblico y la experiencia y los sentimientos de quienes participan en el proceso de interpretación, para tomar conciencia de las tendencias opresoras del texto y, al mismo tiempo, de su potencial liberador, y el psicodrama, que se centra en los descubrimientos que realizan los participantes y en cómo afectan a su autocomprensión e historia vital. En cuanto a los métodos culturales de interpretación, acentúan la importancia de la expresión plástica y buscan, asimismo, introducir una diferencia que contrarreste las lecturas hegemónicas de un símbolo. Así, por ejemplo, algunas artistas feministas representan a Cristo crucificado como mujer o crean imágenes de la Diosa.

La Biblia, como cualquier otro texto, insta a sus lectores a ocupar la posición subjetiva que les ofrece y a adoptar determinados valores. Si pensar y leer en un sistema

simbólico induce a los lectores a identificarse con lo que es culturalmente normativo, los *métodos de concienciación feministas* buscan estrategias para desarrollar visiones alternativas que se resistan a la política patriarcal del texto canónico. Así, la concienciación feminista busca que la atención se desplace del texto androcéntrico a las mujeres en cuanto intérpretes¹⁴ y las capacita, por tanto, para leer de manera diferente, es decir, para convertirse en “lectoras disidentes” que leen los textos contra su tendencia patriarcal y, al hacerlo, evitan reproducir y actualizar los mitos e imágenes de la “verdadera feminidad”, para lo cual hay que desarrollar un imaginario diferente radicalmente democrático. En palabras de Schüssler Fiorenza, “el paso de la lectura a la interpretación, del análisis de género al análisis feminista, inaugura el desplazamiento desde una metodología centrada en el texto a otra emancipadora y preocupada por la concienciación” (Schüssler Fiorenza, 2004: 18). Los recursos para resistirse a los requerimientos patriarcales de los textos son diversos: imaginar diferentes posiciones subjetivas basándose en la propia experiencia, con el fin de descubrir y “hacer brotar al lenguaje” las voces disidentes que resuenan en los textos e identificarse con ellas; prestar especial atención a los aspectos narratológicos para mostrar y someter a crítica la dinámica androcéntrica de los textos; “sacar” a los personajes femeninos –cuya misión es a menudo la de resaltar la autoridad y el poder del protagonista masculino– de la periferia de los textos para neutralizar los mecanismos inconscientes y naturalizados que inscriben la autoalienación y la inferioridad de las mujeres; desplazar del centro a las mujeres que ocupan posiciones privilegiadas y dirigir la atención a sus subordinadas; invertir los roles inscritos en los textos para varones y mujeres, con el fin tomar conciencia de los presupuestos naturalizados y de sentido común; rastrear y deconstruir el dualismo y las inscripciones simbólicas de género...

Por otro lado, puesto que los textos nunca son solamente descriptivos, sino también preceptivos, siempre hay que leer los textos patriarcales contra sus intenciones persuasivas. Así, además de lo que se dice explícitamente, hay que analizar lo que los textos dan por supuesto y aquello sobre lo que guardan silencio, buscando lo sumergido y no dicho, las contradicciones y las estrategias persuasivas inscritas en ellos. Por tanto, es necesario leer los textos desde una ubicación ideológica alternativa para tomar conciencia de los poderes naturalizados de los textos y neutralizar no solo el universo

¹⁴ “El despertar feminista de la conciencia desea subvertir el poder persuasivo de los textos kyriocéntricos poniendo a las mujer*s en el centro de atención” (Schüssler Fiorenza, 2004: 202).

simbólico patriarcal, sino también las re-inscripciones naturalizadas de las propias lecturas feministas.

Todos los métodos feministas de interpretación –correctivos, histórico-reconstructivos, imaginativos y de concienciación– pueden emplearse por separado, pero también simultáneamente. Y esta es, precisamente, la propuesta hermenéutica de Schüssler Fiorenza, quien aboga por el desarrollo de un *modelo multidimensional de interpretación* bíblica con vistas a la liberación.

2.3. La propuesta hermenéutica de Elisabeth Schüssler Fiorenza

Para Schüssler Fiorenza, la hermenéutica masculino-mayoritaria y la feminista no son, simplemente, dos maneras distintas y equidistantes de interpretar los textos y la realidad. Según esta autora, “no es el mito de Hermes, sino el de Metis y Atenea, el que ayuda a perfilar la tarea de la hermenéutica y la retórica crítico feministas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 101), ya que, aunque se afirma que solo tenía padre, Atenea era hija de Metis, la mujer más sabia entre los dioses y los humanos, a quien Zeus devoró, después de convertirla en mosca, para beneficiarse de su sabiduría. Este mito deja ver las circunstancias en que las mujeres producen conocimientos en las culturas y religiones kyriarcales y el modo en que estas cosifican a las mujeres y las “engullen” para apropiarse de su sabiduría y sus conocimientos con el fin de dominarlas (Schüssler Fiorenza, 2004: 102). La autora propone que hermenéutica feminista debería tomar su nombre de Metis, la Divina Sabiduría o Sofía. Ahora bien, dado que el nombre de la diosa está relacionado con el verbo griego μητιᾶω, o μητιῶ en su forma contracta, que significa pensar, meditar, deliberar..., creo que podría proponerse para el tipo de hermenéutica feminista propuesta por Schüssler Fiorenza el neologismo “metiótica”, aunque ella prefiere hablar de sofiología feminista. Así, la hermenéutica feminista estudia críticamente los mitos, los textos, las tradiciones y las prácticas religiosas masculino-mayoritarias para hacer visible cómo y hasta qué punto marginan, invisibilizan y deforman la experiencia, la tradición, el lenguaje, el conocimiento y la sabiduría para eliminar de la conciencia y de los documentos culturales y religiosos la huella de las mujeres. En cuanto a la aportación positiva de la hermenéutica feminista

no es hacer visible un conocimiento todavía oculto que espera ser descubierto, sino generar una sabiduría práctica para ser vivida (Schüssler Fiorenza, 2004: 102).

Tanto en el vocabulario bíblico como en el discurso religioso, la “sabiduría”, que aparece en el imaginario y en los escritos de todas las tradiciones religiosas, puede referirse a una característica de la vida de las personas o utilizarse como personificación de la Divinidad. En su primer sentido, la sabiduría es un estado de la mente caracterizado por la clarividencia y la perspicacia, es capacidad de discernimiento, habilidad para establecer asociaciones, para aprender de la experiencia, para tomar decisiones... y puede entenderse como una cualidad de las personas sabias, pero también como ingenio popular. No es un don innato, sino algo que se adquiere con la vida, aprendiendo de los errores. Es, pues, un conocimiento práctico. Se entiende, normalmente, “como el uso conjunto de los dos hemisferios cerebrales, el izquierdo y el derecho, en una unión de lógica y poesía; o también como la conjunción de la autoconciencia y la autoestima, por una parte, con la conciencia y la apreciación del mundo y de los demás, por otra” (Schüssler Fiorenza, 2004: 40). La enseñanza de la Sabiduría tampoco disocia la fe y el saber ni divide el mundo en un ámbito secular y otro religioso. Y tiene un carácter radicalmente democrático, porque no requiere formación reglada: cualquier persona puede adquirir sabiduría. En su acepción de personificación femenina de la Divinidad, la Sabiduría ha despertado el interés de las intérpretes feministas porque los textos bíblicos de la Divina Sabiduría aportan a la tradición cristiana “los conocimientos subyugados y los lenguajes sumergidos de la Diosa” (Schüssler Fiorenza, 2004: 40). La figura de la Sabiduría es una figura cósmica, preceptora de la justicia, que acompaña y guía a su pueblo a través de la historia, alza la voz en los lugares públicos, elimina fronteras e invita a su mesa a todas y a todos.

Por todo ello, Schüssler Fiorenza entiende por hermenéutica tanto la teoría como la práctica de la interpretación, en un marco sofiológico, cuyo objetivo es crear procesos de democratización popular, concienciar de las estructuras de dominación e indagar las posibilidades de conseguir justicia y bienestar. Para lograrlo es preciso un cambio de mentalidad –*metanoia*–, una conversión desde la injusticia a la justicia y el bienestar que sugiere la Sabiduría, con el fin de analizar y desenmascarar los patrones estructurales y los mecanismos de dominación y deshumanización considerados naturales y de sentido común. Y que esto sea posible depende de las “lentes” o categorías analíticas que se empleen.

Esta autora, consciente de la necesidad de elaborar “nuevos métodos de interpretar la Biblia (y otros textos culturalmente influyentes) con el fin de impedir que la ciencia bíblica sea elaborada en aras de la dominación y la injusticia” (Schüssler Fiorenza, 2004: 12), propone un análisis capaz de aproximarse no solo al texto bíblico en su propio contexto histórico, sino también a las situaciones retóricas y contextos socioculturales de quienes interpretan la Biblia.

El primer paso en este proceso interpretativo, que reconoce los textos religiosos como retóricos, consiste “en poner a las mujer*s, en cuanto intérpretes y lectoras, en el centro de todo movimiento” (Schüssler Fiorenza, 2004: 222-223). La autora habla de una “danza hermenéutica” de deconstrucción y reconstrucción, de crítica y recuperación, que se desarrolla en el plano del texto y en el de la interpretación, es decir, que opera en dos niveles diferentes de lectura: por un lado, los sistemas lingüísticos y socio-históricos de los textos y sus historias de interpretación y, por otro, los sistemas lingüísticos, los marcos de referencia ideológicos y las ubicaciones socio-político-religiosas de los intérpretes contemporáneos que viven en sistemas kyriarcales de dominación, es decir, de desigualdad globalizada.

La hermenéutica propuesta por esta autora, por tanto, “intenta superar las escisiones hermenéuticas entre sentido y significado, explicación y comprensión, crítica y consenso, distanciamiento y empatía, entre la lectura de lo que hay «detrás» del texto y de lo que hay «delante» de él, entre presente y pasado, interpretación y aplicación, realismo e imaginación” (Schüssler Fiorenza, 2004: 224). Trata, por tanto, de combatir y superar el pensamiento dualista y, para ello, propone unas categorías de análisis con las que hace autocrítica de la teoría feminista, profundizando en ella y ampliándola.

2.3.1. Categorías de análisis

La interpretación feminista aspira a realizar un análisis sociocultural que contribuya a los objetivos feministas de igualdad y emancipación, para lo cual necesita categorías analíticas que permitan reconocer “las formaciones de identidad y los discursos de dominación kyriarcales y masculino-mayoritarios, tanto socio-políticos como religioso-culturales” (Schüssler Fiorenza, 2004: 142). Dado que los discursos

hegemónicos masculino-mayoritarios proporcionan los marcos de referencia que dan sentido a las situaciones de opresión, los discursos feministas deben ofrecer otros marcos que den luz sobre las estructuras de opresión y sobre la viabilidad de estructuras alternativas radicalmente democráticas.

Wo/man, wo/men, s/he, fe/male (mujer*, mujer*s)

Schüssler Fiorenza critica la categoría *mujer* y juega con los vocablos femeninos *woman, women, she* y *female*, que incluyen, respectivamente, los masculinos *man, men, he* y *male*. Así, utiliza las formas *wo/man, wo/men, s/he* y *fe/male* y, al hacerlo, complica las categorías “mujer” y “femenino” en cuanto construcciones sociales. La dificultad para traducir estos términos en español es notoria, puesto que resulta imposible realizar un juego de palabras parecido. Por ello, suelen utilizarse los términos en inglés o transcribir *wo/man, wo/men* como *mujer*, mujer*s*.

La autora resalta, además, que las mujeres no constituyen un grupo social unitario, sino que son un colectivo diverso y fragmentado según estructuras de raza, clase, etnia, religión, orientación sexual, colonialismo, edad... Para ella, esta “desestabilización” de la categoría “mujeres” llama la atención sobre el hecho de que estas no comparten una naturaleza o esencia femenina común y, además, acentúa las diferencias existentes entre las mujeres y las que se dan en el interior de cada una. El término *wo/man* quiere significar, también, que la opresión de las *mujer*s* incluye la de los varones subalternos –que en los sistemas kyriocéntricos son vistos “como *mujer*s*” porque no tienen acceso a los privilegios de las élites masculinas– y funciona, además, como correctivo lingüístico del uso del masculino genérico en las lenguas androcéntricas (Schüssler Fiorenza, 2004: 86).

Por tanto, puesto que las mujeres no son una especie diferente a los varones, ni son todas iguales entre sí, y comparten posiciones de opresión con otros grupos subyugados, “no es la feminidad, sino la diversidad, lo que distingue una «lectura» realizada desde la perspectiva de las *mujer*s*” (Schüssler Fiorenza, 2004: 86).

Kyriarcado

Para esta autora, definir el patriarcado desde el dualismo de género significa asumir que la dominación basada en el sexo/género y la consiguiente exclusión de las mujeres de la política, la cultura, la historia y la religión ha sido absoluta desde siempre en todos los sitios y ha constituido la principal opresión entre seres humanos. Esta comprensión de la opresión sistémica como patriarcado, según ella, resulta problemática porque concibe a las mujeres como víctimas indefensas, no tiene en cuenta a los varones subyugados, ni tampoco el poder del que han disfrutado las mujeres de la élite, y olvida que el sexo-género representa solo una dimensión de un complejo sistema de dominación, por lo que considera necesario lo que define como “un análisis complejo de la intersección de estructuras de dominación” (Schüssler Fiorenza, 2004: 157-158), porque las estructuras de opresión no solo son múltiples, sino también multiplicativas. Así, “tanto la teoría como la práctica feminista necesitan ser (re)-concebidas como prácticas de lucha contra distintas formas de opresión que se entrecruzan, situando en el centro de todos los discursos feministas las experiencias concretas que las mujer*s tienen de estas experiencias multiplicativas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 160).

Por todo ello, propone que el patriarcado sea concebido como *kyriarcado*, un neologismo formado a partir de los términos griegos κύριος (señor, amo, padre, esposo) y ἀρχεῖω (gobernar, dominar). Etimológicamente significa “gobierno del señor”, lo que antiguamente significaba el dominio del varón libre, propietario, culto, marido, amo de esclavos... sobre todas las mujeres y sobre los “otros” varones, los que no tenían voz ni voto. El kyriarcado, por tanto, es un complejo sistema piramidal de estructuras sociales de dominio y subordinación, entrecruzadas y multiplicativas, que contradice el *ethos* democrático y el sistema de igualdad y libertad. Las relaciones kyriarcales de dominación se edifican sobre el derecho de propiedad de los varones de la élite, así como sobre la explotación, dependencia, inferioridad y obediencia de las *mujer*s*, incluyendo en el término a los hombres subyugados. La pirámide kyriarcal de dominaciones no es un fenómeno estático o monolítico, sino una red siempre cambiante de relaciones de dominación, que se concreta de manera diferente según el contexto histórico, y son las *mujer*s* que ocupan su base las que soportan la máxima expresión de la opresión kyriarcal.

Kyriocentrismo

La contradicción entre el ideal democrático de la ciudad-estado griega y sus prácticas concretas sociales, económicas y políticas, hicieron necesario elaborar teorías de democracia kyriarcal –como, cada uno a su manera, hicieron Platón y Aristóteles– que justificaran la incapacidad de determinados grupos de personas, entre ellos las mujeres libres, para participar en el gobierno democrático. Nació así lo que Schüssler Fiorenza denomina la “lógica de la identidad kyriocéntrica (centrada en el amo)”, que afirma la existencia de “diferencias naturales” entre varones y mujeres, libres y esclavos, griegos y bárbaros (Schüssler Fiorenza, 2004: 166). La moderna democracia liberal afirma que todos los ciudadanos son creados iguales, pero mantiene, como si fueran naturales, estratificaciones kyriarcales, tanto económicas como socio-políticas. Ahora bien, esta contradicción institucionalizada entre los ideales de democracia radical y sus realizaciones históricas kyriarcales ha engendrado siempre movimientos emancipadores en busca de una ciudadanía plena y autodeterminada que, si bien no han sido capaces de eliminar completamente las estratificaciones kyriarcales, han contribuido a reforzar la contradicción que los generó, suscitando nuevos movimientos de emancipación.

El poder kyriarcal se ejerce teniendo en cuenta el eje de género, de raza, clase, cultura heterosexual, religión..., ejes de poder que se entrelazan y multiplican estructurando el sistema general de dominación. De manera que la retórica kyriocéntrica universalista de los varones de élite occidentales no se limita a reforzar el dominio del sexo masculino, sino que legitima al “Patrón” como sujeto universal. El orden simbólico kyriarcal occidental, por otra parte, sigue definiendo a la “mujer” como lo “otro” del Varón Occidental de Razón, con lo que mantiene y perfecciona sistemas de opresión que contradicen la lógica de la igualdad radical de todas las personas.

*La women's ekklesia (la ekklesia de mujer*s)*

Schüssler Fiorenza considera que los marcos reconstructivos feministas mencionados –la androginia, el ginocentrismo, el matriarcado y el feminismo maternal– reinscriben el pensamiento dualista y sus valores patriarcales. Según esta autora, el marco conceptual de la *androginia* privilegia en realidad lo masculino y acentúa el dualismo masculinidad/femenidad; el *ginocentrismo* y el *matriarcado* expresan posiciones esencialistas que, a veces, se compensan afirmando que la polaridad binaria de género masculino/femenino no es biológicamente innata, sino una construcción social, aunque también hay feministas que reafirman de diversas maneras el determinismo biológico o el esencialismo filosófico de lo femenino; el enfoque del *feminismo maternal*, que se interesa por lo femenino y lo maternal en cuanto metáfora y construcción, tiende a vincular lo femenino con la poesía, el misticismo, la religión, el cuerpo, la vida..., y lo masculino con la racionalidad, el control, Dios-Padre, la solidez..., reinscribiendo las teorías y teologías occidentales de lo femenino, es decir, de lo femenino patriarcal.

Por ello y dado que los discursos hegemónicos no construyen las posiciones subjetivas de sexo-género como relaciones de dominación y subordinación, sino como relaciones de amor romántico heterosexual o como abnegadas relaciones maternas, Schüssler Fiorenza cree que las feministas deben elaborar discursos políticos que ofrezcan alternativas a los discursos de lo maternal-femenino, en lugar de reforzarlos. Algunas feministas proponen la *amistad femenina* como paradigma de las relaciones, entendida como amistad integrada en una comunidad comprometida con la justicia, para tener proyección política, y la *sororidad*, categoría que cayó en desuso en los ochenta, por no tener en cuenta las diferencias entre las mujeres y porque re-inscribe las relaciones familiares kyriarcales y la rivalidad entre hermanos. Schüssler Fiorenza, por su parte, propone el término *women's ekklesia*, que se traduce en español *ekklesia de mujer*s*, como discurso alternativo radicalmente democrático al kyriarcado.

El término *ekklesia* hace alusión a la asamblea democrática de ciudadanos libres reunidos para debatir críticamente con el objetivo de lograr el bien comunitario¹⁵. Pero a lo largo de la historia, solo los varones han disfrutado de la ciudadanía plena y la

¹⁵ El término *ekklesia* se traduce en el Testamento Cristiano como “iglesia”.

democracia, por lo que la autora necesita matizar el concepto, para superar su carácter kyriocéntrico, añadiendo *de mujer*s*. Histórica y políticamente, por tanto, la *ekklesia de mujer*s* es una combinación de términos contradictorios, aunque también podría interpretarse como la expresión de una paradoja. Se trata de una construcción heurística, un espacio virtual, utópico y de igualdad radical, aunque ya parcialmente realizado en los movimientos sociales de transformación, es decir, una realidad política, cultural y religiosa que es, al mismo tiempo, sueño y logro histórico. La noción *ekklesia de mujer*s*, en cuanto horizonte radicalmente democrático, también persigue superar la división entre movimientos sociales civiles y movimientos religiosos (Schüssler Fiorenza, 2004: 173).

El horizonte radicalmente democrático de la *ekklesia de mujer*s* propicia una cultura de debate que permite descubrir las soterradas estructuras de la dominación. Puesto que la socialización “femenina” sufrida por las mujeres les ha infundido el miedo al conflicto y al disenso y les ha enseñado a esquivar las diferencias, la *ekklesia de mujer*s* quiere ser escenario de contradicciones socio-políticas controvertidas, de alternativas feministas y posibilidades no cumplidas en la encrucijada de diversos y variados discursos feministas públicos, y demanda que la interpretación feminista se entienda como algo más retórico que científico. De esta manera, los discursos bíblicos feministas se entienden a la luz de la retórica deliberativa clásica, cuyo objetivo es persuadir a la asamblea democrática y arbitrar entre distintas argumentaciones para que se puedan tomar decisiones que contribuyan al bienestar de todas las personas, pues la *ekklesia de mujer*s* lucha a favor de la capacidad de las mujeres por su autoafirmación religiosa y su liberación y para que todos los seres humanos sean liberados de la alienación, la marginación y la opresión (Young, 1993: 32).

Como se ha visto, la interpretación feminista de la Biblia –o de otros textos– puede reinscribir las posiciones subjetivas kyriarcales, pero también configurar espacios sapienciales emancipadores en los que sea posible dar sentido a los textos bíblicos desde una perspectiva feminista.

2.3.2. Giros y movimientos hermenéuticos

En *Los caminos de la sabiduría*, pp. 224-246, la autora concreta su propuesta describiendo siete movimientos hermenéuticos o estrategias de interpretación que, aunque se abordan teóricamente por separado, interactúan simultáneamente en el proceso de “extraer sentido” a un texto: hermenéutica de la experiencia, hermenéutica de la dominación y la ubicación social, hermenéutica de la sospecha, hermenéutica de la evaluación crítica, hermenéutica de la imaginación creativa, hermenéutica de la remembranza y la reconstrucción y hermenéutica de la acción transformadora para el cambio.

Hermenéutica de la experiencia

Se ha visto más arriba que las experiencias de las mujeres han sido, desde el principio, una categoría central y una norma para la teoría y la teología feministas, experiencias de opresión y de liberación que han sido obviadas y silenciadas tanto en la cultura occidental, en general, como en la teología cristiana, en particular.

Por lo que respecta a la teología feminista, en la que se enmarca la hermenéutica bíblica crítica feminista, comenzó cuando algunas mujeres se atrevieron a poner nombre tanto a sus experiencias de silenciamiento y exclusión, como a sus experiencias de lo sagrado y de lo Divino. No obstante, las teólogas pronto fueron conscientes de que estas experiencias, aunque en gran medida fuera de la norma, y por tanto alternativas, no escapaban al kyriocentrismo cultural y doctrinal. En palabras de Schüssler Fiorenza, la experiencia de las mujeres “es una construcción social que se halla codificada en un lenguaje kyriocéntrico según una clave dualista y asimétrica: masculino-positivo, femenino-negativo, blanco-positivo, negro-negativo [...]. Así pues, la lectura de los textos bíblicos kyriocéntricos refuerza, al presentarlas como revelación divina, las experiencias de inferioridad y postergación en una ciudadanía de segunda clase que vivimos las mujer*s” (Schüssler Fiorenza, 2004: 225).

Por este motivo y para que la experiencia de las mujeres pueda utilizarse como criterio de interpretación, es preciso combinarla con otro concepto: la *experiencia feminista*. Esta última comienza con lo que Schüssler Fiorenza llama un “avance rompedor” (Schüssler Fiorenza, 2004: 225), una disonancia cognitiva entre lo que se experimenta y lo que se supone que habría que experimentar, con un cambio de perspectiva que cuestione la norma, pues solo se puede leer de “manera feminista” cuando la experiencia se percibe de forma diferente. Por eso, el objetivo último de la interpretación bíblica feminista no está tanto en la mejor *comprensión* de los textos bíblicos, cuanto en la *concienciación* de quienes los leen, una concienciación que permite descubrir que la experiencia viene determinada por el patrón cultural-religioso normativo o “de sentido común”, pero también se aparta de él.

Además, dado que la interpretación bíblica ha de entenderse a sí misma como una praxis feminista crítica frente a todas las formas de dominación, el proceso hermenéutico se orienta a desplazar las prácticas de interpretación hegemónicas. Y para ello Schüssler Fiorenza propone modificar el punto de partida de la interpretación tradicional y empezar por las experiencias socio-culturales y religiosas de las mujeres marginadas, experiencias y mujeres tradicionalmente excluidas de la interpretación bíblica.

La hermenéutica de la experiencia, como todo el proceso hermenéutico crítico, tiene un doble punto de referencia: el presente de quien interpreta y el pasado de los textos, por lo que se acerca a los mismos intentando identificar, nombrándolas, tanto la experiencia que estos suscitan en quien lee como la que se halla inscrita en ellos y que ha de ser interpretada. En lo que respecta a la experiencia de la intérprete¹⁶, se trata de analizar si el texto forma parte de su tradición, si se encuentra eco en sus experiencias personales, si estas sugieren alguna aproximación interpretativa al texto... A veces, si la experiencia con el texto es solo negativa, de opresión y autoalienación, la lectura suele ser puramente deconstructiva, pero si este ha sido también inspirador para la autoafirmación y la liberación de la lectora, se intenta reconocer los aspectos positivos. Por lo que se refiere a la experiencia inscrita en el texto, las preguntas que se le dirigen intentan examinar qué experiencias evoca, que clase de emociones y sentimientos propugna, si tiene algo que ver con las experiencias de las intérpretes, a quiénes

¹⁶ Utilizo el femenino, al igual que Schüssler Fiorenza, porque se entiende que quien interpreta entra en la categoría de *wo/men*, ya explicada.

corresponden las experiencias que ocupan el centro y a quiénes las que son descartadas, silenciadas o marginadas, cuál es el tono emotivo-persuasivo del texto. Y si aparecen mencionadas mujeres, interesa descubrir si sus experiencias textuales están construidas desde un punto de vista kyriocéntrico o desde una perspectiva radicalmente igualitaria.

Hermenéutica de la dominación y la ubicación social

La interpretación propuesta por Schüssler Fiorenza también estudia el modo en que la ubicación social, cultural y religiosa de quien interpreta configura su experiencia con el texto bíblico –o de otro tipo– y su reacción ante él. Para ello, se sirve del método crítico del análisis de la dominación, es decir, de un análisis sistémico que prioriza las luchas de las mujeres contra las estructuras multiplicativas de la opresión y es capaz de mostrar las funciones ideológicas de los textos en el proceso de inculcación y legitimación del orden kyriarcal, así como el potencial de los mismos para fomentar la justicia y la liberación en un horizonte radicalmente democrático.

Este análisis identifica las situaciones contemporáneas de dominación y las estructuras kyriarcales inscritas en los textos. Por lo que respecta a quien lee e interpreta, permite examinar su propia ubicación social y su participación personal en las relaciones kyriarcales de poder, o lo que es lo mismo, permite hacerse consciente de que las propias experiencias se hallan condicionadas por el género, la raza, la clase, la religión... y, además, construir la propia identidad teniendo en cuenta los mismos parámetros, aunque la ubicación no es una categoría de identidad personal, sino grupal. Quiere esto decir que la pertenencia a un grupo –por ejemplo, de género– se experimenta no como una realidad histórica y socialmente construida, sino como un “hecho dado”. Los individuos no pueden elegir renunciar sencillamente a las identidades grupales, porque las construcciones sociales (sexo, género, raza, clase...) han sido naturalizadas y se entienden como de sentido común. Por tanto, “que te entiendas a ti misma principalmente como mujer*, como negra, como extranjera o como obrera, depende de qué status grupal funja de punto nodal de las posiciones subjetivas estructurales a las que has nacido y en las que todo el mundo está implicado [...]. Así pues, nuestra identidad individual es siempre una construcción, y sobre nosotras se

ejercen presiones para que nos identifiquemos con tales indicadores sociales. Si nos negamos a hacerlo, nos encontraremos con la censura y el castigo social” (Schüssler Fiorenza, 2004: 229).

Los grupos sociales están constituidos por su ubicación común en el seno de las relaciones de dominación. Normalmente, se utilizan marcos conceptuales de referencia basados exclusivamente en la clase, el género, la raza... y, en virtud del pensamiento dualista-binario. Pero, a diferencia de dicho pensamiento, Schüssler Fiorenza entiende que no basta sumar para poder precisar nuestra ubicación social, porque las categorías como raza, género, clase... se construyen y se multiplican mutuamente. Así, habla de la *interseccionalidad* de las estructuras de dominación y afirma que los procesos de intersección construyen de forma kyriarcal las autodefiniciones y acciones colectivas de cualquier grupo, porque la raza, la sexualidad, la clase, el género y la nacionalidad no son atributos personales de los individuos que estos puedan elegir o rechazar, sino relaciones de poder-dominación estructurales. Esta interseccionalidad no describe una pauta real de organización social, sino que proporciona un marco de referencia interpretativo que permite entender “cómo las intersecciones de raza, género, clase, sexualidad y etnia moldean las experiencias de cualquier grupo en contextos sociales específicos” (Schüssler Fiorenza, 2004: 230).

Cada grupo experimenta las estructuras de dominación de manera diferente, según su ubicación social en la pirámide kyriarcal de relaciones de poder económicas, políticas e ideológicas, relaciones sustentadas por mecanismos institucionales como, por ejemplo, separación y exclusión, o filiación familiar e inclusión. Por lo que respecta a las mujeres como grupo, Schüssler Fiorenza cree que nos definimos por la filiación familiar, que funciona como aglutinante que naturaliza las estructuras de dominación, de manera que el poder grupal kyriarcal opera a través de la segregación de esferas y de la identificación emocional. Las relaciones de dominación funcionan como categorías y franjas de identidad socialmente asignadas y como un abanico de opciones entre las cuales cada mujer puede elegir a la hora de construir su singular identidad individual, aunque siempre dentro de tales franjas de identidad grupal.

La hermenéutica de la dominación también permite analizar cómo recurrimos a conocimientos culturales, como la Biblia o los clásicos, para elaborar expresiones individuales de nuestro yo con ayuda de categorías socialmente definidas y nos ayuda a estudiar cómo influyen estas diferentes expresiones de la identidad personal y grupal en

el proceso de interpretación y formación de los textos. Finalmente, es fuente de inspiración para buscar modos de transformar las categorías de la dominación, que siempre están socialmente definidas.

Hermenéutica de la sospecha

Schüssler Fiorenza entiende que a los lectores de la Biblia se les enseña a acercarse a ella con una hermenéutica de respeto, aceptación, asentimiento y obediencia, por lo que la autora propone una hermenéutica de la sospecha que ponga en guardia ante los textos bíblicos-kyriocéntricos y no los tome al pie de la letra en su pretensión de autoridad divina, sino que indague en las funciones ideológicas que desempeñan al servicio de la dominación. La hermenéutica de la sospecha, por tanto, cuestiona y desmitifica las estructuras de dominación inscritas tanto en los textos bíblicos, como en la experiencia de quienes leen y en los contextos contemporáneos de interpretación. En resumen, rompe un tabú.

El lenguaje kyriocéntrico no *revela* la realidad, sino que la *construye* de una determinada manera, naturalizando sus propias construcciones. Así, los textos kyriocéntricos, ya sean religiosos, clásicos literarios, artes visuales o trabajos científicos, no dejan ver la realidad tal cual es, sino que la construyen ideológica-retóricamente, haciendo de la invisibilidad y la marginación de las mujeres un hecho dado y una experiencia de sentido común en aras de la dominación. Para cambiar tales prácticas textuales retórico-ideológicas, es necesario mostrar su carácter kyriocéntrico y apartarlas de sus contextos de dominación.

Por tanto, la hermenéutica de la sospecha es una práctica deconstructiva de investigación que desnaturaliza y desmitifica las prácticas lingüístico-culturales de dominación, desenmascarando las funciones ideológicas de los textos kyriocéntricos y sus interpretaciones. Su principal tarea, nunca concluida, es la de estudiar los aspectos y elementos patriarcales, destructores y opresores de la Biblia, estudiando no solo el lenguaje bíblico sexista, sino también el lenguaje igualmente opresor del racismo, el militarismo, el antijudaísmo, la homofobia...

Este tipo de hermenéutica hay que aplicarla a textos gramaticalmente masculinos, con el fin de desvelar sus funciones ideológicas; a relatos kyriocéntricos, analizando el punto de vista del relato, que manifiesta los objetivos retóricos de la narración, y preguntándose de qué manera son representados los personajes femeninos; a comentarios e interpretaciones contemporáneas de los textos, junto con la historia de su interpretación; a nuestras propias suposiciones, precomprensiones, prejuicios y sistemas de valores de *sentido común* (Schüssler Fiorenza, 2004: 233). De ahí la necesidad de examinar los propios marcos teóricos y los objetivos interpretativos, así como nuestra ubicación y nuestra función social en el seno de las relaciones de dominación (hermenéutica de la dominación y la ubicación social referida al intérprete).

Resumiendo, la hermenéutica de la sospecha analiza críticamente las estrategias hegemónicas de producción de sentido que invitan a los lectores a alinearse con la voz y el modelo dominantes que presentan los textos kyriocéntricos; visibiliza los roles inscritos en ellos (masculino/femenino, superior/inferior y otros pares jerarquizados); intenta que se hagan conscientes las estrategias ideológicas de los textos demostrando cómo interactúan la experiencia y el sistema de valores de los lectores, y aspira a establecer la situación y el contexto retóricos en que fueron formulados los textos y en los que hoy actúan.

Hermenéutica de la evaluación crítica

La hermenéutica de la evaluación crítica presupone la hermenéutica de la sospecha y la completa, y no es fácil de poner en práctica para los intérpretes que han sido socializados en la hermenéutica de la confianza o la obediencia respecto a los textos. Puesto que estos están siempre insertos en algún contexto y tienen múltiples significados, esta hermenéutica busca evaluar la retórica de los textos y las tradiciones, así como la de los discursos contemporáneos, en virtud de una escala de valores feminista-liberacionista. Su objetivo es, por un lado, ayudar a tomar conciencia de las formas culturales y religiosas de interiorización y legitimación del kyriarcado y, por otro, analizar los valores y visiones que, como alternativas contraculturales, están inscritos en los textos. En palabras de Schüssler Fiorenza, “la hermenéutica de la

evaluación pretende enjuiciar las tendencias opresoras y las posibilidades liberadoras inscritas en los textos bíblicos, su función en las luchas contemporáneas por la liberación y su «resonancia» con la experiencia de las mujer*s» (Schüssler Fiorenza, 2004: 234). Así, la hermenéutica de la evaluación no clasifica los textos de manera dualista en opresores y emancipadores, sino que intenta estimar en cada caso cómo funcionan los textos en situaciones concretas. Hay que poner a prueba cada texto y determinar en qué medida su contenido y la función que cumple contribuyen a legitimar y mantener las estructuras kyriarcales y, también, mostrar su contenido y función feministas liberadores.

La escala feminista de valores y visiones emancipadoras puede estar inspirada en la Biblia, aunque no necesariamente. El criterio de evaluación es el bienestar de todas y cada una de las mujer*s, incluidos los derechos humanos en cuanto derechos de las mujeres, y debe ser establecido e interpretado por medio de un análisis sistémico de la dominación kyriarcal. De ahí la necesidad de desarrollar una hermenéutica de la proclamación que someta a crítica los supuestos de autoridad de los textos patriarcales de la Escritura y la insistencia en que las religiones bíblicas deben dejar de proclamar textos kyriarcales como “palabra de D**s”, legitimando con ellos la opresión kyriarcal. Por el contrario, las religiones bíblicas han de elaborar visiones del bienestar que presenten lo Divino como un poder de liberación.

Como el lenguaje y los textos poseen un poder performativo, esta hermenéutica trata de descubrir qué efectos tiene el texto sobre quienes se someten a su mundo de visiones y valores, y pondera en qué medida un texto legitima y fortalece las estructuras de opresión y hasta qué punto propone valores y visiones liberadores. Por otro lado, en un contexto cristiano, los textos son proclamados y entendidos como palabra de Dios. La canonicidad de los textos obliga a los intérpretes a buscarles sentido para poder aceptarlos, asintiendo y sometiéndose a ellos. Según la hermenéutica de la sumisión y el asentimiento, el canon es entendido como criterio o patrón. Esta comprensión de la autoridad bíblica deriva de *auctoritas*, que se refiere a la autoridad del señor, del padre, del maestro... (autoridad kyriarcal) y requiere obediencia, sumisión y asentimiento. Sin embargo, la autoridad canónica puede concebirse como autoría que reconoce la existencia diversos significados y verdades, que invita al debate y la transformación y que estaría relacionada con el término *augere* (incrementar, mejorar, organizar, autorizar, iniciar).

Hermenéutica de la imaginación creativa

Normalmente, la imaginación se asocia a la literatura y a las artes y se considera muy alejada de la ciencia y de sus métodos, pero también es parte constitutiva de la misma, dado que la ciencia trabaja siempre con hipótesis y modelos imposibles de concebir sin imaginación, aunque esta deba estar informada. Por otro lado, la imaginación se sirve del subconsciente como fuente de sentimientos y experiencias, y como depósito de prácticas y códigos de sentido común. Todos estos presupuestos inconscientes condicionan el pensamiento científico y la forma en que se leen los textos, se reconstruye la historia y se imagina el pasado. Además, la capacidad imaginativa y la imaginación histórica permiten ver las luchas pasadas de las mujeres y establecer conexiones con las actuales.

La crítica de la respuesta del lector muestra que, “durante el proceso de lectura, «creamos sentido» rellenando imaginativamente y con ayuda de nuestra experiencia y nuestros conocimientos los huecos, las fisuras y las pausas que existen en el texto” (Schüssler Fiorenza, 2004: 240). La hermenéutica de la imaginación creativa, por tanto, intenta generar visiones utópicas caracterizadas por la justicia y el bienestar. Para Schüssler Fiorenza, la imaginación es un espacio de memoria y posibilidad en el que se pueden vivir de nuevo ciertas situaciones y deseos. Gracias a ella, es posible mirar la historia de otro modo y contarla de forma diferente, idear cambios y anticipar cómo puede transformarse la realidad. En palabras de la autora, “la imaginación nos capacita para rellenar los huecos y silencios y nos permite, por tanto, encontrarles sentido a los textos” (Schüssler Fiorenza, 2004: 238).

Pero la hermenéutica de la imaginación no usa solo métodos históricos, literarios e ideológico-críticos centrados ante todo en la retórica de los textos bíblicos y sus contextos históricos, sino que se sirve también de métodos narrativos, *role-play*, bibliodrama, midrás, pintura, danza, meditación... Así, recrea los relatos bíblicos y los reescribe desde un ángulo diferente.

Para combatir el poder de los textos kyriocéntricos que favorecen la autoalienación, las mujeres que se identifican con sus personajes deben separar los

textos de su contexto originario y visibilizar su dinámica kyriocéntrica. Una forma de hacerlo es poner a los personajes femeninos en el centro de atención. Esto no significa que haya que identificarse con personajes femeninos de los textos kyriocéntricos, sino que es preciso aproximarse a ellos con una hermenéutica de la sospecha y la evaluación crítica si se quiere reimaginarlos en el horizonte radicalmente democrático de la *ekklesía de mujer*s*. Por otro lado, recrear relatos bíblicos y reimaginar sus personajes con ayuda de la imaginación y la dramatización creativa actúa como catalizador para liberar de falsas imágenes.

Hermenéutica de la re-membranza y la reconstrucción

La hermenéutica de la reconstrucción histórica cuestiona la distancia que el positivismo histórico ha abierto entre el lector contemporáneo y los textos bíblicos e intenta impedir la dinámica kyriocéntrica que estos manifiestan en sus contextos literarios e históricos. Para ello, recontextualiza los textos mediante la reconstrucción histórica socio-político-religiosa, cuyo objetivo es hacer de nuevo visibles a los “otros” subordinados y marginados, y volver “audibles” sus argumentos y silencios reprimidos. Esta hermenéutica “aspira, pues, a recuperar como patrimonio de las mujer*s la historia religiosa por ellas protagonizada y el recuerdo del trato discriminatorio que han padecido, igual que sus luchas y sus conquistas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 241).

La hermenéutica del recuerdo se sirve de métodos constructivos revisionistas, pues desea, más allá de la rememoración de la historia, la reconstrucción religiosa del mundo. Mantiene viva, sin abandonarla, la memoria de la opresión bíblica, de los sufrimientos, visiones y esperanzas de las mujeres en el pasado bíblico kyriarcal, y la memoria de las luchas y victorias de las mujeres bíblicas, porque este pasado rememorado está dotado de un enorme poder subversivo, ya que la ausencia de historia escrita es un signo de opresión de la gente. Esta hermenéutica es consciente del carácter retórico de sus propias construcciones, pero considera necesaria esta labor de memoria histórica para apoyar las luchas actuales de las mujeres por la supervivencia y la transformación, teniendo en cuenta que el momento constructivo ha de estar cimentado en una hermenéutica de la sospecha y en el análisis crítico.

No obstante, estos métodos no confunden sus modelos científicos de reconstrucción con descripciones de la realidad. Toda comprensión histórica se basa en la analogía y es, inevitablemente, una recreación de la realidad, no la realidad misma ni un registro exacto de lo realmente acontecido. La hermenéutica de la reconstrucción no concibe la tarea de escribir el pasado, la historia, como una transcripción de acontecimientos. Renuncia, por tanto, a todo positivismo textual y suscribe el realismo histórico, que considera la historia como ámbito de lo posible y lo probable.

La historiografía es una recreación de la realidad y también necesita la hermenéutica de la experiencia, del análisis sistémico y de la imaginación, porque la explicación del pasado depende de la experiencia del historiador, así como de sus juicios de posibilidad. Más aún, la autora concibe la historiografía como una teoría de la acción que asume la existencia de *continuidad* entre los *hacedores* de historia, es decir, entre quienes la protagonizan y quienes la escriben, pues tanto los sujetos como los objetos de la historiografía *hacen* historia. Los historiadores son *hacedores* de historia desde la perspectiva de su propia experiencia y su particular visión de la realidad y, para elaborar la historia, se basan en modelos teóricos de historiografía que conciben la historia de diferentes modos: como formación de identidad, como recuerdo, como relato de los vencedores, como relato o como reconstrucción.

La historiografía feminista pretende sustituir los modelos masculino-mayoritarios y andro-kyriocéntricos de construcción del mundo por un modelo radicalmente igualitario de re-membranza. El objetivo es doble: crear espacios para la presencia histórica de las mujeres y despertar la capacidad de imaginar alternativas al pasado kyriarcal y a sus luchas. Una historiografía así requiere presupuestos hermenéuticos diferentes, capaces de corregir el sesgo andro-kyriocéntrico de las fuentes históricas. Para ello, es preciso dar por supuesto que las mujeres han participado activamente en la historia, los textos y las reconvenciones que pretenden censurar o restringir el comportamiento de las mujeres deben ser leídos como prescripciones, y no como descripciones de la realidad, y los textos han de ser contextualizados en sus complejos entornos culturales y religiosos y, además, han de ser reconstruidos desde el punto de vista del *ethos* dominante y también desde la perspectiva de los movimientos sociales transformadores.

En resumen, “rememorar equivale a otorgar existencia histórica y a reivindicar subjetividad histórica. Tal recuerdo histórico recupera las tradiciones bíblicas en cuanto

tradiciones que reflejan la lucha, la supervivencia y las visiones de las mujer*s. Reclama la herencia histórica de éstas” (Schüssler Fiorenza, 2004: 244). Y de esta forma la historiografía se convierte en una praxis de transformación.

Hermenéutica de la acción transformadora para el cambio

El objetivo último del proceso interpretativo crítico es lo que Schüssler Fiorenza denomina hermenéutica de la transformación y la acción por el cambio. Se trata por tanto de un proceso interpretativo que aspira a destruir las relaciones de dominación legitimadas e inspiradas por las religiones bíblicas kyriarcales y que no rinde cuentas a la academia, sino a las mujeres que luchan en la base de la pirámide kyriarcal de discriminación y dominación

La autora cree que es preciso analizar el pasado y el presente para elaborar visiones e imágenes creativas y alternativas de una humanidad nueva, una ecología global y una comunidad religiosa. Ahora bien, sabe que la imaginación no podrá superar las limitaciones pasadas y presentes si no va acompañada del compromiso y la lucha por un futuro diferente y más justo, lo que borra las fronteras entre el pensamiento y la acción. Por eso, según la autora, los estudios bíblicos “deben ser reestructurados, por consiguiente, de manera tal que puedan contribuir a la formación de un espacio Sapiencial/Espiritual de coraje, esperanza y visión de futuro en medio de nuestras abigarradas luchas por la justicia” (Schüssler Fiorenza, 2004: 246).

Y para que se produzca este cambio de paradigma en la autocomprensión de los estudios bíblicos hay que pasar de un *ethos* discursivo científico-académico a otro crítico-público donde se reflexione sobre los temas que suscita la confrontación de las mujeres con la injusticia y centrado en las visiones ético-teológicas de justicia y bienestar para todas las mujeres, de cualquier clase y condición, que propone la Biblia. Esto no significa prescindir de la argumentación histórica, puesto que los textos siguen considerándose textos retóricos ubicados en contextos históricos particulares, pero permite plantear preguntas ético-políticas y teológicas fundamentales, como qué valores y visiones defienden los textos bíblicos y sus intérpretes y en qué medida contribuyen al bienestar de todas las personas o legitiman las estructuras de dominación.

Este proceso hermenéutico que, como se ha dicho, aspira a propiciar la deliberación teológica pública y la transformación religiosa no se limita al ámbito bíblico o cristiano y se ha utilizado con éxito por estudiosos de tradiciones y escrituras sagradas de otras religiones. El método no requiere exegetas bíblicos profesionales, sino intérpretes que desean transformar la sociedad y se comprometen a ello. Con el tiempo, las/os lectoras/es aprenden a verse como sujetos de la interpretación, no solo de la Biblia, sino de la realidad. Juzgan qué es liberador u opresivo a partir de su experiencia y aprenden a aprovechar los aspectos liberadores de los textos sin asumir los opresivos.

Esta praxis de cambio y transformación feminista propone una visión alternativa del mundo, pero no establece un objetivo determinado que pueda entenderse como verdad universal, porque en un proceso como el descrito nunca se llega a la meta. La hermenéutica crítico-feminista es un proceso siempre en marcha, que ha de repetirse de forma diferente y con distinta perspectiva según la situación, de manera que cada nueva lectura hace brotar del texto un nuevo significado (Schüssler Fiorenza, 2004: 221). De ahí la imagen de la danza espiral interpretativa con la que la autora intenta describir el método.

La hermenéutica de la acción transformadora para el cambio muestra que las visiones éticas de autoafirmación y comunidad no pueden ser separadas de las luchas por hacerlas realidad y que generar nuevos conocimientos e interpretaciones implica tomar partido, pues la exégesis y la teología “siempre están posicionadas –lo sepan o no– bien a favor, bien en contra de los oprimidos” (Schüssler Fiorenza, 2004: 219). Por otro lado, si bien la imaginación histórica puede crear visiones alternativas de justicia y bienestar, la acción transformadora pide sensibilidad y compromiso hacia las injusticias cotidianas.

Completado el proceso hermenéutico, por otra parte siempre inacabado, puede entenderse que, para Schüssler Fiorenza, interpretar no es solo una tarea intelectual, sino que “implica salir de las relaciones kyriarcales de dominación en dirección al espacio radicalmente democrático de la Divina Sabiduría” (Schüssler Fiorenza, 2004: 249).

3. LA INTÉRPRETE: MARÍA ZAMBRANO

La hermenéutica feminista se centra tanto en los textos como en quienes los crearon y, por otro lado, tal como ha quedado establecido, la ubicación sociocultural de quien interpreta conforma su experiencia con el texto interpretado. Por todo ello, considero indispensable dedicar un espacio relativamente amplio a la biografía de la autora de *La tumba de Antígona* que revele, precisamente, su ubicación, con el fin de determinar cómo y en qué medida su vida ha configurado su experiencia respecto a la figura de Antígona. Y dado que, como se verá más adelante, María Zambrano identifica abiertamente a la heroína griega con su hermana Araceli, resulta asimismo ineludible analizar la relación entre ambas hermanas. Por otro lado, Goretti Ramírez afirma, refiriéndose al carácter transversal de lo autobiográfico en Zambrano, que el “pensamiento y la vida de María Zambrano (1904-1991) se entrelazan en un complejo tejido en el que a menudo resulta imposible separar unos hilos de otros” (Ramírez, 2014: 129), de manera que todos los textos zambranianos pueden aportar algo a su biografía. No obstante, en el apartado dedicado a su vida tendré especialmente en cuenta lo que María dice de sí misma, sobre todo, en dos significativos escritos –“A modo de autobiografía” (1987), y *Delirio y destino*, escrito en París y La Habana, entre 1946 y 1952, aunque publicado íntegramente en 1989¹⁷– y en algunas cartas, especialmente en lo relativo a Araceli Zambrano, su hermana.

Por otra parte, considero fundamental conocer la perspectiva de María Zambrano respecto a las mujeres, la cuestión femenina y el feminismo, por lo que analizaré los escritos zambranianos publicados que hablan directamente sobre el tema, anteriores

¹⁷ La autora escribió la primera parte de *Delirio y destino* en la Habana para presentarlo a un premio literario convocado por el Institut Européen Universitaire de la Culture, de Ginebra, que no, pero el trabajo mereció una Mención de Honor. La autora envió algunos textos a diversas revistas de literatura, pero la obra completa no vio la luz hasta 1989. En carta a Rosa Chacel, Zambrano explica que la primera parte de la obra es un relato de los orígenes de la II República y la segunda “son Delirios, algo que me encontré escribiendo en París a ratos cuando el «daimon» me tomaba después de la muerte de mi madre” (Zambrano, 1992: 45).. Texto utilizado y citado: Zambrano, 2011.

todos a *La tumba de Antígona*, ya que dibujan el camino recorrido por la autora, al tiempo que revelan las claves, no siempre muy evidentes, de su pensamiento al respecto.

3.1. Breve biografía

María Zambrano nació el 22 de abril de 1904 en Vélez-Málaga, donde sus padres, Blas José Zambrano García de Caravantes y Araceli Alarcón Delgado eran maestros, pero apenas vivió en su pueblo natal. Hasta octubre de 1936, fecha en la que Zambrano salió por primera vez de España, su vida transcurrió entre Madrid y Segovia, ciudades en las que sus padres obtuvieron plazas como maestros, aunque no siempre a la vez. En 1908 se trasladó a Madrid y allí vivió dos años. Sus recuerdos de esta época anticipan su compasión por las personas marginadas y su sed de saber:

“La noche: siempre la había esperado; desde niña le pasaba así. Se despertaba lenta, trabajosamente, siempre sentía que no podía con el día que llegaba y violentamente como cuchilladas se le iban entrando en el cerebro algunos esfuerzos de los que la esperaban; tendría que comer [...], tendría que hacerse mil veces la lazada de las cintas de los zapatos, y pasar delante de aquella niña hambrienta a la que no podía traer a su casa y a la tarde jugar con «ellas» en medio de un aire frío que corría, aburrido él también por la Plaza de Oriente [...]. La Escuela era lo mejor, en ella no tenía frío; estaba cerca de Palacio, y se abría al sol un patio donde andaba entre sus compañeras; un calorcillo le ablandaba el alma también y las miraba sin la hostilidad que a las otras, a las señoritas con las que iba a jugar. Sabían más que ellas, andaban con libros y algunas hasta escribían ya, y todo eso era atrayente, cálido; ella también entraría en aquel secreto abierto de las letras y el misterio de los números que había que cantar. La maestra era bonita, morena y sonriente; su voz le daba ánimo. Y a la salida la madre joven con un ramo de violetas casi siempre en el manguito, con el velillo moteado recogido tras el sombrero, la llevaba de la mano, dándole calor con su mano de la que no la aislaban los guantes suaves” (Zambrano, 2001: 25).

Desde 1910 hasta 1926, la familia vivió en Segovia¹⁸, donde el 21 de abril de 1911 nació Araceli, la única hermana de María. Allí cursó el bachillerato –era la única chica de su curso en el Instituto Nacional– y firmó, con diez años, el primer artículo que se le conoce, sobre los problemas de Europa y la paz¹⁹. Era una lectora incansable y,

¹⁸ En Segovia, Blas Zambrano llegó a ser una figura relevante política e intelectualmente. En 1916 ingresó en la Agrupación Socialista Obrera y, un poco más tarde, fundó la revista *Castilla* y el diario *Segovia*.

¹⁹ El texto apareció publicado en la revista de antiguos alumnos del Instituto San Isidro de Madrid.

cuando en 1921 comenzó su carrera de Filosofía como alumna libre en la Universidad Central de Madrid, ya conocía a autores de la Generación del 98, a clásicos como Platón o Dante, y a san Juan de la Cruz. En 1926, la familia se trasladó a Madrid²⁰ y María Zambrano completó la carrera de Filosofía, en la que tuvo como maestros a Manuel García Morente, Julián Besteiro, Manuel Bartolomé Cossío, Xavier Zubiri y Miguel de Unamuno. Poco después, sin embargo, en 1927, tuvo una profunda crisis en su vocación filosófica, que superó gracias a la lectura de Spinoza y de Plotino, pero sobre todo gracias a “las vendedoras del mercado de San Miguel que la animan a proseguir sus estudios de filosofía” (Moreno Sanz, 2014: 51). Retomó, pues, su tarea e inició los cursos de doctorado, a los que asistían tan solo ella y otros tres alumnos, circunstancia que facilitó que la relación con Ortega y Gasset, profesor de dichos cursos, fuese directa e intensa.

Enseguida empezó a formar parte de la élite intelectual de lo que se ha llamado la “Edad de Plata”. Entre sus amigos escritores y poetas –muchos de ellos pertenecientes a la Generación del 27–, periodistas, ensayistas, críticos literarios, artistas de vanguardia, políticos, juristas, etc., destacan Luis Cernuda, Emilio Prados, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Dieste, José Bergamín, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gaya, Rafael Martínez Nadal, Luis Jiménez de Asúa y Fernando de los Ríos, entre otros. En el grupo de sus amigas se encontraban intelectuales, escritoras y artistas como Rosa Chacel, Concha Albornoz, María Teresa León, Concha Méndez, Maruja Mallo²¹ –con quienes, entre otras actividades, participaba en la tertulia del Lyceum Club femenino y en la de la Residencia de Señoritas–, Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, María de Maeztu, Zenobia Camprubí, Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken..., muchas de las cuales “se implicaron en el incipiente feminismo que empezó a fraguarse en estas décadas con la aparición de numerosas asociaciones feministas que reivindicaban una mejora de las condiciones sociales, políticas y jurídicas de la mujer” (Gómez Blesa, 2014: 16).

Los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera fueron para la generación de María Zambrano una época de mucha actividad política e intelectual. A finales de 1927, María ingresó en la Federación Universitaria Escolar (F.U.E.), en cuyas

²⁰ Gómez Blesa (2014: 16) y Castillo (1987: 74) sitúan el traslado a Madrid en 1926, aunque Moreno Sanz habla de 1924.

²¹ En carta a Agustín Andreu, dice que Maruja Mallo era una “de mis pocas amigas de entonces” (Zambrano, 2002: 72).

actividades intelectuales y políticas participó activamente varios años²². En sus escritos, la autora se refiere a sus compañeros más cercanos como “el grupo”, compuesto “de muchachos y de tres muchachas” (Zambrano, 2011: 54), que convivían de un modo nuevo, como lo hacían los hombres y las mujeres de su generación, especialmente los universitarios, es decir con una relación basada en la amistad, que es como decir igualdad, pues la amistad solo es posible entre iguales:

“Y algo importante, especie de credo inicial, de promesa más bien no formulada, pues formulaban muy pocas cosas, era el modo de relación entre los dos sexos: había horror y repugnancia de la coquetería, de la conquista: se burlaban ellos del donjuanismo, ellas de las remilgadas, de la hostilidad y separación entre los dos sexos engendradora de tantas tergiversaciones [...]. Y era difícil que surgieran “amoríos” en esta atmósfera tan objetiva, esencialmente casta. No era esta «ética» exclusiva del pequeño grupo. Era el modo de vida universitario, lo que había surgido enseguida, pues hacía muy poco que las mujeres habían empezado a asistir «naturalmente» a la Universidad; sin lucha ni vacilación alguna, la convivencia entre los compañeros de ambos sexos se había ido dibujando clara, nítidamente y sin definición” (Zambrano, 2011: 56).

El objetivo del grupo no era formar un partido político, sino descubrir y ayudar a manifestarse la base humana, el entendimiento y la voluntad sobre los que había de sustentarse el cambio de régimen y hacer lo posible para aunar a todos: socialistas, anarquistas y comunistas. Tampoco eran unos revolucionarios ni deseaban recurrir a la violencia para lograr lo “nuevo” (Zambrano, 2011: 55). Querían servir anónimamente a todos, especialmente a los que tenían hambre y sed de justicia... y de pan. No querían emplear su juventud en lograr una posición social y económica, sino levantar entre todos un destino común. Les unía, entre otras cosas, la creencia de que el pueblo y la cultura corrían la misma suerte y estaban dispuestos a descender a los infiernos de la historia para rescatar a los justos y que pudieran vivir la vida que les correspondía. Trabajaban para que nadie quedara sin palabra y sin voz (Zambrano, 2011: 165-168). Algunos acabaron afiliándose a partidos políticos, no así María Zambrano, “fiel a aquella especie de voto ante sí misma” de no formar parte de ninguno (Zambrano, 211: 222)²³.

²² La F.U.E. contaba con dos secciones fijas, una vez por semana, en dos periódicos de Madrid: “Vida joven”, en *La Libertad*, y “Aire libre”, en *El Liberal*, donde la autora escribió varios artículos.

²³ Fogler, sin embargo, afirma que Zambrano ingresó en 1931 en el partido de la Acción Republicana y que lo abandonó enseguida por la violencia, cada vez mayor, que observaba en la actividad política, violencia muy alejada de sus ideales (Fogler, 2017: 40).

En 1928, la autora ayudó a fundar la Liga de Educación Social (L.E.S.)²⁴, de la que fue vocal y en la que había miembros de la F.U.E. y algunos intelectuales más mayores, a los el grupo llamaba “maduros”, como Valle-Inclán, Indalecio Prieto, Gregorio Marañón, Luis Jiménez de Asúa y Manuel Azaña. En otoño, se organizaron varias charlas, la primera de las cuales se celebró en la “Casa de las cigarreras”. Así recuerda Zambrano su participación en ella junto a otros compañeros, quizá la primera vez que habló en público:

“Hablaron sin apenas tema, como se hablaban entre sí, en su estilo y ellas... entendieron perfectamente. Serias, escuchaban con los ojos brillantes [...] / Y no hubo lucha, ni imposición, ni «pedagogía», fue un momento de «armonía preestablecida», a la manera musical [...]; la consonancia fue perfecta entre la presencia de aquellos hombres, los más ilustres de la Ciencia, de la Universidad española, de las letras, las cigarreras y ellos, los jóvenes [...].

Salieron alegres de la Casa de las cigarreras. Ella, con una alegría pareja a la que le había llenado el alma las pocas veces que había entendido algo en Filosofía [...]. Mas esta alegría del «concierto», en las cigarreras, de la armonía no preparada, salía del corazón, del fondo más oscuro de la vida; no es que hubiese hablado a ellas sino con ellas, con el corazón de Madrid; era como si no hubiera clases [...]; el sentido se ensanchaba, el horizonte se abría, respiraba” (Zambrano, 2011: 62-63).

Pero a finales de 1928 descubrió que tenía tuberculosis y mantuvo un reposo estricto durante casi un año, un tiempo muy difícil para ella, lleno de horas en blanco a menudo despobladas de pensamientos y de emociones que ella describe como una “situación prenatal” que le hizo consciente de su “vida de larva, en busca del ser” (Zambrano, 2011: 69), y, poco a poco, meditó, se adentró en sí, y se fue aclarando, unificando, liberando...

Uno de los temas recurrentes en su reflexión durante el tiempo de reposo fue la filosofía, más concretamente, su vocación filosófica, por la que había renunciado, entre otras cosas, a la música²⁵. Tomo la decisión de no hacer de la filosofía “su oficio, como pensaba; de ir cuando volviera a la vida simplemente a entrar en convivencia con los

²⁴ Así apareció en *La Voz*, año IX, n. 2.436, 19/10/1928, p. 4, la noticia de su creación: “Ha quedado constituida la Liga de Educación Social, cuyo objeto primordial es despertar el interés público hacia las cuestiones llamadas sociales, [...] por medio de folletos, hojas sueltas, libros, y en su día una revista periódica. También organizará la Liga cursos de conferencias, mítines, veladas y cuantos actos públicos estén a su alcance. La orientación de esta nueva entidad arranca de la declaración de los derechos del hombre hasta las más avanzadas concepciones de la moral laica y civil”. La L.E.S. se disolvió a finales de 1929, por intervención policial.

²⁵ “En el umbral de sus estudios «serios» hubo de renunciar a la Música. [...] Y quizá porque la música es de condición más generosa que la Filosofía [...], eligió la Filosofía y se despidió de hacer música para siempre” (Zambrano, 2011: 204).

que trabajaban, con ellos” (Zambrano, 2011: 109), tratando con la duda, la vacilación y la angustia. Pero también supo que no estaba preparada, que todavía estaba haciéndose, que “era la lucha entre querer ser y querer ofrecerse por entero, como si por entero fuera” (Zambrano, 2011: 110) y comprendió que su vida consistiría en ir haciéndose a la vez que se acercaba al ir haciéndose de los demás, que lejos de ser algo ajeno para ella, constituían su circunstancia irrenunciable. La angustia dio paso al despertar y volvió a la filosofía.

Superada la tuberculosis, en otoño de 1929, reanudó su actividad política. Volvió a las reuniones de la F.U.E. y celebraba encuentros en su casa, a la que acudían sus compañeros “desde barrios distintos, desde ocupaciones distintas” (Zambrano, 2011: 163) y con credos distintos. Los más no eran católicos y habían recibido una educación laica, “no así ella [...], que se sentía más vieja por haber sido criada en la religión” (Zambrano, 2011: 123) y no quería discutir sobre religión porque no se puede discutir sobre “lo que duele hasta traspasar el alma” (Zambrano, 2011: 151). Laura Durante destaca la rareza que años después, en el ambiente de la Guerra Civil española, proclamada por el bando fascista como una cruzada, suponía una mujer como María Zambrano, republicana apasionada, cercana al socialismo, con rasgos revolucionarios y católica heterodoxa, a menudo mística (Durante, 2006: 142-143).

Desde la caída de Miguel Primo de Rivera, la filósofa se comprometió profundamente con las ideas republicanas y participó con la coalición republicano-socialista en la campaña de las elecciones municipales de 12 de abril de 1931. En *Delirio y destino*, cuenta la emoción y los nervios que sentía al acudir a los pueblos y hablar en público, y la acogida y la expectación que causaba que la oradora fuera mujer:

“Grupos de / mujeres se le acercaron curiosas a la salida: «Mira, nos habían dicho que iba a venir una mujer y es una muchacha». «¡Qué jovencita es, parece tener sólo veinte años!» [...]. Una muchacha, había otras: muchachas en oficio de columnas, de sostener el templo tan simple, moderno por arcaico, de aquella España que despertaba en un instante sagrado” (Zambrano, 2011: 239-240).

El día de las elecciones, 12 de abril, María Zambrano y su hermana Araceli repartieron papeletas de la Conjunción Republicana Socialista y, dos días después, asistieron a la proclamación de la República en la Puerta del Sol y se les vio montadas en un coche con banderas republicanas en una manifestación presidida por la Unión

Federal de Estudiantes que recorrió el centro de Madrid²⁶. Jiménez de Asúa le ofreció a Zambrano formar parte de la candidatura del Partido Socialista a las Cortes Constituyentes, pero ella no aceptó²⁷. Un año después, tras un tiempo muy vinculada a Ortega, en que su salud volvió a resentirse, elaboró y firmó junto a otros jóvenes intelectuales el Manifiesto del Frente Español (F.E.)²⁸, su mayor equivocación política, pues el movimiento adquirió enseguida tintes fascistas y, aunque Zambrano disolvió el Frente inmediatamente, el error tuvo consecuencias. En 1933, la filósofa participó en las Misiones Pedagógicas, que tenían como objetivo la educación popular y la transmisión de la cultura a pueblos y aldeas. El triunfo de la coalición de derechas en 1933, y su gobierno, así como las tensiones sociales y las huelgas de los principales sindicatos (CNT y UGT), pero sobre todo la Revolución de Asturias en octubre 1934²⁹ y la dura represión militar con que se sofocó, inclinaron el pensamiento de María Zambrano, republicano y muy cercano al Partido Socialista, más a la izquierda. El 18 de julio de 1936, convencida de que había que estar íntegramente con el pueblo, se sumó al manifiesto fundacional de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura (A.I.D.C.)³⁰, a pesar de que algunos miembros le acusaron de fascista por haber participado en el Frente Español.

En cuanto a la actividad intelectual y docente de María Zambrano, en los años que precedieron a la Guerra Civil, fue intensa y diversa. Por lo que respecta a la docencia, en 1928 empezó a dar clases de filosofía como profesora ayudante en el

²⁶ *La Voz*, 15/4/1931, p. 1.

²⁷ Así lo explicaba años más tarde: “Pero yo, aquella muchacha que era, renuncié a ocupar un escaño en la segunda vuelta, ya que en la primera no había lugar: la mujer no podía ser electora ni elegida” (Zambrano, 1987b:11). A pesar de su negativa, se repartieron por Madrid listas de la llamada “Candidatura del Pueblo” que incluían a María Zambrano, quien tuvo que escribir una carta a los periódicos madrileños retirando su nombre de las mismas (*Heraldo de Madrid*, 18/6/1931, p. 2). Poco después, antes de la elección parcial de 4 de octubre, María Zambrano apareció en las candidaturas comunistas y, de nuevo, tuvo que desmentir en la prensa su participación en la contienda electoral: “No estoy ni he estado en momento alguno afiliada al partido comunista ni a ningún grupo más o menos afín. En mis escasas actuaciones políticas he hecho propaganda exclusivamente republicana. Estuve afiliada dos meses a Acción Republicana, hasta que se constituyó en partido, y pertenezco (desde su fundación) a la Agrupación al Servicio de la República, en cuya Juventud calladamente trabajo y a cuya disciplina por entero me debo. Si mi nombre apareció incluido en alguna candidatura fué en contra de mi voluntad, que públicamente manifesté a su debido tiempo” (*El Sol*, 1/8/1931: 2).

²⁸ La noticia y el manifiesto aparecieron publicados en el periódico *La Voz*, 15/3/1932: 2.

²⁹ La Revolución de Asturias afectó mucho a María Zambrano, prueba de ello es no solo cómo hablará de ella en *Los intelectuales en el drama de España* (1937), sino la aportación económica con la que contribuyó en la suscripción abierta por el diario *La Libertad* a favor de los niños que habían quedado huérfanos en Asturias a consecuencia de los acontecimientos revolucionarios y su represión (*La Libertad*, 7/11/1934: 4).

³⁰ Este manifiesto aparece publicado en *La Libertad*, 31/7/1936: 4. La firma de María Zambrano consta junto a la de otros muchos intelectuales del país.

Instituto Escuela³¹, aunque tuvo que interrumpirlas a finales del primer trimestre a causa de la tuberculosis. Así describe su experiencia:

“aquellas clases en que se estrenaba como profesora en el Instituto Escuela, ese rudo, difícil entrenamiento que es dar clase a apenas muchachos, en el umbral de la adolescencia. Todo era difícil en esa su nueva actividad; la hora en que se daba la clase, el grupo de jóvenes, la materia misma que había de enseñar, la más ajena del grupo «filosófico»” (Zambrano, 2011: 64).

En el verano de 1929 su nombre aparecía en las listas de admitidos a la oposición en turno libre a las cátedras de Filosofía vacantes en los Institutos de Segunda Enseñanza convocadas en agosto³², pero finalmente o no se presentó a la oposición o no la aprobó. En cualquier caso, en 1930 retomó su actividad docente en el Instituto Escuela y fue nombrada profesora ayudante de Historia de la Filosofía en la Universidad Central, plaza que ocupó hasta 1936³³:

“Y al explicar aquella clase se la explicaba a sí misma, hacía el esfuerzo de pensar en voz alta y con el temor de ser oída, allí mismo en aquella aula donde tan intensamente había escuchado las lecciones [...] al implacable Maestro” (Zambrano, 2011: 202).

Durante estos años, María Zambrano escribió muchos textos en periódicos y revistas³⁴. Los primeros de los que se tiene constancia son quince interesantes artículos que aparecieron publicados en 1928 en el periódico madrileño *El Liberal*, casi todos en la columna de mujeres de la sección “Aire libre”, de la F.U.E. Los artículos, de los que trataré más adelante, se interrumpieron a finales de año, coincidiendo con su enfermedad. En 1930 empezó a colaborar estrechamente con el semanario *Nueva España*, de cariz progresista, humanista y socialista, y en 1932 participó en la creación

³¹ María Fogler (2017: 39) data el inicio de la actividad docente de Zambrano en el curso 1927-1928 y, según Mercedes Gómez Blesa (2014: 17) también dio clases en la Residencia de Señoritas. No obstante, tal como se puede leer en una carta escrita a Agustín Andreu y fechada el 16 de septiembre de 1973, no se sentía llamada a formar solamente a mujeres: “Y también te diré de la [Residencia] de Señoritas, dirigida por María de Maeztu, a la que Don José pensó, según me transmitieron días antes del 18 de julio, que yo sucediera. Le hubiera dicho No. Dedicarme a la educación de la mujer nunca fue mi vocación. También yo soy «mixta» o «dual»” (Zambrano, 2002: 62).

³² *El Sol*, 20/7/1929: 2.

³³ En carta a Agustín Andreu, María Zambrano cuenta que prestó sus servicios en la Universidad como profesora de “Historia de las ideas políticas” porque no había “lugar en la F. de Filosofía” (Zambrano, 2002: 115). Castillo, por su parte, afirma que se incorporó como docente universitaria en 1931 (Castillo, 1987: 75).

³⁴ Entre ellos, los periódicos madrileños *Libertad* y *El Liberal*. También escribe, en estos años, en *El Manantial* de Segovia, en el semanario de corte progresista y humanista-socialista *Nueva España*, en *Hoja Literaria*, en la *Revista de Occidente*, en *Cuatro Vientos*, en *Cruz y Raya*...

de *Hoja Literaria*, de carácter más literario y preludeo de *Hora de España*, nacida en 1937 y para la que acabó escribiendo de forma regular. Habituales fueron también sus colaboraciones en la *Revista de Occidente*, en *Cruz y Raya* y en *Cuatro Vientos*, y más esporádicas en otros medios, como *El Almanaque Literario*, *Escuelas de España*, *Estampa*, *El Sol*, *Noreste* (Zaragoza)... En 1930 vio la luz su libro *Horizonte del liberalismo*, en el que la autora propugnaba “una profunda renovación cultural, social y política, asumiendo una socialización económica” (Moreno Sanz, 2014: 54). En esta época inició su tesis doctoral sobre el individuo en Spinoza, que nunca terminó³⁵. Al igual que otras contemporáneas suyas, brillantes y con grandes dotes intelectuales, María Zambrano participó “por derecho propio” (Moreno Sanz, 2014: 61) en muchas tertulias intelectuales del momento, algunas hasta entonces solo masculinas, como la de la *Revista de Occidente*, la del Café de San Millán, la de la Residencia de Estudiantes, la de ChiquiKutz y la de La Granja de Henar, entre otras, y también en las creadas solo para mujeres, como la del Lyceum Club femenino y la de la Residencia de Señoritas. Y ella misma recibía a los jóvenes intelectuales, que iban los domingos por la tarde a tomar el té a su casa.

Aunque discípula de Ortega y Gasset, se separó pronto de la senda trazada por el maestro y comenzó a vislumbrar la crisis de la Modernidad y la pesadilla en que se había convertido el sueño de la Razón. Así, empezó a dar forma a lo que acabará llamando “saber del alma”, es decir, a una lógica que no rechaza la experiencia y el sentimiento. Leyó en esta época a Dostoievsky, a Kafka, a Proust, a Léon Bloy, a los místicos sufíes, a Massignon, a Asín Palacios, a Descartes, a Hegel, a Kant, a Platón, a Plotino, a los santos padres, a los gnósticos, a Spinoza... Y se interesó mucho por la realidad cotidiana, por la vida.

El primer gran amor de María Zambrano fue su primo Miguel Pizarro, ocho años mayor que ella, con quien compartía también intereses intelectuales, pero cuando Blas Zambrano descubrió la relación entre ambos, la prohibió por considerarla incestuosa. Él se fue a Japón y la filósofa inició una relación con Gregorio del Campo, un alférez al que conoció en Segovia y con quien tuvo un hijo “inmediatamente malogrado” (Moreno Sanz, 2014: 51). Fue ella quien puso fin a la relación en 1928, quizá porque ese año Manuel Pizarro regresó unos meses a España. No obstante, y aunque Blas Zambrano

³⁵ En carta a Agustín Andreu, se lee: “Y nunca presenté la Tesis sobre Spinoza que años después emprendí aconsejada por Ortega” (Zambrano, 2002: 88).

acabó autorizándolo, el noviazgo entre los primos no prosperó. Y el 14 de septiembre de 1936, Zambrano se casó en el juzgado del barrio de La Latina con el historiador Alfonso Rodríguez Aldave, al que había conocido en las Misiones Pedagógicas y, poco después, ambos viajaron a Santiago de Chile, donde Alfonso había sido nombrado secretario de la embajada española.

En Chile, la autora siguió trabajando por la causa republicana, escribió su segundo libro, *Los intelectuales en el drama de España*, en el que intentó descubrir las causas del fascismo español, y publicó varios artículos para revistas hispanoamericanas. Pero el 19 de junio de 1937, María Zambrano y su marido regresaron a España:

“cuando fue llamada a filas la quinta de mi compañero, en el momento que era más evidente que nunca la derrota de la causa en la que creíamos. ¿Y por qué vuelven ustedes a España si saben muy bien que su causa está perdida? Pues por esto, por esto mismo” (Zambrano, 1993: 9)³⁶.

Zambrano, que empezó a vivir en Valencia, pasó a formar parte del consejo de redacción de la revista *Hora de España*. Fue la época en que conoció, entre otros intelectuales que luchaban por la República, a Octavio Paz, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, César Vallejo, Emilio Prados y Simone Weil, hablando de la cual le escribía a Agustín Andreu años más tarde, en 1974:

“Yo la amo y Araceli estaba más cerca de ella que yo. Murieron por negarse a tomar alimentos, y medicamentos –en especial, Ara–, lo que está escrito en el certificado médico de Simone, en el de Ara no [...]. Durante media hora estuvimos sentadas en un diván las dos en Madrid. Venía ella del Frente de Aragón. [...] Éramos tímidas. No nos dijimos apenas nada [...]. Era muy delgada, como lo había sido yo, y no lo era ya en ese grado. Pero era Ara quien se le emparejaba. Las dos eran de las que dan el salto, como Safo” (Zambrano, 2002: 128).

Se le nombró consejera de Propaganda y consejera nacional de la Infancia Evacuada y participó en muchos actos públicos de afirmación republicana. A comienzos de 1938, se trasladó a Barcelona con sus padres, su hermana Araceli y el entonces compañero de esta, Manuel Muñoz, que había sido Director General de Seguridad. Allí colaboró con diversas revistas y periódicos e impartió algunos cursos y conferencias en

³⁶ Así le contó a Agustín Andreu, en 1975, cómo fue ese regreso: “entré en España la última vez a la vuelta de Chile mayo de 1937, temblando, sin casi poder, de terror. Te daría detalles. En el avión Alfonso y yo solos, diplomático él, y yo... alguien. El piloto mirándonos con verdadera hostilidad. Temimos por momentos ir a parar a Burgos. Y no, la entrada fue apacible, suave, la ciudad risueña y clara: Valencia” (Zambrano, 2002: 196).

la universidad, mientras seguía publicando en *Hora de España*. El 29 de octubre de ese mismo año murió Blas Zambrano. Dos meses después el ejército franquista entró en Cataluña.

El 26 de enero de 1939 comenzó el exilio de María Zambrano³⁷. Desde ese día y durante cuarenta y cinco años peregrinó de un país a otro, a los dos lados de Atlántico, hasta su regreso a España en 1984. Salió de Barcelona, en un coche conducido por Manuel Muñoz, junto a su madre, su hermana, dos primos todavía niños –José y Rafael Tomero Alarcón–, y Rosa, la sirvienta. Poco después de reunirse con su marido en París, ambos partieron a México, mientras el resto de la familia se quedó en Francia. Zambrano dio algunas conferencias en la capital mexicana, pero enseguida se trasladó a Morelia, contratada como profesora residente de la Casa de España para dar clases en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde tuvo constantes enfrentamientos con la ideología marxista oficial. Ese mismo año vieron la luz dos obras zambranianas fundamentales: *Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía*. A finales de 1939, y por invitación de José Lezama Lima, María Zambrano decidió marcharse a Cuba, adonde llegó el 1 de enero de 1940.

De 1940 a 1946, la vida de María Zambrano transcurrió entre Cuba y Puerto Rico. En La Habana, entre otras cosas, colaboró con las revistas *Espuela de Plata*, *Nuestra España*, *Ultra* y *Orígenes*, en la que escribió hasta 1956, dio muchas conferencias allí donde se lo pedían, sobre temas diversos –la violencia en Europa, el freudismo, el tiempo, la esperanza, el mundo clásico, la mujer...– e impartió cursos y seminarios en el Instituto Universitario de Investigaciones Científicas y de Ampliación de Estudios de la Universidad de La Habana³⁸. Lo mismo le sucedió en San Juan de Puerto Rico, en cuya Universidad de Río Piedras dio varios cursos de filosofía. Allí publicó en revistas y periódicos como *El Imparcial*, *El Mundo*, *Alma Latina*, *Caribe*, *Puerto Rico Ilustrado*, *La Verónica*, *Poeta...*, y pronunció también cursos y conferencias, entre otros lugares, en el Departamento de Estudios Hispánicos, en el Ateneo, en el Círculo de Conferencias, en la Asociación de Trabajadores Sociales y en la Asociación de Mujeres Graduadas, donde intervino en varias ocasiones, algunas para hablar sobre “Breve historia del amor en Occidente”. Entre Cuba y Puerto Rico escribió

³⁷ Castillo habla del 28 de enero (Castillo, 1987: 77).

³⁸ Cintio Vitier, en la novela *De peña pobre* (1970) recuerda la primera lección del curso que Zambrano impartió sobre el tema “Nacimiento y desarrollo de la idea de la libertad”, en la que afirma que la filósofa española “sacaba la filosofía del marco didáctico para mostrarla viva, desnuda, sutil y trágica, en figura de Ifigenia y en figura de Antígona” (Castillo, 1987: 78).

*La confesión: género literario y método*³⁹ y el artículo “La agonía de Europa”, que acabaría formando, junto a otros escritos aparecidos en la revista *Sur* de Buenos Aires y en *El hijo pródigo* de México, el libro del mismo título publicado en Buenos Aires en 1945, donde un año antes se había editado *El pensamiento vivo de Séneca*. En Cuba inició, en 1940, una relación sentimental con su “gran amigo y compañero” (Zambrano, 2002: 71), el doctor Gustavo Pittaluga, que se había exilado en La Habana y al que la filósofa había conocido ya en Madrid. En estos años conoció también a dos de sus “mecenas”: la hacendada viajera Fiffi Tarafa y el pintor inglés Cyril Timothy Osborne.

La inquietud que Zambrano sintió por su madre y su hermana, que se habían quedado en París, fue constante, especialmente tras la ocupación nazi de Francia, acaecida mientras la autora estaba en Puerto Rico. En el mismo instante en que oyó por radio que el ejército alemán había entrado en París, empezó a sentir una profunda agonía, no solo por su madre, a la que imaginaba vagando de nuevo por los caminos, escondida en cualquier desván y hambrienta, sino por Europa, que también era una “madre despedazada, una madre que se había vuelto loca” (Zambrano, 2011: 265). En agosto de 1944, la capital francesa fue liberada, pero Zambrano no tuvo noticias de su madre y de su hermana hasta 1945, lo que le produjo una angustia indescriptible. Las cartas que les dirigió a ambas en 1945 y 1946, conservadas en la Fundación María Zambrano, en Vélez-Málaga, constituyen un testimonio muy valioso del estado de ánimo y de la situación de la filósofa en esta etapa, quien llegó a pensar hasta en la muerte, por lo que considero importante reproducir algunos párrafos de las mismas⁴⁰:

“Mi ansiedad por vosotras no tiene límites y como he renunciado a expresar sentimientos hasta que nos veamos, nada os digo de ella ni de nada de lo que hay dentro de mí”⁴¹.

“Mis queridas mamá y hermanita: No sé qué deciros, es tan grande el tumulto de cosas que quieren salir que no sé por dónde empezar [...]. Mi desesperación bordeaba ya los límites de la locura al no haber sabido absolutamente nada de vosotras desde antes de la liberación de París”⁴².

³⁹ Se trata de un texto que consta de dos partes, publicadas como artículos en los *Cuadernos de filosofía* de Luminar (México), en 1941 y en 1943, y que vio la luz como libro en 1943.

⁴⁰ He respetado la ortografía de los textos reproducidos, aunque no siempre es correcta.

⁴¹ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 20/2/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949). Toda la correspondencia pertenece a la misma caja del Archivo de la Fundación María Zambrano.

⁴² Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 16/3/1945.

“Hermanita querida, [...] he imaginado tantos horrores rodeándoos y sin poder yo hacer nada, nada, nada. Me siento muy indigna de vosotras que habiendo sufrido tan intensamente me devolvéis la vida y el ánimo a mí para seguir hasta que nos podamos encontrar”⁴³.

“Sí, he podido soportar vuestra horrible suerte porque para mí era algo decidido y que jamás he dicho a nadie que cuando supiera que a vosotras había pasado algo definitivo me iría yo de la vida enseguida y por eso he tenido relativa serenidad, y por eso he escrito porque quería dejar algo... Y otra cosa aun, que jamás te hubiera dicho: si en algunos momentos bien terribles, de tedio, de desesperanza, de fatiga infinita no me he marchado simple y silenciosamente, ha sido por que vosotras no tuvierais que pasar por ese dolor todavía y por eso me he cuidado y me cuido”⁴⁴.

Además, estas cartas revelan con claridad cómo vivió su exilio americano. Al principio, es evidente que Zambrano no desea causar ninguna preocupación a su madre y a su hermana, por lo que las cartas dibujan una versión muy positiva de su situación. Y todo ello, a pesar de las desventajas que ser española supone en aquellas tierras, de los nervios, de la angustia y de la preocupación que sentía por ellas:

“De mí... mi salud es espléndida, estoy más gruesa, peso sesenta y un kilos, tengo muchas canas, pero estoy muy bien. He trabajado mucho, a Dios gracias. He comenzado un curso de cuatro meses en la Universidad [...] en un Instituto de Investigaciones y Altos Estudios, pues aquí los extranjeros no podemos ser profesores”⁴⁵.

“He salido adelante en mis conferencias muy bien. Mamá, puedes tener la seguridad que sea cual sea mi estado de ánimo y salud jamás he fallado en eso [...]. Así que he quedado muy bien y me han agasajado mucho, con su correspondiente envidia por parte de algunos españoles, cosa que no hay que hacer caso, pues así somos siempre”⁴⁶.

“con vosotras puedo hablar objetivamente, pues no vais a pensar de mí que sea vanidosa ni tampoco que me vaya a dar por satisfecha con lo logrado. Pero es que intelectualmente he dado un salto enorme, como si Dios hubiera querido tal vez compensarme de tanto dolor, trabajo y angustia. En los momentos más dramáticos, es decir, cuando nada sabía de vosotras y todo lo peor pasaba por mi cabeza noche y día, he alcanzado la lucidez mayor mental y di unas conferencias en la Universidad de aquí que creo jamás podré repetir [...]. Nunca he fracasado en ningún curso ni conferencia por ardua que haya sido la materia, por muy torturada que estuviese; ha sido algo prodigioso, [...] pues a veces yo misma me parecía que no era yo la que hablaba”⁴⁷.

No obstante, ya en las primeras cartas, la filósofa escribe sobre las dificultades de su vida en América, que son muchas. En realidad, desea volver a Europa:

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946. Es interesante la alusión velada al suicidio o, al menos, a dejarse morir si ellas faltaban.

⁴⁵ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 16/3/1945.

⁴⁶ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 27/11/1945.

⁴⁷ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 20/12/1945.

“Pero en América todo es distinto que en Europa, yo he despertado admiraciones enormes, hasta me han comparado –inevitablemente– con Santa Teresa y al día siguiente, te dejan sola, pues lo que les importa es ser Senadores...”⁴⁸.

“Mi verdadera situación física y moral es de fatiga ¡es mucho destierro, mucha separación de vosotras y mucho trópico! ¡No os podéis imaginar cómo debilita este calor sofocante, sin tregua apenas!”⁴⁹.

“Yo sigo queriendo ir a Europa en cuanto pueda; a España naturalmente en cuanto desaparezca el régimen fascista; a Francia cuando obtenga el visado”⁵⁰.

“Y quiero deciros una cosa: nosotros estamos tratando de irnos. [...] Aquí no tengo nada estable ni arraigado [...]. La verdad es que no nos han abierto campo, y que tienen verdadero terror de que nos quedemos. [...] América es tierra para emigrantes, no para refugiados y aun para emigrantes ya habéis estado ahí mejor, aquí el ambiente es de un burguesismo repug[n]ante y de una falta de generosidad que espanta, rivalidades, mezquindades, envidias y remilgos de lo peor, a mí cuando llegué a México me echaron en cara que no era del Lyceo de Madrid... [...]. Aquí en La Habana hemos estado más tranquilos, [...] pero ganarse la vida ha sido muy difícil, tan difícil que la mayoría no se la ha podido ganar [...]. Nosotros hemos vivido en todo momento con decoro y sin carecer de lo necesario, pero ha sido por esos milagros de entusiasmos que he despertado, del buen crédito de Alfonso con gentes como Chacón que le conocían de España y de esas amistades que uno no podía imaginar y que a veces me han ayudado muy fuertemente. Pero sin raíces; es la verdad”⁵¹.

Y ante la posibilidad de que su madre y su hermana decidan cruzar el Atlántico e irse a vivir con su marido y con ella, les habla con absoluta franqueza:

“Solo la necesidad os debe traer aquí. La necesidad de vuestra salud, ante la cual nada cuenta, ni vale. [...]. Debo agradecer a la Providencia el no haber carecido ni un solo día de lo necesario. Ni un día sin comer ni sin techo; hemos vivido en lugares decorosos. [...] Hemos recibido obsequios, atenciones... Situación segura, nunca. Alfonso ha dado algunas conferencias, ha hecho algunos trabajos de investigación pagados, ha vendido algunas cosas como intermediario. Yo trabajo en la Universidad de un modo intermitente y sin seguridad. Es decir: no tenemos una vida, lo que se dice una vida. Esta es la razón fundamental por la que no os he llamado categóricamente a mi lado [...]. ¿Cómo explicar lo que es América? Si tuviese que elegir una palabra sería esta: desolación”⁵².

“Tampoco yo puedo soportar más esto. Creo que si me quedo me aniquilaré”⁵³.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 9/5/1945.

⁵¹ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 20/12/1945.

⁵² Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 27/12/1945.

⁵³ Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 30/3/1946.

Para Alfonso Rodríguez tampoco era fácil soportar la inestabilidad económica y le pesaba mucho que su esposa le mantuviera, lo que sin duda minó la relación entre ambos:

“Mis planes para el futuro son bien sencillos, y creo los conoce. Tan pronto como caigan Franco y la Falange en España vuelvo a la patria. Poco me importa que el sucesor sea general, monarca, republicano, socialista, comunista, anarquista, lo que sea. Ma[s] sé, no soy ningún iluso, que la vida en nuestro país será más que dramática, pero no será este vegetar en el que subsisto merced a que María gana para ella y para mí. (Y si en algún momento no lo ha ganado amigas muy buenas, y que también desesperan por ir a España, le facilitan lo que necesita) [...]. ¡Cómo decirle, Dña. Araceli, que añoro los tiempos de la guerra con todas sus molestias, pugnas, bombardeos y pequeñeces! Pero tenía un quehacer y me sentía vivir y estaba acompañado”⁵⁴.

Entretanto, las noticias sobre la salud de Araceli Alarcón empezaron a ser muy preocupantes y María Zambrano decidió dejar Cuba y viajar a París, lo que no le resultó nada fácil. Un mes entero tuvo que esperar en Nueva York para conseguir el visado y una plaza en un vuelo a la capital francesa el 12 de septiembre⁵⁵. Pero cuando María Zambrano llegó al aeropuerto de París, encontró a su hermana no solo desolada por la muerte de su madre, que había muerto el día 6 de septiembre y ya había sido enterrada, sino también al borde de la locura, pues, como descubriría más tarde, durante la ocupación nazi de Francia, la Gestapo había torturado a Araceli física y psicológicamente para que revelara el paradero de su compañero, Manuel Muñoz, muy buscado por el régimen franquista y que finalmente fue detenido por los alemanes, encarcelado en París durante dos años y extraditado a España, donde murió fusilado.

Las hermanas Zambrano se quedaron en París hasta finales de 1947⁵⁶. En marzo de ese año, se reunió con ellas Alfonso Rodríguez Aldave, pero la convivencia se hizo imposible y Zambrano y él se separaron de hecho. No tenían más ingresos que los que María podía obtener, por lo que les fue indispensable contar con la protección de algunos amigos. En esta época conoció Zambrano a Jean-Paul Sartre y a Simone de Beauvoir –con quienes, por lo visto, no simpatizó–, empezó a escribir “Delirio de Antígona” y un proyecto de libro que con los años se convertiría en *El hombre y lo divino*, y mandó a la revista *Sur* el artículo “A propósito de *La grandeza y servidumbre*

⁵⁴ Carta de Alfonso Rodríguez Aldave a Araceli Alarcón, La Habana, 29/12/1945.

⁵⁵ “Conseguido pasaje New York Paris 12 septiembre Abrazos Maria” (Telegrama de María Zambrano a Araceli Zambrano, Nueva York, 30/8/1946).

⁵⁶ En lo relativo al periodo 1947-1953, sigo fundamentalmente a Moreno Sanz, 2014 y Castillo, 1987.

de la mujer”, sobre un libro de Gustavo Pittaluga. A finales de año, las Zambrano decidieron trasladarse a Cuba.

Poco después de llegar a La Habana, viajaron a México, pues la filósofa aceptó la cátedra de Metafísica que le ofreció la universidad mexicana, aunque nunca la ocupó por algunas tensiones ideológicas, la falta de apoyo de algunas personalidades y la carencia de título de doctor. Finalmente, en marzo de 1948, las hermanas regresaron a Cuba. María Zambrano impartió conferencias y cursos en la Universidad de la Habana, en el Lyceum Club, en el Ateneo, en la Sociedad de Estudios Superiores de Oriente, entre otras instituciones, sobre temas como la piedad, Ortega y Gasset, san Juan de la Cruz..., y allí terminó “*Delirio de Antígona*”, texto que apareció publicado en 1948 en la revista *Orígenes*. Pero aunque María Zambrano tenía amigos que la apoyaban en la universidad, alumnos que la admiraban y el afecto de muchos intelectuales y artistas de la isla, las hermanas también se sentían angustiadas, quizá por la lejanía de Europa.

A finales de 1949, Fiffi Tarafa se las llevó a Italia y se establecieron en Roma, donde la filósofa reunió artículos y escritos realizados desde 1933 hasta 1944 para componer *Hacia un saber sobre el alma*, y continuó escribiendo *El hombre y lo divino*. En junio de 1950 no pudieron prolongar su permiso de estancia en Italia y se fueron a París hasta marzo de 1951, cuando partieron de nuevo a Cuba, esta vez hasta 1953. Zambrano volvió a dar conferencias en la universidad y otras instituciones culturales y completó *El hombre y lo divino*. Entre agosto y septiembre de 1952, en cuatro semanas, escribió *Delirio y destino* y lo presentó, por motivos económicos, al Prix Littéraire Européen, que no ganó, aunque recibió una mención honorífica. Y aunque Cuba les ofrecía mucho a las hermanas Zambrano, había circunstancias que hicieron imposible su permanencia allí, entre otras, la situación política de la isla, la inestabilidad emocional de Araceli y la relación de la filósofa con Pittaluga, a quien ella consideraba amigo, pero no amante, algo que él no aceptaba. Así, en junio de 1953 zarparon de nuevo hacia Roma, donde vivieron hasta 1959.

Las Zambrano se alojaron, primero, en una casa de Piazza del Popolo, pobremente amueblada, que pronto se empezó a llenar de jaulas para los más de veinte gatos que Araceli recogía por las calles. Fueron años duros, de estrecheces, de soledad, de desesperanza... Araceli no encontraba la añorada estabilidad emocional, el dinero que ganaba María no era suficiente y se hizo indispensable la ayuda económica de amigos como Timothy Osborne. Según Moreno Sanz, en Roma se consumó, en sentido

estricto, el inicio de la razón poética con “Diotima de Mantinea”, de manera que “Roma parece significar el modo en que Zambrano comienza a quedarse en la orilla y a asumir el exilio completo” (Moreno Sanz, 2014: 97). En los años romanos, la autora se relacionó con otros españoles exilados en Italia, como Diego de Mesa, Nieves de Madariaga, José Semprún, Jorge Guillén, Ramón Gaya... y estableció nuevas amistades italianas y españolas: Elena y Silvia Croce, Leonardo Cammarano, Alfonso Roig, Agustín Andreu, Jaime Gil de Biedma... Allí recibió la noticia de la muerte de Ortega, el 18 de octubre de 1955, sobre quien publicó varios artículos en diversas revistas españolas e hispanoamericanas, y la de Pittaluga, en 1956. En septiembre de 1957 le llegó la sentencia de divorcio –seguía casada legalmente con Rodríguez– aprobada por un tribunal de la capital mexicana⁵⁷. Poco después, conoció a la venezolana Reyna Rivas y a su marido, Armando Barros, quienes no solo le ofrecieron su amistad, sino también su protección, pero quizá las más importantes amistades en esta etapa romana, al menos en el aspecto espiritual, fueron Elémire Zolla y su compañera Vittoria Guerrini, que escribía bajo el pseudónimo Cristina Campo. El problema, una y otra vez, era el dinero y la autora solo podía obtenerlo escribiendo sin descanso para muchos medios internacionales⁵⁸. Rosa Mascarell, que cuidó de la filósofa los últimos años de su vida, decía en el año 2000:

“No es que los años romanos fueran precisamente fáciles: para sobrevivir necesitaba que le publicaran en América, donde había dejado amigos y un buen nombre; en cambio en Europa, exceptuando algún artículo, no le publicarán hasta casi veinte años más tarde. Por una parte, volver a Europa significaba estar más cerca de España, pero también significaba vivir de pleno la guerra fría de los cincuenta, con el estigma de estar clasificada como exiliada «roja» en un momento en que el más mínimo matiz de ese color ya era motivo de sospecha.

No fueron años fáciles, pero ella los recordaba como felices” (Zambrano, 2002: 315).

En esta época italiana, vieron la luz dos libros fundamentales en la bibliografía de María Zambrano: *El hombre y lo divino* (1955) y *Persona y democracia* (1958), que

⁵⁷ Años después, Agustín Andreu inició gestiones para conseguir la anulación canónica del matrimonio de María y Alfonso (Zambrano, 2002: 65), aunque ella acabó desistiendo, dado que el “señor A. R. Aldave no puede presentarse a reclamar, si muero, sus derechos. Está casado” (Zambrano, 2002: 76).

⁵⁸ Entre otros, los franceses *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, *Diógenes* y *La Licorne*; los mexicanos *La gaceta del F.C.E.*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos Americanos*; los cubanos *Orígenes*, *Ciclón* y *Nueva Revista Cubana*; el puertorriqueño *La Torre*; los venezolanos *El Nacional*, *Revista Nacional de Literatura y Humanidades*; el argentino *Sur*; los españoles *Ínsula* e *Índice*; los italianos *Fiera Letteraria*, *L'Approdo Letterario*...

critican la modernidad y la razón violenta que esta impone, y la autora “continúa ahondando en la angustiosa crisis de la cultura contemporánea” (Moreno Sanz, 2014: 103).

El segundo semestre de 1959, las Zambrano se fueron a vivir a Trelèx, un pequeño pueblo del cantón suizo de Vaud. En esas fechas, la filósofa publica *La España de Galdós* (Taurus) y envía a México la primera versión de *España, sueño y verdad*. Pero las hermanas tuvieron que abandonar Suiza a causa de los gatos de Araceli, pues su casero no los soportaba, y volvieron a Roma, esta vez hasta 1964. Compartieron vivienda con su tía Asunción Alarcón y con sus primos Mariano, Rafael, Pepe e Isaías. Zambrano siguió escribiendo mucho, sobre la historia, la crisis cultural, la ciudad..., hizo reseñas literarias y pictóricas, redactó algunos capítulos de *España, sueño y verdad* y publicó, entre otras cosas, “Carta sobre el exilio”, pero el tema central en esta época fueron los sueños. A comienzos de 1962 las hermanas conocieron al mexicano Sergio Pitol, quien cuenta que las dos iban a la *trattoria* di Pietro, cerca de la Piazza del Popolo, donde también acudían algunos literatos, periodistas, cineastas...:

“La figura central era María, quien, de hecho, había convertido la *trattoria* en su salón. En torno a ella se sentaban hispanistas destacados, algunos intelectuales, y visitantes españoles y latinoamericanos de paso por Roma. Cuando llegaba algún grupo de españoles jóvenes, María se crecía. Les hablaba de su juventud republicana, de su maestro Ortega, de los escritores de su generación, de la guerra civil, de la derrota y del exilio. Se convertía entonces en un personaje trágico: Hécuba, Casandra y, por supuesto, Antígona. Envuelta en el humo de su cigarrillo, mirando hacia lo alto, escanciaba las palabras, como si un espíritu superior visitara su cuerpo, se posesionase de ella y utilizara su boca para expresarse. No levantaba la voz, hablaba como en trance, aspiraba el cigarrillo, hacía una pausa para expirar el humo y en ese momento, antes de iniciar la siguiente frase, la atmósfera se cargaba de una intensidad casi intolerable” (Moreno Sanz, 2014: 107).

El invierno de 1962-1963 fue muy duro para las Zambrano. Araceli, una vez más, estaba enferma, y María, muy cansada, pero siguió escribiendo, en una vía cada vez más espiritual. Algunos escritores exiliados que habían vuelto a España, como José Bergamín, instaba a la filósofa a regresar a la patria, aunque también a esperar un poco antes de hacerlo. No obstante, las hermanas fueron expulsadas de nuevo de Roma porque el vecindario interpuso una denuncia a causa de los gatos de Araceli.

Salieron de la capital italiana el 14 de septiembre de 1963, con trece gatos, a una casa que su primo Rafael Tomero Alarcón les había alquilado en La Pièce, en el Jura francés, a pocos kilómetros de Ginebra. Era una casa incrustada en la roca, en medio del

bosque, que a Zambrano le gustó. De hecho, fue el lugar donde más trabajó y escribió. Amplió *El sueño creador*, que vio la luz en 1965, publicó *España, sueño y verdad* y finalizó *La tumba de Antígona*, que apareció en la Editorial Siglo XXI, de México, en 1967⁵⁹. En 1971 apareció, en la editorial Aguilar, *Obras reunidas: primera entrega*, que incluía *El sueño creador*, *Filosofía y poesía*, *Pensamiento y poesía en la vida española* y varios artículos, y comenzó *Claros del bosque*. Araceli, cuya salud era precaria desde hacía tiempo, fue empeorando y el 20 de febrero de 1972 falleció, mientras su hermana escribía “El delirio. El dios oscuro”.

Zambrano, derrotada, volvió a Roma, donde vivió hasta junio de 1973, muy retirada, pero acompañada de sus amigos. En esa época terminó la cuarta parte de *El hombre y lo divino* y empezó a redactar “El camino recibido”, que años más tarde se convertiría en el núcleo de *Notas de un método*. A mediados de 1973 regresó a La Pièce, a la casa donde las hermanas habían sido felices⁶⁰, y allí permaneció hasta 1977, en compañía de su primo Mariano, que cuidaba de ella, y con las visitas asiduas de algunos amigos, entre ellos Agustín Andreu, quien a comienzos de 1975 le propuso volver a España y enseñar filosofía en la Facultad de Teología de San Vicente Ferrer, en Valencia. Sin embargo, la idea de regresar la alteró hasta hacerle enfermar y, finalmente, rechazó la invitación:

“No tengo salud ni sé cuándo la tendré, fuerzas para afrontar lo que es para mí volver a España por primera vez [...]. El haber renunciado a ello me ha mejorado ya algo de la recaída que he sufrido” (Zambrano, 2002: 275).

Siguió escribiendo para revistas de diversos países y recopilando y ordenando textos escritos a lo largo de muchos años y que no siempre le resultaba fácil publicar, mientras preparaba también *Claros del bosque*. Sin duda, el deterioro de su salud era evidente y sentía una gran preocupación por la progresiva pérdida de la vista, ya que le dificultaba tanto la lectura como la escritura. No obstante, aún tuvo fuerzas para dar una conferencia en Ginebra, en 1975, sobre el número XXIII de *Hora de España*, que no pudo publicarse en 1939. En cuanto a las visitas de amigos, escritores, artistas..., eran constantes.

⁵⁹ En España, donde empezaba a conocerse a su nombre y su obra a través de algunas revistas como *Ínsula*, *La Caña Gris* o *Índice*, se publicó una parte de la obra: “La tumba de Antígona [fragmento]”, *Revista de Occidente*, XVIII, 54 (1967), pp. 272-293.

⁶⁰ “Sí, hemos sido felices aquí –Ara me decía. Y las personas que venían quedaban encantadas, algunas prendadas para siempre” (Zambrano, 2002: 141).

Entre 1978 y 1980 vivió en un piso de Ferney-Voltaire, una ciudad del departamento francés de Ain, en la frontera con Suiza. Su escritura se fue espiritualizando, y su salud, empeorando, lo que le hacía sentir mucha impotencia. El 11 de marzo de 1980 se trasladó a Ginebra, donde sus primos y varios amigos cuidaban de ella. Ese mismo año, el Principado de Asturias la nombró Hija Adoptiva, el “primer reconocimiento oficial de Zambrano en España” (Moreno Sanz, 2014: 117). Solo unos meses después, en 1981, a propuesta de Camilo José Cela, se le concedió el primer Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades –fue la única mujer galardonada en la primera edición de dichos premios–, la revista ovetense *Cuadernos del Norte* le dedicó un número especial (n. 8, agosto de 1981) y el ayuntamiento de Vélez-Málaga la nombró Hija Predilecta. Poco a poco, se empezó a escribir sobre ella, se organizaron algunos seminarios, jornadas y ciclos de conferencias en torno a su figura y su trabajo y se reconoce la profundidad y trascendencia de su pensamiento. La Universidad de Málaga le concedió el Doctorado Honoris Causa en 1982, aunque la ceremonia se celebró en 1987, no en la institución docente, sino en la casa que la filósofa ocupó en Madrid desde su regreso hasta su muerte. En 1983 su voluntad de volver a España era firme y eligió como lugar de residencia el convento de las Madres Agustinas de Valdepeñas, con cuya superiora había entablado una gran amistad, por teléfono, pero su salud era muy delicada y, a punto de iniciar el viaje, enfermó tan gravemente que tuvo que ingresar en una clínica de Ginebra. Se temió seriamente por su vida, pero se recuperó. En cuanto le fue posible, se preparó de nuevo para volver a España y, finalmente, lo logró.

María Zambrano llegó a Madrid el 20 de noviembre de 1984, acompañada por Jesús Moreno Sanz. Cuando aterrizó, no hubo más representación oficial que Jaime Salinas, hijo del poeta Pedro Salinas y en ese momento Director General del Libro. Se alojó en un amplio piso cerca del Retiro y contó, desde el principio, con la ayuda de una asistenta y con atención médica. A pesar de la debilidad física –la falta de vista le obligó a grabar algunos artículos–, siguió escribiendo y ordenando textos, con la colaboración, sobre todo, de Jesús Moreno Sanz, Fernando Muñoz y Elena Gómez. Y su casa, como había sucedido con las que había ocupada en todos los lugares donde vivió, acogió visitas constantes de amigos y de personas interesadas en conocerla y compartir con ella ideas y conversación. En 1987 se constituyó la Fundación María Zambrano en Vélez-Málaga, lo que proporcionó a la filósofa la necesaria estabilidad económica de la que

careció durante su largo exilio. Un año después le fue concedido el Premio Cervantes, que le causó tanta alegría como inquietud. En 1989, decidió publicar *Delirio y destino* y revisó con su secretaria, Rosa Mascarell, los escritos que formarían *Los bienaventurados*. Inválida y con altibajos, siguió dictando artículos y rehaciendo textos y, sobre todo, pensando, porque pensar fue su vocación y su destino. Del 8 de noviembre de 1990 es su último artículo, que cerró con las siguientes palabras:

“Impedida para realizar cualquier actividad física, pero no la de pensar, la lectura y la transcripción de mis pensamientos son los que me salvan de no acabar derrotada por la memoria. Quisiera presentar este caso mío para que sirva de caso universal” (Moreno Sanz, 2014: 125).

María Zambrano murió el 6 de febrero de 1991, acompañada por algunos amigos. Sus restos descansan, con los de su hermana y los de su madre, en el cementerio de Vélez-Málaga, en una tumba en forma de casa. Por voluntad de la filósofa, en el epitafio se lee “Surge, amica mea, et veni” (Cantar 2,10), las palabras del Esposo del Cantar de los Cantares: Levántate, amiga mía, y ven⁶¹.

3.2. María y Araceli

Es difícil definir lo que Araceli Zambrano significó para su hermana, pero creo que se puede afirmar que fue la persona más importante de la vida de la filósofa y una figura definitiva en lo que a la Antígona zambranianiana se refiere, por lo que considero indispensable dedicar unas líneas a ella y a la relación entre las hermanas.

Araceli nació el 11 de abril de 1911 en Segovia, cuando su hermana tenía siete años. Así la describía María en 1946 en una carta dirigida a ella: “Yo siempre he visto en ti la compensación para nuestros padres de todo lo que yo no podía llevarles, la alegría, la belleza, la ternura, la bondad inmensa”⁶². Araceli era, en efecto, una mujer

⁶¹ En carta escrita 8 de septiembre de 1974, Zambrano le cuenta a Agustín Andreu: “Te diré ahora que la religión de Araceli desde niña era la Cruz [...]. Había yo pensado ponerle en la inscripción «Ave Crux, spes unica». ¿Y es así? Y <de mi parte> por mí «Surge, amica mea, et veni». Y si alguna palabra me ponen cuando llegue el caso, que sea esta última <del Esposo> del Cantar” (Zambrano, 2002: 56).

⁶² Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946.

hermosa; en opinión de María, hermosísima y consumida por una inmensa piedad⁶³ que la filósofa entendía, sobre todo, como misericordia, como entrega desinteresada a los demás, como amor sin reservas, sin medida, sin cordura, casi autodestructivo, que podría llevar al suicidio, lo que resulta muy interesante si se tiene en cuenta que la autora identificaba a su hermana con Antígona, la cual, según Sófocles, se suicidó en su tumba:

“pero esa inmensidad de piedad puede llevar al suicidio, a ese suicidio que [es] mucho peor que el instantáneo, que es de cada instante y de cada hora y lo entrega todo, todo: la dignidad, el honor, el respeto, el amor, la ilusión, el propio cuerpo dado por piedad y la propia alma negándose a sí misma... No hermana, ten piedad también de ti, piensa en tu persona que adoramos tanto desde chiquita, en aquella flor que siempre has sido y que tanta alegría trajo a nuestra casa porque tú fuiste como un regalo que Dios enviara a nuestra casa pobre y no muy alegre”⁶⁴.

Araceli no cursó estudios superiores, lo que no puso distancia de ningún tipo entre las hermanas. Antes del exilio compartieron, entre otras cosas, amistades e ideales políticos, pues las dos eran republicanas convencidas. Araceli Zambrano se casó antes y más joven que su hermana, en 1932, con Carlos Díez Fernández, el médico que había tratado la tuberculosis a la filósofa, pero pronto surgieron problemas en el matrimonio y la ruptura fue inevitable⁶⁵. Cuando se exiliaron a Francia, la pareja de Araceli era Manuel Muñoz.

La terrible angustia vivida por Zambrano durante los años de separación está presente en las cartas que les envió desde La Habana durante 1945 y 1946, en las que es más que evidente el profundo e intenso cariño que la autora profesaba a su hermana, los muchos pensamientos que le dedicaba y hasta qué punto se sentía unida a ella:

⁶³ En carta a Agustín Andreu se puede leer: “Solas y «libres» años y años, ella hermosísima y yo... inexplicablemente atrayente” (Zambrano, 2002: 70). Y en otra carta dirigida a Araceli, escribe: “Sé lo que te pasa. Siempre has estado devorada, consumida por una inmensa piedad que ha sido en ti más fuerte que el amor, más fuerte que nada. Es tu pasión dominante y casi única: la piedad, la misericordia. También yo la conozco y sé que a veces es el pecado más grande” (Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946).

⁶⁴ Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946.

⁶⁵ En *Delirio y destino*, cuenta Zambrano que la prisa por vivir de Carlos le inspiraba miedo a Araceli (Zambrano, 2011: 122) y, en una carta dirigida a su hermana en marzo de 1946, se puede leer: “Piensa que si ha pasado penas por ti, las que hizo a ti pasar primero y que si te perdió fue por su culpa, pues parece que se lo hubiese propuesto. Piensa y recuerda aquel algo contra ti que él tenía y que no podía dominar y no digo contra mí, que eso no cuenta ni viene al caso” (Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 30/3/1946).

“Ayer vino el Sr. Mañach [...]. Me quedé llena de angustia, [...] le pregunté que me dijera si Aracelita había estado en un campo de concentración en algún momento y quedó callado, después me dijo que no... me dijo que la Gestapo te había molestado, hermanita, y porque yo se lo pregunté y como eso ha sido mi obsesión, mi pesadilla hasta el punto de que muchas veces, ahora, tengo que repetirme interiormente que sé que no estás detenida, ni en un campo de concentración. [...] Primero te suplico, hermana, que me digas la verdad de todo lo que te haya sucedido y a ti y a mamá; [...] paso noches enteras sin dormir, dándole vueltas a todo”⁶⁶.

“Más que conocerte, revivo lo que tú vives, siento lo que pasa por ti como si por mí pasara. Pocas hermanas habrá así [...]. Sí... nuestro modo común de ser, tan extraño en este mundo. Y es que ni tú ni yo, ni mamá ni papa, somos de “este mundo” [...], pues tan extraños como somos y tan distintos de los demás... con esta misericordia que nos devora y que nos hace consumirnos y ser los peores enemigos de nosotros mismos”⁶⁷.

“...eres mi hermana, mi única hermana, a quien adoro como nunca podré decir bastante, una de las pocas razones de mi existencia”⁶⁸.

En *Delirio y destino*, recuerda también cómo en esos años sin noticias, hablaba interiormente con Araceli y, de alguna forma, vivía lo mismo que su hermana:

“Había mantenido con ella infinitos diálogos, le había hablado noches interminables de insomnio cuando no sabía su paradero, si en tierra de Francia, si en lugar ocupado o no ocupado, si en país más libre del terror, aunque no de la guerra, si en algún campo de concentración. La sentía llorar abrazada a la madre ya menor que ella, necesitada de protección” (Zambrano, 2011: 271).

No se conservan las cartas que Araceli escribió desde París a su hermana, pero sí una que dirigió a una amiga de la filósofa, en la que queda patente el estado de ánimo en que se encuentran quienes, como ella, soportaron la ocupación:

“Nos quejamos más que en el Muro de las Lamentaciones, de la vida absurda que llevamos, en que el tiempo está dedicado a buscar el medio de solucionar la comida del día, procurando no morirnos de frío y dando y recibiendo codazos en el metro para tener una plaza. Constató con tristeza que todos los que hemos tenido valor durante la ocupación para pasar las peores calamidades, atravesamos una crisis de desmoralización grandísima. Evelyne dice que porque no tenemos fe. Yo creo que tiene razón, y es que no hay nada adonde agarrarse para tenerla. Esta pobre Europa ha estado tan pateada y hemos gastado tanto nuestras fuerzas para no hundirnos en el cieno que la ha invadido, que ahora no tenemos para limpiarla y sacar tierra nueva”⁶⁹.

⁶⁶ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 27/12/1945.

⁶⁷ Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 30/3/1946.

⁶⁸ Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946.

⁶⁹ Carta de Araceli Zambrano a una amiga de María Zambrano, París, 18/1/1946.

Cuando por fin pudo viajar desde La Habana a París, en septiembre de 1946, María Zambrano encontró a Araceli muy afectada psicológicamente por el sufrimiento soportado. Seguramente, el día en que bajó del avión en el aeropuerto de Orly y vio a su hermana, tan desolada, fue el más importante de su vida, porque determinó su futuro. Y ella fue consciente de la trascendencia del instante, evocado años más tarde en *Delirio y destino* como el comienzo de un delirio inacabable, como el momento en que la vida se transformó en delirio:

“vio que una capa de aire la aislaba [a Araceli] de su amiga y de todo, que estaba sola, sola. Sí, era cierto, la madre no había podido diferir más su agonía; ellas dos hacían una sola alma en pena. Y comenzó su inacabable delirio. La esperanza fallida se convierte en delirio” (Zambrano, 2011: 269)

Afirma Moreno Sanz que el texto “Delirio de Antígona”, que apareció publicado en 1948, empezó ese día en París (Moreno Sanz, 2014: 83). Lo cierto es que, poco más de un año antes, en agosto de 1945, en una carta escrita en La Habana, la autora ya habla de que está escribiendo un ensayo sobre Antígona y la identifica con Araceli:

“Hermana estoy haciendo un Ensayo sobre “Antígona” la figura de la Tragedia griega, la hermana que se sacrifica... eres tú y va dedicado a ti. Forma parte de un libro que te dedicaré entero. ¡Quiera Dios me produzca algún dinero!”⁷⁰.

Y poco después, en otra carta, fechada en octubre, vuelve a mencionar el ensayo sobre Antígona, que en principio parecía que iba a ser incluido en un libro sobre la mujer que nunca se hizo realidad:

“Y el Ensayo que te estoy haciendo a ti se llama “Antígona” y formará parte de un libro sobre la Mujer que te dedicaré entero, aunque también te quería dedicar una “Historia del Amor” sumamente filosófico y abstracto”⁷¹.

Por tanto, el interés de María Zambrano por Antígona es anterior a su llegada a París en septiembre de 1946. En realidad, la filósofa había unido la figura de Antígona a Araceli desde el momento en que se separaron, en 1939. No obstante, es posible que ese día, en el aeropuerto de Orly, el ensayo ideado empezara a transformarse en delirio, las palabras sobre Antígona comenzaran a convertirse en palabras de Antígona y quien

⁷⁰ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 18/8/1945.

⁷¹ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 7/10/1945.

parecía el objeto de una reflexión se transmutara en sujeto, puesto que no hay que olvidar que en el “Delirio primero” de “Delirio de Antígona” es Antígona la que habla en primera persona, como se verá más adelante. Si esto es así, creo que se podría afirmar también que allí y entonces comenzó a gestarse *La tumba de Antígona*.

En cualquier caso, lo que está fuera de toda duda es la identificación de Araceli y Antígona, que en el capítulo “La hermana”, de *Delirio y destino*, la autora fundamenta sobre todo en la piedad y en la inocencia que caracterizan a ambas⁷²:

“La había llamado Antígona, durante todo este tiempo en que el destino las había separado, apartándola a ella del lugar de la tragedia, mientras su hermana –Antígona– la arrostraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona porque, inocente, soportaba la Historia; porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad. Porque no había conocido más acción que la piadosa, sin mezcla de esperanza. Sí, ella sentía haber vivido y vivir la historia en la esperanza sin ambición; la hermana había vivido aun sin esperanza, sólo por la piedad [...]. / Esperaba de ella la revelación de todo aquel dolor, el suyo propio y el de todos, la revelación entrañable de la noche oscura de Europa que ella había tenido que vivir, sin tregua, en la vigilia. Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad, sí, Antígona” (Zambrano 2011: 272).

El sufrimiento físico y psicológico padecido por Araceli durante la ocupación alemana, expresión del soportado por toda Europa, sobrecogía a la filósofa de tal modo que apenas se atrevía a esbozar “una persistente interrogación informulada casi siempre” (Zambrano, 2011: 272). Araceli vivía envuelta en el silencio sobre lo visto y vivido, sobre la degradación humana de la que había sido víctima y testigo: el hambre, el frío, el miedo, la violencia, la tortura, la maldad inteligente... Y era consciente de formar parte de un “nosotros”, de una “comunidad forjada en el sufrimiento y en el heroísmo que no proclama su nombre” (Zambrano, 2011: 272). Quería encontrar explicación a lo ocurrido, algo que humanizara lo soportado, pero no podía. Por eso, no quería creer en la realidad, convertida en pesadilla, y prefería pensar que lo sucedido no era real, porque “para que algo sea verdad tiene que tener su razón” (Zambrano, 2011: 273), y todo aquello no la tenía. No obstante, aun no pudiendo ser verdad, aquellas cosas les habían pasado a todos...

María Zambrano decide quedarse con su hermana y “ya no volverán a separarse hasta la muerte de Araceli” (Moreno Sanz, 2014: 83). Esta decisión marcó para siempre la vida de la autora, no solo porque unió su destino al de su hermana, sino porque

⁷² Dice Abellán que “la piedad es contagiosa, y María se va a ir convirtiendo en su propia Antígona. El sentimiento de la piedad, la invade y se entaña en lo más hondo de sus ser” (Abellán, 2004: 159).

Araceli, lo vivido por ella, su ser y su presencia le proporcionaron un punto de vista, una perspectiva que no solo condicionó su cotidianidad, sino que orientó e informó su pensamiento, especialmente en todo lo relativo a las “delirantes” figuras de Antígona y de Diotima, tan relacionadas con la razón poética. Para Abellán, en las reflexiones sobre la piedad que aparecen en *El hombre y lo divino* y, más tarde, en *La tumba de Antígona*, “palpitan las angustias por el destino de la hermana –perdida en 1940 en las convulsiones de la guerra europea que se convierten a su vez en angustia por el destino de Europa” (Abellán, 2004:160).

Araceli no gozó de buena salud, ni tampoco de estabilidad emocional, lo que le impidió trabajar. María Zambrano, por tanto, era la única fuente de ingresos para ambas. Cuidar de su hermana supuso para la filósofa muchas estrecheces económicas que a menudo superó gracias a la ayuda de los amigos (Mangini, 2001: 143). José Luis Abellán, refiriéndose a las Zambrano, afirma que eran dos personas marginadas por la vida, lo que hace más heroica la lucha de la filósofa por expresar su pensamiento en escritos que no le resultaba fácil publicar y apenas le proporcionaban dinero, y llega a decir que la dependencia económica y moral que Araceli tenía de su hermana fue tanta, que “acaba convirtiéndose en lo contrario: dependencia de María respecto a Araceli” (Abellán, 2004: 158). A las penurias económicas vividas en Roma, se unieron las especiales dificultades que les ocasionó el afecto de Araceli por los gatos. Sin embargo, la casita de La Pièce les proporcionó la paz, el refugio y la felicidad que ambas necesitaban.

Se ha dicho de las hermanas Zambrano que eran una sola alma. En una carta a Agustín Andreu, la filósofa le confesó: “Araceli y yo, nuestro secreto es que somos la misma” (Zambrano, 2002: 107). Lo cierto es que no solo vivieron juntas, sino que estuvieron muy unidas interiormente. Aunque diferentes, pues en palabras de Zambrano, Araceli era muy apasionada y bastante inestable, y ella, “de sangre menos fogosa y menos hija de Marte” (Zambrano, 2002: 239), ambas compartían muchas experiencias e ideales. Por lo que respecta a los varones, las dos tuvieron desengaños amorosos y ambas se separaron de sus maridos. Habitualmente se relacionaban con más hombres que mujeres y, como se ha señalado, eran atractivas y muy femeninas, pero, todavía jóvenes, acabaron buscando relaciones fundamentadas en la amistad, no en la atracción sexual. En cualquier caso, experimentaron una profunda vida espiritual que se fue intensificando con los años y que les hizo gustar de la soledad y buscar una

comunidad basada en las afinidades metafísicas que Zambrano denominaba *syzyguía*⁷³, comunidad espiritual, sin duda, pero con proyección política. A este respecto, son reveladores algunos párrafos de las cartas de la filósofa escritas a Agustín Andreu:

“Bueno, se trata de que Ara y yo vivimos aquí en busca de la soledad prometida y la anhelada compañía, es decir: de una forma inédita de compañía, que toda nuestra vida habíamos ansiado consiguiéndolo a ratos. Que la soledad proporciona inéditos modos de humana relación [...]. Y desde esta inédita relación podemos ejercer una acción política cultural, política sin politiquería, inútil decirlo, a beneficio de la ciudad patria a la que tan desesperadamente amamos” (Zambrano, 2002: 160).

“Nunca nos hemos arrastrado, Ara mi hermana sin ser filósofa –en apariencia sólo este no ser– a los pies de un hombre. Lo dejamos sin saberlo quizás conscientemente para hacerlo a los pies del Único, y para derramarle sólo a él / la gota de perfume que la feminidad secretamente hace lentísimamente para que se derrame en el instante preciso. Una gota no sustraída al esposo, al marido, si se tienen, al hijo si se tiene, al padre, al hermano, al amigo entre todos, a los amigos fraternos y si se filosofa al hombre en universal. [...] Araceli conservó intacta su fragancia hasta el último instante en medio del «doublé delire del doublé depression nerveuse»” (Zambrano, 2002: 106-107).

“Hablando de la “syzyguía” o pareja, propia del Reino, relación no carnal, intensa, comunión [...]. Massignon dice que en ella está cifrada la prosecución de una vida espiritual en Occidente, lo que a Araceli y a mí nos llenó de júbilo. Pues siendo enteramente femeninas, desde jovencitas tendíamos a una unión así, el matrimonio doméstico nos echaba para atrás. Y seguimos así cuando ya solas y todavía jóvenes y ella en estado de merecer, vivimos como... se sabe..., siéndonos el hombre, su trato, su amistad, su parentesco, indispensable y fuente de las mayores riquezas de alma, espíritu y hasta de cuerpo, en la alegría. –Quiero decir en la vitalidad que nos daba el trato con los amigos” (Zambrano, 2002: 41).

“la syzyguía o pequeña comunidad con la cual soñamos según se ve utópicamente Ara y yo desde niñas” (Zambrano, 2002: 123).

Araceli Zambrano falleció el 20 de febrero de 1972 en un hospital de Ginebra. Se cuenta que, cuando ingresó en la clínica, le dijo a su hermana: “María desenróscate, que te prendes a mí como una serpiente. ¡Déjame morir!” (Abellán, 2004: 158), palabras que Abellán interpreta como una inversión en la concepción del mito clásico de Antígona fundamental para entender el proceso creador de la autora. Zambrano, que recibió la noticia de la muerte de Araceli en su casa de La Pièce, vio a su hermana “media hora después cuando había recobrado su espléndida belleza, su serenidad y ese algo intangible e inasible al par” (Zambrano: 1987, p. 73). La muerte de Araceli fue

⁷³ “Ese su orbe, el orbe de la «realidad metafísica» o «metafísica real» [...] era el orbe de las experiencias de lo divino o eterno en cada individuo y de las difíciles comunidades basadas en las afinidades consiguientes, las «syzyguías», como gnósticamente escribía ella” (Andreu, 2002: 342); “pero ella buscó incansablemente la demostración experimental de que la *syzygía*, la pequeña comunidad [...] verdadera, la de la afinidad producida por experiencia metafísica, es posible” (Andreu, 2002: 350).

para la filósofa como una mutilación que oscureció su vida⁷⁴, agudizó su persistente insomnio y la dejó sin fuerzas para escribir:

“Yo estoy así por el insomnio que me poseyó a raíz de la partida de Ara [...]. Ya no tengo fuerzas para escribir ni en un cuaderno que tengo a mano. Sólo delirar o pensar o entresoñar en la noche, bajo la misericordia divina. Las gatas que duermen en mi yacija, cada una en su lugar, me ayudan” (Zambrano, 2002: 102).

La autora llegó a afirmar que llorar por Araceli era como llorar por ella misma (Zambrano, 2002: 109), como si también hubiera muerto un poco. No obstante, sentía la presencia y la ayuda de su hermana ausente y presentía su resurrección:

[Rafael Martínez Nadal le dijo en cierta ocasión] “con voz tenue: «Has hecho por tu hermana mucho más de lo que podías. Y es muy misterioso que pudieras hacerlo. Y muy, muy misterioso que ahora estés como estás». —«¿Será que ella me ayuda?» —«Sí, será»” (Zambrano, 2002: 213).

“Luego, al levantarme —me había echado por lo insoportable del dolor de cabeza—, siento que son las 8 y media —hora del tránsito de Ara, y siento, casi veo incipiente la llama de su resurrección” (Zambrano, 2002: 161).

Fue en estos años posteriores a la muerte de Araceli cuando, en palabras de Agustín Andreu, Zambrano “reconoció ante terceros que necesitaba ayuda psiquiátrica” (Andreu, 2002: 363), aunque, para este autor, la angustia, el insomnio, las obsesiones, las debilidades, las confusiones, los olvidos, la recurrencia de recuerdos de la niñez, las repeticiones que seguramente padecía Zambrano no eran material de psiquiatría, sino consecuencia del “mucho vivir y sufrir” (Andreu, 2002: 364). Sin duda, el vacío que dejó la muerte de su hermana contribuyó a quebrantar su estado psíquico, aunque aprendió a vivir sin ella.

Araceli fue enterrada en La Pièce y la filósofa visitaba su tumba prácticamente a diario, a veces, para llevarle flores amarillas (Zambrano, 2002: 188), pero sus restos yacen ahora en Vélez-Málaga junto a los de María. De nuevo, juntas las dos. Para siempre.

⁷⁴ Con sus propias palabras: “Ahora la luz se ha ido [...]. ES OTRO LUGAR CON EL MISMO NOMBRE” (Zambrano, 2002: 141).

3.3. María Zambrano y las mujeres, lo femenino y el feminismo

3.3.1. La mirada sobre sí misma

“Alleluia me dije y digo por haber nació mujer!” (Zambrano, 2002: 259).

Así se expresaba María Zambrano en una carta escrita a Agustín Andreu desde La Pièce en 1975, y no se trata de la única afirmación gozosa de su condición femenina presente en la correspondencia mantenida con él⁷⁵. En realidad, son muchos los lugares en los que la autora revela su firme voluntad de no renunciar al ser mujer, a pesar de las dificultades que para ella representaba. No por muy conocido es menos interesante al respecto el relato que en “A modo de autobiografía” hace de cómo descubrió su vocación filosófica:

“Primeramente quise ser una caja de música [...]; pero sin preguntarle a nadie ya me di cuenta [...], temía, o sabía, que una caja de música no se podía ser. Después supe de unos caballeros templarios [...]. Yo le pregunté a mi padre quiénes eran los templarios [...] y entonces me contestó algo que yo podía entender; recuerdo que me dijo que eran unos caballeros, y yo era mujer, y entonces pregunté, no sé si a mi padre o a mi madre, si había que ser siempre lo que ya se era, si siendo yo una niña no podría ser nunca un caballero, por ser mujer. Y esto se me quedó en el alma, flotando, porque yo quería ser un caballero y quería no dejar de ser mujer, eso no; yo no quería rechazar, yo quería encontrar, no quería renegar y menos aún de mi condición femenina, porque era la que se me había dado y yo la aceptaba, pero quería hacerla compatible con un caballero y precisamente templario [...]. ¿Qué otra cosa quise ser? Pues quise ser un centinela [...]. Y así yo no quería dormir porque quería ser un centinela de la noche, y creo sea el origen de mi insomnio perpetuo ser centinela. Pero claro está que de hecho no lo podía ser, y entonces volvía a preguntar a mi padre, creo, si las mujeres podían ser soldados solamente para ser centinela. Y mi padre que no, me dijo que no podía ser. Y así, cuando me di cuenta que no podía ser de hecho nada, encontré el pensamiento, encontré lo que yo llamaba y sigo llamando «la filosofía». [...] «Porque yo tengo que pensar». Entonces, no tengo más remedio que aceptar que mi verdadera condición, es decir, vocación, ha sido la de ser, no la de ser algo, sino la de pensar, la de ver, la de mirar, la de tener la paciencia sin límites que aún me dura para vivir pensando, sabiendo que no puedo hacer otra cosa y que pensar tampoco lo he hecho” (Zambrano, 1987: 70).

⁷⁵ En otra carta, Zambrano responde, un tanto airada, a un comentario de Andreu, quien en algún momento se refirió a ella como “mujer al fin”, se puede leer: “No olvides, tratándose de mí, que soy mujer, una mujer, mujer al fin... Mujer desde el principio al fin, <digo>” (Zambrano, 2002: 217).

María Zambrano quería ser caballero sin dejar de ser mujer, pero cuando preguntaba, la respuesta era siempre negativa o, lo que es lo mismo, no podía ser lo que quería porque era mujer; sus deseos iban más allá de lo que les estaba permitido a las mujeres en aquel momento. Según Fogler, “Zambrano es consciente de su condición femenina y no quiere ni rechazarla ni limitarse solo a ella [...]. Quiere encontrar la compatibilidad entre estos dos aspectos: entre lo femenino, lo que está determinado por su sexo, y lo masculino, que realmente por entonces representa la cultura europea [...]. Lo que importa es ser honesta buscando la verdad, al intentar ser una mujer y un caballero a la vez” (Fogler, 2017: 24). Quizás eso que se le quedó en el alma, cuando descubrió que le era imposible ser lo que deseaba sin dejar de ser lo que era, constituya el origen de la permanente sensación de rechazo que Zambrano tuvo toda su vida y del tenaz amor a aquello que se le negaba, tal como confiesa en *Delirio y destino*:

“ella tenía la impresión de haber sido rechazada siempre, de todo lo que quería, de todo y de algo sin nombre, o si no era así, ella era la que decía No, cuando no se lo decían. Había vivido siempre bajo un No que tomaba las más diversas y banales formas, el color de un traje, cuando le había importado una excursión o una fiesta si había querido ir. [...] A cada no, «no es la hora», o «ya pasó», o simplemente «no está para ti», sentía renacer el amor a lo que se le negaba, el amor ya despojado de toda ilusión posesoria, el simple amor a la existencia del objeto; que sea así, que exista, aunque yo no me consuele nunca de no haberlo habido” (Zambrano, 2011: 65-66).

Esta especie de disonancia entre su deseo y la realidad fue lo que le condujo a la filosofía y al descubrimiento de su verdadera vocación, que es también su verdadera condición: pensar. Y en el pensamiento no hay diferencias de género⁷⁶. Así lo defiende en el “A modo de prólogo” de las *Obras reunidas: primera entrega*, publicada en Madrid en 1971, donde surge la cuestión a propósito de lo dificultoso que resulta encontrar algunos libros de la autora:

“Y si bien ello no responde a un deliberado propósito del autor –o de la autora, según me dicen que debería decir–, sí refleja algo más amplio y más hondo. [...] Y ya, entre paréntesis, he de explicar que esto de decir «el autor» es algo enteramente espontáneo, debido a que este «autor» se me aparece como neutro y no como masculino. Neutro por más allá y no por más acá de la diferenciación existente entre hombre y mujer, ya que de pensamiento se trata. Y al pensar se olvidan las diferencias, estas y algunas otras” (Zambrano, 1971:10).

⁷⁶ En otra carta a Andreu, afirma: “Mas mi cabeza en tanto que tal no es de mujer ni de hombre, es Mente. Albergue del Logos, movida por el noûs pretikós” (Zambrano, 2002: 106).

Y aunque hubiera diferencias, no debería rechazarse o menospreciarse el pensamiento elaborado por una mujer, por serlo, sino aceptar y aprovechar lo que de distinto se halle en él, tal como parece sugerir la autora en una carta a Andreu:

“Si digo “el autor” refiriéndome a mí es porque al pensar se olvida uno de todo, comprendido el ser hombre o mujer. Hay más: el olvido es indispensable para recibir cualquier revelación, humana que sea [...]. Y tú andas toda tu vida buscando revelación en la mujer. Obnubilas o condicionas lo que de esta María podrías recibir al tener / siempre presente: «es una mujer». Y bien, aun en tanto que mujer, habrías recibido de mí alguna revelación más nítida, más... diferencial, más «distinta» de la que has recibido. Es bien grave. Y cuando de pensamiento se trata, ¡qué decir!” (Zambrano, 2002: 217-218).

María Zambrano, en palabras de Ashley Mangini, “no fue una transgresora al estilo escandaloso de Mallo, pero fue una transgresora de todas maneras” (Mangini, 2001: 138), empezando por la elección de estudiar Filosofía, una auténtica rareza para una mujer en la España de los años veinte. Fue consciente de que las mujeres constituían minoría en los ambientes intelectuales y políticos en los que se movía y prefería usar el masculino genérico para referirse a sí misma, como autor o filósofo, porque no quería que su pensamiento y sus obras fueran circunscritas, y por tanto relegadas, al ámbito de la escritura femenina, lo que en absoluto significa que tuviese por inferior el pensamiento elaborado por las mujeres, como ya se ha señalado. De hecho, en el “Prólogo” de la edición de *Senderos* realizada por la editorial Anthropos, parece incluso que considera superior la condición de escritora a la de escritor:

“pues que el escribir ha sido para mí también una invencible exigencia, un mandato, nada hice para ser escritor y mucho menos escritora” (Zambrano, 1986: 9).

Nunca se definió a sí misma como feminista y, como se verá al analizar sus escritos sobre las mujeres, no manifestó muchas simpatías hacia el feminismo decimonónico, que a menudo da la sensación de ser el único que reconoció como tal, al menos antes del exilio, aunque fue consciente de que, al acabar las luchas de dicho movimiento, según ella perteneciente al pasado, era más preciso que nunca reflexionar sobre sus logros y mantenerlos.

En la España de las primeras décadas del siglo XX, era frecuente hablar del “problema feminista”, más que de la cuestión feminista, lo que revela la poca estima que despertaba el feminismo. Las mujeres que ponían en tela de juicio el orden

patriarcal establecido eran tenidas por degeneradas, pervertidas sexuales, marimachos, antinaturales y enemigas de la familia... Poco femeninas, en definitiva, porque la feminidad exigía obediencia al varón y entrega a la misión femenina por excelencia: la maternidad. El discurso antifeminista se legitimaba en los escritos de científicos misóginos, los cuales, apelando a la inferioridad biológica, espiritual y psicológica de las mujeres o, en todo caso a su diferencia, alimentaban los estereotipos patriarcales, desacreditaban los logros femeninos en el ámbito público y, de cualquier manera, orientaban el destino de las mujeres, aunque tuvieran títulos académicos, a la maternidad y a la crianza de la prole. Llegó a afirmarse que las mujeres que no asumían el rol que les correspondía interferían en el desarrollo de la masculinidad de los varones, rompían el equilibrio social y actuaban, por tanto, en contra del desarrollo del país (Mangini, 2001: 106-107). Los antifeministas criticaban y condenaban como escandaloso todo aquello que menguaba las diferencias entre los sexos, como que las mujeres usaran vestidos que disimulaban o escondían sus curvas, que se cortaran el pelo a lo *garçonne*, que fumaran, que condujeran vehículos, que intentaran dedicarse a la política o a profesiones consideradas tradicionalmente masculinas, que disfrutaran de las relaciones sexuales, que practicaran deportes... En el fondo, el antifeminismo se apoyaba en la profunda misoginia presente en la mayoría de los intelectuales liberales de la época, entre otros, Ortega y Gasset, quien nunca creyó que las mujeres tuvieran capacidad intelectual, incluso habiendo conocido a algunas como Rosa Chacel y María Zambrano, a las que consideraba la excepción que confirma la regla.

Las feministas españolas del primer tercio del siglo XX no fueron ajenas a este debate y emprendieron “una lucha contra la dicotomía entre «ser femenina» y «ser feminista» (la típica dicotomía indicada por la crítica misógina)” (Fogler, 2017: 30). Así, mientras algunas adoptaron con entusiasmo y orgullo el título de feministas, otras lo evitaban. Para Carmen de Burgos, ser femenina equivalía a estar sometida a los imperativos sexuales de los varones, sin más posibilidades que ser ama de casa y madre; por el contrario, que una mujer fuera feminista significaba que era respetada y consciente y tenía personalidad, derechos y responsabilidades, cosas que en absoluto se oponían ni al amor ni a la maternidad ni al hogar. María Lejárraga, por su parte, no solo confesaba que era feminista, sino que afirmaba que le avergonzaría no serlo, porque para ella el feminismo representaba el derecho de las mujeres a contribuir a la obra total de la cultura humana y el deber que la sociedad tenía de hacer posible esa contribución.

Margarita Nelken, quien pensaba que el feminismo español era reflejo del éxito que la lucha feminista había tenido en otros países, creía que las mujeres lo rechazaban por miedo a quedar económicamente desamparadas y lo consideraba imprescindible para la introducción y la supervivencia de las mujeres en el mercado laboral (Mangini, 2001: 95). Sin embargo, Rosa Chacel, defensora de la igualdad en el trato de hombres y mujeres en la cultura y en la sociedad, rechazaba la entonces habitual división entre cultura femenina y masculina y no simpatizaba con el feminismo, o la llamada literatura de mujeres.

En este debate sobre la dicotomía entre ser femenina y feminista, como si fueran condiciones incompatibles, Zambrano eligió calificarse como femenina, aunque no aceptó como normativo el modelo hegemónico de mujer, sino que contribuyó a que el término “femenino” se llenara de otros contenidos, al igual que hicieron otras contemporáneas suyas que tampoco quisieron ser tachadas de feministas a costa de que se pusiera en duda su feminidad, mejor dicho, su ser mujer. Según Mangini, “Zambrano fue una moderna en muchos sentidos. Se rebeló ante la filosofía concebida por el patriarcado, rechazó la política española anquilosada y ayudó a construir un nuevo sistema más justo, aunque de corta duración” (Mangini, 2001: 141). Y como otras modernas, defendió muchos valores feministas, pero sin considerarse tal.

Por lo que respecta al sufragio femenino, a diferencia de otros países, no fue un tema especialmente prioritario para el feminismo español, aunque se crearon algunas asociaciones destinadas únicamente a conseguir el voto para las mujeres, derecho que apoyaron también las agrupaciones conservadoras, como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas. Dichas asociaciones tenían como objetivos defender los derechos de las mujeres y de los niños, educar a los ciudadanos y divulgar las ideas pacifistas. No obstante, cuando llegó el momento de actuar e incluir tal derecho en la Constitución, se visibilizaron los problemas. De sobra conocido es el enfrentamiento entre Victoria Kent y Clara Campoamor al respecto. Finalmente, el sufragio femenino activo y pasivo se incluyó en la constitución republicana. Desconocemos qué pensaba Zambrano sobre el sufragio femenino, porque no se conserva o no escribió nada al respecto, pero resulta muy difícil imaginarla en contra, teniendo en cuenta su activa participación en el advenimiento y la construcción de la República.

Los escritos zambranianos, como se irá viendo, expresan mucho interés y preocupación por las mujeres y por su situación socioeconómica y cultural y, sobre

todo, revelan la importancia que Zambrano concedía a todo aquello que la cultura hegemónica y la historia oficial habían ocultado y despreciado, especialmente lo relativo a las mujeres, cuya contribución a la cultura y a la historia humanas reconoce e intenta visibilizar.

En cualquier caso, la filósofa se muestra muy cercana a las mujeres, reales y ficticias, sobre las que reflexionó y escribió, con algunas de las cuales se identificó y a quienes se sintió profundamente unida, por considerarlas antecesoras, ancestros, las raíces de su propia genealogía:

“De otra parte, la experiencia histórica de tantos siglos de persecución, siglos, siglos –¿cuándo la primera? Quizás en la misma Atenas fui maltratada y menospreciada por haber curado la peste, para lo que me habían llamado –Diotima–. Ya sabes que en la *reencarnación* no me molestó en creer ni en descreer. La Ética corta de raíz ese interés. Pero una tiene su genealogía del alma y de la sangre, de la sangre y del alma” (Zambrano, 2002: 100).

3.3.2. Los textos zambranianos sobre las mujeres

Según María Fogler, la reflexión zambranianiana sobre los géneros sexuales está íntimamente vinculada con los problemas centrales de su pensamiento filosófico. No obstante, dentro de la extensa obra de María Zambrano,

“son relativamente pocos los textos publicados en los que se aborda directamente el tema de la mujer. En principio se trata de una quincena de artículos para el periódico *El Liberal*, del año 1928, un par de artículos publicados en Chile entre los años 1936 y 1937, cuatro conferencias sobre la historia de la mujer pronunciadas en Cuba en el año 1940, un artículo de 1945 («Eloísa o la / existencia de la mujer» y una reseña del año siguiente del libro *Grandeza y servidumbre de la mujer* de Gustavo Pittaluga” (Fogler, 2017: 42-43).

No están incluidas en este párrafo las tres conferencias pronunciadas en el cursillo impartido en el Ateneo de Gijón en mayo de 1935, bajo el título “La mujer y el Estado moderno”. De la primera, se publicó un resumen en el periódico *El Noroeste*, el 11 de mayo de dicho año, y sobre la segunda, se conserva un manuscrito en el Archivo de Luis Álvarez Piñer (Zambrano, 2012b: 2007). Asimismo ha llegado a nuestros días un resumen de otra conferencia, impartida en 1943, también en La Habana, pero es

importante destacar que, después del artículo sobre el libro de Pittaluga, la autora no volvió a escribir directamente sobre la cuestión femenina, aunque sí lo hizo indirectamente a través del estudio de diversas figuras literarias femeninas españolas y en los textos en que reflexiona sobre la figura de Antígona, que constituyen el objeto de estudio de mi investigación, o sobre Diotima de Mantinea. En cualquier caso, es importante señalar que a partir de 1948, Zambrano sigue reflexionando sobre las mujeres, casi siempre ficticias, pero también les da voz y palabra a través de Antígona, primero, y de Diotima, después. Los objetos de reflexión se convierten, por tanto, en sujetos.

3.3.2.1. Los artículos de *El Liberal* (1928)

La F.U.E. contó con una sección fija en el diario matutino, independiente y de fuertes raíces democráticas, *El Liberal*, que salía los jueves, con el título “Aire Libre, de la Nueva Generación”. La sección se publicó por primera vez el 17 de mayo de 1928 y se despidió el 11 de abril de 1929 por problemas de censura. “Aire Libre” constaba de varias columnas fijas, entre ellas, “Puntos negros”, “Universidad”, “Mujeres”, “Obreros” e “Inquietudes”. Muchos textos eran anónimos, por lo que no se sabe con certeza quiénes colaboraron en este espacio, pero solo tres mujeres firmaron artículos: Carmen Macías, Fe Sanz Molpeceres⁷⁷ y María Zambrano, quien publicó quince artículos en “Aire Libre”: catorce de ellos en la columna “Mujeres”, aunque no todos tratan cuestiones femeninas, y uno en la columna “Universidad”⁷⁸. Zambrano inició la columna “Mujeres” en la séptima entrega de “Aire Libre” y fue su principal responsable hasta que abandonó la sección por problemas de salud⁷⁹. Dado que los textos no tienen

⁷⁷ Carmen Macías firmó la columna “Inquietudes” el 7 de junio de 1928. Fe Sanz Molpeceres, por su parte, era licenciada en Lengua y Literatura, compañera de Zambrano en la Universidad y amiga suya, y firmó 24 de los 31 textos aparecidos en la columna “Universidad”. De los otros siete, uno era de María Zambrano y los otros seis, anónimos. Apareció también en “Aire Libre” un artículo titulado “Sobre el Instituto-Escuela” y firmado por Una Antigua Alumna que también puede considerarse anónimo.

⁷⁸ Es habitual y, en mi opinión, erróneo considerar que los quince artículos zambranianos de *El Liberal* pertenecen a la columna “Mujeres”. La observación directa del periódico muestra que el 26 de julio de 1928, María Zambrano firmó dos textos: uno en la columna “Mujeres” y otro, sobre la recién iniciada Ciudad Universitaria, situado debajo del escrito por Fe Sanz Molpeceres en la columna “Universidad”.

⁷⁹ De los dieciséis artículos aparecidos en “Mujeres” mientras colaboró María Zambrano, catorce eran suyos, uno de Fe Sanz y otro anónimo. Después de que Zambrano dejara el periódico, la columna redujo

un título propio y diferenciado, salvo el duodécimo, titulado “Mujeres: obreras”, los identificaré por la fecha de publicación o el orden cronológico en que aparecieron.

Los interesantísimos textos zambranianos de *El Liberal* van del 28 de junio al 8 de noviembre de 1928. En ellos, la autora se presenta a sí misma como una mujer joven –tenía 24 años–, alegre, confiada, lúdica, trabajadora, impetuosa, integrada en su generación, universitaria comprometida, una mujer que se sabe responsable de una palabra y una acción que le corresponden solo a ella y que, por ello, siente la necesidad imperiosa de expresar en voz alta sus pensamientos, de mostrarse fielmente a sí misma, “limpio espejo de la interior realidad” (Zambrano, 28/6/1928: 3). Como parte de su misión, de su compromiso con la sociedad y con la historia, quiere mostrar en los artículos de la sección los temas y los problemas contemporáneos que le preocupan, la realidad que se muestra ante sus ojos y con la que se compromete, en primer lugar, mediante sus palabras (Zambrano, 28/6/1928: 3). Incluso pide a las mujeres españolas que le den sus opiniones sobre algunas cuestiones, para reflejarlas en sus artículos, como si su columna fuera un altavoz para sus compañeras de género (Zambrano, 2/8/1928: 3).

Como joven intelectual, no concibe la existencia de un saber que no se interese por la vida, ni cree posible un tipo de intelectual puro e incontaminado, porque, aunque para conocer es preciso respetar las cosas, es el amor el que lleva al conocimiento y lo preside. De ahí que los intelectuales deban ejercitarse en la acción política, que es acción de amor y conocimiento sobre la cosa pública, ya que entregarse a la política no es militar en un partido por intereses personales, sino dar lo mejor de sí para el bien común, de modo que tanto los hombres como las mujeres deben hacer política (Zambrano, 5/7/1928: 3). Estas afirmaciones aparecen en el 2º artículo, que es el primero en que Zambrano nombra explícitamente a las mujeres

Los miembros de su generación, incluida la autora, están interesados en la cosa pública, pero no se entregan a ella sin reflexionar, sino que aspiran a un pensamiento claro que les lleve a una acción bien definida: la construcción de una conciencia colectiva frente a los problemas ineludibles. Esta conciencia reflexiva y su idea de la fidelidad impiden a Zambrano militar en un partido determinado, ya que ve que unos carecen ya de eficacia, otros se mueven por ideologías que no comparte, y otros, aunque

sus apariciones y en cinco meses solo se publicaron siete artículos en “Mujeres”: dos firmados por Fe Sanz Molpeceres y cinco anónimos.

interesantes, son ambiguos en su táctica. Así, pues, afiliarse a un partido concreto le llevaría, con el tiempo, al dilema de traicionar al partido o traicionarse a sí misma (Zambrano, 12/7/1928: 3). La reflexión resulta especialmente interesante porque muestra la radical independencia de Zambrano, quien no se comprometía con aquello que no podía compartir plenamente, lo que podría explicar, en parte, su actitud ante el feminismo, con el que fue crítica, aunque estaba de acuerdo con muchos de sus objetivos.

Zambrano es consciente del peligro que la aparición y el crecimiento de ideologías fascistas representan para la dignidad humana y reflexiona no solo sobre la libertad, que considera supuesto previo y necesario para cualquier acción política y premisa de la *civitas*, sino también sobre el liberalismo, cuya misión es sustituir las viejas maneras políticas y socioeconómicas, sin romper la estructura esencial de dicha *civitas*, y defender la libertad que hace posible la cultura, para lo que ha concienciar a las masas con el fin de que aborden los grandes problemas (Zambrano, 26/7/1928).

Pese al deber que tienen hombres y mujeres de dedicarse a la política, Zambrano lamenta que en España apenas haya mujeres políticas⁸⁰, y no porque las mujeres carezcan de las cualidades necesarias para ello, pues considera demostrada su capacidad, sino porque se resisten a actuar de modo diferente, sin sus antiguas armas, que fueron su “grandeza y servidumbre”⁸¹, lo que le preocupa, aunque confía en que entren de lleno en “el imperio de la dignidad” (Zambrano, 2/8/1928: 3). Ve a las mujeres replegadas en lo doméstico y autoexcluidas de la vida ciudadana, por una especie de inercia, ya que durante siglos han estado recluidas en casa, en lo privado y particular, desde donde han influido en el hombre con fuerza, pero pasivamente, como el clima, lo que, en mi opinión, conecta con algo presente en todo su pensamiento, que es la importancia de lo subterráneo y el poder oculto y la influencia de lo que no ha sido reconocido como elemento constituyente de la historia y de la cultura. La autora piensa que, en el pasado, a las mujeres les había bastado con suavizar, por así decir, el arisco poder masculino, pero ahora quieren que se les reconozca el derecho a pensar y a obrar,

⁸⁰ Su reflexión sobre este tema nace de la próxima visita a España, por invitación de los naranjeros valencianos, de Margaret Bonfield, política británica, sindicalista y activista de los derechos de las mujeres, es decir, feminista, que llegó a ser Ministra de Trabajo en el gobierno laborista de 1929-1931.

⁸¹ En 1919, Eugenio d’Ors publicó el libro *Grandeza y servidumbre de la inteligencia*, Madrid: Imprenta Clásica Española (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, serie IV, v. 8), cuyo título pudo inspirar esta expresión de Zambrano. Años más tarde, Gustavo Pittaluga escribió *Grandeza y servidumbre de la mujer*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1946, del que Zambrano hizo una reseña.

lo que parece apuntar a que Zambrano es consciente de la situación de inferioridad que han vivido y viven las mujeres, pero no quiere renunciar a visibilizar también su aportación a la historia. Para ella, la actuación política de las mujeres es doblemente interesante, porque entran en la Historia, con mayúsculas, sin renunciar al mundo al que han pertenecido hasta entonces, a la historia con minúsculas (Zambrano, 2/8/1928: 3). Abordan, pues, la acción política manteniendo sus funciones domésticas tradicionales.

Zambrano reconoce que en España apenas se produjo el movimiento feminista, aunque no lo nombra como tal, que canalizó el rebelde clamor de las mujeres en la segunda mitad del siglo XIX y menciona la “actividad agitadora” de Emmeline Pankurst y la “abnegación” de Josephine E. Butler (Zambrano, 9/8/1928: 3)⁸². Califica dicho movimiento como lejano, excesivo y revolucionario, pero también admirable, y lamenta profundamente las consecuencias que en España ha tenido dicha ausencia “en la hora precisa”, entre otras, un problema social y político considerado exclusivamente femenino y, según ella, anacrónico: la prostitución –que tampoco nombra–, causa de la esclavitud de miles de compañeras de sexo que todavía son consideradas como objeto y cuya femineidad se explota con el consentimiento de la ley⁸³. No obstante, Zambrano denuncia que la legislación no hace más que reconocer oficialmente lo que en realidad hunde sus raíces en un orden socioeconómico, que es lo que hay que destruir, porque la sola sustitución de unas leyes por otras no basta para acabar con el problema. Para lograrlo propone, entre otras cosas, organizar el trabajo femenino, en el que abunda la explotación laboral, y cultivar el espíritu de las mujeres, es decir, propone justicia y cultura. Alude concretamente a la necesidad de organizar la costura, un trabajo exclusivamente femenino hasta hace poco y que muchas “señoritas” con buen físico soltaban para “naufragar en las ondas amargas de la vida fácil” (Zambrano, 18/10/1928: 3)⁸⁴. Por eso, invita a sus contemporáneas –lo que sugiere la creencia, consciente o no, de que la solución de los problemas femeninos atañe solo a las mujeres– a hacer serena

⁸² Emmeline Pankurst (1858-1928) fue una de las fundadoras del movimiento sufragista británico. Murió el 14 de junio de 1928, apenas dos meses antes de que Zambrano la mencionara en su artículo. En cuanto a Josephine E. Butler (1828-1906), fue una anglicana feminista y reformadora social británica que se ocupó especialmente de todo lo relativo al bienestar de las prostitutas.

⁸³ A mediados del siglo XIX, tras un largo paréntesis abolicionista, se introdujo en España un sistema reglamentarista para intentar controlar la prostitución, considerada un mal necesario, y limitar la difusión de enfermedades venéreas [...]. En España no hubo un movimiento estructurado a favor del abolicionismo de la prostitución, aunque hubo un decreto abolicionista en 1935 que, por lo demás, tuvo poco efecto (Guereña, 2003: 339).

⁸⁴ Aproximadamente, el veinte por ciento de las prostitutas habían sido antes modistillas, es decir, trabajadoras de los talleres de corte y confección en los cuales, a veces, se encubrían otro tipo de actividades.

y firmemente lo que no supieron sus antepasadas, “atentas a pintar mariposas” (Zambrano, 9/8/1928: 3), a fin de acabar con las causas de la esclavitud femenina que la prostitución supone, porque ya es hora de que las mujeres “de por sí” organicen y defiendan su trabajo y, con él, “su ética y su felicidad” (Zambrano, 18/10/1928: 3). Creo que el texto revela que María Zambrano compartía muchos objetivos del movimiento feminista del XIX, pero da la impresión de que no comulgaba con sus formas exaltadas y que, a veces, pensaba que se había quedado corto en su reflexión y, por tanto, en sus acciones.

Curiosamente, ninguno de los artículos zambranianos de *El Liberal* menciona la lucha por el derecho al voto femenino, aunque hay uno en la columna “Mujeres”, anónimo, del 13 de septiembre de 1928, en el que se trata de la cuestión a propósito de la concesión del voto femenino a las solteras y a las viudas, lo que no puede considerarse un triunfo feminista, porque la limitación del voto a un tipo específico de mujeres –dejando a las casadas sin capacidad para opinar y, por tanto, sujetas a la voluntad y al criterio de sus maridos– no respeta algo fundamental en el feminismo: “la afirmación de la cabal personalidad de la mujer, de su derecho a participar en legislaciones que a ella, como a cualquier otro ciudadano, la obligan”.

Zambrano no quiere dar la razón a muchos jóvenes vanguardistas que rechazan la política por considerarla impura y aboga por una nueva política, limpia, auténtica, que cree posible, precisamente, porque los jóvenes, apartados de la “podrida tradición” política pueden trabajar conscientemente y sin inercias. Esta virginidad política es doble en las mujeres, puesto que “estamos inéditas individual y genéricamente. La obligación se duplica, por tanto” (Zambrano, 16/8/1928: 3). En mi opinión, esta afirmación revela que la autora tiene clara conciencia de que las mujeres no son solo individuos, sino que cada una representa al género femenino, y muestra el compromiso político de las mismas con su condición femenina y con quienes la comparten.

La situación económica de las mujeres también preocupa a Zambrano. Por un lado, piensa que estas no han saciado su “ansia liberadora con la llamada «emancipación económica»”, porque el “ideal feminista” –valga el viejo término–, está más allá” (Zambrano, 16/8/1928: 3), no se agota en lo económico. Por otro lado, observa los graves problemas que acarrea la incorporación de las mujeres al mercado laboral. Es consciente de que el trabajo femenino fuera de casa tiene como consecuencia “la tragedia de las casas sin hogar, de los chicos sin madre” (Zambrano, 6/9/1928: 3), en las

ciudades y en los pueblos. Zambrano denuncia la dureza de las condiciones de vida en el campo, para cuyo régimen de propiedad reclama un cambio profundo, y visibiliza el efecto de una vida tan dura en las campesinas: “Y ellas, sin edad, sin belleza, sin feminidad casi” (Zambrano, 20/9/1928: 3). Esto implica que la autora no identifica mujer y feminidad. Zambrano ve que las mujeres acompañan a los hombres al campo, al taller, a la oficina, a la fábrica, y lo doméstico, ámbito exclusiva y específicamente femenino, queda abandonado, especialmente el cuidado de la prole.

No obstante, es consciente de que la incorporación de las mujeres al mercado laboral es ineludible por economía y dignidad, así que sugiere, como solución al problema, que otras mujeres se ocupen de los hijos de las que trabajan fuera de casa, puesto que crear hogares es “deber de feminidad”. Finalmente, denuncia que los trabajos exclusiva o mayoritariamente ocupados por mujeres, como los talleres de confección, no tienen los debidos controles legales y que las obreras están ausentes “de su puesto personal como clase y como sexo” (Zambrano, 11/10/1928: 3)⁸⁵, y por tanto silenciosas, en los ámbitos en que los obreros toman la palabra y se manifiestan. Frente a las mujeres que salen a trabajar fuera, Zambrano cree que la situación de las que se quedan en casa es “algo aristocrático”, ya que disfrutan de un “orbe propio” y lo dominan (Zambrano, 6/9/1928: 3). En palabras más actuales, el cruce de opresiones que sufren algunas mujeres –la de género y la de clase– convierte en privilegiadas a las que no necesitan salir a trabajar o tienen quienes se ocupen de sus hijos. Con todo, la autora es consciente de que la emancipación económica es necesaria y constituye el primer paso para empezar a colmar el ansia liberadora de las mujeres, aunque de momento constituya un fracaso.

Respecto a las inquietudes intelectuales de las mujeres, que aborda en el 11º artículo (Zambrano, 4/10/1928: 3), la filósofa sabe que, aunque en España todavía hay pocas con “biografía cultural”, el espíritu reprimido de las mujeres se ha desbordado y, rápidamente, “ha vuelto del revés de su vida”, por lo que son muchas las que estudian en la universidad, escriben, investigan, ocupan cátedras... La autora es consciente de que todas estas actividades intelectuales de las mujeres chocan con la tradición doméstica, lo que en modo alguno significa que no sean femeninas, porque las mujeres tienen muchas tradiciones en las que apoyarse para construir su futuro. De hecho, utiliza

⁸⁵ María Zambrano subtítulo su 12º artículo “Obreras” (Zambrano, 11/10/1928: 3). En él pedía, entre otras cosas, que se les diera a los obreros su voz y que los jóvenes intelectuales les prestaran también la suya, tras lo cual se hizo habitual en “Aire Libre” una columna titulada “Obreros”.

un ingenioso argumento para demostrar que la dedicación de las mujeres al conocimiento es lo menos doméstico, pero lo más femenino: la autora es muy consciente no solo de la inferioridad del gobierno de la casa –rol femenino por excelencia– frente a las tareas políticas ejercidas por el varón, sino también de la función sexual y decorativa de la mujer –utiliza el término “adorno”–, pero reconoce asimismo que, al estar mantenidas por el trabajo de los hombres, las mujeres que se quedan en el hogar tienen “algo aristocrático” –concepto ya utilizado en el 9º artículo– y ocioso, una especie de privilegio que antes no empleaban en nada –de manera que su no trabajar era pasivo y estaba vacío– y que, de alguna forma, guarda relación con “un nuevo lujo, más exquisito y esencialmente lujoso que el de ninguna joya”, el del conocimiento “puro de urgencias prácticas”, es decir, el “libre ejercicio del cerebro” (Zambrano 4/10/1928: 3). La conclusión de todo ello, según Zambrano, es que la actividad intelectual, a la que la propia autora está entregada, encaja a la perfección con la feminidad, por lo que las mujeres pueden dedicarse al pensamiento y a la ciencia sin menoscabo alguno de su condición femenina.

Creo que al escribir este artículo la filósofa tuvo presente la muy habitual acusación de que las mujeres intelectuales eran poco femeninas o directamente masculinas y que, según su argumentación, si los hombres han visto con buenos ojos la tradición aristocrática de las mujeres, por considerarla muy femenina, tendrán que aceptar de buen grado la reciente actividad intelectual de las mujeres, que tan bien entronca con dicha tradición. La feminidad, pues, se va llenando de otros contenidos. Por otro lado, Zambrano se pregunta, sin responder claramente en ningún artículo, si el impulso que ahora empuja a las mujeres al conocimiento y está transformando radicalmente sus vidas estaba de verdad reprimido, dado que, en cuanto estas han exigido cambios, estos se han empezado a producir (Zambrano, 4/10/1928: 3). Esto sugiere que las mujeres, en el pasado, o no tuvieron dicho impulso, o no exigieron transformaciones con la fuerza actual. En cualquier caso, creo que, al hacer responsables a las mujeres de lo que atañe a sus propias vidas, al margen de cualquier victimismo, Zambrano afirma claramente que son sujetos de su destino.

Otro de los temas abordados por Zambrano en los artículos de *El Liberal* es la violencia contra las mujeres, concretamente los feminicidios producidos en los llamados crímenes pasionales, cuyas verdaderas causas busca y sitúa no en el amor, sino en la

reacción de algunos hombres ante la evolución de las mujeres⁸⁶. “Es la cosa que se nos hace de pronto persona” (Zambrano, 25/10/1928: 3), sintetiza la autora. El cambio que están viviendo las mujeres es, en definitiva, su conversión en personas, su evolución de objetos a sujetos. Y los hombres, en general, no lo aceptan y reaccionan con violencia, porque “su dignidad de gallo no puede permitir que la mujer –una mujer– no agote su existencia en la servidumbre de sus deseos” (Zambrano, 25/10/1928: 3). En cuanto a los celos, a los que es habitual apelar para justificar la violencia contra las mujeres, Zambrano destapa que los hombres, en la actualidad, no sienten celos de otros, sino del ideal que las mujeres viven “a sus espaldas”. La solución pasa por que unos y otras compartan ideales, pero no los antiguos ideales de los varones respecto a las mujeres, dado que ellas ya no se dejan conquistar por promesas de seguridad socioeconómica, pues han salido de “su sábado” y desean construir su mundo con todas sus fuerzas (Zambrano, 25/10/1928: 3), sino los nuevos ideales de las mujeres respecto a sí mismas, quienes desean ser las artífices de su mundo. La autora considera que las mujeres deben actuar de por sí, es decir, ser sujetos activos en lo que les atañe (Zambrano, 18/10/1928: 3) y que ya no son esclavas de los hombres, sino sus compañeras, por lo que no buscan que estos les solucionen la existencia, sino que caminen junto a ellas en pos de un ideal que dé sentido a sus vidas. Finalmente, Zambrano está dispuesta a admitir que los hombres necesitan más tiempo para adaptarse a los cambios y parece respetar, incluso, su libertad para no hacerlo, “¡pero al menos que no nos maten!” (Zambrano, 25/10/1928: 3).

⁸⁶ Tras la lectura de varios periódicos de las mismas fechas, creo que, cuando abordó el artículo en que trata este tema, Zambrano tenía presente el asesinato, el 1 de octubre de 1928, de Dolores Polo, una joven empleada en una empresa de seguros, profesora de francés, mecanografía y taquigrafía en una academia y colaboradora de la revista *Cosmópolis*, a manos de su novio, Alfonso Senra, empleado de la misma empresa y de buena familia. Al día siguiente, los periódicos dieron la noticia con distinto grado de dramatismo, pero en general describían al feminicida como un joven dominado por una gran pasión y apuntaban a los celos como causa del asesinato, lo que dio lugar a un debate en la prensa sobre los llamados crímenes pasionales en el que participaron expertos juristas, entre otros, Victoria Kent, que publicó un artículo sobre el tema (Kent, 5/10/1928: 1), Eliseo Pérez, quien le replicó al día siguiente (Pérez, 6/10/1928: 12), Luis Jiménez de Asúa, que escribió un texto titulado “Meditaciones de un criminalista: los «crímenes pasionales»” (Jiménez de Asúa, 9/10/1928: 1), y Alberto Insúa, autor del artículo “El «Pasional»” (Insúa, 16/10/1928: 1). El texto de Zambrano revela que conocía, al menos, el de Jiménez de Asúa, en el que, entre otras cosas, se puede leer: “Las nuevas mujeres caminan deprisa por la ruta de su emancipación y afinamiento espiritual. El muchacho español, en cambio, mantiene su punto de vista incomprensivo en materias conyugales; por muy vanguardista que sea en la literatura, concibe el hogar como en el ochocientos [...]. Si el mozo español no acelera su ritmo, la superioridad incipiente de la juventud femenina se transformará en desequilibrio dramático, y a acaso no sea esta la última vez que un anormal acorte las distancias con un golpe de navaja” (Jiménez de Asúa, 9/10/1928: 1).

La reforma que el nuevo Código Penal de 1928 introdujo respecto a los asesinatos por infidelidad conyugal inspiró a María Zambrano una interesante reflexión sobre la igualdad entre los sexos, que expuso en el 13º artículo (Zambrano, 18/10/1928: 3)⁸⁷. La autora reconoce que la nueva legislación iguala a hombres y mujeres –“por una vez que las mujeres hemos nivelado con el hombre”–, pero califica esta igualdad de “agresiva”, pues en la práctica “el adulterio en España tiene pena capital”, ya que los esposos pueden matar impunemente a sus cónyuges adúlteros. Ella habría preferido que los hombres se hubieran igualado a las mujeres y hubieran perdido “los derechos que hemos ganado ahora nosotras”, es decir, que se hubiera castigado duramente –como se castigaba antes a las mujeres– a quienes, hombres o mujeres, matan a sus parejas adúlteras. Y plantea la posibilidad de que “tal vez haya más casos así”. De ahí la afirmación de que nunca dirá que “la mujer tenga que igualarse al hombre; en ocasiones sería al revés”. La reflexión es muy interesante, porque revela que Zambrano no renuncia a la igualdad entre hombres y mujeres, pero no convierte, acriticamente, al varón en el modelo, ni sus privilegios en objetivos, pues a veces las mujeres pueden constituirse en modelo de los hombres. Igualdad, sí, pero en ambas direcciones y para conseguir lo mejor, que no siempre es lo masculino.

El último artículo de María Zambrano en *El Liberal* apareció el 8 de noviembre de 1928. En él no aborda ningún tema relacionado explícitamente con las mujeres, pero hace alusión a algunas ideas muy presentes en todo su pensamiento y que, indirectamente, tienen que ver con la cuestión femenina: la incertidumbre, la integración, el compromiso, la experiencia y la apertura a lo nuevo. La autora habla de tiempos de inquietud, donde conviven tanto las posibilidades como los problemas, y de una nueva vida naciente, todavía en proceso y sin forma, que se abre camino “suplantando huecas costumbres”. No sabe todavía, ni le importa, cómo se interpretará en el futuro la vida de hoy, pues “sólo nos interesa ser leal con nuestra hora, agotar nuestro tiempo”, aceptando la ambigüedad, o más bien la paradoja, de tender a dar forma a lo nuevo e incompleto, sin definirlo, es decir, sin limitarlo. Lejos del

⁸⁷ El Código Penal de 1870 establecía que si un hombre mataba a su mujer al sorprenderla en adulterio, se le castigaba con el destierro, mientras que a la mujer, si mataba al marido en las mismas circunstancias, se le consideraba culpable de parricidio, delito que se penaba con la cadena perpetua. El Código Penal de 1928 prohíbe al “cónyuge ofendido”, fuera hombre o mujer, por grande que fuera la ofuscación que sufriera, matar a los adúlteros, de manera que castigaba el asesinato en dichas circunstancias, pero la condena, que se dejaba al arbitrio del tribunal, era en todo caso inferior a la del delito de homicidio (Muñoz López, 2001: 221-222).

dogmatismo, aboga por “la unidad orgánica, integrante, de la curva, de la esfera, que tiene un centro vivo”, lo que evoca la interdependencia de los órganos que la forman, su diversidad, su dinamismo y su apertura a lo nuevo, “un centro y muchas dimensiones”, una imagen muy sugerente, en mi opinión, porque evita dualismos. Se trata, por tanto, no solo de las dimensiones de conocer, sentir y actuar, sino de “otras nuevas, insospechadas, que engendra el espíritu, máximo aparato de sorpresas”. Por eso, concluye que hay que sentir y ver antes de definir, de dar forma. Y no es fácil vivir esperando la forma sin precipitarla⁸⁸.

Llama la atención la constante presencia, en estos artículos, de la integración de lo diferente. La autora afirma explícitamente que cree “imprescindible la integración espiritual de la juventud toda, masculina y femenina, burguesa y obrera” (Zambrano, 11/10/1928: 3): género y clase como dos ejes de dominación que pueden tornarse en algo nuevo. Ella, que se reconoce como burguesa e intelectual, quiere salir al encuentro de las obreras y colaborar con ellas en la construcción de un nuevo orden social (Zambrano, 11/10/1928: 3) y confía en la existencia de concepciones de la vida, como el cristianismo, y ámbitos, como la cultura, capaces de superar las diferencias de clase⁸⁹. Ve en la integración de hombres y mujeres, en pos de ideales comunes, la solución a la violencia contra las mujeres. Y anhela que la cultura y la vida vayan de la mano y que amor y conocimiento estén estrechamente unidos.

Su visión sobre el mundo, y por tanto sobre las mujeres, es la de una burguesa. Cuando Zambrano dibuja la situación de las que no trabajan fuera del hogar, las imagina inútilmente ociosas, algo que contrasta con la realidad de las mujeres de las clases populares, que se enfrentan a muchos problemas, dentro y fuera de casa. No obstante, por sus artículos desfilan muchos tipos de mujeres: las políticas, las prostitutas, las feministas, las campesinas, las obreras, las intelectuales, las casadas, las jóvenes...

Tal como se ha podido ver, en estos artículos Zambrano habla de cuestiones contemporáneas, de los problemas que le rodean, de realidades concretas y del efecto

⁸⁸ Todas las citas de este párrafo están tomadas de Zambrano, 28/11/1928: 3.

⁸⁹ En Zambrano, 11/10/1928: 3, la autora expone que, después de la “concepción cristiana”, no es posible pensar que las diferencias de clase no se pueden superar. En Gálatas 3,28 se lee: “Ya no hay judío ni griego, ni esclavo ni libre, ni hombre o mujer, porque todos son uno en Cristo”. El cristianismo, por tanto, al menos en teoría, aporta una noción de dignidad humana compartida por toda la humanidad, hombres y mujeres, por su condición de hijos e hijas de Dios, y dentro de la Iglesia, también teóricamente, todos están igualados por el bautismo. La cultura, por tu parte, también “igual” a los seres humanos, sean burgueses u obreros, ya que la capacidad intelectual, la inteligencia, está presente en todas las clases sociales y en hombres y mujeres.

que en ella y en su generación producen. Por lo que respecta al feminismo, parece que en 1928 la autora consideraba antiguo el término, seguramente porque lo asociaba a los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XIX. Sin duda compartía muchos ideales feministas, pero no comulgaba con las formas, que a menudo consideraba exaltadas y desmedidas. Aplaudía lo positivo de los logros del feminismo, pero tenía una actitud crítica al respecto, porque veía sus sombras, el precio que muchas mujeres estaban pagando por su independencia. Para ella, el modelo de humanidad no se agotaba en lo masculino: lo femenino también podía serlo, para hombres y mujeres. La Zambrano de “Aire Libre” conocía la situación de inferioridad, exclusión y marginación de las mujeres, pero se resistía a considerarlas simples víctimas o elementos pasivos e inútiles. De ahí su empeño en hacerlas dueñas y responsables de su destino, lo que conecta directamente con su interés por mostrar el papel y la influencia de las mujeres en la historia, cuestiones sobre las que seguirá reflexionando años después.

3.3.2.2. La mujer en España, desde Chile (1936-1937)

Durante su estancia en Chile, Zambrano publicó dos artículos relacionados directamente con el tema de la mujer en España: “La mujer en la lucha española”, publicado en 1936 en *La Mujer Nueva*, que era la principal revista del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, con el que la autora colaboró (Soto García, 2005: 447), y “La mujer en la lucha actual”, aparecido en la también revista chilena *Frente Popular*, en 1937⁹⁰.

En el primero, la autora reflexiona sobre la actuación de la mujer en la contienda iniciada medio año atrás en España y reconoce que, aunque tradicionalmente la mujer representaba la paz, desde el comienzo la guerra civil, “sin dejar de serlo y aun siéndolo más que nunca” (Zambrano, 2015b: 299), participa activamente en la lucha. En España, por tanto, se está produciendo una revolución, un cambio profundo de los sentimientos causado por la mujer, “que está creando una auténtica mujer nueva que, como todo lo nuevo verdadero, conserva de sí la fuerza de lo anterior, incluyéndolo sin destruirlo, y

⁹⁰ Textos citados: “La mujer en la lucha española” (Zambrano, 2015b); “La mujer en la lucha actual”, (Zambrano, 2015c).

unido a lo que parece ser su contrario” (Zambrano, 2015b: 299): sigue siendo madre, pero no solo de sus hijos, sino de la historia, puesto que es consciente de la causa que se defiende y está propiciando la creación de un mundo nuevo. Según la autora, la prensa reaccionaria intenta mostrar a estas mujeres “como un monstruo carente no de feminidad sino de humanidad” (Zambrano, 2015b: 300), pero ella las considera maravillosas, femeninas y humanas. Y aunque son muchas, pone como ejemplo a dos, Elena Felipe y Rosa Chacel, que trabajan de enfermeras, realizan tareas intelectuales en medio de la contienda y solo quieren compartir el destino del pueblo. Zambrano finaliza el artículo afirmando que la mujer intelectual tiene una perspectiva privilegiada respecto al pueblo:

“solamente por el pueblo el intelectual se justifica, ya que él es tan intuitivamente la verdad que el intelectual ha de convertir en pensamiento. Y si el intelectual es además mujer, su visión con el pueblo es más estrecha, porque la mujer está al comienzo de toda época nueva, de todo mundo que comienza, ayudándolo a nacer con dolor y con valor insumable” (Zambrano, 2015b: 301).

Recoge esta misma idea en el segundo artículo, “La mujer en la lucha actual”, en cuyo inicio destaca la presencia de la mujer donde todo comienza, ya sea una vida individual o un mundo nuevo, como madre de un ser humano concreto o de un pueblo o de una época, y recuerda que todos los pueblos “tienen en su mitología una mujer que decide su linaje y da nombre a su estirpe” (Zambrano, 2015c: 319). De ahí la importancia que la mujer española tiene en esos terribles momentos en que nace una España nueva:

“La mujer de España, sin alcanzar el puesto en la cultura que las mujeres de otros países han alcanzado, sin haber pertenecido a la vanguardia de ningún movimiento feminista, sin tener esa carga de primeras figuras que en la literatura o en la ciencia han florecido en otros países, presenta ahora algo tan extraordinario en grandeza que justifica quizás a la mujer de todos los países de tara tradicional. Esta tara terrible de la mujer, desde / siempre es una falta de heroísmo, que es diferente por completo a la capacidad de sacrificio y abnegación que siempre la ha caracterizado” (Zambrano, 2015c: 319-320).

Las mujeres españolas están luchando por la libertad en pie de igualdad y heroicamente junto a los varones, como sus compañeras, y no lo hacen de manera excepcional, como Mariana Pineda en su momento, de quien muchos se admiraban porque era mujer –una “mala mujer”, a juicio de algunos–, ni tampoco lo hacen mirando

de lejos, como las pocas que acompañaron a Jesús al Calvario, sino participando masivamente en la lucha, protagonizándola y compartiendo sufrimiento y destino con los hombres. A diferencia de otras figuras femeninas revolucionarias, como Rosa Luxemburgo o Clara Zetkin, los nombres de estas mujeres, “que se hunden en la lucha y en el frente sin género” (Zambrano, 2015c: 320), permanecerán en el anonimato, pese a que “serán siempre con su vida y con su muerte una acusación definitiva a la barbarie y una bandera que no nos permitirá retroceder” (Zambrano, 2015c: 320).

Me parece importante destacar algunos aspectos especialmente relevantes de estos dos artículos: en primer lugar, el interés de Zambrano en poner de relieve el protagonismo de las mujeres no solo en la guerra civil española, sino en los momentos decisivos de la historia en los que se producen verdaderos cambios, de los que son artífices y protagonistas; en segundo, su convencimiento de que ser compañeras de los varones en la lucha por la libertad no menoscaba la feminidad de las mujeres, sino que la acrecienta, lo que apunta a que el concepto de feminidad no es estático; en tercero, su conciencia de que las mujeres irrumpen en el espacio público sin abandonar el privado, y, finalmente, su fe en las mujeres populares, las cuales, aun sin cultura, pueden superar las “taras” de la tradición, elevarse sobre sí mismas y convertirse en ejemplo para todos.

3.3.2.3. La mujer en la cultura occidental

Las conferencias impartidas en el cursillo organizado por el Ateneo de Gijón en 1935, a juzgar por los resúmenes conservados, anticipaban seguramente las reflexiones que años después desarrolló en América sobre la mujer en Occidente:

“Comienza la conferenciante justificando el tema elegido para su breve cursillo «La mujer en el Estado moderno». Hoy, dice, es preciso justificarlo todo, hasta el hecho mismo de pensar [...].

Hay una afición creciente por la historia, que se traduce en una mayor lectura de biografías, novelas históricas, etc. Pero es el presente el punto de vista de la mirada hacia el pasado, que es la Historia. Por eso vamos a ver en perspectiva histórica, el desenvolvimiento de estos dos problemas: el problema del Estado y el problema de la situación social de la mujer.

Mediante un rápido recorrido histórico de Grecia, Roma y la Edad Media europea, queda clara la significación espiritual de la mujer, que crea la vida íntima y la vida social, mientras el hombre crea el Estado, instrumento de poder regido por la razón.

Pero hasta el Renacimiento no hay propiamente Estado, y esto, el nacimiento del Estado europeo moderno y el papel de la mujer dentro de él será el tema de la próxima conferencia” (*El Noroeste*, 11/5/1935: 4)

“Comenzó la segunda conferencia recogiendo la anterior [...]. Lo interesante para el problema que nos ocupa es ver cuál ha sido la creación específica del hombre y cuál la de la mujer. El pleito feminista planteado a principios del siglo XIX, pretendía explicar el poco rendimiento de la mujer en la vida espiritual por su educación. Pero ¿es así realmente o nos será posible pensar por el contrario que la mujer ha ejercido su influjo en otros aspectos de la vida menos visibles, pero fundamentales y decisivos? [...] La mujer tiene una mayor cercanía con la naturaleza, pero no se queda tampoco en ella, pues de ser así, sería otra especie distinta del hombre; ella también crea, y su primera creación es eso que llamamos amor. El amor es una creación espiritual como el arte, como la ciencia” (Zambrano, 2012b: 210)

Pero fue entre 1940 y 1945, cuando María Zambrano dedicó una atención especial a la reflexión sobre la condición de la mujer en la cultura occidental, que nos ha llegado a través de los textos de varias conferencias pronunciadas en La Habana y un artículo publicado en Argentina⁹¹.

Las conferencias de La Habana (1940 y 1943)

En marzo de 1940, recién llegada a Cuba, desde México, muy al comienzo de su exilio americano, María Zambrano pronunció cuatro conferencias en la Institución Hispanocubana de Cultura, en La Habana, bajo el título “La mujer y sus formas de expresión en Occidente”. En 1943, tras una estancia en Puerto Rico, volvió a la capital cubana, donde impartió varias conferencias, entre ellas una titulada “La mujer en la Historia”, en la Sociedad de Bellas Artes, cuyo texto original no ha llegado a nuestros días, aunque se ha conservado una noticia sobre la misma⁹².

⁹¹ Se sabe que Zambrano impartió más conferencias sobre el tema de la mujer, tanto en España como en América, pero solo se conserva el contenido original de cuatro y el resumen de una quinta, recogido en Zambrano, 2007: 113-115.

⁹² El texto está firmado con las siglas H. P. LL., que casi con toda seguridad corresponden a Humberto Piñera Llera, profesor de Filosofía en la Universidad de La Habana, quien reseñó otra conferencia de Zambrano ese mismo año (Arcos, 2007: LVII).

En el ciclo de conferencias de 1940, Zambrano dedicó dos a la mujer en la Edad Media⁹³. Al comienzo de la primera explica el tema de la mujer no le interesa más que otros, pero que la situación de esta “no puede desprenderse de la del hombre en su aspecto más esencial, en el creador y en el íntimo” (Zambrano, 2007: 116), con lo que, en mi opinión, expresa su profunda convicción de que lo que le sucede a la mujer atañe al hombre, tanto si el término significa ser humano como si solo se refiere al varón. Además, añade que la crisis que atraviesa Occidente exige una confesión histórica. Por un lado, la confesión, como método y género literario, aspira a la veracidad porque “el que se confiesa solamente pretende decir su verdad” (Zambrano, 2007: 116), lo que destaca su carácter subjetivo frente a quien define con pretensiones de verdad; por otro, va de la dispersión a la unidad y libera del pasado a través de la rememoración del mismo. Es, por tanto, conciencia y liberación. Zambrano, asimismo, propone una acepción dinámica del término *tradición*, que entiende como “la buena circulación histórica cuando el pasado, sin estancarse, fluye dejando paso al porvenir” (Zambrano, 2007: 117). De este modo, se arraiga en la tradición sin dejarse atar por ella. No obstante inquirir “lo que haya sido la vida humana en su relación entre el hombre y la mujer, no quiere, pues, decir, que pretendamos recrearnos en este espejo y permanecer encantados ante la imagen retrospectiva que nos presente, llena de encanto como siempre lo está el pasado” (Zambrano, 2007: 117). Dicho de otra forma, echar la vista atrás no significa tomar el pasado como modelo. Zambrano, en realidad, rastrea la relación histórica entre el hombre y la mujer para clarificar la confusa situación de su tiempo.

En estos párrafos preliminares, creo que la filósofa visibiliza algunos aspectos interesantes desde el punto de vista hermenéutico que, por extensión, pueden hacerse extensivos a las demás conferencias. Por un lado, se ubica en un presente caracterizado por la crisis y la confusión para el que intenta buscar claridad, lo que revela que, sin duda, tiene muy presentes la ya terminada Guerra Civil española y la recién iniciada Segunda Guerra Mundial, es decir, un clima de violencia extrema extendido por muchos países, a la que no se ha llegado por casualidad y en la que la relación histórica entre el hombre y la mujer ha podido ser determinante. Por otro, al calificar su discurso como confesión, no solo reconoce la subjetividad de sus palabras, sino que conoce a partir de

⁹³ Pronunciadas el 1 y el 8 de marzo de 1940 y publicadas juntas bajo el título “La mujer en la cultura medioeval” en la revista *Ultra* (La Habana), 45 (1940), pp. 275-278. Texto utilizado y citado: “La mujer en la cultura medioeval”, en Zambrano, 2007: 116-125.

dicha subjetividad, es decir, declara subjetivo su conocimiento, lo que no le resta valor. Además, puesto que la confesión es conciencia y liberación, la mirada al pasado de la autora es, al mismo tiempo, reivindicación y superación del mismo. Finalmente, lo que descubre en este mirar atrás, “esta imagen de la mujer es la *imagen recibida*” (Llevadot, 1999:17). En otras palabras, no es una imagen preceptiva o normativa.

Para entrar en materia, Zambrano se remonta a los orígenes del mundo –de la cultura– occidental, o sea, a Grecia y al cristianismo, y encuentra en ellos “una radical divergencia entre el hombre y la mujer” (Zambrano, 2007: 117). Es interesante observar que no habla de diferencia, sino de divergencia, lo que sugiere separación y discrepancia progresivas. La autora observa que, en Grecia, el hombre –el ser humano– se define por la filosofía, por el *logos*, que significa razón y palabra que dice la verdad, la cual se alcanza mediante el método (Zambrano, 2007: 117-118), y pese a que la verdad parece incumbir al ser humano en general, solo el varón se ha lanzado a su búsqueda, mientras que la mujer ha permanecido al margen de dicha actividad y más unida a la naturaleza. El cristianismo, por su parte, impone un concepto de hombre/ser humano que se definirá por la *creación*, ya que este es imagen de Dios, “y Dios es creador ante todo” (Zambrano, 2007: 118). Así, el hombre –varón– necesita crear porque es consciente de lo que le falta, mientras que la mujer, más cercana a la naturaleza, se resigna mejor a vivir con lo que se encuentra, sin lanzarse a la búsqueda de lo que no tiene. Por otro lado, creación significa también libertad. De todo ello, se puede concluir –aunque María Zambrano no lo hace, al menos explícitamente– que tanto si se tiene en cuenta la definición griega de hombre/ser humano, como si se toma en consideración la cristiana, la mujer no llega a serlo, al menos plenamente, puesto que no participa ni de la razón, ni de la palabra, ni de la creación, ni de la libertad.

Según la filósofa, la combinación de la libertad cristiana con el racionalismo griego dio lugar al idealismo esencial de la Edad Media: “el idealismo, el espíritu heroico varonil, la lucha constante y abierta contra la naturaleza a la que se quería encerrar en el mundo de los ideales” (Zambrano, 2007: 118); un idealismo, por tanto, masculino, cuyas fuentes son: “la razón griega y la idea de creación del pueblo hebreo, del Dios omnipotente, terriblemente masculino” (Zambrano, 2007: 120). Esta calificación del omnipotente Dios judeocristiano resulta muy interesante porque describe, al tiempo que critica, el tipo de poder con que en Occidente se ha revestido a la divinidad. Este idealismo tiene como objetivo someter la realidad entera por la acción

del hombre/varón y constituye “la raíz guerrera de toda la cultura occidental” (Zambrano, 2007: 120).

Esta filosofía creada por varones inventa la realidad y, por tanto, “inventa también a la mujer, e inventa el amor” (Zambrano, 2007: 120) o, dicho de otra forma, la mujer –lo que se entendía por mujer– en la Edad Media es un invento del hombre idealista occidental, un invento masculino. Creo que resulta imposible obviar que este sujeto pensante, en este caso, no solo es varón, sino caballero, de manera que se superponen en él género y clase. Así, para el caballero medieval, la mujer “se escindió en dos significaciones” (Zambrano, 2007: 119), escisión que, en mi opinión, sugiere la existencia previa de algo no dividido: la esposa/madre, o la amante *ideal*. Para la filósofa, la mujer en esta época es un concepto, corresponde a una idea absoluta y pura que, como las ideas platónicas, “sirve de mediadora, de intermediaria” (Zambrano, 2007: 120). Ahora bien, Zambrano piensa que el amor ideal a una mujer ideal ha tenido que apoyarse en una mujer real “una mujer educada, hecha para soportar esta idealización masculina, dócil respuesta a la creación del hombre” (Zambrano, 2007: 121). Esta mujer es la dama, que parece al mismo tiempo inspiración y consecuencia de la idea medieval de mujer. La pureza ideal se corresponde, en la mujer real, con la honestidad y la quietud, pues una dama ha de estarse quieta y “no desmentir con su movimiento y su actuación la idea que ha engendrado en la mente masculina” (Zambrano, 2007: 121). Así pues, la idealización ha ascendido a la mujer a un alto reinado, pero a cambio esta debe ser completamente dependiente y obediente, no actuar ni ser por sí misma. El hombre/varón une así a la mujer a la creación masculina, la cual, por otra parte, “sin ella no sería posible” (Zambrano, 2007: 121). La dama, a su vez, interviene en la creación cultural medieval, refinando la vida social al crear normas de relación como la galantería, que aplaca “los instintos demasiado despiertos y en tensión del guerrero” (Zambrano, 2007: 122). Según la filósofa, esta mujer real de la Edad Media, la dama, ha trascendido su propia época y “persiste hasta en nuestro tiempo en eso que se llama novia, la novia española, la novia hispánica” (Zambrano, 2007: 121), de lo que se desprende que, al igual que su antepasada, la novia es elevada al más alto reinado de la creación masculina a cambio de no ser por sí misma, de no autoconcebirse ni autodesignarse, a cambio de ser enteramente dependiente y obediente.

Ahora bien, Zambrano también se pregunta, respecto a la mujer, “qué era ella y cómo se había definido aparte de cómo el hombre la soñará” (Zambrano, 2007: 119),

pregunta que creo fundamental, porque revela el interés de la autora por averiguar el autoconcepto que la mujer tiene de sí, un concepto de mujer no heterodesignado, sino que afirma que “la mujer ha sido algo también por sí misma” (Zambrano, 2007: 122). De esta manera, señala que en Oriente y en Grecia la mujer que participaba en la creación cultural era la *hetaira*, mientras que en Occidente el camino por el que las mujeres medievales pueden participar de esa característica humana –la creación intelectual– es el monasterio. En mi opinión, resulta muy sugerente que aparezcan en el mismo párrafo las *hetairas* –que pueden representar también a las cortesanas de otras épocas– y las monjas, porque encarnan los dos únicos caminos que se les ofrecen a las mujeres fuera del matrimonio. Ambos les dan acceso a la cultura y a la creación intelectual. Y esto es posible porque

“la cultura monástica es un tipo de cultura aristocrática en que la mujer queda encerrada en un molde rígido que la envuelve herméticamente; la monja es la copia de las ideas y en virtud de su naturaleza ideal puede participar en el curso superior de la cultura, en la vida del espíritu. Solamente a este precio se le permite abstenerse de la fecundidad, retirarse de ella” (Zambrano, 2007: 119).

Lo que permite a la monja escapar al destino de esposa y madre que como mujer le corresponde y acceder a la cultura es su “naturaleza ideal” (Zambrano, 2007: 119). La monja es una mujer des-carnada y, por tanto, des-sexualizada, des-feminizada. Su estatus revela la incompatibilidad entre cultura y maternidad, entre fecundidad física y fecundidad intelectual (creación), pues a la madre, aunque fecunda, no se le considera creadora. Para serlo, la mujer tiene que des-feminizarse y, además, someterse al hermetismo del monasterio, lo que paradójicamente le permite la libertad que conlleva la creación. El sentido del culto a la virginidad, según Zambrano, es precisamente la adoración de la pureza, la cual es condición para que la mujer pueda ser idealizada⁹⁴.

En cuanto a lo que la mujer ha sido por sí misma, Zambrano recuerda que, en el ámbito intelectual, es el logos, la palabra, decir y decirse, lo que hace humano al ser humano. Así, “la mujer se ha expresado también a sí misma” (Zambrano, 2007: 122), lo que en su caso significa que ha expresado su amor, pues su existencia “aun cuando existe por sí misma, todavía va indisolublemente ligada al amor” (Zambrano, 2007:

⁹⁴ La autora afirma que, siglos más tarde, este culto “se va a elevar al más alto grado con el dogma de la Inmaculada Concepción” (Zambrano, 2007: 119). Según ella, no puede irse más allá en la creación idealista masculina, pues en “la Purísima Concepción está Beatriz, está Dulcinea, está en suma, la condición de posibilidad de que una mujer, criatura de la tierra que sólo posee fecundidad, participe de la creación” (Zambrano, 2007: 122).

122)⁹⁵, por lo que la mujer no se define como el hombre, sino que se expresa fuera de la lógica. Pienso que una afirmación así se justifica por la falta de obras filosóficas de autoría femenina hasta y durante la Edad Media, ya que las obras conocidas escritas por mujeres pertenecen a otros géneros, como Zambrano explica a continuación hablando de Safo, “voz de mujer que se ha expresado, que ha confesado su amor” (Zambrano, 2007: 122), y cuyo mérito no radica solo en su calidad literaria, sino en “el hecho mismo de haberse manifestado por la poesía, es decir, de haber dicho para todos y para siempre, de haber universalizado en el tiempo y en el espacio, lo que la mujer tan celosamente oculta” (Zambrano, 2007: 123). Me parece importante señalar el proceso universalizador que supone este decir a través de la creación literaria, el salto de lo privado/oculto/personal a lo público/visible/colectivo. Además, según Zambrano, que la mujer manifieste lo que oculta le hace sentirlo de otra manera. No es, pues, lo mismo decir que callar.

La mujer medieval encontró otra forma de expresión amorosa: las cartas. La autora pone como ejemplo las de Eloísa y las de la hispano-portuguesa María Alcoforado, ambas monjas. Es curioso y paradójico que Zambrano se sirva de dos monjas para ejemplificar la expresión amorosa y, por otro lado, sorprende que no haga alusión en estas conferencias a la obra de mujeres como Hildegarda de Bingen o de Teresa de Jesús. Eloísa⁹⁶, según la filósofa, es la única mujer –hasta la Edad Media– que se enamora de la palabra y sucumbe al hechizo de la Filosofía, pues hasta entonces la mujer se había enamorado del valor, del poder, de la gloria, como expresión del esplendor de la virilidad. Eloísa, sin embargo, está enamorada “de otro género de virilidad, de una virilidad que se muestra en el pensamiento” (Zambrano, 2007: 124),

⁹⁵ Entiendo que el adverbio *todavía* se refiere, evidentemente, a la Edad Media.

⁹⁶ Pedro Abelardo (1079-1142) fue uno de los pensadores más importantes de su época y maestro en la Universidad de París. Eloísa, de quien no se tienen demasiados datos biográficos, fue criada por su tío, el canónigo Fulberto, que le proporcionó una esmerada educación. Sus conocimientos de latín, griego y hebreo la hicieron muy famosa en París y despertaron la admiración de Abelardo, quien consiguió ser su maestro. Los dos se enamoraron apasionadamente, lo que marcó trágicamente sus vidas. Ella se quedó embarazada y se casaron en secreto para no dañar la fama y la carrera de Abelardo. Eloísa fue enviada a un convento en Argenteuil, mientras él continuó con su actividad intelectual y docente, manteniéndose a distancia de su esposa para ocultar su relación, que ya no era un secreto para nadie. Fulardo creyó que Abelardo había abandonado a su sobrina y vengó la ofensa contratando a unos hombres para que castraran al filósofo, quien acabó ingresando y profesando en la abadía de San Dionisio de París, después de haber convertido a su esposa en monja de Argenteuil. Eloísa no tenía vocación religiosa y, por tanto, sintió la vida monástica como una imposición. Ella habría querido vivir junto a Abelardo, siendo su amiga, sin lazos legales, buscando la sabiduría, entregándose a un amor desinteresado y sublimando el amor físico. Con el tiempo, aceptó su condición de monja, aunque nunca se olvidó de su esposo ni dejó de preocuparse por él.

pues no hay que olvidar que el pensamiento, en aquel momento, era un ámbito humano únicamente transitado por los varones. Según la autora, Eloísa merece pasar a la historia por la entrega total y sin reservas a un hombre “que realiza su virilidad pensando, demostrando, razonando” (Zambrano, 2007: 124).

En estas dos formas de expresión que utiliza hasta la Edad Media –la poesía y las cartas–, la mujer se muestra como alma, mientras que en el hombre predomina la carne y el espíritu, pero “el alma es esclava; el alma vive cautiva, reclusa y casi siempre hermética” (Zambrano, 2007: 124). Creo que es muy interesante destacar que, en este caso, la mujer no se asocia a la carne, pues el instinto, “desmedido e insaciable” (Zambrano, 2007: 124), caracteriza al varón, al igual que la inteligencia. Con todo, la autora piensa que el hecho de que el ama se esclavice a la razón no la hace menos cautiva. Por tanto, da la impresión de que la creación intelectual de la que ha sido capaz la mujer hasta el Medievo no la ha liberado.

Zambrano dedica la tercera y la cuarta conferencia del ciclo de 1940 a la mujer en el Renacimiento y en el Romanticismo⁹⁷, pero antes de abordar directamente el tema, desarrolla con más detalle la diferencia que observa en la historia entre el modo de crear masculino y el femenino. El varón crea objetivamente, yendo más allá del sentir particular, afirmando de forma trascendente, universalizando sus situaciones y lanzándolas fuera de sí, “haciéndolas impersonales por muy personales que parezcan ser” (Zambrano, 2007: 126). Esta forma de crear, que absorbe el sentimiento que está en su raíz y lo invisibiliza, es la que corresponde a lo que se ha denominado *espíritu* y la que se ha mantenido hasta el Romanticismo, en que el hombre intenta “expresar directamente sus sentimientos” (Zambrano, 2007: 126). La mujer, sin embargo, ha vivido como *alma*, por lo que no alcanza la creación, ya que el alma es “casi siempre muda” (Zambrano, 2007: 126). Pero cuando la mujer habla, como en el caso de Eloísa, genera una creación “incorporada a su propia vida” que no destruye el sentimiento, porque las mujeres son deliberadamente incapaces –la paradoja es evidente– de desprenderse de su sentir. Lo curioso es que, además de mencionar de nuevo a Safo, a Eloísa y a sor Mariana, nombra también a Garcilaso y a san Juan de la Cruz, que no son

⁹⁷ Las conferencias fueron pronunciadas, respectivamente, el 15 y el 24 de marzo de 1940 y publicadas juntas, bajo el título “La mujer en el Renacimiento. La mujer en el Romanticismo”, en la revista *Ultra* (La Habana), n. 46 (1940), pp. 367-369. Texto citado: “La mujer en el Renacimiento” y “La mujer en el Romanticismo”, en Zambrano, 2007: 126-128 y 129-133, respectivamente.

mujeres. Paradójicamente, de nuevo, el alma, que es esclava, se libera a través del enamoramiento, el cual es “el extremismo de la esclavitud” (Zambrano, 2007: 127).

Ahora bien, ¿de qué se enamora la mujer? La autora observa que entre la mujer y la creación masculina racional ha habido una persistente enemistad y, como ya había anticipado en la segunda conferencia, entiende que la virilidad en algunas épocas se ha definido no como poder sexual, sino como justicia y razón, ya que estas han sido conquistadas “a fuerza de audacia mental, de heroico esfuerzo y de riesgo” (Zambrano, 2007: 127). En el Renacimiento, esta enemistad entre mujer y creación se da una tregua, justo “antes del Concilio de Trento en que se cierra la Iglesia Católica” (Zambrano, 2007: 127), y la mujer renacentista crea con los hombres una “forma de relación que está entre el amor y la amistad” (Zambrano, 2007: 127), porque sale de sí y va más allá del amor absorbente. Su símbolo es el laurel, que significa gloria y castidad, concretamente del laurel en que Dafne se convirtió huyendo de una divinidad masculina, Apolo.

En el Renacimiento, por tanto, “la mujer desciende a la tierra y comienza a vivir por sí misma, con vida propia; comienza a existir fuera del ensueño del hombre” (Zambrano, 2007: 129), porque la existencia de la mujer es más visible e influyente en los momentos de crisis histórica –y el Renacimiento lo fue–, pero no por un acto de rebeldía ni de liberación. Creo que la autora no habría hecho esta aclaración de no haber tenido presente el feminismo como movimiento vindicativo, es decir, que la hizo para evitar que la vida propia que alcanzó la mujer renacentista se tachase de logro feminista. No obstante, aunque vive por sí misma, la mujer en esta época no entra en la pura creación, pero la posibilita, porque propicia una “atmósfera en torno al hombre de genio” (Zambrano, 2007: 129), que sí es creador, un ambiente de persuasión y de constante exigencia de belleza espiritual, un límite, la medida “para la creación atormentada del genio” (Zambrano, 2007: 129). El encanto de estas mujeres que Zambrano considera extraordinarias –como Julia Gonzaga, Vittoria Colonna o la mujer que fue la Gioconda– no es la belleza, sino la ambigüedad. La autora no aclara respecto a qué son ambiguas estas mujeres reales y en plural, pero sin duda se refiere al género, de lo que se puede concluir que no son mujeres femeninas, o al menos no como las demás. Quizá son mujeres femeninas y masculinas a un tiempo, o ninguna de las dos cosas. En cualquier caso, están por encima de su sexo gracias a la instrucción que han

recibido y la palabra autorizada que su formación les otorga. Se elevan sobre la feminidad definida por los varones. En palabras de la propia Zambrano:

“viven ya por su cuenta, pero esta su vida, siendo mujeres de mundo, se puede decir que es la de una monja laica, o mejor una monja de la cultura, de las letras. Todas ellas aparecen más o menos asexuadas, más allá del amor carnal, por encima de la pasión, invulnerables. El amor que forjan sutilmente es el verdadero amor platónico, es decir, el amor que lleva al conocimiento (Zambrano, 2007: 130).

La imagen de la monja laica es muy interesante, pues conecta con la monja medieval a través de la castidad, mencionada al final de la tercera conferencia, y establece una cierta continuidad en la vía que permite a la mujer acceder a la creación intelectual. No obstante, en esta ocasión, no es el muro del monasterio lo que hace invulnerables a las mujeres, sino su ambigüedad, lograda mediante la formación intelectual, y su asexuación, es decir, su capacidad para trascender el amor carnal y apasionado. No se dice de estas mujeres que sean vírgenes, ni siquiera castas, sino asexuadas. La asociación mujer-sexualidad, al igual que en la monja medieval, queda rota, lo que es al mismo tiempo causa y consecuencia de su cultura.

Pero el Renacimiento duró poco, ya que “quedó cerrado en el Concilio de Trento, con la Contrarreforma” (Zambrano, 2007: 130). Al imponerse el dogmatismo, el horizonte del espíritu se encogió y la vida social y la cultura se inhibieron. La mujer se entregó a la devoción religiosa y a la moral. El amor platónico, que había vencido al amor pasión que resonaba en Europa desde el siglo XII –Eloísa y Abelardo– “es de nuevo vencido” (Zambrano, 2007: 130) para dejar paso, por una parte, al amor que es fecundidad y, por otra, al amor pasión, resucitado con el Romanticismo.

Como consecuencia de la “fermentación de todo lo que quedó reprimido bajo el orden medioeval primero y bajo la sociedad europea más o menos racionalista” (Zambrano, 2007: 131), el Romanticismo, que tuvo conciencia de su carácter revolucionario, representa para Zambrano una subversión no solo contra lo católico y la moral, frente a lo que surge la pasión, sino también contra el racionalismo y sus límites, frente a lo que nace “la confusión de los sentimientos” (Zambrano, 2007: 131). Se huye de lo preciso y lo definido y, teóricamente al menos, van desapareciendo las barreras. Pero una cosa es la teoría, y otra, “el auténtico quehacer social de la hora” (Zambrano, 2007: 131). Así, según Zambrano, la verdadera vida social tramada por revolución romántica fue la sociedad burguesa, la burguesía liberal. Espacios privilegiados para la

creación de una sociedad tal fueron los salones regentados por mujeres, normalmente burguesas, en los que estas ejercieron un importante papel social y político, ya que eran un terreno neutral donde los hombres, procedentes de diferentes clases sociales, se conocían y se trataban sin rencor⁹⁸.

Según la filósofa, “la mujer en la vida política era lo que jamás ha debido dejar de ser: la neutralidad, el terreno neutro donde toda lucha se amortigua y deja paso a la concordia” (Zambrano, 2007: 132), afirmación que parece reflejar, por vez primera en estas conferencias, la opinión de la autora sobre lo que la mujer debe ser también en el presente. Zambrano explica que la mujer romántica actuaba e influía sin beligerancia, pensaba y expresaba sus opiniones y convicciones, pero orientaba sus esfuerzos a algo anónimo y mayor que ella misma: “la creación de la sociedad, de la cohesión social bajo todos los cataclismos de la política” (Zambrano, 2007: 132-133). En el siglo XIX, sin embargo, la mujer se rebela y trabaja para ella misma, para lograr sus reivindicaciones, lo que indudablemente hace referencia al movimiento feminista decimonónico, aunque la autora no lo nombra. En realidad, habla concretamente de “unas supuestas reivindicaciones” (Zambrano, 2007: 133), lo que podría llevar a pensar que la filósofa era crítica con las mismas o pensaba que las mujeres no tenían derecho a ellas, pero el feminismo del siglo XIX reclamaba el derecho de las mujeres al voto, a la educación, a condiciones de trabajo dignas y a salarios justos, derechos con los que María Zambrano, a juzgar por su vida y su obra, estaba de acuerdo, por lo que, quizás, el adjetivo “supuestas” expresa, más bien, lo que la sociedad decimonónica opinaba de las reivindicaciones de las mujeres. En todo caso, Zambrano piensa que la rebelión de las mujeres en el XIX es una más “junto a otras que han sido necesarias sin duda, pero que se aproximan a la consumación de su significado” (Zambrano, 2007: 133).

La autora no explica por qué el feminismo ha sido una revolución necesaria, aunque casi terminada, pero tras volver la vista atrás concluye que “la mujer ha alcanzado su máxima fuerza y valor en la construcción de lo colectivo y anónimo. Está junto a lo inmovible y seguro, está adherida a lo que no cambia y que por no cambiar permite el audaz vuelo de la creación individual” (Zambrano, 2007: 133). Por eso, urge a reconciliar sociedad y creación, es decir, la continuidad de la vida y la libertad del hombre, porque el mundo actual es un mundo dividido en el que los poderes

⁹⁸ Zambrano nombra a Mme. Staël (Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël Holstein) y a Mme. Récamier (Jeanne Françoise Julie Adélaïde Récamier).

fundamentales están en permanente lucha. Sin duda, la continuidad de la vida alude a lo femenino, y la libertad, a lo masculino, pero la autora no aclara cómo se enfrentan estos poderes, aunque podría pensarse, por un lado, en el rechazo masculino a todo lo que no entra en el ámbito de la razón y, por otro, en la reciente beligerancia femenina para reivindicar los derechos de las mujeres. En todo caso, la filósofa propone una salida, que no pasa por la victoria o la derrota de uno u otro poder, sino por “la integración de las partes que luchan frente a frente” (Zambrano, 2007: 133), porque integrar es el único sentido de la historia⁹⁹.

Con esta llamada a la integración concluye Zambrano la cuarta conferencia de la serie y cierra el círculo abierto en la primera, que iniciaba afirmando la radical divergencia entre el hombre y la mujer en los orígenes de la cultura occidental. Al final, su propuesta es integrar, constituir un todo con las partes, unificar lo dividido, buscar “la unidad originaria perdida en los principios de nuestra cultura, justo en el momento en que aparece el hombre racional” (Fogler, 2017: 84). De algún modo, Zambrano vuelve al punto de partida, pero también lo supera, porque la confesión histórica realizada ha concienciado y liberado tanto a ella como a su público.

Como he señalado más arriba, Zambrano pronunció en La Habana, en 1943, una conferencia titulada “La mujer en la Historia”, cuyo contenido nos ha llegado a través de una noticia¹⁰⁰. El objetivo de Zambrano era reflexionar sobre el papel de la mujer en el futuro, tarea arriesgada siendo este tan incierto, en el contexto de la actual crisis de “la existencia humana como individuo” (Zambrano, 2007: 113), precisamente por exceso de individualismo. La autora piensa que la vida individual conquistada por el hombre occidental, caracterizada por la soledad y la libertad, ha definido la cultura de Occidente y se pregunta no solo cuál ha sido el papel de la mujer en dicha vida, sino también si la mujer la ha logrado plenamente para sí. Y tiene que responder que no, porque aunque está extendida la idea de que el cristianismo elevó a la mujer a la categoría de persona, “lo cierto es que el resultado ha sido una abismal sima tendida entre los dos sexos” (Zambrano, 2017: 114), pues mientras el varón alcanza la realización de la soledad, la libertad y la voluntad, la mujer permanece inmóvil, de ahí su imposibilidad “para llegar a constituirse en sujeto «por quien se manifiesta el espíritu»” (Zambrano, 2017: 114).

⁹⁹ No es la primera vez que Zambrano invita a la integración de lo masculino y lo femenino. En los artículos publicados en *El Liberal* en 1928 ya se han visto propuestas semejantes.

¹⁰⁰ Texto citado: “La mujer en la Historia”, en Zambrano, 2007: 113-115.

No obstante, hay que visibilizar la singular situación de la mujer en los comienzos de la cultura occidental, para lo que retoma las ideas expuestas en las conferencias de 1940. La mujer, pues, ha sido el ideal del varón, pero no la mujer real, sino la que él ha creado con sus sueños, por lo que ha estado ubicada en un universo –el de la piedad y la gracia– diferente al masculino –de la acción y de la voluntad–, tanto en su rol de dama, como en su papel de mujer doméstica. Salvo la excepción que en la Edad Media representa Eloísa, Zambrano piensa que la mujer busca la individualidad, por primera vez, en el Renacimiento, lo que permite la amistad entre los sexos, algo que solo puede darse entre pares. De ahí el androginismo de algunas mujeres, como Vittoria Colonna y Lisa Gheardini (Monna Lisa), a las que nombra la autora, al igual que a sor Juana Inés de la Cruz, cuyo ánimo varonil encontraría buen acomodo en el monasterio. La monja y la cortesana son otros dos intentos, los más logrados, de conseguir la individualidad femenina, “y entre ambas, la mujer doméstica, la esposa, «guardián de la tradición y esclava de lo genérico»” (Zambrano, 2007: 114). En el Romanticismo, la mujer intenta vivir como el hombre desde la pasión, intento que la opinión común identifica con el “masculinismo”. Según Zambrano, George Sand daría a la razón a quienes así opinan, y no le gusta, porque es una especie de “plegamiento dócil y femenino” a la masculinidad, lo que revela la reticencia de la autora a considerar lo masculino, acriticamente, como modelo universal. Las mujeres del Romanticismo también actúan en los salones, a distancia, utilizando el ingenio. Y en el siglo XIX, aparece un tipo de mujer “a quien no se le permite vivir como mujer, ser una mujer más” (Zambrano, 2007:115), considerada por Zambrano como *mujer extraordinaria* y que solo deformándose puede vivir como el varón. Con todo, paradójicamente, cuando la individualidad está sufriendo la crisis más grave, la mujer tiene posibilidad de lograrla inventándose “a sí misma prescindiendo del varón” (Zambrano, 2007: 115).

“Eloísa o la existencia de la mujer” (1945)

Inventarse a sí misma, conquistar su existencia como mujer es lo que, según Zambrano, logra Eloísa. El artículo “Eloísa o la existencia de la mujer” fue publicado en

la revista *Sur*, de Buenos Aires en 1945¹⁰¹. Se trata, al mismo tiempo, de una profundización y una ampliación de lo apuntado en las conferencias de La Habana. El objetivo, como el título indica, es reflexionar sobre la cuestión metafísica u ontológica de la mujer, asunto más que necesario si se tiene en cuenta que, desde antiguo hasta el presente, la mujer ha sido condenada a permanecer no solo al margen de la cultura y de la historia, sino también en los límites de “lo humano”. Utiliza como punto de partida el culto que rinde a la virginidad, a la joven que no se convierte en mujer, y a las amantes desgraciadas el poeta Rainer Maria Rilke, uno de los más brillantes representantes, según Zambrano, de la fe en la metamorfosis que habita en las religiones orientales y en ciertos mitos griegos. Para Rilke,

“la muerte es la única transformación posible a que el ser de la mujer, alma y amor, puede llegar. Vírgenes intactas, amantes sin amor, con el amor enterrado vivo en la urna de su corazón. Imposible cristalización de la mujer en la vida, perdida en una desgraciada maternidad o en un banal intento de independencia [...]. Nada sabemos de la ulterior transfiguración de estas mujeres, esencia de la femineidad [...]. Diríase que la mujer, sin lugar en la vida, no lo halla tampoco en la muerte, quedando así en el confuso límite entre ambas” (Zambrano, 2007: 169).

Rilke canta la realidad fantasmal de la mujer, “existencia fantasmagórica de lo que no ha conseguido su ser y no está ni en la vida ni en la muerte” (Zambrano, 2007: 170), que ha vivido identificándose con lo misterioso, ya que o ha rehusado la objetividad conquistada por el varón o no ha podido alcanzarla, realidad que los pueblos de todas las épocas han plasmado en sus mitos a través de figuras femeninas errantes y, sobre todo, maléficas para los mortales. Esto ha sido así porque, para la autora, “lo humano” ha sido definido por el varón y la mujer ha quedado siempre al margen, desterrada de la humanidad, rechazada y, por ello, temible. En palabras de Fogler, “la imposibilidad de la mujer de lograr su ser y de aparecer en la historia es el resultado de un extraño tipo de deshumanización de lo femenino, teniendo por lo humano lo que se puede describir según el logos racionalista” (Fogler, 2017: 93). La vida de la mujer solo cobraba ser y sentido en su dependencia del varón, pero “en cuanto asomaba en ella el conato del propio destino, quedaba convertida en un extraño ser sin sede posible. Era la posesa o hechizada que, vengadora, se transformaba en hechicera” (Zambrano, 2007: 171).

¹⁰¹ Texto citado: “Eloísa o la existencia de la mujer”, en Zambrano, 2007: 167-192.

Contra esto, que viene de muy atrás, parece que “nada es ni vale el feminismo moderno; nada” (Zambrano, 2007: 169). Solo se puede especular por qué Zambrano considera el feminismo incapaz de combatir la tradicional visión que la cultura tiene de la mujer, el arraigo y la fuerza de la misma. Fogler señala que Zambrano, al parecer “quiere indicar en este contexto que la perspectiva del feminismo ha sido errónea, porque quería luchar por lo femenino dentro de la cultura, que por su esencia excluye la posibilidad de la existencia de lo femenino (Fogler, 2017: 93), exclusión para la que se encuentra una fundamentación religiosa a la que Zambrano hará referencia más adelante. La mujer, considerada alma y solo alma, ha quedado al margen de la historia y de la libertad conquistada por el varón, entre otras cosas, porque “al más tímido intento de libertad queda endemoniada para siempre, errante y perdida” (Zambrano, 2007:171). La cuestión, por tanto, es si la mujer puede participar en la “aventura varonil” sin dejar de ser alma y alcanzar la libertad sin ser hechizada ni hechicera. Según Zambrano, Eloísa lo logró, compartió la suerte de las amantes que canta Rilke, sufrió todas las metamorfosis para hacerle inmortal y conquistó un modo de ser, es decir, realizó una hazaña no solo para sí, sino por una exigencia de “lo humano en algunos / de sus aspectos o necesidades que impele a ser realizado” (Zambrano, 2007:173) y dejó a otros una manera de ser libres. La hazaña de Eloísa, que padeció un destino incomprensible, aunque lo venció, fue salvar su alma, sin desprenderse de ella, entregándola a lo que parece ser su contrario, la libertad, ya que el modo de ser propio del alma es la esclavitud. En pocas palabras, se entregó “a la libertad por la esclavitud” (Zambrano, 2007:174).

Como hizo en las conferencias de La Habana, Zambrano repasa la existencia de la mujer en la cultura occidental, basada en el pensamiento griego y en el cristianismo. Pero aborda algunos temas nuevos, como la influencia del relato bíblico de la creación del hombre y de la mujer en la construcción de la imagen de uno y otra, algo en lo que la reflexión zambranianiana coincide explícitamente con la crítica feminista de la Biblia. Según la autora, la religión ofrece la imagen de un hombre creado a imagen y semejanza de Dios, del cual ha recibido su ser. Pero aunque “la Iglesia Católica, en uno de sus primeros Concilios, decidiera –por mayoría de votos– la posesión de un alma por la mujer” (Zambrano, 2007: 175), esta no fue metafísicamente igual al varón, quizá porque el Génesis cuenta que Eva fue creada por Dios a través de Adán, “es la hija del sueño de Adán”, de manera que es posible que todo hombre vea y sienta a la mujer “como

engendrada por su anhelo. Criatura de sus sueños y no, como él, hija directa de la divinidad” (Zambrano, 2007: 178). Todo varón reproduce al varón primero, y toda mujer, a Eva, quien determinó la suerte de la especie. Por eso, la eterna Eva –y las mujeres que la reproducen– encarnan lo que hay de inexorable en el destino humano. La imagen idealizada de la mujer que inventó el varón medieval es un intento de liberarse de la fatalidad de Eva, y los ataques misóginos medievales, una expresión del rencor hacia ella, obstáculo permanente para el regreso del varón al Paraíso, para la libertad varonil. La entrada en la historia de “la mujer llena de gracia, vencedora de la fatalidad de la eterna Eva” (Zambrano, 2007: 180) no impidió que la mujer siguiera bajo la imagen y la ambigüedad de la mujer primera, alianza con lo misterioso y resistencia al logos y, por ello, según la autora, también mediadora:

“Nunca igual al hombre, esclava y libertadora, misterio natural y ángel sobrenatural; definitivo escollo y guía de viaje más audaz por los abismos del infierno y las alturas celestes” (Zambrano, 2007: 180).

Como mujer, Eloísa fue apartada de la historia, igual que Eva, pero su amor por Abelardo simboliza una alianza con el varón, no su condena. Participó de la voluntad de su amante, quien representaba al hombre de su época, y transformó en vida la imagen sagrada, pero no por la quietud y la pasividad que se le pedían a la dama, sino por la pasión, mediante el padecimiento.

Zambrano observa que, tratándose de la mujer, “toda liberación –parece– ha sido consumada mediante la esclavitud” (Zambrano, 2007: 183). Afirma que, ante la llamada divina, la mujer dice “he aquí la esclava” –en clara alusión a María de Nazareth–, mientras que el varón –Job y Jacob– pregunta, pero la filósofa olvida o silencia, lo cual es muy habitual, que María también le hizo una pregunta al ángel cuando este le comunicó que iba a dar a luz a un hijo: “¿Cómo sucederá eso, si no vivo con un hombre?” (Lc 1,34). Según Zambrano, el alma, que pone en contacto al ser humano con las realidades plenas y divinas, padeciéndolas, no solo es la que se esclaviza, sino que quiere seguir siendo esclava y adquirir la existencia, por participación o por identificación transfiguradora, de algo más real que ella, a través del padecimiento, condición indispensable para la metamorfosis. El hombre también la tiene, pero la ha evitado a favor del espíritu, del *nous*, mientras que parece que la mujer “ha sido

designada para ser la protagonista de la historia del alma en el mundo” (Zambrano, 2007:184). ¿Quién la ha designado? La autora no responde. Sin embargo,

“la especie superior de hombre quizá sea esa, tan rara hoy, que realiza el prodigio de vivir entre los dos, ganando el «noûs» sin perder el alma, adentrándose en la libertad, cuanto le sea posible, sin aniquilar y humillar la vida de las entrañas” (Zambrano, 2007:185).

Eloísa vivió su pasión aceptándola con lucidez, como “Antígona que sea al propio tiempo el autor de sí misma” (Zambrano, 2007:185), se miró y se vio a sí misma, fue testigo de su pasión, y mirar la propia vida es signo de libertad que convierte la pasión en sacrificio. No obstante, una vez más,

“El sentido del existir como ofrecimiento parece ser femenino; propio de la criatura identificada con su alma. Y sin embargo, debe estar en la raíz de la vida humana” (Zambrano, 2007: 185)

Aunque el hombre moderno no quiera recordarlo, las antiguas religiones muestran que el hombre entra en relación con la divinidad aplacándola a través del sacrificio, por el que obtiene libertad para una existencia propia. El hombre medieval realizaba sacrificios ante la imagen sagrada de su amada y esta, dudando de que lo ofrecido fuera solo fruto del querer masculino, a menudo caía en la tentación de exigir el sacrificio del mismo ser del hombre, de hundir el espíritu creador. Sin embargo, Eloísa no aceptó ningún sacrificio de Abelardo: se casó con él obligada por su tío, pero lo hizo en secreto para que él pudiera ascender a las altas dignidades eclesiásticas que en aquel momento elaboraban la historia, y luchó no por el amor compartido, sino para que él siguiera su camino y lograra su libertad y ascendiera al lugar de lo divino, porque no quería un hombre, “sino lo divino, todo lo divino que en un hombre puede hallarse” (Zambrano, 2007: 188). Se hizo, pues, libremente esclava, sacrificó su amor ante la libertad y amó a Abelardo por encima de su amor. Y todo este misterio hizo que recobrarla la pureza perfecta de la mujer y venciera, por tanto, “a la Eva eterna, fatalidad de la libertad humana” (Zambrano, 2007: 189), porque Eloísa no pone en peligro la inocencia del hombre, sino que “se hace su aliada y su amiga” (Fogler, 2017: 103).

Pero Zambrano también recuerda que, hecho el sacrificio, la tragedia real que Eloísa vivió en el monasterio en el que Abelardo la recluyó fue ser la “viuda de un hombre vivo” (Zambrano, 2007:189). Guardó su amor en el corazón, como si este fuera

una urna funeraria, pero no lo olvidó ni se apagó su llama y, sin dejar de vivir y padecer, “estaba más allá de la muerte y de la vida” (Zambrano, 2007: 189), como las doncellas de Rilke. Se hundió en la aridez, en una lenta agonía, padecida la cual se hizo invulnerable, transmutado en roca su corazón. Sufrió una metamorfosis que le dio identidad, alcanzando la inmortalidad en vida. La muerte, pues, la encontró entera, mujer entera que vivió sin desmentirse. No obstante, Zambrano se plantea que Eloísa quizá vivió lo suficiente para ver que ver que Abelardo no logró identificarse con la figura ideal que ella se había hecho de él, por lo que su perfecto sacrificio quedó un tanto malogrado...

Algunas conclusiones

A partir de las conferencias de La Habana y del artículo sobre Eloísa, que tratan del mismo tema, se pueden alcanzar, en mi opinión, algunas conclusiones interesantes respecto a la mirada zambranianiana sobre las mujeres y la cultura occidental.

Según Zambrano, en la Antigüedad, la mujer no participa de lo que Grecia y el cristianismo consideran característico del hombre/ser humano: la búsqueda de la verdad (filosofía/razón) y la actividad creadora/libertad, respectivamente. Así, se puede afirmar que la mujer no alcanza la categoría de lo humano, definida por el varón. Por otra parte, el relato bíblico del Génesis, que narra un proceso diferente para la creación del hombre, quien recibe el ser directamente de Dios, y de la mujer, quien lo recibe a través de Adán, es sin duda determinante para la visión que el varón tiene de la mujer, como fruto de su anhelo. Además, Eva, al condicionar el destino de la especie, es vista como expresión de la fatalidad y obstáculo para la libertad del hombre, al igual que las mujeres, que la representan, como todo hombre representa al varón originario. Para protegerse de dicha fatalidad, poniéndole límites, el varón medieval idealista crea/inventa el concepto de mujer, ambiguo: por un lado, la esposa y madre; por otro, la amante ideal. Las mujeres reales han de ajustarse al modelo, permaneciendo quietas e impasibles, para participar de esta creación masculina, la cual, al mismo tiempo, no habría sido posible sin una mujer real capaz de soportar la idealización: la dama, una mujer honesta, inmóvil, dependiente y obediente, que interviene en la vida social moderando los instintos del

varón. La mujer, no obstante, también ha sido algo por sí misma desde la Antigüedad hasta la Edad Media, es decir, se ha expresado a través de dos vías: la poesía y las cartas. En realidad, ha expresado su amor, y no su pensamiento, porque todavía es una criatura alógica. Pero, incluso cuando crea, no se desprende deliberadamente de su sentir y aparece obstinadamente enemistada con la objetividad. Las formas de expresión femenina –poesía y cartas– muestran a la mujer como alma, mientras que el cuerpo (instinto) y el espíritu (inteligencia) caracterizan al varón, quien prescindió del alma al lanzarse hacia la libertad, porque el alma, que pone en contacto lo humano con las realidades plenas y divinas, es esclava y esclaviza. Por eso, la mujer-alma es esclava y vive cautiva, hermética y casi muda. A la mujer real medieval solo se le concede dejar de ser madre y esposa si se encierra en el monasterio. Así, la monja se ve revestida de una naturaleza ideal que le permite acceder a la cultura y a la creación intelectual. Por tanto, la fecundidad física y la intelectual son incompatibles, y la virginidad se asocia a la cultura.

Eloísa, sin embargo, encontró el modo de participar en la libertad sin dejar de ser alma, objetivo que en principio debería servir a todo ser humano, fuera hombre o mujer. Logró la libertad, paradójicamente, a través de la esclavitud, padeciendo, no manteniéndose pasiva, sacrificando su amor a Abelardo, no renunciando a sentirlo, para que este consiguiera ser libre y, por tanto, participara de la divinidad. Fue un sacrificio trágico mediante el cual consiguió verse a sí misma y crearse, al margen de los sueños del varón.

La mujer renacentista introduce la amistad entre los sexos, algo solo posible entre pares. Dicha amistad es un logro femenino, ya que es la mujer quien supera los límites de su rol, sale de sí y se interesa por algo más que el amor al que parece destinada. Las mujeres del Renacimiento son ambiguas, andróginas, están por encima de su sexo a causa de su formación y logran elevarse sobre la feminidad definida por los varones. El laurel, que significa castidad y gloria y simboliza a las mujeres renacentistas, evoca la virginidad que permitía a las mujeres medievales evitar el matrimonio y la maternidad, pero las saca del hermetismo del monasterio, pues la gloria es inherentemente pública. Pero con la Contrarreforma, las mujeres se repliegan en la devoción religiosa y vuelven a ser dóciles esposas o amantes apasionadas.

La mujer en el Romanticismo habla y actúa con libertad, pero sin beligerancia, y orienta sus esfuerzos a la cohesión social, creando espacios neutrales de entendimiento

y diálogo más eficaces para construir la paz que muchas actuaciones políticas. Las mujeres del siglo XIX, sin embargo, son beligerantes y de cortas miras, puesto que no van más allá de sí mismas en sus reivindicaciones. Y no se trata de que las mujeres no piensen, no actúen, o no influyan, sino de que lo hagan para el bien común, no solo para el propio. Zambrano parece mostrarse crítica con las formas beligerantes del feminismo que conoce, pero también con su horizonte, que considera muy limitado. Paradójicamente, en el momento de crisis en que escribe la autora, las mujeres tienen la oportunidad y la responsabilidad de inventarse a sí mismas y conseguir la individualidad que, en Occidente, las convierte en personas.

La mujer aparece en Occidente como una especie de sustrato sobre el que los varones, mayoritariamente, han construido la historia y la cultura y, por tanto, como posibilitadora de ambas, lo que revela también su función mediadora. En cualquier caso, la filósofa rechaza cualquier enfrentamiento entre los sexos y cree que la mirada al pasado de las mujeres contribuye a construir su futuro. Y tiene siempre presente el feminismo, aunque apenas lo nombre, lo que le obliga a hacer aclaraciones que, de otro modo, no serían necesarias.

María Zambrano, por tanto, interpreta la historia de la cultura occidental de manera que sea visible y se reconozca el papel de las mujeres en ella, incluso cuando menos activas han parecido, es decir, muestra el abismo abierto entre varones y mujeres desde los comienzos de la cultura occidental y también los diferentes intentos históricos de las mujeres por formar parte de ella: saca a la luz y lee en los espacios en blanco. Para lograrlo, señala el contexto de crisis cultural y confusión en el que se enmarca su reflexión, reconoce que su pensamiento es subjetivo, lo que no merma su veracidad, y a pesar de la fuerza y el peso de la tradición, aspira a superar el pasado, es decir, la brecha entre lo masculino y lo femenino y sus consecuencias en los hombres y las mujeres, dado que lo que descubre al mirar hacia el pasado no es normativo.

3.3.2.4. “A propósito de la «Grandeza y servidumbre de la mujer»” (1947)

Aunque está firmado el 30 de agosto de 1946, poco después de la publicación del libro de Gustavo Pittaluga *Grandeza y servidumbre de la mujer* y muy pocos días

antes de que Zambrano volara a París, el artículo vio la luz en la revista *Sur* en 1947¹⁰². Se trata de una reseña crítica del libro de Pittaluga y el último texto en el que la autora trata específica y directamente el tema de la mujer, en el que aporta claves sobre el pensamiento zambraniano ausentes, al menos de manera explícita, en los escritos anteriores sobre el tema.

En primer lugar, la filósofa justifica la pertinencia del libro de Pittaluga en ese momento, en el que parece que la “cuestión feminista” ya está resuelta teórica y prácticamente, lo que haría innecesario continuar el debate. Para ella, cada problema tiene su coyuntura histórica y su proceso, de cuyas etapas la más llamativa es, sin duda, la del enfrentamiento apasionado, que se mantiene hasta que cambia la realidad que se quería transformar, tras lo cual se produce un periodo de relajación, en la creencia de que el problema ha terminado, aunque no es así, porque la quietud tras la lucha responde a la necesidad de descanso y de asimilación, solo posible con el paso del tiempo. Lo mismo sucede con la “cuestión femenina”. En mi opinión, la cercanía de las expresiones “cuestión feminista” y “cuestión femenina” invita a pensar que son equivalentes o intercambiables, lo que sugiere que ya no es posible abordar la cuestión femenina sin tener presente el feminismo. Tras lo que Zambrano califica como “patética guerra feminista que estalló en el mundo Occidental tan paralelamente a la lucha de clases” (Zambrano, 2007: 194), ha llegado un tiempo en el que quienes no participaron en dicha lucha creen que el problema está resuelto e, incluso, se sorprenden de que el asunto suscitara discusión. Como en otras ocasiones, Zambrano se refiere al feminismo del siglo XIX, con cuya beligerancia se ha mostrado siempre muy crítica, pero resulta interesante que lo asocie concretamente a la lucha de clases, porque visibiliza de algún modo cómo se entrecruzan los ejes de dominación en las sociedades kyriarcales. Sin embargo, continúa Zambrano, el debate sobre el feminismo está justificado:

“Es ahora, por el contrario, cuando la realidad social, política y económica ha abierto un hueco a –la mujer, acogiéndola «en igualdad de condiciones que al varón» – al menos aparentemente– cuando se impone y se necesita esa claridad última que solamente surge cuando las cuestiones prácticas están resueltas. Es ahora, aprovechando la tregua, cuando se hace posible y necesario mirar detenida, objetivamente la cuestión” (Zambrano, 2007: 195).

¹⁰² Texto citado: “A propósito de la «Grandeza y servidumbre de la mujer»”, en Zambrano, 2007: 194-203.

El libro de Pittaluga, por tanto, es oportuno, entre otras cosas porque, “la cuestión, resuelta de hecho, necesita ser aclarada, porque además no estamos seguros de que esté resuelta” (Zambrano, 2007: 195). Creo que el juego de palabras de la autora, que afirma y niega al mismo tiempo, encierra mucha ironía y revela la distancia existente entre la realidad y las apariencias. Esta cuestión, al igual que los principales asuntos de la historia –lo que sitúa a la mujer entre ellos–, nunca estará del todo resuelta, máxime si no se busca objetividad al tratarla. La pregunta, entonces, es si ha entrado “la visión de la mujer por el hombre en la era de la objetividad” (Zambrano, 2007: 195). La respuesta no es directa. Zambrano evoca el tiempo en que la mujer era realidad sagrada y, por ello, maldita, enigma inapresable que vivía más allá del mundo masculino y contemplaba a los hombres silenciosa e irónicamente, y concluye que el Romanticismo fue el último momento en que “hombre y mujer eran radicalmente «el otro», habitantes de diferentes planos de realidad” (Zambrano, 2007: 195). Después, el positivismo y la revolución lo removieron todo y “la Mujer desciende a este mundo. Al reclamar su derecho al trabajo, no hacía otra cosa que pedir su puesto en este mundo, en el mismo plano de realidad que el varón” (Zambrano, 2007: 196). Dice Zambrano que la objetividad llega tras un desencanto, término que interpreto como des-engaño, más que como decepción, por lo que puede entenderse que, una vez finalizado el “desencanto” de la mujer, su desencantamiento más bien, y terminada la lucha por entrar el plano de realidad del varón “el enigma se ha convertido en problema” (Zambrano 2007: 196), en objeto, y se puede abordar objetivamente, como lo ha hecho Pittaluga.

Zambrano repasa la obra reseñada, en la que se encuentran muchas coincidencias con lo que ella ha expresado en sus textos sobre la mujer. El autor reconoce no solo que el contenido de “lo humano” ha correspondido siempre y solamente al varón, lo que imposibilitaba reconocer las huellas de la mujer en la historia, sino que “la acción primera y primaria de la Mujer ha estado en el comienzo mismo de la Historia,” (Zambrano, 2007:197), lo que, mirado ahora objetivamente, permite visibilizar la acción creadora de la mujer. Para ello, Pittaluga establece lo que Zambrano denomina “categorías”, coordenadas de la Historia que permiten conocer dicha acción, pero no solo, pues no se trata de reconstruir una historia exclusivamente femenina, sino de culminar en la “«pareja humana», cuya unidad es la verdadera protagonista de la historia” (Zambrano, 2007: 197): autenticidad, tiempo y destino.

La autenticidad, según Pittaluga, tiene que ver con el sentido de los valores. Piensa este autor que la mujer los percibe y los hace realidad, desentendiéndose de las verdades, cuya búsqueda ha sido acción del varón, la más masculina, y que esta diferencia ha sido uno de los principales motivos del enfrentamiento entre hombres y mujeres en Occidente. Pero Zambrano considera precipitada la división/oposición entre Verdad y Valor. Pittaluga, por otro lado, piensa que el destino tiene que ver con la actitud ante la vida, que el hombre prevé y desea conocer para dirigirla, y la mujer presente y modifica desde dentro. Presenta, en resumen, perspectivas, actitudes y acciones diferentes en función del sexo, aunque no establece estructuras estancas. De todas formas, en el libro, la mujer se ve con más claridad en el amanecer del género humano y en los momentos de metamorfosis, en los que ella “cobra toda su magnitud [...] para eclipsarse en los tiempos de orden y seguridad” (Zambrano, 2007: 200).

Zambrano, aunque reconoce que el sentido último del libro de Pittaluga reside no en ideas concretas, sino en su totalidad y “en los espacios vacíos también, en lo que no se dice, tanto como en lo que se manifiesta” (Zambrano, 2007: 201), advierte algunas carencias que empobrecen la obra y es preciso criticar. Para el autor, la grandeza de la mujer culmina en la Edad Media y, a partir del Renacimiento, empieza a declinar, hasta el siglo XVII, en que se inicia la época de servidumbre, cuyo crecimiento solo se ve interrumpido con la situación de la mujer en el Nuevo Mundo. Pero lo grave, según Zambrano, reside en que Pittaluga, más allá de señalar el declive de la grandeza femenina,

“no nos ofrece una fe última, un porvenir para la mujer, en que no aparece lo que la mujer vaya a ser en esta difícil etapa de su historia que coincide con la mayor turbiedad histórica que se haya conocido. No cabe duda de que la mujer está en el umbral de un mundo nuevo en el cual ha de recoger todos los intentos frustrados, todo el fracaso, diríamos de ciertos tipos de mujer habidos en otras épocas” (Zambrano, 2007: 202).

La filósofa interpreta este silencio del autor como falta de fe en las mujeres y en sus intentos de lograr una vida nueva y diferente, porque “pocas cosas pueden afirmar más la fe en un ser, en una cultura, como sus intentos fracasados, como los proyectos deshechos y abatidos, pues en ellos reside el germen de una nueva forma de vida que prematuramente cayó al suelo, y que puede y debe intentar su realización” (Zambrano, 2007: 202). Con su deseo de que Pittaluga hubiera recogido el fracaso de algunas mujeres desdichadas o víctimas de la incomprensión, o de otras cuyo brillo constituyó

un fracaso, Zambrano, en el fondo, las reivindica como mujeres que, anticipadas a su tiempo, no lograron completar su ser y, por tanto, como proyectos y esperanza para el futuro. Dicho con sus palabras, que por una vez da la razón a las feministas,

“Ningún ser más fracasado que ciertos tipos de mujer, (en eso tenían razón las feministas); ningún ser más cargado de futuro por tanto. Y si el futuro de la especie no está en la Mujer, no reside en parte alguna” (Zambrano, 2007: 202).

Este parece ser también el sentido último del libro de Pittaluga, lo que hace más incomprensible su silencio respecto al futuro de la mujer y a la mujer futura. Zambrano, por tanto, cree que la mujer es portadora del futuro de la humanidad, y no por su maternidad, sino por la posibilidad aún no desarrollada que encierra.

Finalmente, la autora señala otro grave omisión del autor: la pregunta sobre si la mujer puede ser individuo en la misma medida en que lo es el varón, es decir, si puede tener una vocación –filosofía, poesía, ciencia..., creación, al fin– como las que han abrazado los hombres, sin dejar de ser Mujer, es decir, “sin arriesgar la continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre” (Zambrano, 2007: 203), entendido este como ser humano. Para ella, estas preguntas afectan a cualquiera que mire con valentía la realidad actual, en un momento tan crítico de la Historia.

Pero Zambrano no responde. Fogler cree que, para la filósofa, dadas las características de la cultura occidental y siendo el feminismo la referencia para la mujer, esta no puede existir como el varón sin perder lo específicamente femenino y, por ello, “abandona la reflexión sobre los géneros, que inevitablemente impone la distinción y separación entre ambos sexos, para [...] sustituirla por la reflexión sobre un ser integrado –persona–, de modo que intenta unir en este ideal la especificidad de lo femenino con lo masculino [...] para llegar a una vida plena y su expresión adecuada” (Fogler, 2017: 118). Es decir, que la respuesta de Zambrano sería negativa. No puedo estar de acuerdo.

Como he señalado anteriormente, este es el último artículo en el que la autora trata específicamente el tema de la cuestión femenina y creo que no es casual que el texto termine con los mismos interrogantes que la autora formuló de niña, cuando le preguntó a su padre si se podía ser caballero templario sin dejar de ser mujer, y él le dijo que no. Pienso que el motivo por el que Zambrano sigue insistiendo en las mismas preguntas después de tantos años es que, a pesar de los fracasos cosechados por las

mujeres a lo largo de la historia, no acepta la negativa por respuesta, a lo que se une la fe, expresada con toda claridad en este último artículo, en las posibilidades aún no desarrolladas de las mujeres: la fe en la capacidad de las mujeres futuras para contribuir a una humanidad nueva. En mi opinión, pues, la respuesta de Zambrano sería afirmativa, aunque el contexto cultural occidental no sea el adecuado y las herramientas y objetivos del feminismo resulten insuficientes.

Al dejar de escribir directamente sobre los géneros, la filósofa orientó su reflexión en tres direcciones en las que se refleja su teoría sobre lo femenino (Fogler, 2017: 119): la primera está relacionada con la categoría de persona¹⁰³; la segunda tiene que ver con categorías como la historia y la novelaría, el tiempo, los sueños, la persona y el personaje¹⁰⁴, y la tercera se corresponde con la razón poética y el género de los delirios, y en ella serán claves fundamentales los personajes de Antígona y Diotima. En realidad, las tres están profundamente entrelazadas, por lo que resulta muy difícil abordar unas sin aludir a las otras. Profundizar en todas ellas excede el objetivo de mi investigación, por lo que me centraré en la tercera, concretamente en el personaje de Antígona, protagonista de *La tumba de Antígona*.

¹⁰³ Zambrano publicó *Persona y democracia* en Puerto Rico, en 1958.

¹⁰⁴ Estos temas adquieren protagonismo a partir de los años cincuenta y, en el desarrollo de estas ideas han sido muy importantes los análisis zambranianos sobre los personajes femeninos de la literatura española (Fogler, 2017: 126), entre ellos, las mujeres de las obras de Galdós, sobre todo, Fortunata, Benigna (Nina) y Tristana, Dulcinea/Aldonza, Melibea y Celestina.

4. LO INTERPRETADO: ANTÍGONA

Con el fin de contextualizar adecuadamente tanto la tragedia sofoclea, como la trascendencia y originalidad de la relectura que de ella hace Zambrano, dedicaré este capítulo a la *Antígona* de Sófocles, para lo cual la situaré en el marco de la leyenda tebana, a la que el mito de Antígona pertenece y sobre la que existen diferentes versiones, aludiré a los aspectos más relevantes esta tragedia sofoclea y realizaré un breve repaso de la recepción de la misma en la tradición occidental, ya que no es un texto cualquiera, sino “uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (Steiner, 1987: 13) y, junto a otros antiguos mitos griegos, ha sido una obra fundamental en la conformación occidental del sentido del yo y de la realidad. Antígona, por tanto, es parte esencial de la tradición cultural de Occidente y sigue teniendo actualidad en nuestro mundo.

4.1. El mito de Antígona a través del teatro trágico griego conservado

Es bien sabido que los mitos y leyendas que relatan las tragedias griegas no fueron creaciones *ex nihilo* de sus autores, sino parte fundamental de la cultura y la tradición popular. Los tragediógrafos tomaban relatos de la tradición, que el público conocía, y los reformulaban, introduciendo novedades, variando la perspectiva o centrándose más o menos en unos u otros personajes o hechos, en función de sus propios intereses y creencias y de la situación política y social. Así pues, conocemos muchas historias míticas arcaicas griegas a través de las interpretaciones que los escritores antiguos hicieron de ellas en sus obras, incluidas las dramáticas.

La leyenda de Antígona, en concreto, forma parte de la de los Labdácidas¹⁰⁵, que aparece por primera vez en el llamado ciclo tebano, un conjunto de poemas épicos de la época griega arcaica, concretamente, de la segunda mitad del siglo VIII a.C., de los que apenas quedan unos pequeños fragmentos y cuyo contenido, centrado sobre todo en el personaje de Edipo y en la guerra que enfrentó a las ciudades de Tebas y Argos, se conoce fundamentalmente gracias a las tragedias de la época clásica. De las treinta y tres tragedias griegas que se han conservado completas –siete de Esquilo, siete de Sófocles y diecinueve de Eurípides, autores del siglo V a.C.–, solo hay seis de tema tebano: *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, de Sófocles, y *Las Suplicantes* y *Las Fenicias*, de Eurípides¹⁰⁶. En todas ellas aparece el personaje Antígona, con distinto grado de protagonismo, salvo en *Las Suplicantes*, datada en torno al año 423 a.C., que trata del regreso a su patria de los cuerpos de los caudillos argivos muertos en Tebas. Son cinco, por tanto, las tragedias griegas conservadas en las que Antígona, con o sin voz, está presente y se pusieron en escena, por primera vez, según el siguiente orden cronológico: *Los Siete contra Tebas*, en 467 a.C.; *Antígona*, cerca de 442 a.C.; *Edipo rey*, en torno a 428 a.C.; *Las Fenicias*, sobre 410 a.C., y *Edipo en Colono*, en 401 a.C.

Estas tragedias constituyen el grueso del material textual original de la tradición occidental sobre Antígona y han sido interpretadas, reinterpretadas y recreadas, especialmente las de Sófocles, durante veinticinco siglos. Tanto los textos originales como sus interpretaciones configuran la tradición occidental sobre Antígona y son, por tanto, el horizonte y la referencia en que se enmarcan no solo la lectura zambraniana de la *Antígona* sofoclea, sino también mi propia lectura sobre dicha tragedia griega y sobre la relectura que María Zambrano hace de ella en *La tumba de Antígona*.

Para contextualizar el personaje Antígona, en general, y la *Antígona* sofoclea, en particular, es preciso aludir a la leyenda familiar, que reconstruiré fundamentalmente a partir de los datos incluidos en las cinco tragedias mencionadas, las cuales, como se irá viendo, ofrecen diversas versiones del mito que pueden responder a diversas tradiciones antiguas o ser creación de sus autores. Las variantes, a menudo importantes, afectan no solo a la cronología de los hechos relatados, sino también al destino de algunos

¹⁰⁵ Lábdaco era el padre de Layo y abuelo, por tanto, de Edipo, padre de Antígona.

¹⁰⁶ Se ha perdido una *Antígona* de Eurípides, citada en los vv. 1182 y 1187 de *Las ranas*, de Aristófanes, y cuyo argumento se desconoce, aunque hay una tradición según la cual, Creonte, bajo el influjo de un *deus ex machina* perdona a Hemón y a Antígona y reconoce como legítimo heredero al hijo de ambos.

personajes, entre ellos Antígona. En cualquier caso, parece que lo esencial del mito se reducía a unos cuantos hechos fundamentales y a las relaciones entre los personajes. Por otro lado, y con el fin de facilitar el análisis de la experiencia inscrita en los textos, dedicaré un breve espacio al personaje de Antígona en cada una de las tragedias.

Aunque la leyenda se remonta a la edad micénica, no se tiene noticia de que la saga de los Labdácidas hubiera tenido tratamiento trágico antes de Esquilo (Fernández-Galiano, 1986: 131), a quien se considera el primer autor que puso en escena este mito. Por lo que respecta a *Los Siete contra Tebas*, era la última de las tres tragedias de tema tebano que el autor presentó al certamen dramático de Atenas en 467 a.C.¹⁰⁷, del que salió victorioso, y el tema central de la obra era el enfrentamiento entre Eteocles y Polinices, los hijos varones de Edipo, y su muerte, la cual, según Esquilo, ponía fin a la estirpe¹⁰⁸. En las otras dos tragedias, tituladas *Layo* y *Edipo*, se contaba la parte de la leyenda correspondiente a los personajes que les daban título y, como están perdidas, no tenemos noticias del modo en que trató este autor a sus protagonistas, aunque se puede suponer, según Lesky, que el contenido de estas tragedias “siguiera en líneas generales el mito: el parricidio y el matrimonio con la madre de Edipo, que, sin saberlo, se convierte en un objeto de horror para sí mismo y el mundo, y la maldición que arroja sobre los hijos de su matrimonio incestuoso de que habrán de partir la herencia con la espada” (Lesky, 1989: 275), aunque todo empezó cuando Layo desobedeció al dios de Delfos y “cayó en el pecado que vuelve a repetirse de generación en generación” (Lesky, 1989: 275). Así pues, sabemos que Esquilo escribió tres tragedias tebanas, dedicada cada una de ellas a quienes consideró los protagonistas de tres generaciones de los Labdácidas: una tragedia por generación.

Ninguna de las tragedias griegas conservadas está dedicada a Layo, pero hay dos, de Sófocles, cuyo protagonista es Edipo, *Edipo rey* y *Edipo en Colono*, y dos centradas en la historia de Eteocles y Polinices: *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, y *Las Fenicias*, de Eurípides. La *Antígona*, de Sófocles, por su parte, cuenta los acontecimientos posteriores a la muerte de sus hermanos.

¹⁰⁷ El conjunto se completaba con un drama satírico, también perdido, titulado *La Esfinge*.

¹⁰⁸ Sin embargo, como se verá más adelante, *Antígona*, la primera tragedia tebana escrita por Sófocles, contradice esta idea esquílea, ya que relata acontecimientos posteriores a la muerte de Eteocles y Polinices y está protagonizada, además, por una hija de Edipo, alguien, pues, de la estirpe de Layo.

Edipo rey es la tragedia conservada que relata hechos cronológicamente más antiguos de la leyenda tebana¹⁰⁹. En ella, Sófocles escenifica cómo descubre Edipo quién es y lo que ha hecho. No obstante, al igual que en las otras tragedias, los personajes y el coro rememoran la historia familiar, lo que permite reconstruir el pasado del protagonista y de su estirpe. Según Sófocles, el oráculo de Delfos profetizó a Layo, rey de Tebas, que moriría asesinado a manos de su hijo, quien después tomaría por esposa a su madre, Yocasta. Para evitar tal destino, cuando Edipo nació, sus padres se lo dieron a un criado para que lo dejara morir en el monte Citerón, cercano a Tebas, pero el hombre no tuvo valor para cumplir la orden y entregó al niño a un pastor que cuidaba los rebaños de Pólipo, el rey de Corinto. Pólipo y su esposa Mérope criaron a Edipo como si fuera de su propia sangre, por lo que este no sospechó nada sobre su origen hasta que, en un banquete, un borracho le dijo que era un hijo espurio. Inquieto por conocer su identidad, fue al oráculo de Delfos, donde se le profetizó que mataría a su padre y se desposaría con su madre. Asustado, no regresó a Corinto, pues no quería causar ningún mal a quienes creía sus padres, pero en una encrucijada se encontró a Layo, que quiso echarle del camino. Edipo mató a Layo, sin saber quién era, y a su pequeño séquito, y siguió caminando hasta llegar a Tebas. La ciudad estaba aterrorizada por la Esfinge, que devoraba a los ciudadanos si no acertaban la adivinanza que les planteaba. Edipo se enfrentó a ella y resolvió el acertijo, y los tebanos, libres de la Esfinge, le premiaron concediéndole el trono de la ciudad y casándolo con la reina viuda, Yocasta, con quien tuvo dos hijos, Eteocles y Polinices, y dos hijas, Antígona e Ismene. Años después, Tebas se vio asolada por una epidemia y el rey ordenó que Creonte¹¹⁰, hermano de Yocasta, fuera a Delfos en busca de una solución. La tragedia comienza cuando Edipo y un grupo de ciudadanos esperan a Creonte, quien al llegar a Tebas trasmite fielmente la respuesta del oráculo: la peste desaparecerá cuando el asesino de Layo sea descubierto y expulsado de la ciudad. Edipo se compromete a hacer todo lo posible por encontrar al regicida, contra quien profiere muchas maldiciones y castigos, incluido el destierro, pero poco a poco se va dando cuenta de que el regicida es él, que Layo, además, era su padre, lo cual le convierte en un parricida, que ha ocupado incestuosamente el lecho de su madre y que sus hijos-hermanos arrastrarán la mancha

¹⁰⁹ Personajes: Edipo, Sacerdote, Creonte, Coro de ancianos tebanos, Tiresias, Yocasta, Mensajero, Servidor de Layo y Otro mensajero.

¹¹⁰ En nombre griego Κρέων se transcribe como Creonte o como Creón. Utilizaré en cada caso la transcripción que aparezca en la obra consultada.

del incesto. Yocasta, al conocer la identidad de su hijo-esposo, se ahorca en el dormitorio, mientras que Edipo se saca los ojos y manifiesta su intención de desterrarse obedeciendo su propia maldición.

Por lo que se refiere a Antígona, su presencia se intuye al final de la obra, cuando el mensajero informa de que Edipo se ha cegado a sí mismo:

“Lo cierto es que requiere un soporte y un guía, pues la desgracia es mayor de lo que se puede tolerar” (Sófocles, 1981: 360).

El público ateniense del siglo V a.C., que conocía el mito, sabía que Antígona sería el apoyo y la guía de su padre, quien poco después habla a Creonte de sus hijos e hijas, aunque sin pronunciar sus nombres:

“Pero que mi destino siga su curso, vaya donde vaya. Por mis hijos varones no te preocupes, Creonte, pues hombres son, de modo que, donde fuera que estén, no tendrán nunca falta de recursos. Pero a mis pobres y desgraciadas hijas, para las que nunca fue dispuesta mi mesa aparte de mí, sino que de cuanto yo gustaba, de todo ello participaban siempre, a / éstas cuídamelas. Y, sobre todo, permíteme tocarlas con mis manos y deplorar mis desgracias. Si las tocara con las manos, me parecería tenerlas a ellas como cuando veía. ¿Qué digo? ¿No estoy oyendo llorar a mis dos queridas hijas? ¿No será que Creonte por compasión ha hecho venir lo que me es más querido, mis dos hijas? ¿Tengo razón?” (Sófocles, 1981: 365-366).

Las dos muchachas entran en escena, Edipo las rodea con sus brazos y, consciente de las consecuencias que su error les va a deparar, se dirige a ellas, primero, y a Creonte, después:

“¡Oh hijas! ¿Dónde estáis? Venid aquí, acercaos a estas fraternas manos mías que os han proporcionado ver de esta manera los ojos, antes luminosos, del padre que os engendró. Este padre que se mostró como tal para vosotras sin conocer ni saber dónde había sido engendrado él mismo. Lloro por vosotras dos –pues no puedo miraros–, cuando pienso qué amarga vida os queda y cómo será preciso que paséis vuestra vida ante los hombres. ¿A qué reuniones de ciudadanos llegaréis, a qué fiestas, de donde no volváis a casa bañadas en lágrimas, en lugar de gozar del festejo? Y cuando lleguéis a la edad de las bodas, ¿quién será, quién, oh hijas, el que se expondrá a aceptar semejante oprobio, que resultará una ruina para vosotras dos como, igualmente, lo fue para mis padre? ¿Cuál de los crímenes está ausente? Vuestro padre mató a su padre, fecundó a la madre en la que él mismo había sido engendrado y os tuvo a vosotras de la misma de la que él había nacido. Tales reproches soportaréis. Según esto, ¿quién querrá desposaros? No habrá nadie, oh hijas, sino que seguramente será preciso que os consumáis estériles y sin bodas” (Sófocles, 1981: 366-367).

“¡Oh hijo de Meneceo!, ya que sólo tú has quedado como padre para éstas –pues nosotros, que las engendramos, hemos sucumbido los dos–, no dejes que las que son de

tu familia vaguen mendicantes sin esposos, no las iguales con mis desgracias. Antes bien, apiádate en lo que a ti se refiere” (Sófocles, 1981: 367).

Aparecen en *Edipo rey* características que revelan un ambiente profundamente patriarcal, como el que la reina viuda sea entregada a Edipo como premio, o que los varones, por el simple hecho de serlo, dispongan siempre de recursos, pero me centraré tan solo en aquellas que tienen que ver con las dos hermanas, y por tanto con Antígona, aunque en *Edipo rey* ambas son personajes mudos y sin nombre propio. Por un lado, ha quedado claro que, a diferencia de sus hermanos varones, ellas necesitan que alguien les cuide y, por petición de Edipo, quedan en manos de Creonte, bajo su protección, lo que significa que también han de someterse a su autoridad. Por otro, la mayor preocupación de Edipo respecto a sus hijas es que se consuman estériles y sin bodas, sin cumplir el destino femenino por excelencia: el matrimonio y la maternidad. Tanto es así, que la posibilidad de que las muchachas se queden solteras se considera un gran mal, equivalente a las desgracias sufridas por Edipo. En realidad, la soltería es un tema recurrente y problematizado en todas las tragedias en las que está presente Antígona, cuya condición de doncella, por otro lado, constituye uno de los elementos fundamentales de su caracterización.

De lo relatado en *Edipo en Colono*, puede deducirse que el hijo de Layo no fue expulsado de Tebas inmediatamente después de los hechos narrados en *Edipo rey*, sino bastante más tarde, cuando ya se había enfriado el horror experimentado al descubrir su verdadera identidad y ya no deseaba, por tanto, el destierro¹¹¹. Según Sófocles, los hijos varones de Edipo no le evitaron el exilio y él los maldijo afirmando que se darían muerte mutua y que su única herencia sería la tierra de sus respectivas tumbas. Desde entonces, Edipo ha andado errante por los caminos, con la sola compañía de Antígona, mientras que Ismene se ha quedado en Tebas, con sus hermanos, los cuales al principio rechazaron el trono, pero acabaron deseándolo. La ambición de poder llevó a Eteocles a expulsar de la ciudad a Polinices, quien huyó a Argos y se casó con una aquea con el fin de obtener aliados y atacar su patria con un ejército extranjero para recuperar sus derechos. La tragedia empieza cuando padre e hija llegan a Colono, donde Edipo ha decidido instalarse porque el oráculo de Delfos le ha profetizado que morirá allí y que su cuerpo hará invulnerable el lugar a cualquier invasor. Pero Ismene, que ha llegado

¹¹¹ Personajes: Edipo, Antígona, Extranjero, Coro de ancianos atenienses, Ismene, Teseo, Creonte, Polinices y Mensajero.

desde Tebas, les informa de la inminencia de la guerra entre Eteocles y Polinices y de que nuevos oráculos han profetizado que el bando que tenga a Edipo, vivo o muerto, se alzará con la victoria. Creonte, en nombre de Eteocles, y Polinices ansían el benéfico poder otorgado al cuerpo de Edipo y ambos acuden a Colono para conseguir su favor. Creonte incluso secuestra a Ismene y a Antígona para forzar la voluntad del ciego anciano, aunque acaba liberándolas gracias a la intervención de Teseo, el rey de Atenas. Finalmente, Edipo muere –o es arrebatado por potencias celestes– y, aunque había confiado a sus hijas a la protección de Teseo, las dos regresan a Tebas, a petición de Antígona, para intentar impedir la guerra entre sus hermanos.

En *Edipo en Colono*, Antígona e Ismene no son dos presencias silenciosas, como en *Edipo rey*. Tienen voz en diversas escenas y, además, cumplen funciones importantes para el desarrollo del argumento. Antígona aparece ya en la primera escena, acompañando a su padre, siendo sus ojos y su apoyo e intercediendo por él –cumpliendo por tanto una función mediadora– cuando los habitantes de Colono, al conocer la identidad del ciego, quieren expulsarlo:

“¡Extranjeros de piadosos sentimientos! Ya que a mi anciano padre no soportáis por haber oído el relato de involuntarios actos, compadeceos al menos de mí, infortunada, os lo suplico. Yo lo imploro por mi padre abandonado; os suplico mirando a vuestro rostro con ojos que no son ciegos –como si se mostrara alguien de vuestra misma sangre–, que este desdichado obtenga vuestra consideración.

Estamos en vuestras manos con nuestras miserias como en las de la divinidad. ¡Ea, pues!, concedednos esta inesperada merced” (Sófocles, 1981b: 520)

Asimismo, cuando Edipo se niega a recibir a Polinices, Antígona muestra de nuevo su carácter compasivo y mediador, e intercede para que su hermano sea escuchado:

“Padre, obedéceme aunque sea una joven / la que te aconseje. Deja que este hombre ofrezca a su propio corazón y a la divinidad el agradecimiento que desea, y concédenos a nosotras que venga nuestro hermano” (Sófocles, 1981b: 557-558).

Y cuando Edipo le niega el apoyo a Polinices, Antígona le ruega a su hermano que renuncie a atacar la ciudad de Tebas:

“Haz volver al ejército a Argos lo más pronto posible y no te destruyas a ti mismo y a nuestra ciudad” (Sófocles, 1981b: 565).

“¿No ves que así harás que se cumplan las predicciones de él, que os anuncian la muerte a los dos por vuestras mutuas manos?” (Sófocles, 1981b: 566).

Ismene, por su parte, es la guardiana fiel de su padre en Tebas. Informa a Edipo y a Antígona de lo que está pasando en la ciudad y se ofrece a realizar, en nombre de su padre, un sacrificio a las diosas Euménides, cuyo suelo pisó el anciano al llegar a Colono.

En realidad, en esta tragedia, las dos hermanas son personajes importantes, con papeles bastante parejos en lo que a defender y a apoyar a su padre se refiere, y también a la hora de criticar la ambición de sus hermanos. Tanto Edipo como el resto de los personajes las ven como un par. Creonte, por ejemplo, al comunicar a Edipo que ha secuestrado a sus hijas, califica a las dos como báculos de su padre, y no solo a Antígona, la única en la que el ciego se ha apoyado literalmente durante su destierro:

“Ya no caminarás nunca más valiéndote de estos dos báculos” (Sófocles, 1981b: 545).

En diversas ocasiones se ensalza el comportamiento de ambas respecto a su padre, que es el primero en destacar el apoyo que recibe de sus hijas, lo que, por otra parte, contrasta con la actitud de sus hijos. De hecho, Antígona e Ismene, “solo unas muchachas”, han ocupado el lugar y cumplido las funciones de sus hermanos:

“En nuestro caso, hijas mías, quienes era natural que se ocuparan de estas cosas están en casa, guardándola como si fueran muchachas, mientras que vosotras dos, en lugar de ellos sois quienes soportáis las desgracias de este miserable; la una, desde que dejó de necesitar el cuidado propio de la niñez y fortaleció su cuerpo, anda siempre errante, la infeliz, conmigo, sirviendo de guía a un anciano, vagando unas veces por el agreste bosque sin alimento y descalza, y otras padeciendo bajo frecuentes lluvias o bajo los ardientes calores del sol, ¡infortunada! Piensa que son secundarias las ventajas de la estancia en casa si su padre tiene alimento. En cuanto a ti, oh hija, antes ya llegaste junto a tu padre a escondidas de los cadmeos trayendo todos los oráculos que fueron vaticinados / acerca de mi persona, y te erigiste en fiel guardiana mía cuando fui expulsado del país” (Sófocles, 1981b: 524-525).

“Y ellos, que eran hijos, no quisieron ayudar a su padre aunque podían haberlo hecho, sino que, a falta de una mínima palabra, sigo vagando gracias a ellos, proscrito, desterrado, mendigo.

De estas dos, aunque son solo unas muchachas, en tanto en cuanto su condición se lo permite, obtengo medios para alimentarme, seguridad de un lugar y el socorro de la familia. Ellos dos en lugar de su padre han preferido el trono, mandar con el cetro y gobernar el país” (Sófocles, 1981b: 528).

“Y si no hubiera engendrado a estas hijas que me alimentan, ciertamente que, por lo que a ti ataño, ya no existiría. Actualmente a ellas debo, ellas son mi sustento, ellas son

hombres –no mujeres– para participar en mis fatigas, mientras que vosotros habéis nacido de otro, que no de mí” (Sófocles, 1981b: 564)¹¹².

Esto altera la visión que Edipo tenía de sus hijas en *Edipo rey*, donde aparecían como dos muchachas necesitadas de protección. En realidad, se trata de una auténtica inversión de papeles. Ellos actúan como mujeres, guardando la casa, mientras que ellas son el apoyo, la defensa y el sustento de su padre. Edipo llega a decir de sus hijas que son hombres, no mujeres, lo que las convierte, a ojos de su padre, en su verdadera estirpe. Este trueque de roles resulta enormemente interesante, pero no desmiente el carácter patriarcal de la sociedad que la obra refleja. Los roles están perfectamente distribuidos por géneros y no respetar dicho reparto se considera una anomalía. Por otro lado, que los varones actúen como mujeres es denigrante, pero que las mujeres se comporten como varones despierta admiración, lo que revela la inferioridad de lo femenino. Sin embargo, a pesar de la solvencia con la que Antígona e Ismene han cumplido las funciones que les correspondían a sus hermanos, a pesar de la admiración y el agradecimiento que siente por esas hijas que son hombres y no mujeres, Edipo, antes de morir, se las encomienda a Teseo, quien deberá velar por lo que les conviene:

“¡Oh amigo querido! Da con tu mano a mis hijas la antigua garantía y vosotras, hijas, a él, y promete que nunca las abandonarás por tu voluntad y que cumplirás cuantas cosas debas, creyendo honradamente que les son convenientes siempre para ellas” (Sófocles, 1981b: 573).

También Polinices ve a sus hermanas como un par cuando, anticipando el problema que surgirá con su cadáver y los ritos fúnebres debidos, ruega a las dos, y no solo a Antígona, que le den sepultura:

“¡Oh hermanas mías, hijas de éste! Vosotras, ya que habéis escuchado la crueldad de nuestro padre en su maldición, ¡por los dioses!, si ésta se cumple y si regresáis a casa, no permitáis, al menos, mi deshonra, antes bien depositadme en una tumba y tributadme honras fúnebres. Y las alabanzas que os habéis ganado por las fatigas que os tomáis con este hombre, se incrementarán con otras no menores por la ayuda que me prestéis” (Sófocles, 1981b: 565).

“A vosotras, en cambio, que Zeus os colme de gracias si me cumplís esto cuando esté muerto, porque vivo ya no me volveréis a abrazar. Soltadme ya. ¡Adiós! Ya no me veréis más con vida” (Sófocles, 1981b: 566).

¹¹² Se está dirigiendo a Polinices.

No obstante, la cuestión de la soltería, concebida como una desgracia, al igual que en *Edipo rey*, y como un peligro, surge tan solo cuando se habla de Antígona, y no de las dos hermanas. Las palabras de Creonte revelan lo problemático que resulta para una mujer no estar casada:

“Así pues, infortunado Edipo, escúchame y vuelve a tu casa. Todo el pueblo de los cadmeos te llama, con razón, y yo más que ninguno, por cuanto, si no soy el más malvado con mucho de los hombres, he de sufrir por tus desgracias, anciano, porque veo que eres un desventurado en tierra extraña, siempre de un lado a otro, arrastrando una vida sin medios con sólo una acompañante que nunca hubiera creído yo, ay de mí, que cayera en tal grado de infortunio cual ha caído esta infeliz, preocupándose siempre de ti y de tu persona en una vida de mendiga, a la edad que tiene, sin conocer el matrimonio y a riesgo de que el primero que llegue la rapte” (Sófocles, 1981b: 541).

Y es Antígona, poco antes del final, quien propone al rey de Atenas que las envíe de vuelta a Tebas, “por si podemos impedir la muerte que avanza sobre nuestros hermanos” (Sófocles, 1981b: 578). Teseo accede, lo que justifica la presencia en la ciudad de las dos muchachas cuando el ejército argivo la ataca y Eteocles y Polinices se dan muerte mutua.

Precisamente estos, como ya se ha señalado, son los acontecimientos recreados en la obra de Esquilo *Los Siete contra Tebas*¹¹³. En ella se relata cómo Eteocles, rey de Tebas, prepara la defensa de la ciudad ante el inminente ataque de los argivos que acompañan a su hermano Polinices –Tebas y Argos eran dos ciudades tradicionalmente enfrentadas– y cómo esta se salva después de que los dos hermanos se maten el uno al otro. La obra comienza cuando Eteocles entra en escena con su ejército y anuncia al coro, formado por mujeres tebanas, que el ejército extranjero que acompaña a Polinices está a punto de lanzarse contra la ciudad. Ellas, asustadas por la destrucción que se avecina, imploran la protección de los dioses, pero el rey les manda callar porque sus temerosos lamentos no infunden ánimos a los ciudadanos. El desprecio por lo femenino es tan grande, que Eteocles parece renegar hasta de los dioses con tal de afejar la conducta de las mujeres del coro, que se aferran a ellos. Un mensajero anuncia los nombres de los caudillos argivos, incluido Polinices, que atacarán las siete puertas de Tebas, y Eteocles designa a los guerreros tebanos que se enfrentarán a ellos. El rey ve que está a punto de cumplirse la maldición de Edipo y, aunque el coro intenta disuadirle, decide luchar cuerpo a cuerpo con su hermano, quien le acusa de privarle de

¹¹³ Personajes: Eteocles, Explorador, Mensajero, Antígona, Ismene y Coro de jóvenes tebanas.

sus derechos al trono. Mientras se produce la lucha, el coro recuerda los errores cometidos por las tres generaciones de Labdácidas a causa de la transgresión de Layo, que desobedeció la orden de Apolo, tres veces repetida, de no tener descendencia¹¹⁴. Finalmente, los hijos de Edipo mueren uno a manos de otro, sin más tierra que la de sus tumbas, pero la ciudad se salva. El coro lamenta la muerte de ambos, que representa el final del linaje de Layo¹¹⁵, y Antígona e Ismene lloran la muerte de sus hermanos:

“Pero aquí llegan, para amarga misión, Antígona e Ismene. No cabe duda; estoy pensando que del interior de sus profundos pechos amables, proferirán un canto fúnebre por sus hermanos en consonancia con su dolor” (Esquilo, 1986: 306).

“ANTÍGONA. — ¡Ay! ¿Dónde los enterraremos?

ISMENE. — ¡Ay! En el sitio que sea más honroso.

ANTÍGONA. — ¡Ay! ¡Descanse este dolor junto a su padre!” (Esquilo, 1986: 311).

Muchos estudiosos piensan que, en su versión original, *Los Siete contra Tebas*, al igual que la estirpe de Layo, terminaba aquí, con lo que la presencia de Antígona e Ismene en la tragedia sería mínima y se justificaría porque las mujeres eran las encargadas de realizar los ritos fúnebres y de llorar por los muertos. Según esto, todo lo que sigue al v. 1004 es un epílogo añadido a finales del siglo V a.C. o a principios del IV a.C. para relacionar el tema de esta tragedia esquiléa con la *Antígona* de Sófocles, escrita un cuarto de siglo después¹¹⁶. En cualquier caso, *Los Siete contra Tebas* se ha transmitido y llegado a nuestros días en su versión aumentada, con una escena final añadida en la que un mensajero anuncia que el consejo tebano ha decidido enterrar en la ciudad a Eteocles, pues murió defendiendo la patria, y arrojar fuera, insepulto, el cadáver de Polinices, quien la traicionó atacándola con un ejército enemigo. Además, no se pueden oficiar ritos fúnebres ni proferir lamentos por él. Antígona reacciona proclamando públicamente su irrevocable intención de enterrar a su hermano contra la voluntad de la ciudad. Y sola, si es preciso:

¹¹⁴ En Sófocles, como ya se ha visto, el oráculo profetiza, no prohíbe.

¹¹⁵ La muerte de los hijos de Edipo representaba el triste final del conflicto desencadenado por Layo y también el final de la estirpe, dado que los últimos varones no dejaban descendencia y las mujeres no contaban a estos efectos. Sin embargo, hay algunos mitos que prolongan el linaje de Layo, como el que dice que un hijo de Polinices, Tesandro, volvió con los descendientes de los siete capitanes argivos que marcharon contra Tebas, y tomaron la ciudad al derrotar a Laodamante, hijo de Eteocles (Fernández-Galiano, 1986: 141).

¹¹⁶ Algunos versos, concretamente los vv. 861-874, se consideran también interpolaciones posteriores (Fernández-Galiano, 1986: 141).

“Pues yo les digo a los gobernantes de los cadmeos que, si ningún otro quisiera ayudarme a enterrarlo, yo lo enterraré y arrostraré el peligro de dar sepultura a mi hermano, sin avergonzarme de mi resistencia desobediente a los que mandan en la ciudad.

Terrible es la entrada común de donde nacimos, de mi infeliz madre, y la procedencia de mi desdichado padre. Por eso, alma mía, pon tu voluntad al servicio del que ya no la tiene y participa de sus infortunios. Vive para el muerto con un verdadero corazón de hermana. No van a devorar sus carnes los lobos de vientre famélico. ¡No lo piense nadie! Antes, al contrario, aun siendo mujer, una fosa y túmulo voy a procurarle. Me lo llevaré entre los / pliegues de mi veste de lino y yo sola lo enterraré. Que nadie imagine lo contrario. Mi resolución hallará algún medio de hacerlo” (Esquilo, 1986: 312-313).

El coro, formado por doncellas, se divide en dos semicoros: uno se pone de parte de Eteocles, por ser el salvador de la ciudad, mientras que el otro defiende a Polinices, pues la sangre de los dos hermanos era la misma, y quiere ayudar a Antígona a enterrarlo¹¹⁷:

“Castigue la ciudad o no castigue a los que lloran a Polinices, pues nosotras, como acompañantes en el duelo, iremos y participaremos en el sepelio, que esta pena le duele a toda nuestra raza, y, en cambio, la ciudad aplaude las acciones que son justas en unas ocasiones y en otras no lo hace” (Esquilo, 1986: 314).

Resulta interesante observar, en este pasaje añadido posteriormente por influjo de la *Antígona* sofoclea, diferencias respecto a la tragedia en que se inspira. En *Los Siete contra Tebas*, son los magistrados de la ciudad, y no Creonte, quienes toman las decisiones en lo relativo a las sepulturas de Eteocles y Polinices, y sus órdenes no incluyen ningún castigo por desobediencia, por lo que resulta un tanto incongruente que Antígona hable del peligro que está dispuesta a afrontar por enterrar a su hermano. Por otro lado, anuncia públicamente, y no solo a Ismene, lo que piensa hacer y además proclama que entiende la acción de Polinices contra la ciudad¹¹⁸, algo que no se plantea en *Antígona*, donde las motivaciones de uno y otro hermano para ir a la guerra carecen de interés para ella. A diferencia, por tanto, de lo que sucede en la tragedia de Sófocles, la muchacha no está sola en su acción, pues cuenta con el apoyo de la mitad del coro. Da la impresión de que el autor de este epílogo critica y enmienda la soledad y el

¹¹⁷ Garnier afirma que, en la versión esquilea del mito de Antígona, la protagonista no muere, sino que huye de Tebas con su amante Hemón, hijo de Creonte, para formar una familia (Garnier, 2014: 80). Ignoro las fuentes de las que esta autora bebe, pero en las diferentes ediciones de *Los Siete contra Tebas* que he podido consultar, nada se dice del futuro de Antígona después de enterrar a Polinices.

¹¹⁸ “Fue maltratado y respondió, a su vez, con maltratos” (Esquilo, 1986: 313).

destino de la protagonista sofoclea. Se inspira, por tanto, en la tragedia de Sófocles, pero la transforma. En cuanto a Ismene, ha desaparecido del pasaje añadido.

Aunque escrita mucho después, *Las Fenicias* de Eurípides¹¹⁹ se centra en el mismo argumento que *Los Siete contra Tebas*. El título de la tragedia hace referencia a las mujeres que forman el coro, las cuales se presentan al público como esclavas procedentes de Tiro, escogidas como botín consagrado a Loxias, esclava del templo de Apolo, adonde se dirigían cuando los argivos llegan a las puertas de la ciudad. Como fenicias que son, están emparentadas con Cadmo, el fundador de Tebas, por lo que la guerra que se avecina les incumbe de algún modo. El tamaño de la obra –es la más larga de las tragedias euripídeas– ha llevado a pensar que, tal como nos ha llegado, tiene también interpolaciones que responden, seguramente, al deseo “de enlazar la trama con la de otros dramas famosos sobre el tema, con la *Antígona* y el *Edipo en Colono*, de Sófocles” (García Gual y Cuenca, 1979: 85)¹²⁰.

Según Lesky, en las obras de Eurípides “se ve el afán de introducir en el marco de la acción una cantidad mayor de peripecias para dar a aquella el mayor movimiento posible” (Lesky, 1989: 421). Quizá por ello, la versión euripídea del mito tebano es más compleja e introduce una gran cantidad de variantes respecto a los detalles de la leyenda transmitidos por Esquilo y por Sófocles, aunque finalmente Eteocles y Polinices mueren por las heridas que se infringen mutuamente. Algunas variaciones, aunque interesantes, parecen afectar solo a los detalles de la leyenda, pero otras la alteran notablemente y afectan sustancialmente a la función y al destino de los personajes. En *Las Fenicias*, Yocasta y Edipo, ya mayores, están vivos y residen en Tebas cuando la ciudad es atacada por el ejército argivo, lo que contradice abiertamente la versión del mito ofrecida por Sófocles. Por lo que respecta a Yocasta, se trata de un personaje importante en la trama de *Las Fenicias*, por cuanto su objetivo es evitar la guerra y el enfrentamiento de sus hijos, para lo que organiza un encuentro entre ambos dentro de la ciudad. Mientras esperan a Eteocles, dialogan Polinices y Yocasta, quien revela que Edipo, al ver que sus vástagos se han separado, está arrepentido de su maldición y ha intentado suicidarse dos veces. La madre interroga al hijo sobre lo que es estar privado

¹¹⁹ Personajes: Yocasta, Pedagogo, Antígona, Coro de fenicias, Polinices, Eteocles, Creonte, Tiresias, Meneceo, Mensajero, Otro mensajero y Edipo.

¹²⁰ No hay que olvidar que Sófocles escribió *Edipo en Colono* después de la puesta en escena de *Las Fenicias*.

de patria, lo que da lugar a una interesante reflexión sobre el destierro¹²¹. Cuando Eteocles entra en escena, la mediación de Yocasta es infructuosa, pues el rey está dispuesto a todo con tal de retener el poder. Por otro lado, en el texto de Eurípides, a diferencia de lo que sucede en *Antígona*, la prohibición de enterrar a Polinices es idea de su hermano, no de Creonte:

“En cuanto a la boda de mi hermana Antígona y tu hijo Hemón, si acaso yo caigo abandonado de la fortuna, a ti te toca cuidar de ella. La promesa de dote de antes te la confirmo ahora a punto de partir. Eres hermano de mi madre. ¿A qué hay que alargar la conversación? Manténla de un modo digno de ti y por favor hacia mí” (Eurípides, 1979: 131).

“A la ciudad y a ti esto os encomiendo, Creonte, si se impone nuestra causa, que el cadáver de Polinices jamás sea sepultado en este suelo Tebano, y que quien trate de enterrarlo perezca, aunque sea alguno de nuestros allegados” (Eurípides, 1979: 131).

En *Las Fenicias*, el adivino Tiresias vaticina que la ciudad se salvará si se sacrifica a uno de los hijos de Creonte, único descendiente puro de la estirpe del dragón de Ares muerto por Cadmo cuando llegó a Tebas. Solamente Meneceo puede ser inmolado, ya que Hemón está prometido a Antígona, lo que le impide ser víctima sacrificial, y aunque Creonte le propone huir, el muchacho se autoinmola, después de lo cual Eteocles distribuye sendos escuadrones en las siete puertas de la ciudad e impide que el ejército enemigo tome Tebas. La ciudad, por tanto, se salva, pero no por la muerte mutua que se dan los hijos de Edipo, tal como se relata en *Los Siete contra Tebas*, sino por el sacrificio de Meneceo. A pesar de todo, Eteocles y Polinices deciden combatir cuerpo a cuerpo por el trono y Yocasta, esta vez, llama a Antígona para que medie entre sus hermanos:

“¡Ah, hija, Antígona, sal fuera de la casa! No en las danzas ni en las ocupaciones de doncellas ahora te previenen los dioses tu tarea; sino que a dos guerreros nobles y hermanos tuyos que se dirigen a la muerte debes impedirles con la ayuda de tu madre que se maten uno a otro” (Eurípides, 1979: 149).

¹²¹ Polinices lo considera un gran mal y cree que lo más duro es que “el desterrado no tiene libertad de palabra” (Eurípides, 1979: 114) –lo que, tal como aclara Yocasta, equivale a ser esclavo, pues es propio de los esclavos no decir lo que piensan– y, además, debe aguantar las necesidades de los poderosos. Por otro lado, la pobreza del desterrado acarrea el desprecio hasta de los amigos y, si bien es cierto que las esperanzas alimentan a los desterrados y dulcifican los daños, también lo es que acaban desmoronándose. Resulta sorprendente que Eurípides tematice la cuestión del destierro y ponga a sus personajes a reflexionar sobre ello, como si Polinices fuera de algún modo símbolo del exilio, lo que supone una diferencia notable con la versión sofoclea del mito, en la que el desterrado por excelencia es Edipo y, con él, Antígona. Es posible que María Zambrano recogiera algunas ideas expuestas por Polinices en este diálogo con Yocasta.

Es la segunda vez que Antígona aparece en escena. En la primera, antes de las negociaciones de paz organizadas por Yocasta, la joven había subido a lo alto del palacio, tras salir de la habitación de las doncellas acompañada de un viejo esclavo, para ver el ejército enemigo. En esta ocasión, a Antígona le da vergüenza abandonar sus aposentos y presentarse ante la tropa, pero acaba yendo con su madre a la línea de combate. Llegan tarde. Eteocles y Polinices, mortalmente heridos, expiran en brazos de Yocasta, que se suicida cortándose la garganta con una espada. Los tebanos, al ver la escena, atacan a los desprevenidos argivos, causándoles muchas bajas.

A partir de aquí, Antígona adquiere no solo protagonismo, sino valor. Vuelve a la ciudad con los cadáveres de su madre y de sus hermanos:

“Sin cubrir con el velo mis delicadas mejillas, sombreadas sólo por mis rizos, sin avergonzarme en mi doncellez del carmín que bajo mis ojos se extiende, rubor de mi rostro, me precipito, bacante de los muertos, arrojando las cintas de mi cabello, soltando la suntuosa túnica azafranada, muy llorosa guía del cortejo fúnebre” (Eurípides, 1979: 157).

Y Creonte, ahora rey de Tebas, pues Eteocles le entregó el trono “como dote de matrimonio a Hemón, esposo prometido de tu hija Antígona” (Eurípides, 1979: 159)¹²², destierra a su cuñado, no por odio, sino porque Tiresias vaticinó que la ciudad nunca sería feliz mientras Edipo estuviera en ella. Además, obedeciendo a Eteocles, lanza una proclama relativa al sepelio de los que se han dado mutua muerte, prohibiendo que Polinices reciba sepultura, y ordena a Antígona que se retire al palacio y se comporte como corresponde a una mujer prometida:

“Y tú, concluye los trenos triples por los muertos, y vete, Antígona, al interior del palacio, y compórtate como doncella en tanto aguardas el día próximo en que te espera el lecho de Hemón” (Eurípides, 1979: 161).

Pero ella se le enfrenta, le reprocha llevar a cabo órdenes malévolas sin respaldo de ninguna ley y expresa públicamente su intención de enterrar a su hermano, aunque lo prohíba la ciudad, porque los dioses ordenan no ultrajar a los muertos. Creonte le advierte de las desgracias que sus sollozos pueden acarrear a su próximo matrimonio, pero la muchacha, ante la sorpresa del rey, da por concluido el compromiso con Hemón

¹²² En *Antígona*, Creonte es rey por razón de parentesco, no en virtud de ninguna dote matrimonial.

y asegura que, si le obligan a casarse, la noche de bodas asesinará a su esposo. Su deseo es acompañar a su padre al destierro, el cual admira la valiente abnegación de Antígona, pero piensa que será un “vergonzoso destierro para una hija con su padre ciego” (Eurípides, 1979: 163). Al final, Creonte deja marchar a Antígona con Edipo, quien anuncia que el oráculo de Delfos ha vaticinado que debe morir en Atenas, en la sagrada Colono, y ambos salen de Tebas, él viendo lo que le ha acarreado vencer a la Esfinge, ella guiando a su padre y lamentándose por el exilio y por la vida errante que le espera, impropia de mujeres solteras, como ella. Eurípides no da ninguna pista sobre cómo cumplirá Antígona su promesa de dar sepultura a Polinices, aunque cabe imaginarse que lo hará después de salir de Tebas, a escondidas, en la oscuridad. Antígona, por tanto, sale ileso de la ciudad. No paga con la vida su desobediencia a la orden de no enterrar a Polinices, lo que contradice la historia que Sófocles cuenta en su *Antígona*. Es de suponer que en la tragedia homónima de Eurípides, que no ha llegado a nuestros días, el autor, que utilizó “el amor de Hemón como un motivo fundamental de la acción” (Lesky, 1989: 401), también introdujo muchas variantes respecto a la versión sofoclea¹²³.

En *Las Fenicias*, Antígona es, al principio, una muchacha que vive sin apenas salir del palacio, recogida en sus aposentos de doncella y realizando las tareas domésticas que le son propias. Es recatada y está prometida a Hemón. No obstante, al final de la obra, se enfrenta a Creonte y desafía su orden, heredada de Eteocles, de no enterrar a Polinices. Es más, rechaza el matrimonio con su prometido Hemón y elige acompañar a su padre en el destierro, algo muy impropio para una mujer soltera. Por lo que respecta a Ismene, en *Las Fenicias* ha desaparecido casi por completo de la leyenda. Polinices es el único que la menciona, sin nombrarla, cuando le pregunta a su madre si sus hermanas le han echado de menos: “¿Y qué de mis dos hermanas? ¿Lloran, tal vez, infelices mi destierro?” (Eurípides 1979, 113).

Sin duda, muchas innovaciones del mito que aparecen en *Las Fenicias* son invención de Eurípides, pero algunas pueden haber recogido tradiciones antiguas obviadas por otros autores, como Sófocles. Un papiro descubierto en 1974 –atribuido generalmente a Estesícoro y considerado parte de un poema más amplio– demuestra que, además del épico, del que apenas quedan testimonios, y del trágico, hubo un tratamiento lírico del mito tebano, en el cual, aunque Tiresias augura que o bien se salva

¹²³ Se han perdido dos tragedias tituladas *Antígona*, una de Eurípides y otra de Alcídamente.

la ciudad o bien se salvan los dos hermanos, Yocasta propone un arreglo: que uno de sus hijos se quede con el trono y resida en el palacio de Tebas y el otro se vaya de la ciudad con los bienes y el oro de Edipo (Fernández-Galiano, 1986: 134). Esto avala la existencia de una tradición en la que Yocasta no solo está viva cuando sus hijos se enfrentan, sino que tiene entre ellos un papel mediador y pacificador, tal como muestra Eurípides en *Las Fenicias*.

Aunque no se trata de un autor griego, considero interesante señalar que Séneca, a quien Zambrano dedicó algunos estudios, escribió cinco siglos después una tragedia también titulada *Las Fenicias* e inspirada en la homónima de Eurípides. Se trata de una obra fragmentaria de tan solo dos escenas. En la primera, Edipo, desterrado y ciego, camina hacia el monte Citerón, acompañado por Antígona, para quitarse la vida allí donde debería haber muerto recién nacido. Ella no está dispuesta a abandonar bajo ningún concepto a su padre, y si este ansía morir, morirá con él. Padre e hija dialogan sobre las desgracias vividas por Edipo, a quien Antígona cree inocente “incluso contra la voluntad de los dioses” (Séneca, 1979: 257), pero él desea huir de sí mismo y de los crímenes que cometió inocentemente, es decir, sin saberlo. Ella le ruega que viva. Por otro lado, Edipo es consciente de que el trono que ha dejado en herencia no se ocupará sin sangre, pues sus hijos no están cumpliendo lo pactado, ya que uno se niega a ceder el trono y el otro piensa reclamar lo suyo con las armas, acompañado de un ejército extranjero. Antígona le invita a poner paz entre sus hermanos. Edipo renuncia a suicidarse, como le pide la muchacha, pero no mediará entre sus dos hijos: se ocultará en el bosque y escuchará las noticias de la guerra civil entre sus vástagos. En la segunda escena o fragmento, Yocasta explica las peripecias del desterrado Polinices, cuya causa considera justa, aunque no la forma en que reclama lo que le corresponde. Cuando el ejército argivo está a punto de asaltar la ciudad, Yocasta, impelida por los ruegos de Antígona, se dirige rápidamente al campo de batalla para interponer su cuerpo entre ambos bandos y detener la guerra. Y lo logra, pero los hermanos siguen enfrentados. Yocasta pide a todos que vuelvan sus armas contra ella, pues es culpable de incesto con Edipo, recuerda a sus hijos que, hasta ahora, todos los crímenes familiares se han cometido por causa de la Fortuna, pero que el que se disponen llevar a cabo ellos será el primero en realizarse a sabiendas, y les plantea un dilema: o acaban con la guerra, o acaban con su madre, que se sitúa entre ambos. Finalmente, sus esfuerzos son baldíos

pues Polinices considera injusto renunciar a lo que es suyo y Eteocles está dispuesto a todo con tal de reinar.

4.2. La *Antígona* de Sófocles

La *Antígona* de Sófocles es el primer drama tebano de este autor y la primera tragedia griega que se centra en el problema del enterramiento de Eteocles y Polinices¹²⁴. En ella se refiere lo acontecido en Tebas tras la muerte de los dos hijos de Edipo. Este y Yocasta ya han muerto y sus hijas viven en Tebas, bajo la protección y autoridad de Creonte, que ocupa el trono de la ciudad por razón de parentesco. La tragedia comienza al despuntar el alba, cuando Antígona, después de informar a su hermana Ismene de que Creonte ha enterrado a Eteocles, pero ha prohibido bajo pena de muerte dar sepultura al cadáver de Polinices y lo ha dejado a merced de las aves de rapiña, le pide ayuda para enterrarlo¹²⁵. Ismene no se la da: teme las consecuencias de violentar el decreto del tirano, piensa que “la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres” (Sófocles, 2009: 35) y que las órdenes las da alguien más fuerte que ellas, no se siente capaz de obrar contra los ciudadanos y, además, cree que su hermana busca lo imposible y va a actuar de manera insensata. Elige, pues, obedecer a Creonte. Sus razonamientos no doblegan a Antígona, quien prefiere complacer a los muertos, con quienes yacerá toda la eternidad, que a los vivos, no teme morir –es más, le será hermoso hacerlo por amor a su hermano– y sabe que su acción será honrosa y grata a sus seres queridos y a los dioses.

Tras la intervención del coro, que recuerda cómo fueron derrotados los argivos en las puertas de la ciudad, Creonte explica en una asamblea extraordinaria de ancianos los motivos de su decisión: como la patria está para él por encima de los seres queridos, ha decretado que Eteocles, que pereció en defensa de la ciudad, reciba sepultura con todos los honores, mientras que Polinices, que atacó Tebas, quede insepulto. Y para asegurarse de que nadie desobedezca sus órdenes ha apostado soldados que vigilen el

¹²⁴ Personajes: Antígona, Ismene, Coro de ancianos tebanos, Creonte, Guardián, Hemón, Tiresias, Mensajero, Eurídice y Otro mensajero.

¹²⁵ En la religión griega, dejar sin sepultura suponía una tortura eterna para el alma del difunto (Balló y Pérez, 2009: 114), porque le impedía el acceso al reino de los muertos. El tema de la sepultura es recurrente en Sófocles, pues está presente en *Áyax*, en *Antígona* y en *Edipo en Colono* (Steiner, 1987: 98).

cadáver del traidor. Pero llega un guardián con la noticia de que alguien, no se sabe quién, ha cumplido con el muerto los ritos fúnebres necesarios para evitar un sacrilegio. El corifeo sugiere que puede tratarse de una intervención divina, pero Creonte sospecha que los autores o incitadores de la acción han sido algunos ciudadanos que no soportan su poder y que ya han usado contra él argumentos semejantes, por lo que exige a los vigilantes, bajo amenaza de muerte, que descubran a los responsables. Los guardianes del cadáver retiran el polvo que lo cubría y vuelven a dejarlo expuesto.

Al mediodía, tras una enorme ráfaga de viento, Antígona es descubierta mientras ejecutaba los ritos fúnebres sobre el muerto. Cuando la interrogan los soldados, no niega su acción, como tampoco lo hace cuando la llevan ante Creonte y se produce el primer enfrentamiento entre los dos protagonistas de la tragedia. Antígona expone sus razones: ha desobedecido el bando decretado porque es contrario a las leyes no escritas y firmes de los dioses, vigentes desde siempre; ha sido fiel a tales leyes porque no hacerlo le habría acarreado el castigo de los dioses y, además, le habría dolido más dejar insepulto el cadáver de su hermano que morir por haberlo enterrado. Creonte, por su parte, considera que su sobrina es una insolente no solo por desobedecer, sino también por jactarse de ello. Y no lo soporta:

“En verdad no sería yo hombre ahora y lo sería ésta si el haberse salido con la suya le fuera a quedar impune” (Sófocles, 2009:56).

Antígona denuncia que todos piensan como ella, pero que el miedo ante quien tiene el poder les impide hablar, argumenta que es preciso practicar la piedad con los hermanos, que la muerte iguala a todos, por lo que Eteocles y Polinices merecían el mismo trato, y que no se puede juzgar a uno como bueno, y al otro como malo, tal como hace Creonte, porque nadie sabe lo que es piadoso en el mundo de los muertos. En cualquier caso, la muchacha sentencia: “No he nacido para compartir el odio, sino el amor” (Sófocles, 2009: 59).

Creonte se burla de su sobrina, invitándola a descender con los muertos y amarlos, asegura que no recibirá órdenes de una mujer y, convencido de que ha criado a dos traidoras que quieren destruir su trono, compara a Ismene con una víbora y le pregunta si ha tomado parte en el enterramiento. Esta, si su hermana consiente en admitirlo, está dispuesta a compartir la responsabilidad, pero Antígona no permite que Ismene muera por asumir lo que solo ella ha hecho y rechaza la solidaridad de su

hermana, no para protegerla, sino porque se le ha unido solamente de palabra, sin participar en la acción: “Tú escogiste el vivir y yo el morir” (Sófocles 2009: 62).

No es fácil saber cuál de ellas ha actuado cuerdamente y, aunque Ismene piensa que ambas han errado, ella está viva, mientras que la vida de Antígona terminó hace tiempo para poder ayudar a los muertos, lo que sugiere que Antígona es una especie de muerta en vida desde que decidió enterrar a Polinices. Creonte piensa que las dos están locas –Antígona, desde que nació, e Ismene, desde que decidió declararse cómplice de su hermana–, va a condenar a muerte a Antígona, aunque sea la prometida de su hijo Hemón, y ordena prenderlas para que no huyan. El coro se lamenta de las desgracias de la casa de los Labdácidas y, a diferencia de Esquilo, que en *Los Siete contra Tebas* consideraba que la estirpe de Layo se extinguía con la muerte de Eteocles y Polinices, entiende que la rama femenina de la familia también forma parte de sus raíces:

“Ahora, en efecto, la luz que se había extendido
en la casa de Edipo, sobre la última
de sus raíces, la siega un polvo sangriento
de los dioses infernales, la insensatez
de lenguaje y la furia del corazón” (Sófocles, 2009: 66).

Hemón, hijo de Creonte y prometido de Antígona, entra en escena. Al principio, se muestra como un hijo sumiso para el que no hay nada más importante que obedecer a su padre. Creonte reflexiona ante él sobre la importancia de posponer todo a las resoluciones paternas, le previene sobre el peligro de perder la sensatez por el placer que proporciona una mujer y le invita a despreciar a Antígona, puesto que es la única en la ciudad que ha desobedecido sus órdenes. Reitera su intención de dar muerte a la muchacha, porque no puede quedar como un mentiroso ante la ciudad ni tratar a los de su sangre de modo diferente a como trataría a los que no lo son, porque todos han de obedecer a quien tiene el poder –si no, reinaría la anarquía, que destruye las ciudades– y porque, si se dejasen vencer por una mujer, serían considerados inferiores a ella. Se trata, sin duda, de una defensa de lo que posteriormente se ha denominado patriarcado y kyriarcado, términos que hacen referencia, respectivamente, al poder del padre y del señor.

Aunque el corifeo ve acertadas las palabras de Creonte, Hemón, apela a la inteligencia como la más preciada de las virtudes humanas y le plantea a su padre la posibilidad de que lo justo tome otras formas. Le informa de que los ciudadanos de

Tebas murmuran clandestinamente que Antígona no merece morir por enterrar a Polinices, le recuerda lo sabio que es no caer en el orgullo y la obstinación y le invita a deponer su cólera, a mostrarse flexible y a aprender de quienes hablan con prudencia. Creonte reacciona airado: no recibirá lecciones de un muchacho, ni dejará sin castigo a los traidores, ni permitirá que sean los ciudadanos los que decidan qué hay que ordenar, porque la ciudad pertenece a quien tiene el poder. Acusa a su hijo de defender la causa de Antígona porque está dominado por la pasión que siente por su prometida y llega a calificarlo como “esclavo de una mujer” (Sófocles, 2009: 76). Hemón insiste en que ha hablado en defensa de su padre, a quien ve actuar contra derecho, contra el honor de los dioses, y también en defensa de su prometida, de sí mismo, de las divinidades infernales... Pero Creonte no cede. Incluso se le pasa por la cabeza ejecutar a Antígona delante de su prometido, quien finalmente se va.

El rey decide perdonar la vida a Ismene, porque no participó en la acción, y ejecutar a Antígona de una forma que, aunque cruel, no manchará a la ciudad:

“Llevándola a donde haya una senda no frecuentada por los hombres, la ocultaré viva en una cueva pétreo, poniéndole de comida lo preciso tan sólo para evitar la contaminación, a fin de que la ciudad entera se libre de mancha. Allí tal vez, si se lo pide a Hades, el único dios que adora, obtendrá la gracia de no morir, o reconocerá al menos, aunque sea ya tarde, que es esfuerzo baldío rendir culto a las cosas de Hades” (Sófocles, 2009: 77).

El coro canta que el amor, de quien nadie puede escapar, enloquece a quien lo posee y, en este caso, ha sido la causa del enfrentamiento entre hombres de la misma sangre, es decir, Creonte y Hemón, pues este ha sido vencido por el deseo que despiertan los ojos de una novia. Pero también se lamenta por la muchacha que va a desposarse no en el lecho nupcial, sino en el de la muerte. Antígona y el corifeo alternan sus intervenciones. Ella da sus últimos pasos sobre la tierra mientras gime porque Hades se la lleva viva, por morir sin haberse casado, por celebrar sus bodas en el reino de la muerte. Él le recuerda que es la única, entre los mortales, que va a bajar en vida al Hades por voluntad propia. Ella se acuerda de Níobe, la hija de Tántalo que acabó convertida en piedra, cuyo destino va a compartir. Él alaba la grandeza de compartir, siendo mortal, un destino como el de los dioses. Ella invoca a los ciudadanos para que sean testigos de cómo y en virtud de qué leyes se dirige a su prisión, que también es tumba, sin que sus seres queridos la lloren:

“¡Ay, desdichada de mí!, que no comparto la morada
ni con los hombres, ni con los cadáveres,
ni con los vivos, ni con los muertos” (Sófocles 2009, 81).

El corifeo piensa que Antígona debe de estar expiando alguna falta paterna, lo que sirve de pretexto para que la protagonista recuerde la historia familiar, que va a llevarla a morar con los muertos “maldita y sin casar” (Sófocles, 2009: 82), y reconoce que la acción de la muchacha ha sido piadosa, pero impulsiva, porque no se puede transgredir el poder de quien se preocupa por el poder. Ella sigue lamentándose de ir a la muerte sin que ningún ser querido la llore –Ismene ha desaparecido de la escena y de la trama–, sin amigos, sin casar. Su soledad es absoluta.

Creonte confirma las instrucciones de su sentencia e insiste en que la muerte de la muchacha no le mancha ni a él ni a la ciudad:

“Llevala al punto y tras encerrarla en el sepulcro abovedado, según tengo dicho, dejadla sola y abandonada, bien haya de morir o de vivir sepulcralmente bajo techo semejante. Nosotros estamos puros en lo que toca a esta muchacha. Pero, sea como fuere, privada quedará de convivir con los que habitan en la superficie de la tierra” (Sófocles, 2009: 82-83).

Antígona pronuncia entonces sus últimas palabras, que revelan la conciencia que tiene de sí misma y de su situación y los motivos que le llevaron a actuar contra las órdenes de Creonte. En primer lugar, invoca a la tumba, que será su cámara nupcial, la morada que la guardará para siempre, donde se reunirá con los suyos, y menciona a Perséfone, quien ya ha recibido a los muertos de su familia. Ella es la última de la estirpe y baja al Hades prematuramente y del modo más horrible. Sin embargo, confía en obtener allí el amor de su padre y el de su madre, a la que se invoca, igual que a Polinices. Luego, explica que nunca se habría enfrentado a los ciudadanos –lo que supone reconocer que la desobediencia a las normas dadas por quien tiene el poder equivale a ponerse en contra de la ciudad– si hubieran muerto su marido o sus hijos, de haberlos tenido, porque podría haber encontrado a otro esposo y engendrado a otros hijos. Pero no estando vivos sus padres, no podía nacerle otro hermano. Sin embargo, Creonte ha considerado esto un delito y la ha condenado a entrar viva en la tumba, sin bodas y sin ser madre. En otras palabras, Antígona va a morir sin llegar a ser mujer, pues el matrimonio y la maternidad son lo que definen a las mujeres en las sociedades

patriarcales como la griega antigua. Antígona, que no cree haber transgredido ningún derecho divino, se pregunta por qué pone todavía la vista en los dioses. Si estos consideran que es justo que reciba un trato impío por ser piadosa, reconocerá que se ha equivocado, pero si yerran quienes la condenan, pide –en el fondo, se trata de una apelación a la ley del Talión– que sufran el mismo mal que le están causando injustamente. Las últimas palabras de la protagonista van dirigidas a los ciudadanos. En ellas se define como “la única restante de las hijas del rey” (Sófocles, 2009: 85) y se considera condenada por haber reverenciado la piedad. Antígona desaparece de la escena, pero no de la trama, y el coro recuerda las leyendas de otros personajes encerrados en cuevas, cárceles o cámaras, por distintos motivos.

Pese a los esfuerzos de Creonte por no hacer nada que manchara la ciudad, el adivino Tiresias le informa de que los perros y las aves de rapiña han contaminado los altares de Tebas al depositar en ellos los restos de Polinices, por lo que los dioses ya no aceptan los sacrificios, y le exhorta a reconocer su error y a enterrar el cadáver insepulto, pero Creonte ni accede a la petición del anciano ni teme haber incurrido en un sacrilegio, porque piensa que no hay hombre tan fuerte que pueda mancillar a los dioses. Tras una dura discusión entre ambos, Tiresias profetiza que pronto morirá un hijo de Creonte, como satisfacción de esos cadáveres:

“porque has arrojado a uno de los de arriba, encerrando su vida indignamente en un sepulcro, y retienes a su vez aquí un cadáver, privándole de los dioses infernales, de honras fúnebres y de ritos sagrados” (Sófocles, 2009: 92-93).

Estas palabras de Tiresias revelan que, aunque el adivino habla de que son los restos de Polinices los que han contaminado los altares de la ciudad, el hecho de que Antígona haya sido enterrada viva también ha ofendido a los dioses, los cuales se cobrarán la vida de un hijo de Creonte como satisfacción por estos dos errores, que profanan la frontera existente entre el mundo de los muertos y el de los vivos.

El tirano se asusta y, siguiendo el consejo del corifeo, decide enterrar a Polinices y liberar a Antígona, en persona y en ese orden. Pero al acercarse a la cueva donde estaba su sobrina, la comitiva del rey oye los lamentos de Hemón y, al entrar en ella, ve “a la joven colgada del cuello, suspendida de un nudo corredizo hecho del hilo de su velo, y al muchacho caído sobre ella, abrazado a su cintura y lamentando la ruina de la boda con la muerta, la acción de su padre y su desdichado casamiento” (Sófocles, 2009:

100-101). Esta es la noticia más importante de la tragedia de Sófocles respecto a la leyenda de Antígona, pues es el único tragediógrafo que afirma que ella se suicidó en la tumba.

Creonte implora a su hijo que salga de la cueva, pero este intenta herir a su padre con la espada, sin lograrlo, y luego se la clava en el costado y muere abrazado a Antígona. Cuando Eurídice, la madre de Hemón, conoce la muerte de su hijo, se sienta en el altar de palacio y, tras llorar las muertes de Megareo y Hemón y maldecir a Creonte, a quien considera el asesino de su hijo, se suicida con un cuchillo¹²⁶. El rey, por su parte, pide a gritos que alguien le quite la vida por haber matado a su hijo y a su esposa, aunque fuera involuntariamente, y es interesante caer en la cuenta de que, en el momento de la anagnórisis, no pronuncia ni una palabra de arrepentimiento por la muerte de Antígona. El corifeo pone fin a la obra apelando a la sensatez como condición fundamental para la felicidad y advirtiendo que no se debe cometer ninguna impiedad contra los dioses y que la jactancia y la soberbia causan, por castigo, grandes desgracias que ayudan a ser cuerdos en la vejez.

El título de esta tragedia invita a pensar que la protagonista es Antígona. Sin embargo, Creonte pasa mucho más tiempo en escena que ella, la cual, además, desaparece como personaje en mitad del drama, más o menos, si bien es cierto que su suicidio en la cueva-tumba, llevado a cabo fuera de la escena, desencadena una serie de acontecimientos fundamentales para el tirano. Algunos autores, como Rodríguez Adrados, han concluido que el verdadero protagonista de la tragedia sería Creonte, una especie de *theomachos*, personaje enfrentado a la divinidad, que se ve cada vez más atrapado en sus principios, y Antígona, “el instrumento de la venganza de las divinidades infernales, la antagonista del drama” (Gil, 2009: 14). No obstante, otros mantienen que Antígona reúne todas las características que adornan a los héroes trágicos sofocleos: defiende hasta la muerte una norma de derecho divino que es también un derecho humano; no cede en su resolución, algo que sí hace Creonte cuando empieza a darse cuenta de la magnitud de las consecuencias de sus decisiones; no tiene medida y sobrepasa los límites impuestos por la naturaleza a su sexo, tal como revela Ismene. En cualquier caso, en esta tragedia de Sófocles, Antígona es un personaje

¹²⁶ Eurípides habla de la muerte de Meneceo, hijo de Creonte y Eurídice, el cual tras escuchar unos vaticinios de Tiresias se sacrificó voluntariamente para salvar a la ciudad. Steiner parece interpretar que Megareo y Meneceo no son la misma persona, aunque reconoce que sus nombres “se superponen oscuramente” en el ciclo tebano (Steiner, 1987: 118). Otros estudiosos, sin embargo, creen que Megareo en un nombre más arcaico de Meneceo, pero que uno y otro designan a la misma persona.

mucho más rico y complejo que en cualquiera de las anteriormente comentadas, en ninguna de las cuales era la protagonista.

De las tragedias griegas conservadas sobre el ciclo tebano, solo en *Antígona* aparecen desacuerdos entre las dos hermanas, las cuales además, en el drama sofocleo, revelan caracteres y perspectivas vitales manifiestamente diferentes. En cierta medida, Antígona encaja con lo que la sociedad griega esperaba de las mujeres, ya que era misión suya –una sagrada misión– todo lo relacionado con los muertos de la familia. De no existir el decreto de Creonte, ella y su hermana habrían sido las encargadas de enterrar y llorar a Eteocles y Polinices. El desencadenante del problema, por tanto, es dicho decreto, que pone a Antígona y a Ismene en la disyuntiva de acatarlo o desobedecerlo. Ismene elige someterse por varios motivos, que va desgranando en el diálogo con su hermana: son mujeres, y las mujeres, por naturaleza, no deben enfrentarse a los hombres; son más débiles que quien da las órdenes; es desatino obrar por encima de las propias fuerzas, y además ella es incapaz de obrar contra la ciudad. Al someterse, Ismene escoge la vida. Antígona, sin embargo, desobedece: para cumplir con su deber, por amor a su hermano, para complacer a los dioses y a los muertos. Y, al hacerlo, elige la muerte. En el fondo, las razones de ambas tienen que ver con su condición “femenina” y con lo que se espera de las mujeres.

En el enfrentamiento con Creonte, sin embargo, la muchacha, que al principio llega ante él con la cabeza baja, enseguida le planta cara no solo con valor, sino con argumentos, lo que ya no es tan femenino, según la cultura vigente. Discuten de igual a igual. Ella no reconoce a su tío, puesto que se trata de un simple mortal, la autoridad suficiente para anular las leyes no escritas y firmes de los dioses, de quienes Antígona no quiere recibir castigo alguno. Creonte, por su parte, tampoco le concede autoridad a su oponente, en este caso porque es una mujer. Estoy de acuerdo con Iván Pérez Miranda cuando afirma que, desde el punto de vista de género, “Creonte ve cuestionada junto a su autoridad, su virilidad, y cree que debe defenderla de modo férreo” (Pérez Miranda, 2011: 203). En cualquier caso, el paralelismo de las razones de uno y otra para no reconocerse mutuamente autoridad sugiere que los mortales son a los dioses lo que las mujeres a los varones o, dicho de otra forma, que los varones son a las mujeres lo que los dioses a los mortales. Que Antígona rechace la autoridad de Creonte, por tanto, refuerza su convencimiento de que actúa en virtud de leyes divinas, lo que la pone por encima de su tío. Creonte, por su parte, no es capaz de ver en Antígona más que su

condición de mujer, lo que le impide escuchar no solo los argumentos de su sobrina, sino también los de Hemón, al que considera poseído por la pasión que siente hacia su prometida. La naturalidad con la que Creonte califica de locas a las dos hermanas está directamente relacionada también con el hecho de que son mujeres y, por tanto, seres irracionales, sin dominio de sí.

En la segunda disputa entre las hermanas, cuando Antígona rechaza la solidaridad de Ismene, ya no se esgrimen argumentos relacionados con el género, sino con la diferencia entre actuar o no hacerlo, es decir, con las opciones que cada una de ellas ha tomado y las consecuencias de las mismas, para bien y para mal. Antígona, a la que no le importa morir, se mantiene firme en sus motivos. Sin embargo, cuando llega el momento de entrar en la cueva donde será enterrada viva y morirá de inanición si Hades no le concede la gracia de no morir, la joven lamenta encaminarse a la tumba prematuramente, sin que la lloren sus seres queridos, sin haberse casado, sin tener hijos. Lloro por la vida que no va a vivir, una vida de mujer destinada al matrimonio y la maternidad, la vida que sí le espera a Ismene. Al desobedecer el edicto de Creonte, Antígona elige la muerte y, para una mujer, morir soltera significa no haber apurado el destino que le correspondía, significa no haber vivido plenamente, no haber completado su ser, un ser definido por su condición femenina. Finalmente, Antígona entra en la tumba y nada se sabe de ella hasta que la comitiva de Creonte descubre que la muchacha se ha suicidado. La cuestión es que nadie en la tragedia de Sófocles explica el porqué de ese suicidio.

Como se ha ido viendo, la versión sofoclea del mito tebano no era ni la única conocida ni la única aceptada¹²⁷. Las diferentes versiones de la leyenda “señalan variaciones del material legendario o libertades de invención que se tomaron los poetas individuales” (Steiner, 1987: 94). Por lo que respecta a Antígona, tal como afirma Luis Gil, “seguir la historia del personaje con anterioridad a Sófocles, así como su evolución en las tragedias perdidas de Eurípides y Alcídamente del mismo título, es tarea imposible por ausencia de material de datos. Ahora bien: contamos con indicios suficientes para saber que junto a la versión sofoclea, hubo otras que diferían

¹²⁷ A las variantes de las tragedias ya señaladas, podrían añadirse otras, como la mención a un hijo de Hemón en la *Ilíada* (IV, 394) o la que se hace en la *Odisea* (XI, 271 ss.), donde se cuenta que Ulises vio el alma de la madre de Edipo, llamada Epicasta, quien se casó sin saberlo con su hijo, el cual, después de que los dioses revelaron lo ocurrido, siguió gobernando en Tebas, aunque con dificultades, mientras que ella, abrumada por el dolor, bajó al Hades ahorcándose, o la que hace Píndaro al heredero varón de Polinices en la II Oda Olímpica (Steiner, 1987: 95).

notablemente en la presentación de los hechos” (Gil, 2009: 23). Lo cierto es que no se sabe cuál era el tratamiento que la leyenda de Antígona recibió en los textos épicos arcaicos, por lo que tampoco es posible determinar si Sófocles siguió fielmente la forma primitiva de la tradición o si la recreó notablemente, ni tampoco si quienes escribieron sobre el personaje después de él fueron más fieles a dicha tradición o rectificaron el relato sofocleo porque consideraron inadecuado que una muchacha sola se atreviera a desobedecer las órdenes de quien no solo era su gobernante, sino su tutor legar, o porque creyeron cruel el destino que Sófocles le deparó a la muchacha. Gil piensa que es bastante improbable que la versión primitiva del ciclo tebano le concediera a Antígona uno de los grandes papeles “que la mentalidad heroica reservaba siempre [...] a los hombres, no a las mujeres” (Gil, 2009: 23-24). Por otro lado, hay indicios que permiten afirmar que la cuestión del entierro de Eteocles y Polinices no formaba parte de la leyenda tebana antes de Sófocles. En realidad, son muchos los estudiosos que consideran probable la hipótesis de que “el desafío de Antígona a Creonte la noche misma posterior a la mortal batalla y el choque trágico provocado por ese desafío eran «ideas» de Sófocles” (Steiner, 1987: 95) y que fue este quien introdujo en la leyenda el tema de la soledad y la rebeldía de Antígona. Dicho de otra forma, parece probable que la historia relatada por Sófocles en *Antígona* fuera invención suya, componiendo con el material general disperso del mito una nueva trama, ajustada a las circunstancias locales y los problemas del momento, entre los que se encontraba la defensa de “la libertad de las prácticas fúnebres familiares en un momento en el que el Estado, sometido a la presión de la guerra y de las disensiones internas, trataba de controlar, es más aún, de reglamentar la piedad privada” (Steiner, 1987: 100). Si esto es así, Sófocles sería el responsable del error que, según María Zambrano, representa el suicidio de Antígona.

¿Cuántas de estas tragedias leyó María Zambrano? Sófocles es el único tragediógrafo mencionado por la autora y, a juzgar por sus reflexiones sobre Edipo y Antígona, parece que conocía los tres dramas sofocleos de tema tebano conservados¹²⁸. Curiosamente, en su biblioteca, custodiada en la Fundación María Zambrano, en Vélez-Málaga, no se encuentra ningún ejemplar de *Edipo rey* y de *Edipo en Colono*, aunque sí

¹²⁸ Al comienzo del prólogo de “Delirio de Antígona”, publicado en 1948, menciona *Edipo en Colono*: “Desde niña, según Sófocles nos cuenta en Edipo en Colonna, acompañó a su padre ciego” (Zambrano, 2012: 239).

los hay de *Antígona*, *Los Siete contra Tebas* y *Las Fenicias*¹²⁹. Por tanto, creo que es posible concluir que la autora conocía de primera mano la tradición trágica griega sobre Antígona.

4.3. La recepción del mito de Antígona en la tradición occidental

Si, como se ha señalado, la trama fundamental de *Antígona* es creación de Sófocles, los asistentes al estreno de la obra en 442 a.C. desconocían su argumento, o parte de él, pero sin duda les agradó. *Antígona* despertó tanto entusiasmo desde el principio, que los atenienses ofrecieron al autor el gobierno de Samos, pues la polis griega, que no era ajena a la religión, consideraba conveniente para el bien común que en el alto mando de las empresas militares hubiera una persona de reconocida piedad que fuera capaz de discernir, moderar y garantizar que no se tomaban decisiones que ofendieran a los dioses y provocaran su ira. El éxito cosechado por el drama fue enorme en el siglo V a.C. –según parece, *Antígona* “fue representada en Atenas treinta y dos veces sin interrupción” (Steiner, 1987: 9)– y lo ha seguido siendo a lo largo de veinticinco siglos, especialmente en Occidente. En el XIX, se consideró como la mejor de las tragedias griegas y, posiblemente, la más perfecta obra literaria universal, lo que hacía de Sófocles no solo el mejor autor trágico griego, sino también el más perfecto escritor de la historia¹³⁰.

Durante dos mil quinientos años han sido innumerables las traducciones, interpretaciones y relecturas del mito, así como las obras inspiradas en él o que recogen noticias sobre el mismo. Las perdidas tragedias tituladas *Antígona* de Eurípides y Alcídamante son un claro ejemplo de ello. En cuanto al mundo romano, releyó los mitos griegos y los hizo propios. El ciclo tebano, en general, y el personaje de Antígona, en particular, pasaron a formar parte del acervo cultural latino y fueron habituales las

¹²⁹ Estas son las ediciones que se hallan en su biblioteca: SÓFOCLES. *Les trachiniennes; Antigone*, texte établi par Alphonse Dain. París: Les Belles Lettres, 1962; ESQUILO. *Les suppliantes; Les perses; Les sept contre Thèbes; Prométhée enchainé*, texte établi et traduit par Paul Mazon. París: “Les belles lettres”, 1949, y EURÍPIDES. *Hélène; Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier. París: Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1950.

¹³⁰ Hegel, por ejemplo, pensaba que *Antígona* era una de las obras de arte más sublimes realizadas por el ser humano, y su protagonista, la figura más notable aparecida en la tierra (Steiner, 1987: 17).

recreaciones de la leyenda. Ya me he referido a la tragedia *Las Fenicias*, de Séneca. Del mismo siglo es la *Tebaida* de Publio Papinio Estacio, un poema épico en el que, según Steiner, se basó la mayor parte de las alusiones medievales, barrocas y renacentistas a Antígona. En la *Tebaida*, al principio, Antígona parece más débil que su hermana Ismene, que solo cede a la desolación cuando su esposo, Atis, es herido mortalmente en el campo de batalla y muere en sus brazos. Sin embargo, cuando Creonte se comporta como un tirano con Edipo y su familia, Ismene desaparece y Antígona surge como una *virgo lea*, “una leona virgen”, que encuentra una aliada perfecta en Argia, la viuda de Polinices, que ha viajado desde Argos para reclamar el cadáver de su esposo (Steiner, 1987: 116). Hay otra obra interesante, las *Fabulae*, atribuidas tradicionalmente al hispano Gayo Julio Higino, que vivió entre 64 a.C. y 14 d.C., aunque hay quienes sitúan cronológicamente al autor de las *Fabulae* en la época de los Antoninos (Hoyo, 2009: 7-10), es decir, en el siglo II d.C. Se trata de un compendio de mitos griegos, entre los que se incluyen noticias sobre Antígona en diversos lugares. Según algunos capítulos de las *Fabulae*, Antígona es hija de Edipo y Yocasta (LVII, 6) y abandonó Tebas como lazarillo de su padre (LVII, 6). Pero en el capítulo titulado “Antígona” (LXII, 1-3), se cuenta que Creonte prohibió dar sepultura a Polinices y a los argivos que le acompañaron contra Tebas, pero Antígona y Argia, la viuda de Polinices, de noche y a escondidas, arrastraron el cadáver y lo pusieron en la misma pira en la que estaba el cuerpo de Eteocles. Cuando los centinelas las descubrieron, Argia logró huir y Antígona fue conducida ante Creonte, quien se la entregó a Hemón, su prometido, para que la matara. Sin embargo, Hemón, “presa de amor”, desobedeció a su padre y entregó a Antígona a unos pastores y mintió diciendo que la había matado. Pero Antígona tuvo un hijo que, cuando se hizo mayor, fue a unos juegos a Tebas. Creonte lo reconoció como miembro de la familia y descubrió, por tanto, la traición de Hemón y, aunque Hércules intercedió para que el rey perdonara a su hijo, no lo consiguió. Hemón, finalmente, mató a Antígona y se suicidó después. No obstante, en un capítulo dedicado a “Aquellas que se suicidaron”, aparece el nombre de Antígona (CCXLIII, 8) que lo hizo por haber enterrado a Polinices, acción por la que también es incluida en el capítulo “Quiénes fueron piadosísimas o piadosísimos” (CCLIV) (Higino, 2009: 151-152, 153, 159, 302, 308)

Es imposible, e innecesario para mi reflexión, realizar un estudio exhaustivo de todas las recreaciones de Antígona, o de muchas, pero ha habido algunas

aproximaciones al texto y al personaje que han constituido verdaderos hitos en la historia de la recepción de esta obra y han tenido, a su vez, una gran influencia en la conformación de este mito en Occidente¹³¹, un mito que, desde el estreno de la tragedia sofoclea, ha atravesado la vida y el arte europeos. Según Steiner, el tema de Antígona y su enfrentamiento con Creonte ha sido constatare en el repertorio poético occidental, entre otras cosas porque ambas figuras y “el mortal choque entre ellas representan, ejemplifican y polarizan elementos primarios del discurso sobre el hombre y la sociedad tal como fue desarrollado en Occidente” (Steiner, 1987: 92). La *Antígona* sofoclea es, por tanto, una obra canónica en la literatura y el pensamiento occidentales, de la que se han realizado innumerables variaciones, adaptaciones e interpretaciones que, por otra parte, han remodelado la visión del original en toda clase de lectores, aunque “la total autoridad del clásico es de tal condición que puede absorber sin perder su identidad las milenarias incursiones que se hagan de él, los aditamentos que se le pongan, los comentarios, las tra-/ducciones, las variaciones” (Steiner, 1982: 224).

Al igual que sucedió con otras tragedias griegas, la obra sofoclea empezó a traducirse y adaptarse en la primera mitad del siglo XVI, pero fue en el siglo XIX cuando adquirió un protagonismo inédito hasta entonces. Hubo en este siglo factores que ayudaron a convertir a Antígona en un referente cultural y a extender el interés por la obra, entre otros: la obsesión filosófica que provocó en autores como Hegel y Kierkegaard, a los que me referiré más adelante; la proclamación de los derechos del hombre preconizada por la Revolución Francesa, que inspiró la emancipación femenina y la lucha por la igualdad entre los sexos, lo que convirtió a Antígona en un símbolo; el miedo de las personas a ser enterradas vivas, muy extendido durante los siglos XVIII y XIX, que contribuyó a aumentar la fama de *Antígona*, y la interpretación de algunos autores, como Kierkegaard, que vieron a Antígona como una réplica de Cristo anterior a la Revelación. Por otro lado, desde el siglo XVI hasta la actualidad, *Antígona* ha sido una de las obras literarias más traducidas y adaptadas en Occidente a todo tipo de géneros literarios y artísticos, incluido el cine. Tanto es así, que resultaría imposible inventariar todas las adaptaciones, revisiones y traducciones de *Antígona* y todas las manifestaciones artísticas en las que aparece el personaje (Steiner, 1987: 21-28).

La mirada hegeliana sobre la obra constituye uno de los momentos culminantes de la historia de la interpretación de *Antígona*, hasta el punto de que ha condicionado

¹³¹ En esta sección, sigo fundamentalmente a Steiner, 1987.

los análisis de la tragedia sofoclea desde mediados del siglo XIX hasta hoy. En el capítulo VI de su *Fenomenología del Espíritu*, el autor, tomando como punto de referencia la *Antígona* sofoclea, cree descubrir el papel que corresponde a cada uno de los sexos en la cultura. Para Hegel, la *Antígona* de Sófocles representa de manera insuperable el enfrentamiento entre el Estado y el derecho privado, lo que encierra otras oposiciones dualistas, que merecen atención, entre sus respectivos campos de acción. Por un lado, el Estado-nación se enfrenta a la familia: el Estado es el responsable de la guerra y de exigir a sus ciudadanos el sacrificio que esta requiere, mientras que la familia tiene, entre otras, la misión de preservar la vida de sus miembros; el Estado se ocupa de los derechos de los vivos, y la familia, de los derechos de los muertos; el Estado se rige por las decisiones legislativas, y la familia, por la ética consuetudinaria. Por otro lado, el Estado se enfrenta al individuo, pues el imperativo interior (*Gebot*) de este choca con la ley (*Gesetz*) de aquel.

En cuanto a Antígona, Hegel entiende que su acción es su ser, que vive la sustancia ética, porque pura y simplemente es, pero representa una polarización: la ley divina y la ley humana. Esta división, cuyo medio es el ser humano, no enfrenta a dioses y a hombres, pues la sustancia ética polariza sus valores y sus imperativos entre el Estado y la familia. Hay, por tanto, ley divina tanto en la familia como en la *polis*. No obstante, para Hegel, esta oposición encuentra su manifestación central en el entierro de los muertos, ya que el Estado se interesa por la acción del individuo (valoración política) y a la familia le interesa su ser (valoración ontológica), y esta diferencia es la que determina la importancia del entierro en el ámbito familiar, o sea, la importancia de preservar el cuerpo de la ruina física devolviéndolo a la tierra como elemento sustentador imperecedero. Esto, en la *Antígona* de Sófocles, está íntimamente relacionado con lo que el idealismo consideró una relación familiar privilegiada, la de hermano y hermana, pues uno y otra son de la misma sangre y no hay entre ellos impulso sexual, o ha quedado superado. Según Hegel, la hermana asigna al ser del hermano un valor irremplazable, pero él, al realizarse como ciudadano, que es lo que le corresponde como varón, abandona el *oikos* por la *polis*. La hermana permanece en casa como guardiana de la ley divina, su reino ético es un reino de custodia y de negatividad, “necesariamente antinómico de la destructora positividad de lo político” (Steiner, 1987: 37). Así, la ley humana es del varón y la ley divina es de la mujer, una ley nocturna, que se oculta. Pero al morir el varón pasa del dominio de la ciudad al de la familia, regresa

al hogar. Por eso, Antígona realiza, en opinión de Hegel, el acto más sagrado que pueda cumplir una mujer. El problema es que también comete un crimen, porque hay situaciones en las que el Estado, en este caso Creonte, no está dispuesto a renunciar a su autoridad sobre los muertos y los honra y los castiga como a los vivos. Se produce, por tanto, a causa del cuerpo de Polinices, un choque entre el mundo del hombre y el mundo de la mujer, es decir, entre lo universal y lo particular, entre el foro masculino y la esfera doméstica femenina, entre Creonte y Antígona. El edicto de Creonte es un castigo político, pero para Antígona es un crimen ontológico. Según Hegel, la acción de la heroína es consciente, un acto de posesión de sí misma más que una aceptación del destino, lo que la eleva sobre Edipo, que no fue consciente de su acción.

Creo importante señalar que en las tragedias grecorromanas conservadas no aparece ningún oráculo, ninguna palabra divina que vaticine el destino de Antígona, a diferencia de lo que ocurre con Layo, Edipo, Eteocles y Polinices, todos ellos, por otro lado, varones. Antígona y Edipo, por tanto, no aceptan su destino de igual manera, y no solo porque una, es más consciente que el otro al realizar la acción que le conduce a su fin, sino también porque el destino de Edipo estaba escrito por los dioses, y el de Antígona, no. Los dioses, en el caso de Antígona, están en las leyes que ella escoge obedecer, lo que contrasta con el esfuerzo de Edipo de evitar la profecía del oráculo.

Según Hegel, Antígona es culpable, y Creonte también, aunque ella lo reconoce y él no, pero ambos deben perecer porque han entregado su ser a la parcialidad de sus acciones. El conflicto trágico, por tanto, no es un conflicto entre deber y pasión o entre dos deberes, sino entre dos planos de existencia, uno de los cuales es considerado sin valor por el que obra, pero no por los demás. Así, se produce en *Antígona* un choque entre las supremas potencias morales: el amor familiar (sagrado, interior, ley de los dioses domésticos) y el derecho del Estado, que castiga con razón la desobediencia a la autoridad. Ambas partes llegan a la injusticia porque son unilaterales y la justicia se opone a la unilateralidad, pero también llegan a la justicia. Hegel señala que, si Antígona triunfara, la dimensión privada de las necesidades humanas demolería el edificio público y no habría ningún progreso. Así, entiende que Creonte no es solo un tirano, pues también encarna un principio ético. En teoría, para Hegel no es mejor Antígona que Creonte, ni este mejor que aquella, por lo que tampoco se jerarquiza aquello que cada uno de ellos representa. Así, pues, este filósofo interpreta la tragedia de Sófocles en términos dualistas, oponiendo conceptos en pares, teóricamente no

jerarquizados, que necesitan permanecer en perfecto equilibrio. Y este dualismo que ha influido en las interpretaciones posteriores de la obra sofoclea y sigue influyendo en los estudios recientes sobre la misma, tanto si se asume, como si se critica.

Johann Wolfgang Goethe entiende que hermenéutica y acto poético nunca están separados, por lo que la crítica y la interpretación literarias son eminentemente prácticas, y cree que la autoridad del arte y la literatura griegos reside en que, para sus autores, la realidad era el criterio de valor y ni la sensibilidad ni el concepto estaban separados del hecho cotidiano, de manera que lo interior y el mundo exterior concordaban. En cuanto a la idea hegeliana de que el choque entre el Estado y la familia genera conflictos trágicos, piensa que está bien fundada, pero que es excesivo considerar este enfrentamiento como la única o la mejor fuente de todos los conflictos trágicos. Por tanto, cree que Hegel se equivocó al entender *Antígona* como la realización de una idea abstracta, cuando lo que hace Sófocles, que era un dramaturgo y no un metafísico, es utilizar una leyenda local y hacerla teatralmente efectiva. En cuanto al personaje de Antígona, Goethe considera que su moralidad no es un invento del autor de la tragedia, sino la expresión de un principio ético implantado en el alma humana que se manifiesta en la acción ejemplar, y cree que el amor entre hermanas es aún más puro que el amor entre hermano y hermana (Steiner, 1987: 43-48).

Kierkegaard, por su parte, interpreta filosóficamente *Antígona* en forma literaria “con el fin de representar artísticamente aquello que el discurso filosófico no puede hacer” (Bundgard, 2015: 22). Lo hace en un ensayo titulado “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno” y perteneciente al primer volumen de su libro *O lo uno o lo otro*, publicado en 1843¹³². El trabajo consta de tres momentos. El primero, de carácter general, trata de la tragedia clásica y de su reflejo en la moderna. Para el autor, en la tragedia antigua, el agente individual, aunque libre, está inmerso en las categorías sustantivas de Estado, familia y *fatum*, es decir, sufre su fatal destino, mientras que en el drama moderno, donde aparece la conciencia de sí mismo y la subjetividad reflexiva, el héroe –y, por tanto, la heroína– se levanta y se hunde a causa de sus propios actos, lo cual encaja con la idea hegeliana de lo trágico. Sin embargo, Kierkegaard no sigue a Hegel y piensa que aceptar la responsabilidad de los propios actos y asumir la culpa

¹³² En la biblioteca de María Zambrano custodiada en la Fundación María Zambrano hay un ejemplar de dicho trabajo, mejor dicho, de las dos primeras partes del mismo, las que constituyen propiamente el ensayo: KIERKEGAARD, Søren. *Antígona*, versión española de J. Gil Albert. México: Editorial Séneca, 1942.

supone un paso de lo estético a lo ético, porque el mal y la culpabilidad verdaderos no son categorías estéticas, sino éticas, y solo pueden ser tratadas plenamente por la tragedia moderna. Además, los espectadores antiguos y los contemporáneos responden con diferente “com-pasión” a la culpa trágica, una culpa heredada cuya aceptación por parte del individuo es un acto esencial de piedad:

“La culpabilidad trágica es mucho más que culpabilidad subjetiva, es culpabilidad hereditaria. [...] La trilogía de Sófocles, tan admirada siempre [...], gira esencialmente en torno de ese interés auténticamente trágico. Pero la culpabilidad hereditaria lleva en sí esta contradicción íntima: es a la vez culpabilidad y no culpabilidad. El individuo se convierte en culpable por piedad; / pero esta culpabilidad adquirida por piedad, tiene, a pesar de ello, todas las anfibologías estéticas posibles” (Kierkegaard, 1942: 42-43)

El segundo momento de la interpretación de Kierkegaard es un comentario “metatextual sobre la estética de lo fragmentario” (Bundgard, 2015: 23) en el que el narrador —el esteta A, un pseudónimo del propio autor— se dirige a quienes llama *sympanekromenoi*, un término que Kierkegaard toma prestado de la obra *Diálogos de los muertos*, de Luciano, y que podría traducirse de manera libre como “camaradas moribundos, compañeros de muerte en vida, compañeros en el deceso y en la disposición mortuoria” (Steiner, 1987: 49), un lugar común en la literatura romántica¹³³:

“Y, ahora, mis queridos *sympanekromenoi*, estrechad vuestro círculo en torno mío, porque voy a enviar por el mundo a mi heroína trágica, a darle por dote, a ella, la hija del sufrimiento, el dolor” (Kierkegaard, 1942: 50).

En esta parte del ensayo, Kierkegaard explica el tercer y último momento de su interpretación: una versión de Antígona en la que, en palabras del autor, “lo dejo todo subsistir tal como es y, sin embargo, lo modifico todo” (Kierkegaard, 1942: 53). El filósofo crea una Antígona que de niña descubrió la terrible verdad de su origen incestuoso y la ha guardado siempre en secreto, incluso ante su padre, con quien nunca habló del tema. Ahora Edipo ha muerto y la ciudad lo venera. Si Antígona revela el secreto cubrirá de infamia a su padre y a toda la familia, por lo que se impone a sí misma un inviolable silencio: “guarda el secreto de la culpa original que ella y los

¹³³ María Zambrano habla en la última parte de *La confesión: género literario*, de “Los hombres subterráneos” refiriéndose sin duda a estos *sympanekromenoi*, pues menciona a Kierkegaard. La autora los considera como “muertos vivos”, como “versiones de un personajes de tragedia, de Antígona, la enterrada viva” (Zambrano, 1988: 66).

descendientes de Edipo han heredado de él” (Bundgard, 2015: 24)¹³⁴. Pero, por otro lado, está profundamente enamorada de Hemón y siente que, por amor, debería dejarle acceder a su yo más íntimo y, por tanto, a su secreto y al dolor que este le causa. El conflicto surge, por tanto, porque Antígona siente, al mismo tiempo, que no puede traicionar a Edipo revelando a Hemón la verdad, ni puede amar realmente a su prometido si no le entrega totalmente su ser. Es cierto que a Antígona le ata la sangre de su linaje, pero también lo es que ella toma libremente la decisión de guardar el secreto de la culpa familiar y renunciar así al amor conyugal. Con todo, solo en la muerte puede hallar la paz:

“Sólo su muerte puede detener la contaminación (la culpa heredada) que la revelación de su secreto y la consumación de su amor transmitirán fatalmente a las generaciones siguientes” (Steiner, 1987: 55).

La Antígona de Kierkegaard, según explica él mismo a los *symparanekromenoi*, es una criatura de su espíritu cuyos pensamientos coinciden con los de su creador, aunque este no sabe con certeza si es ella quien le ha confiado lo más profundo de su alma o él quien ha inspirado las palabras de la heroína. De cualquier forma, “no existe más que en tanto que la hago surgir ante vosotros” (Kierkegaard, 1942: 51). El autor confiesa haber escogido una figura femenina porque sirve mejor a su objetivo, ya que su Antígona “posee, como mujer, la bastante sustanciabilidad, y, como ser humano, perteneciente a un mundo reflexivo, la suficiente reflexión para vivir el sufrimiento y el dolor” (Kierkegaard, 1942: 52). Descubrir la verdad sobre su origen conduce a Antígona a la angustia, considerada por Kierkegaard como una de las características de la tragedia moderna. Según él, en Sófocles, Antígona no está obsesionada por el destino de Edipo, aunque este pesa sobre toda la familia, y la acción de enterrar a Polinices, a pesar de la prohibición de Creonte, en la que se concentra la culpabilidad trágica, no puede entenderse como un hecho aislado en el que se enfrentan el piadoso amor de la hermana y la arbitrariedad del edicto del tirano, porque el interés trágico “reside en que la muerte desgraciada del hermano, y la situación de la hermana, reflejan el triste / destino de Edipo: su destino trágico se ramifica en los distintos retoños de su familia” (Kierkegaard, 1942: 58-59). De esta forma, la acción de Antígona, aunque llena de

¹³⁴ Es interesante recordar que, aunque los padres de la Iglesia consideraban a las mujeres incapaces de mantener el secreto, en el romanticismo eran estas las mejores custodias del mismo.

piEDAD maternal, más que una decisión libremente tomada, parece una necesidad del *fatum* que castiga los crímenes de los padres en los hijos. Sin embargo, la Antígona kierkegaardiana es diferente a la sofoclea, “el movimiento se produce en la interioridad, dentro de sí misma, sobre una escena espiritual [...]; es en la profundidad de su alma donde ella gime” (Kierkegaard, 1942: 61). Es una mujer arrogante, fuerte, orgullosa de poder salvar, con su secreto, la gloria y el honor de su familia.

La Antígona de Kierkegaard es doncella, es decir, virgen, pero también está prometida, con lo que, según el autor, ha realizado el destino que le corresponde como mujer. Incluso puede decirse que es, “desde un punto puramente estético, virgo *mater*; lleva su secreto bajo el corazón sin que nadie lo perciba” (Kierkegaard, 1942: 63). Según este autor, es toda silencio, ama sufriendo, ha decidido sacrificar su vida y consagrarla a sufrir por el destino de su padre, que la alcanza a ella. La Antígona griega sufre solamente cuando se encamina a la sepultura donde será enterrada viva; su culpabilidad trágica reside en que entierra a su hermano pese al edicto de Creonte y en que su destino está entrelazado con el de Edipo; participa en la culpabilidad y el sufrimiento del padre, que para ella son hechos exteriores.

Sin embargo, la Antígona de Kierkegaard, una vez muerto Edipo, a quien nunca confió su secreto, no puede compartirlo con nadie, porque hacerlo sería deshonar la memoria de su padre, quien vive en la memoria del pueblo como un rey feliz y honrado, amado. La “colisión trágica” (Kierkegaard, 1942: 76) se produce porque Antígona está apasionadamente enamorada de Hemón, a quien tampoco confía su secreto. Él le expresa su profundo amor, pero percibe las reservas de su amada, que se siente dividida. Solo en la muerte encontrará paz:

“Así lleva nuestra Antígona su secreto en el corazón; como una flecha que la vida clava más y más profundamente sin que logre matarla. Mientras la flecha continúe en su corazón podrá vivir; en el momento en que la arranque, morirá. Para arrebatarse el secreto, el amado tiene que combatir y, con su triunfo, la mata. Ahora bien: ¿quién la hace morir?: ¿el que vive o el muerto? En cierto sentido, el muerto [...], es el recuerdo del padre quien la hace morir. En otro sentido, el que vive: su amor desgraciado es que permite al recuerdo matarla” (Kierkegaard, 1942: 82).

Kierkegaard, por tanto, establece una analogía entre la culpa trágica y la transmisión del pecado de padres a hijos, es decir, la cuestión teológica del pecado original, y convierte a Antígona en una figura “reconciliadora que subjetiviza la culpa

original y adquiere conciencia de que esa culpa no es exterior sino que está en el individuo mismo, es esencial en él” (Bundgard, 2015: 25).

Friedrich Hölderlin publicó en 1804 una traducción de la *Antígona* de Sófocles decisiva “en la hermenéutica moderna y en la teoría y en la práctica de la comprensión semántica” (Steiner, 1987: 58). En ella, el autor se plantea cuestiones relacionadas con la actividad traductora, como la literalidad, la libertad, la adaptación de los giros de la lengua original a la lengua de destino, el uso de la metáfora... Hölderlin cree que el tiempo transforma el sentido del texto no solo porque siglos de interpretación generan significaciones diferentes, sino también porque el texto original posee, latentes, “ciertas verdades, ciertos órdenes de significados y ciertas potencialidades que no están realizados en su aparición inicial” (Steiner, 1987: 63). La misión del traductor es sacar a la luz estas latencias y conocer al autor mejor de lo que él mismo se conoce, lo que le permite discernir y enmendar las supresiones y restricciones de la obra original. Así, Hölderlin traduce a Sófocles contra el propio Sófocles, quien ahogaba su intuición visionaria, y aporta al texto original lo que estaba allí, pero no podía hacerse visible en la época en que fue escrito. De alguna manera, por tanto, libera las verdaderas significaciones del texto sofocleo. Para Hölderlin, la tragedia es un acaecer divino en horas señaladas y lugares privilegiados y surge de la exigencia de saltar sobre el abismo que separa lo humano y lo divino, un salto inmenso en la conciencia humana. Según él, *Antígona* se escribió en un momento de crisis nacional en el que se evaluaba la relación entre el poder y los valores morales, lo que convierte al texto en un documento teológico-político. Creonte representa el ámbito universal y armonioso, el ámbito de la ley, es decir, de lo establecido con carácter obligatorio, que era el sentido dominante de la *polis* anterior a la Revolución Francesa, mientras que Antígona es lo que no tiene forma, una criatura sin ley, pero sensata, con una cordura divinamente inspirada, que une la justicia absoluta y la que se desarrolla históricamente y es la antítesis del legalismo. Por otro lado, según Hölderlin, Antígona y Creonte son personajes radicalmente religiosos que experimentan su relación con lo divino de manera opuesta. Antígona es el *Antitheos*, el que lucha con Dios, alguien cuya posición ante la divinidad es polémica y adversa, aunque su “antagonismo es sublime piedad” (Steiner, 1987: 69). La intimidad con lo divino, buscada y sufrida por el *Antitheos*, es literalmente suicida y el hecho de que Antígona revele al *Antitheos* en su máxima autoconciencia y fuerza hace de esta tragedia una obra metafísica por excelencia. La importancia de la

traducción de Hölderlin reside fundamentalmente en que, como se ha señalado, es una lectura de Sófocles contra Sófocles que intenta poner al descubierto lo oculto tras la superficie. Por otro lado, realiza algunas apreciaciones de enorme interés como el poder de matar que en la tragedia tienen las palabras –los oráculos, las profecías, las órdenes de los poderosos– y la profunda inversión de valores que supone exponer los cadáveres al sol y que los vivos desciendan a las oscuras entrañas de la tierra. Para Steiner:

“Las consecuencias de la metamorfosis hermenéutica que hace Hölderlin de Sófocles son necesariamente recíprocas. Experimentamos a Sófocles de manera diferente después de leer a Hölderlin. Este efecto de dislocación es común a la gran crítica literaria y a toda la línea de referencias internas y ecos activos de las letras occidentales” (Steiner, 1987: 84).

En el siglo XX, gana protagonismo *Edipo rey*, pero el mito de Antígona sigue siendo recurrente, sobre todo desde la Gran Guerra y especialmente en épocas de conflicto y censura, en los que “los temas míticos vienen a ofrecer la posibilidad de tratar, de un modo indirecto, temas que, de otro modo, no podrían ser tratados” (Azcue, 2009: 34). Para Romain Rolland, por ejemplo, la desnudez de los muertos entre las alambradas y en las trincheras de Verdun, donde quedaron insepultos centenares de miles de cadáveres, representaba el fracaso de los ideales y del dominio masculinos en el mundo, cuya salvación solo podía venir de las mujeres, por lo cual, en 1916, convocaba a todas las del mundo para que se unieran detrás de “l’Antigone éternelle” y detuvieran la guerra y enterraran a sus muertos. En 1936, Marguerite Yourcenar escribe *Feux* (1936), una sucesión de textos en prosa poética en torno al amor, en uno de los cuales, titulado “Antigone ou la choix”, aparecen los principales elementos del mito, aunque Tebas está tomada por los carros de combate, y sus murallas, coronadas de cabezas cortadas. Yourcenar se sirve de imágenes cristianas para describir a su protagonista: la muchacha se dirige a Tebas como san Pedro a Roma, para dejarse crucificar, anda sobre los muertos del campo de batalla como Jesús sobre el mar, levanta el cadáver de su hermano y lo lleva como si fuera una cruz, es calificada como una gárgola de la Resurrección, lleva una túnica sin costuras... El suicidio le permite evadirse hacia Dios y, muerta ya, hace que la tierra lata al ritmo del reloj de Dios, porque el corazón de Antígona es el péndulo del mundo.

La *Antigone* de Anouilh, estrenada en 1944, en plena ocupación alemana, tuvo un gran éxito. La obra comienza con la intervención del personaje llamado “El

prólogo”, quien, por un lado, presenta y describe a los otros personajes –Antígona, Ismene, Creón, Hemón, Eurídice, el Mensajero, los Guardias y la Nodriz que ha criado a las dos hijas de Edipo¹³⁵– y, por otro, cuenta lo sucedido entre Eteocles y Polinices e informa de que Creón ha prohibido dar sepultura al traidor. El hilo principal del drama se asemeja a la tragedia sofoclea: Antígona intenta cumplir los ritos fúnebres con el cadáver de Polinices y, por ello, es detenida y condenada por Creón a morir en una cueva, en la que acaba ahorcándose, tras lo cual Hemón, su prometido, se causa la muerte clavándose una espada, lo que provoca el suicidio de Eurídice, su madre. Pero el Creón de Anouilh es muy diferente al de Sófocles. Asume que su papel es gobernar, algo que no deseaba, e intenta hacerlo bien. El decreto que desencadena toda la acción ha sido tan solo una estrategia para reforzar su autoridad ante un pueblo con pocas luces. Intenta salvar la vida de Antígona por todos los medios, pero ella le deja claro que, si le deja vivir, no cejará en su propósito de enterrar a Polinices. Creón le revela la verdad sobre sus hermanos: en vida, ninguno de los dos amaba a Antígona y ambos intentaron atentar contra Edipo para ocupar el trono de Tebas; después de muertos, sus cuerpos fueron aplastados por la caballería argiva, de manera que no hubo forma de distinguir sus cadáveres, por lo que es imposible saber cuál de los dos ha sido enterrado y cuál no. ¿Merece la pena que Antígona muera por esta historia? Creón cree que no e invita a su sobrina a vivir y a ser feliz, pero Antígona está decidida a morir, no ya por sus hermanos, sino porque no desea la pálida felicidad con la que otros se conforman: lo quiere todo, quiere que todo sea tan hermoso como cuando era niña, o morir. Cuando la gente se entera de que Antígona ha desobedecido el edicto de Creón, este no tiene más remedio que condenarla, pese a las protestas de Hemón. Sorprende no solo la tranquilidad con la que el rey de Tebas asume todos los suicidios, de los que no se siente responsable, sino también la soledad en la que, según el personaje llamado el Coro, queda sumido. Pero su misión es gobernar. Su última acción en escena es dirigirse, apoyado en el hombro de un joven paje, a una reunión del consejo. Las palabras del Coro que ponen fin a la obra revelan que la acción de Antígona y sus inmediatas consecuencias no han alterado un ápice el rumbo de la historia. Como si todo hubiera sido inútil, una especie de molestia innecesaria.

¹³⁵ Hay otro personaje, el Paje, que acompaña a Creón al final de la obra, desmintiendo las palabras que pronuncia otro personaje, el Coro, sobre la soledad en que ha quedado sumido el tirano tras los suicidios de Antígona, Hemón y Eurídice.

Bertold Brecht escribe su *Antigone* en 1948. La obra se inicia con un prólogo ubicado en Berlín, en abril de 1945, es decir, en vísperas de la derrota final del ejército alemán y del final, por tanto, de la II Guerra Mundial, y protagonizado por dos hermanas que, al regresar a su hogar desde un refugio antiaéreo, descubren el cuerpo de su hermano ahorcado frente a la puerta de casa, por desertor. Cuando un oficial de las SS las relaciona con el muerto, una de ellas lo niega, pero la otra coge un cuchillo para descolgar el cadáver. Con este preámbulo, todo lo que sucede en Tebas recuerda a la Alemania nazi, y Creonte, a Hitler. La estructura y el argumento de la obra se asemejan mucho a la tragedia sofoclea, pero hay algunas diferencias llamativas. Eteocles y Polinices no se matan mutuamente, como en el mito griego. Los dos han ido a la guerra que Creonte ha iniciado contra los argivos por motivos fundamentalmente económicos. Eteocles ha muerto en el campo de batalla y Polinices, al ver el cadáver de su hermano destrozado, se ha rebelado y huido. Sin embargo, Creonte le ha dado alcance y lo ha matado, y no solo a él, pues han sido ahorcados muchos que no aprobaban el proceder del rey, el cual ha enterrado a Eteocles con todos los honores y ha prohibido que se dé sepultura al desertor, castigando con la muerte a quien ose hacerlo. En la obra de Brecht, el enfrentamiento entre Antígona y Creonte gira, sobre todo, en torno a la guerra, al poder y a la patria. La muchacha advierte que millares de cuerpos yacerán insepultos a causa de las guerras de su tío y, asqueada, afirma que busca refugio en la muerte, aunque, como la Antígona de Sófocles, lamenta morir sin que le lloren sus seres queridos y sin nupcias. Casi al final de la obra, un mensajero trae la noticia de que Megareo, el hijo mayor de Creonte, ha muerto en el campo de batalla y Argos, que parecía prácticamente vencida, no ha sido derrotada. La guerra, por tanto, se ha vuelto contra Tebas. Hemón, por su parte, se quita la vida ante los ojos de su padre, tras descubrir que Antígona se había ahorcado en la cueva donde había sido enterrada viva. Creonte hace corresponsables de todo lo sucedido a los ancianos, pues han aceptado todas sus decisiones, y ellos ponen fin a la obra, conscientes de que el enemigo les exterminará y de que la vida es demasiado corta para todos.

Por lo que respecta a la producción literaria española, aunque Guillem Colom escribió en catalán una *Antígona* en 1935 (López y Pociña, 2010: 350), el tema surgió con fuerza después de la Guerra Civil y durante la dictadura franquista y sirvió tanto a los intereses de los vencedores como de los vencidos. Varios dramaturgos españoles, además de María Zambrano, escribieron “obras en catalán, castellano y gallego, que

explotan, del arquetipo sofociano, los mitemas de la fraternidad, amor y protesta contra la decisión injusta y autoritaria de Creón, con el objetivo de afirmar su contestación al franquismo y su deseo de reconciliación, perdón y paz, después de la guerra fratricida” (Morais, 2017: 92): Salvador Espriu, *Antígona* (1939); José Bergamín, *La sangre de Antígona* (1955); Manuel Bayo, *Ahora en Tebas* (1963); Josep Muñoz i Pujol, *Antígona* (1965); Carlos de la Rica, *La razón de Antígona* (1968); José Martín Elizondo, *Antígona y los perros* (1969), obra que más tarde tuvo otros títulos, *Antígona 80*, en 1980 y *Antígona entre muros*, en 1988; Alfonso Jiménez Romero, *Oración de Antígona* (1969); Xosé María Rodríguez, *Creón... Creón* (1975), y Manuel Lourenzo, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1977). Y dentro del marco ideológico y cultural del franquismo, se encuentran la *Antígona* de José María Pemán (1945), y *La tragedia d’Antígona* de Joan Povill i Adsera (1961). Entre las escritas antes de la publicación de *La tumba de Antígona*, repasaré las que considero más significativas.

En 1939, apareció la *Antígona* de Salvador Espriu, una obra escrita en catalán, en la que el autor traslada el mito a la Guerra Civil española y a la posguerra. La obra empieza antes de la guerra entre Eteocles y Polinices, lo que permite que Antígona ejerza un papel mediador y pacificador, aunque sin éxito. Espriu introduce algunos personajes, sobre todo sirvientes y consejeros, y prescinde de Hemón. Su intención es criticar el régimen y la represión franquistas no solo a través de Antígona, sino también del Lúcid Conseller, uno de los personajes creados por Espriu, cuya misión es aconsejar a Creonte, a quien se enfrenta al mostrar su desacuerdo con la condena de Antígona y con la irracional actitud del tirano y del resto de los consejeros, cuya motivación es la avaricia. La *Antígona* de José María Pemán, estrenada en el Teatro Español en 1945 “constituye un ejemplo de la utilización del mito por parte del teatro de corte franquista” (Azcue, 2009: 35). La obra se sitúa en Tebas, en la antigua Grecia, y no varía sustancialmente el argumento de la tragedia sofoclea. En ella, no se hacen alusiones directas a la Guerra Civil española, ni a la posguerra, pero el autor muestra la victoria de los tebanos frente al ejército argivo como un designio divino, fruto de la voluntad de los dioses, y aboga por superar la división entre vencedores y vencidos apelando a “la necesidad de erigir un lugar que honrara igualmente a los muertos de uno y otro bando” (Azcue, 2009: 36), idea que apoya la política franquista relativa a la construcción del Valle de los Caídos unos años más tarde. Aunque publicada en 1983, *La sangre de*

Antígona, de José Bergamín, fue escrita en el primer exilio francés del autor, entre 1954 y 1958. La obra no se centra en el conflicto entre la protagonista y Creonte, entre la ley divina y la humana, sino “en Antígona y en su propósito de no separar en la muerte a aquellos que estuvieron separados en vida” (Hidalgo Nácher, 2014: 169). Antígona está enfrentada consigo misma, vive los conflictos que arrostran los hombres y mujeres contemporáneos, su angustia nace del descubrimiento de la falta de amor por parte de todos, vivos y muertos, que evidencia la muerte de sus hermanos y “porque intuye que esa falta de amor puede estar presente en ella también, cosa que le hará desear su propia muerte” (Bosch Mateu, 2010: 91). Por otra parte, los muertos Eteocles y Polinices hablan y se niegan a ser sepultados oficialmente y, de ese modo, ser liberados de la muerte. La condición de exiliado de Bergamín es fundamental en el rechazo de los ritos funerarios, dado que al haber sido arrancado de la tierra en la que nació, carece también de un lugar donde caerse muerto. Como en otras obras de Bergamín, la lectura política y la íntima no solo no se excluye, sino que son necesarias.

Es imposible saber con certeza cuántas de estas versiones e interpretaciones de la *Antígona* sofoclea conocía Zambrano. De las mencionadas, ninguna aparece citada explícitamente en los escritos de la autora sobre el personaje sofocleo, aunque menciona a Kierkegaard y a Hölderlin en el “Prólogo” de *La tumba de Antígona*, en el que deja clara la atracción que, por diferentes motivos, ejercía la tragedia de Sófocles sobre ambos y explica que los dos se asemejaban en algo a Antígona: Kierkegaard, porque pertenecía a la misma especie que ella, por su destino de hijo y por su búsqueda, y Hördelin, porque, según Dilthey, tenía un alma virgen (Zambrano, 2012: 169-170). Tampoco figuran en la biblioteca de la filósofa los textos comentados en este capítulo, salvo el ensayo de Kierkegaard y la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel¹³⁶, quienes sin duda influyeron en ella. Elena Laurenzi, de hecho, piensa que, aunque “en los estudios críticos sobre Antígona nunca se cita a Hegel, María Zambrano debía tenerlo muy presente, tanto que *La tumba de Antígona* parece un comentario puntual y polémico a la *Fenomenología del Espíritu*” (Laurenzi, 1995: 58). No obstante, tanto su formación como filósofa, como las obras de Goethe y Hölderlin presentes en su biblioteca, invitan a pensar que también conocía bien a dichos autores. Es posible, asimismo, que supiera del llamamiento de Rolland a las mujeres o de las obras teatrales

¹³⁶ Hay en la biblioteca zambraniana dos ediciones de esta obra: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, y HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Revista de Occidente, 1935.

de Anouilh y de Brecht o del breve texto de Yourcenar sobre Antígona en *Feux*¹³⁷ o del uso de Antígona por parte de Espriu para criticar el régimen franquista o por parte de Pemán para servir a los intereses de dicho régimen, o de otras lecturas y adaptaciones del mito, pero solo se puede conjeturar sobre ello. Y parece muy probable, dada su amistad con Bergamín, que, de una forma u otra, conociera el texto de *La sangre de Antígona*.

Aunque no pudieron influir en *La tumba de Antígona*, por ser contemporáneas o inmediatamente posteriores a esta obra zambraniana, considero interesante mencionar algunas adaptaciones del mito de Antígona publicadas a finales de los años sesenta, por lo que suponen, al mismo tiempo, de coincidencia y de contraste respecto al drama de Zambrano. En 1967, el mismo en que se publicó *La tumba de Antígona*, el Living Theater de New York representó una adaptación “anarcopacifista” de la Antígona de Sófocles-Hölderin-Brecht que conecta con Romain Rolland y su idea del fracaso de los ideales y el dominio masculinos. La heroína es “la encarnación de una mujer ofendida, sometida, excluida durante milenios [...]. La ceguera y la barbarie masculinas condujeron a la humanidad al borde de la destrucción. Es hora de que las mujeres obren, que impongan una vida anárquica a las convenciones de muerte traducidas en guerras, capitalismo y «principios de realidad» dominados por el hombre” (Steiner, 1987: 119). Se trata, pues, de una Antígona con rasgos feministas. Un año después, en 1968, Josep Maria Muñoz i Pujol escribió, aunque no se representó, *Antígona 68*, en la que el autor introduce las revueltas estudiantiles. En 1969, José Martín Elizondo escribió en Toulouse, en el exilio, *Antígona entre muros*, aunque la obra se estrenó en Mérida en 1988. La acción se sitúa en una cárcel de la Grecia de los coroneles, concretamente en una celda donde conviven diez presas que deciden representar una versión de la *Antígona* de Sófocles. En la obra importan más los vivos que los muertos, por lo que la cuestión –moral, no religiosa– radica en combatir el régimen tiránico y no delatar a los compañeros de lucha. Lo más interesante es que la vida cotidiana de las presas y la obra clásica se van entrelazando. Según Azcúe, la “concepción metateatral que propone el autor estructura y da sentido a la versión de un modo global en tanto que expresa y desarrolla dos cuestiones centrales. De un lado, la relación entre el mito y la historia particular; de otro, la indagación sobre el carácter ético de la tragedia y, particularmente,

¹³⁷ En la biblioteca de Zambrano hay otras obras de Marguerite Yourcenar.

sobre el alcance y la capacidad del compromiso literario bajo el efecto de la censura” (Azcúe, 2009: 41).

En cualquier caso, todas las interpretaciones y versiones del mito constituyen la tradición sobre Antígona y condicionan su lectura, tanto si se es consciente de ello, como si no, tanto si quien interpreta es un especialista, como si se trata de un aficionado. Cualquier acercamiento al mito, también el de María Zambrano, es el fruto de una larga historia de herencias e influencias.

Lo que parece claro es que, aunque diferentes entre sí, ninguna de las versiones del mito de Antígona que pudo conocer Zambrano se escapa a la influencia del dualismo hegeliano, que Steiner lleva hasta el límite:

“Creo que solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre. Estas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses). Los conflictos procedentes de estos cinco tipos de enfrentamiento no son objeto de negociaciones. Hombres y mujeres, ancianos y jóvenes, el individuo y la comunidad o Estado, los vivos y los muertos, los mortales e inmortales se definen en el proceso conflictivo de definirse el uno al otro [...]. Las polaridades de lo masculino y lo femenino, de senectud y juventud, de autonomía personal y de colectividad social, de existencia y mortalidad, de lo humano y lo divino pueden cristalizarse sólo en términos adversativos (por más que haya muchos matices de acomodación entre tales términos). Llegar a uno mismo –que es la jornada fundamental– es colocarse polémicamente contra «el otro». Las condiciones de limitación de la persona humana son las impuestas por el sexo, por la edad, por la comunidad, por la línea que divide la vida y la muerte y por las potencialidades de encuentro (aceptado o negado) entre lo existencial y lo trascendente” (Steiner, 1987: 179).

En 1984 George Steiner, se preguntaba: “¿Qué pasó *realmente* en la celda mortal de Antígona?” (Steiner, 1987: 120)¹³⁸. María Zambrano se lo había empezado a preguntar casi cuarenta años antes y, tras dos décadas de reflexión, escritura y reescritura, *La tumba de Antígona* fue su respuesta.

¹³⁸ La edición española manejada por mí es de 1987, pero la obra original fue publicada en 1984: STEINER, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon, 1984. El autor no menciona ninguna de las versiones del mito de Antígona realizadas por autores españoles, tampoco, por tanto, *La tumba de Antígona* de María Zambrano.

5. LA INTERPRETACIÓN: LA TUMBA DE ANTÍGONA

La tumba de Antígona se acabó de escribir en La Pièce y se publicó por primera vez en México, en 1967, pero se empezó a gestar dos décadas antes, tal como lo explica la propia autora en el prólogo de *Senderos*:

“Se añade «La tumba de Antígona», obra publicada en 1967, porque responde a la inspiración del exilio diariamente en París y más tarde en una aldea del Jura francés” (Zambrano, 1986: 7).

En realidad, la figura de Antígona había estado muy presente en su vida al menos desde 1939, cuando la filósofa se exilió en México y empezó a llamar Antígona a Araceli, tal como se relata en *Delirio y destino*¹³⁹, aunque los primeros testimonios de la estrecha relación que Zambrano establece entre ambas figuras son las dos cartas de 1945, ya mencionadas y escritas en La Habana, en las que la autora identifica a Araceli con Antígona y explica que está escribiendo un ensayo sobre la heroína trágica que formará parte de un libro amplio sobre la mujer dedicado a su hermana¹⁴⁰. Tal libro, en el que seguramente Zambrano quería continuar y completar el pensamiento expuesto en las conferencias y artículos sobre la mujer en Occidente que estaba llevando a cabo por aquella época, no vio nunca la luz, pero constituía un contexto idóneo para reflexionar sobre Antígona, una de las figuras más relevantes de la literatura y el pensamiento occidentales. De hecho, en la primera mitad de los años cuarenta, la filósofa menciona a la heroína griega en diversos escritos, brevemente, pero apuntando cuestiones que desarrollará más adelante. Muy interesante, porque anticipa el interés de Zambrano por la tumba de Antígona, es, por ejemplo, la breve alusión al personaje trágico en la segunda parte de *La confesión: género literario* (1943), donde la filósofa destaca la

¹³⁹ “La había llamado Antígona durante todo este tiempo en que el destino las había separado, apartándola a ella del lugar de la tragedia mientras su hermana –Antígona– la arrostraba” (Zambrano, 2011: 271).

¹⁴⁰ Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 18/8/1945 y Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 7/10/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

condición de enterrada viva de Antígona y la relaciona con los denominados “hombres subterráneos”:

“versiones de un personaje de tragedia griega, de Antígona, la enterrada en vida. Son muertos vivos, enterrados en una sepultura que, invisible, les aísla de los vivientes [...]. Muertos en vida que exhalan gemidos, gritos desde el fondo de su sepulcro, que es su infierno, sus palabras suenan siempre, son gritos desde el fondo, llamadas de auxilio en una época muy poco piadosa, cada vez menos, con los muertos de verdad que al fin ya no gritan” (Zambrano, 1988: 66).

Asimismo, resulta muy relevante la afirmación, en 1945, de que Eloísa vive su pasión, “con una lucidez que la hace criatura de tragedia; Antígona que sea al propio tiempo el autor de sí misma” (Zambrano, 2007: 185), pues pronostica la cualidad de personaje-autor de Antígona, tema que Zambrano desarrollará en profundidad entre 1962 y 1965. Por otro lado, que Antígona no sea la autora de sí misma, sino “el autor”, lo que como mínimo constituye una falta de concordancia gramatical, hace sospechar que la elección del término no es un descuido, ni una casualidad, sino que está relacionada con la convicción zambranianiana de que la creación tiene que ver con el pensamiento y “al pensar se olvidan las diferencias” (Zambrano, 1971: 10), por lo que “autor” se le muestra no como masculino, sino como neutro. No obstante, la preferencia de Zambrano por términos masculinos, como “autor” o “filósofo”, aplicados a una mujer, incluida ella misma, tiene que ver también con el deseo de que las mujeres no se vean reducidas, y por tanto limitadas, al ámbito de la creación femenina. Así, quizás es posible deducir que, de la misma manera que ella quería ser considerada “filósofo” o “autor”, en paridad con sus colegas varones, también deseaba que Antígona fuese “autor”, en pie de igualdad con quien es considerado su creador: Sófocles.

Por tanto, Antígona acompañaba el pensamiento de Zambrano al menos desde finales de los años treinta, pero es en las casi dos décadas transcurridas entre su primer artículo publicado sobre el personaje, “Delirio de Antígona” –en adelante, *DA*–, aparecido en la revista *Orígenes* en 1948, y la primera edición de *La tumba de Antígona* (1967) –a partir de ahora, *LTA*– cuando la figura trágica adquiere verdadero protagonismo. Estos dos escritos, que inician y cierran respectivamente la reflexión zambranianiana publicada sobre Antígona, son sin duda los más importantes, pero no los únicos, ya que se han conservado otros muchos dedicados exclusivamente a la heroína griega, impresos e inéditos, aunque ninguno posterior a *LTA*, por lo que este texto puede

considerarse la culminación de un recorrido iniciado al menos, como ya se ha dicho, veinte años antes.

El último artículo que María Zambrano dedicó directamente a la cuestión femenina fue “A propósito de «Grandeza y servidumbre de la mujer»”, publicado en 1947. De este mismo año, precisamente, son los primeros escritos titulados “Delirio de Antígona” que se conservan. Concretamente, se trata de dos textos recogidos en el manuscrito M-350 que pueden datarse en torno a los meses de mayo y junio de 1947, una época en la que Zambrano, que había decidido unir su destino al de su hermana, vivía en París y escribía delirios cuando el “daimon” la tomaba después de morir su madre (Zambrano, 1992: 45). Son dos escritos muy breves, apenas unos apuntes, a los que me referiré más adelante, cuya importancia reside fundamentalmente en que, por vez primera, Zambrano pone palabras en boca de Antígona, es decir, se oye la voz del personaje, la voz de una mujer, ficticia, pero mujer al fin y al cabo. En mi opinión, esto supone un importante cambio en la perspectiva zambraniana respecto a la mujer, pues esta, sin dejar de ser objeto de reflexión –aunque de forma indirecta– para la autora, comienza a ser sujeto con voz y con palabra, una palabra balbuciente al principio, que busca y ensaya formas de expresar lo que habita allí donde la razón no llega, y torrencial después, cuando logra exteriorizar las entrañas a través del delirio.

La coincidencia cronológica de este cambio de perspectiva con el regreso de la autora a París y, sobre todo, con su decisión de no abandonar a su hermana no me parece casual y, en mi opinión, invita a pensar que la ya señalada dificultad de Araceli para dar razón del sufrimiento soportado, para poner palabras a su experiencia bajo la ocupación nazi de Francia y para dejar salir la oscuridad que invadía su alma, pudo motivar el deseo, la necesidad y el compromiso de Zambrano de dar voz a las mujeres, al menos a una, Antígona, no tan ficticia como a primera vista pudiera parecer, dado que la filósofa la identificaba con Araceli. En cualquier caso, los delirios representan un cambio de perspectiva y de forma expresión. Y los dos delirios de Antígona de M-350, concretamente, inauguran un modo diferente de mirar e interpretar al personaje trágico que culmina con *LTA*. Son el germen de la obra publicada en 1967, la cual, por otra parte, no es propia y solamente un delirio o una sucesión de delirios, como se irá viendo.

Si *LTA* empezó a nacer cuando Zambrano se quedó en París con su hermana, todos los escritos sobre Antígona, desde los dos primeros y brevísimos delirios de M-

350, constituyen de algún modo los hilos con los que, durante dos décadas, Zambrano tejió *LTA*, y muestran el camino seguido por ella hasta que el personaje encontró las palabras adecuadas, y la obra, su forma definitiva, un camino largo e irregular, como se irá viendo.

5.1. Los textos sobre Antígona en la obra zambraniana (1947-1967)

Aunque en ocasiones no se puede determinar la cronología con seguridad, ya que algunos manuscritos no están datados, por lo que los sitúo en el lugar que por diversas causas considero más probable, los textos zambranianos, impresos e inéditos, dedicados a Antígona, por orden cronológico, son los siguientes:

- El manuscrito M-268, titulado “Antígona. La vocación en la mujer” y sin fecha. Pese al título, la autora dedica a Antígona un apartado muy breve¹⁴¹.
- Los dos textos ya mencionados, escritos en 1947 y recogidos en el manuscrito M-350:
 - “Delirio de Antígona” [ca. mayo-junio de 1947].
 - “Delirio de Antígona” [ca. mayo-junio de 1947]¹⁴².
- “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona” (24 junio 1948), escrito en La Habana, dedicado a Araceli y concebido, según la autora, como prólogo a una obra inédita titulada “Delirio y muerte de Antígona”. Está recogido en el dossier M-249, titulado “Antígona”¹⁴³.
- “Delirio de Antígona”, publicado en la revista *Orígenes* en julio de 1948, dedicado a Araceli y compuesto por “Prólogo” y “Delirio primero”¹⁴⁴.
- El manuscrito M-404, llamado “Cuaderno de Antígona”, que incluye documentos cuyas fechas van del 3 de julio al 10 de septiembre de 1948¹⁴⁵:
 - Texto fechado el 3 de julio de 1948 (M-404: 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 y 13d).

¹⁴¹ M-268 (A.F.M.Z., Caja n. 7).

¹⁴² M-350: 41 y 42d y M-350: 43 y 44d (A.F.M.Z., Caja n. 10). Texto citado: Zambrano, 2014: 286-287.

¹⁴³ M-249: 9-15a (A.F.M.Z., Caja n. 6). Texto citado: Zambrano, 2014: 290-296. El manuscrito M-249 contiene, además, otros textos sin fecha, claramente posteriores, que enumero más adelante.

¹⁴⁴ Texto citado: Zambrano, 2012: 239-251.

¹⁴⁵ Enumero los textos en el mismo orden en el que están publicados en Zambrano, 2014: 305-315, que no es el mismo en que aparecen en M-404 (A.F.M.Z, Caja n. 11).

- Texto sin fecha [ca. 4-11 de julio de 1948] (M-404: 8d).
 - “La nodriza” [ca. 4-11 de julio de 1948] (M-404: 12d).
 - “Metáforas” [ca. 4-11 de julio de 1948] (M-404: 15 y 17d).
 - Texto sin fecha [ca. 4-11 de julio de 1948] (M-404: 16d).
 - Texto fechado el 12 de julio [1948] (M-404: 19d).
 - Texto fechado el 22 de julio [1948] (M-404: 21d).
 - “Delirio 3”, fechado el 22 de julio [1948] (M-404: 22, 24, 25, 26, 28, 29 y 30d).
 - Texto fechado el 22 de julio (noche) [1948] (M-404: 23d).
 - Texto sin fecha [ca. 22 de julio de 1948] (M-404: 27d).
 - Texto fechado el 23 de julio [1948] (M-404: 31d).
 - “Delirio I^o”, fechado el 23 de julio [1948] (M-404: 33d).
 - Texto fechado el 27 de julio [1948] (M-404: 32d).
 - Texto fechado el 28 [julio de 1948] (M-404: 33d).
 - Texto fechado el 2 de agosto [1948] (M-404: 39d).
 - Texto fechado el 10 de septiembre [1948] (M-404: 35d).
- Algunos textos contenidos en M-264¹⁴⁶:
- “Delirio I^o” [ca. julio-octubre de 1948] (M-264: 8 y 9a).
 - “Delirio II” [ca. julio-octubre de 1948] (M-264: 4 y 5a).
 - “Imprecación a Atenea” [ca. julio-octubre de 1948] (M-264: 6 y 7a).
 - “Antígona o de la guerra civil” (M-264)¹⁴⁷.
- La identificación que la autora establece entre Araceli Zambrano y Antígona obliga a incluir en este listado el capítulo “La hermana”, de *Delirio y destino*, obra autobiográfica escrita fundamentalmente en La Habana, entre agosto y septiembre de 1952¹⁴⁸, aunque no fue publicada hasta 1989.
- Dos escritos bajo el epígrafe “Antígona o de la guerra civil”, del manuscrito M-386¹⁴⁹:
- Texto fechado el 28 de abril de 1958.
 - Texto fechado el 4 de mayo del mismo año¹⁵⁰.

¹⁴⁶ M-264 (A.F.M.Z., Caja n. 7). Enumero los tres primeros textos en el orden en que están publicados en Zambrano, 2014: 315-320, que no es el mismo en que aparecen en M-264.

¹⁴⁷ Texto citado: Zambrano, 2012: 285.

¹⁴⁸ Texto citado: Zambrano, 2011: 271-273.

¹⁴⁹ M-386 (A.F.M.Z., Caja n. 11).

- El texto titulado “Antígona o el fin de la guerra civil”, incluido en M-517, de fecha incierta y escrito en torno a los años sesenta¹⁵¹.
- “El personaje autor: Antígona”, apartado de la ponencia titulada “Los sueños y la creación literaria” que Zambrano presentó en los Coloquios de Royaumont (1962)¹⁵².
- “El personaje autor: Antígona”, capítulo de *El sueño creador* (1965), que recoge, corregido y ampliado, el texto anterior¹⁵³.
- El manuscrito M-440, que generalmente recibe el título de “Antígona. El sacrificio a la luz que engendra el ser” y consta de cinco hojas escritas a mano¹⁵⁴. El texto carece de datación, pero sus semejanzas con los escritos del dossier M-343 hacen pensar que ambos manuscritos son de la misma época (Trueba, 2012: 115).
- El dossier M-343, denominado “Antígona”, en el que se encuentran, entre otras cosas, unos “Apuntes sueltos”, fechados el 14 de enero de 1964, y un manuscrito titulado “Delirio y muerte de Antígona” que contiene una obra de teatro protagonizada por la heroína griega a la que le faltan las primeras hojas¹⁵⁵.
- El texto mecanografiado y sin fecha titulado “La tumba de Antígona”, compuesto por fragmentos de un prólogo y una obra teatral. Está recogido en M-249, un dossier ya mencionado que suele datarse en 1948¹⁵⁶. No obstante, esta fecha no parece válida para “La tumba de Antígona” (Trueba, 2012: 114). En mi opinión, el título del texto, entre otras cosas, invita a pensar que este escrito es, como mínimo, posterior a M-343.
- *La tumba de Antígona*, México: Siglo XXI, 1967, obra compuesta por un “Prólogo” y un texto dramático.

Los escritos de este listado muestran la evolución de la perspectiva zambraniana respecto a Antígona y, de alguna forma, están contenidos y culminan en *LTA*¹⁵⁷. Los

¹⁵⁰ Texto citado: Zambrano, 2012: 263-265.

¹⁵¹ M-517 (A.F.M.Z., Caja n. 17).

¹⁵² Zambrano, 1964: 659-671. El apartado “El personaje autor: Antígona”, en concreto, pp. 667-671.

¹⁵³ Texto citado: Zambrano, 1971: 17-112.

¹⁵⁴ M-440 (A.F.M.Z., Caja n. 13).

¹⁵⁵ M-343 (A.F.M.Z., Caja n. 4).

¹⁵⁶ M-249 (A.F.M.Z., Caja n. 6).

¹⁵⁷ Para otra interpretación de la evolución del pensamiento zambraniano sobre Antígona, véase Caballero Rodríguez, 2015 (2015), cuya tesis fundamental es que *LTA* no es la culminación de la reflexión de la

analizaré respetando la cronología propuesta, salvo en el caso del capítulo “La hermana” de *Delirio y destino*, dedicado a Araceli Zambrano, porque conecta al personaje trágico con la vida de la autora y revela el origen, lo que subyace a las palabras de Antígona en la obra zambraniana y a la reflexión de la filósofa sobre ella, por lo que lo abordaré en primer lugar.

5.2. “La hermana” (1952) o partir de la experiencia: tragedia, piedad, silencio

En “La hermana”, de *Delirio y destino*, la autora cuenta cómo llegó a París en septiembre de 1946 y cómo encontró a su hermana:

“Y se encontró a solas con su hermana, ya que la madre había bajado a tierra dos días antes de que el avión la depositara en Orly.

La había llamado Antígona durante todo este tiempo en que el destino las había separado, apartándola a ella del lugar de la tragedia mientras su hermana –Antígona– la arrostraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona, porque inocente soportaba la historia; porque, habiendo nacido para el amor, la estaba devorando la piedad. Porque no había conocido más acción que la piadosa, sin mezcla ni de esperanza. Sí, ella sentía haber vivido y vivir la historia en la esperanza sin ambición; la hermana había vivido aun sin esperanza, sólo por la piedad. Había mantenido con ella infinitos diálogos, le había hablado noches interminables de insomnio cuando no sabía su paradero, si en tierra de Francia, si en lugar ocupado o no ocupado, si en país libre de terror, aunque no de la guerra, si en algún campo de concentración; la sentía llorar abrazada a la madre ya menor que ella, necesitada de protección. Y, como ella le había hablado tanto, ya no hallaba palabra / que decirle, sólo una persistente interrogación informada casi siempre. Esperaba de ella la revelación de todo aquel dolor, el suyo propio y el de todos, la revelación entrañable de la noche oscura de Europa que ella había tenido que vivir, sin tregua, en la vigilia. Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad; sí, Antígona” (Zambrano, 2011:271-272).

El texto revela la intensa conexión de la figura de Antígona con la vida de la autora, quien había identificado a Araceli con el personaje sofocleo desde que se separaron físicamente sus vidas en 1939. Los motivos quedan claramente expuestos: Araceli sufría la tragedia –en su caso, el nazismo–, soportaba la historia sin esperanza, había nacido para el amor y la devoraba la piedad y era una conciencia inocente. La

filósofa sobre el personaje trágico, sino que esta inició otro proyecto relacionado con Antígona que nunca llegó a terminar.

filósofa, sin embargo, había estado lejos de la tragedia europea, si bien no se había librado de la angustia, de la preocupación y del insomnio, y vivía la historia sin ambición, pero con esperanza. En un primer momento, por tanto, solo Araceli es Antígona, aunque con el tiempo, también Zambrano se asimilará a la heroína griega. Por otro lado, puesto que los textos zambranianos en los que aparece Antígona son todos posteriores a 1939, se puede concluir que en todos ellos subyace la presencia de Araceli y lo vivido por ella.

En estas líneas, Zambrano refiere además que en las noches de insomnio había mantenido “infinitos diálogos” con su hermana: diálogos mentales, en realidad monólogos ante una interlocutora tan innegable como ausente, diálogos/monólogos interiores quizá no muy diferentes a los delirios que la autora escribirá más tarde. Pero cuando, al fin, llegó junto a su hermana, solo le quedaban preguntas que no se materializaban, aunque la filósofa esperaba que Araceli-Antígona le revelara sus entrañas. Pero la hermana callaba y, cuando hablaba, lo hacía en primera persona del plural –hermana, siempre hermana–, como parte de un *nosotros* creado en el sufrimiento compartido. Cuando María Zambrano llegó a París en 1946, Araceli estaba destrozada física y psicológicamente. El mal que había experimentado y del que fue testigo desbordaba su capacidad de comprensión. Tenía pesadillas, estaba aterrada y no quería aceptar como real lo que (le) había sucedido. Estaba loca. Y Zambrano temía que su hermana fuera incapaz de sacar a la luz lo que su alma guardaba, todas esas cosas que, según Araceli, no podían ser verdad, pero que habían pasado, “nos han pasado a todos, aquí en esta Europa que no sabía que amara tanto” (Zambrano, 2011: 272).

Araceli nunca se recuperó del todo. Araceli-Antígona, por tanto, es una figura desbordada por una atroz e inhumana realidad, de la que es víctima y testigo, para la que no encuentra explicación y en cuya verdad, por tanto, no quiere ni puede creer; una figura que custodia en silencio lo mejor y lo peor del ser humano y cuya alma no sabe cómo abrirse; una figura entregada a la piedad, es decir, que sabe tratar con “lo otro”, que ama sin odio y que hermana a vivos y muertos. En palabras de Zambrano:

“toda aquella historia la había vivido Antígona por piedad, hermanando, con el amor sin odio, a vivos y muertos, sin adelantarse a crear al enemigo, sino teniendo que rendirse a la evidencia de que lo había, de que hay enemigo, inexplicablemente” (Zambrano, 2011: 272).

Da la impresión de que Zambrano va mostrando lo que esperaba y ya había empezado a lograr de su personaje, pues no hay que olvidar que en 1952, cuando escribió *Delirio y destino*, la autora ya había publicado “Delirio de Antígona” (1948), texto que incluye no solo palabras sobre Antígona, sino palabras de Antígona: la revelación de las entrañas, la apertura del alma, algo que la hermana de la filósofa parecía incapaz de hacer en los años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial y que la Antígona zambraniana había empezado a conseguir hablando. Delirando.

El delirio es un concepto clave en el pensamiento de la filósofa, uno de los elementos constituyentes de la razón poética. La autora desarrolló el concepto de delirio, sobre todo, a partir de su experiencia y reflexión en torno a la guerra. Para ella, el delirio es un estado mental que se manifiesta de formas diversas y que aparece como consecuencia de la diferencia experimentada entre las esperanzas y el destino de la persona, dicho de otra forma, “es el resultado de la disonancia entre la realidad experiencial y la externa” (Ramírez, 2008: 98). En palabras de Zambrano, “la esperanza fallida se convierte en delirio” (Zambrano, 2011: 269). Así, el delirio es, antes que nada, una toma de conciencia de la realidad, “un estado de conmoción, fluctuante entre el temor y una insoslayable ansiedad por ver la realidad” (Benítez Ocampo, 2014: 6), una realidad que no coincide con las esperanzas de la persona o las frustra, porque es una realidad que desborda y sobrepasa. Esta toma de conciencia produce terror, “terror primero de verse sin lugar, de advertirse distinto, sin centro” (Rivara Kamaji, 2003: 64), y es tan dolorosa que se acerca a la locura.

Como la locura se interpreta habitualmente como desviación, el comportamiento anormal suele calificarse como locura, y el pensamiento heterodoxo y la palabra disidente, como delirio, lo que tiene consecuencias socio-políticas de marginación y exclusión para los locos y delirantes. Sin embargo, según expone Goretta Ramírez, el loco no pretende ser aceptado o, dicho de otra forma, se ha quitado la máscara que facilita la integración social, por lo que ha desaparecido la distancia entre su yo público y su yo privado (Ramírez, 2008: 100). Zambrano llega a afirmar en *Persona y democracia* que héroe “es aquel que logra al fin coincidir consigo mismo” (Zambrano, 1988b: 80), con lo que heroísmo, coherencia y delirio se entrelazan. Esta coherencia interna revela la locura como uno de los pocos espacios donde se puede ser libre, porque quitarse la máscara supone transgredir y, por tanto, superar los límites percibidos y las expectativas establecidas.

El delirio en Zambrano, por tanto, no es desviación, sino transgresión de los límites internos y externos, lo que otorga a quien lo experimenta una libertad de la que antes no era capaz y permite, a través de la catarsis, el cambio y el desarrollo personal y político, ya que, aunque el delirio se desencadena por la discordancia entre esperanza y destino, comporta el germen de la liberación de esas ataduras, a través de un nuevo comienzo y, por tanto, de un nuevo futuro. Delirio es “el estado que asumirá todo aquel que ingrese en la oscuridad –la propia–, a ese infierno que finalmente es creador” (Benítez Ocampo, 2014: 6).

Para Zambrano, el delirio, que al igual que su efecto liberador es un proceso y necesita tiempo, está en cada comienzo del ser humano. Así lo describe en un artículo publicado en 1959:

“En el principio era el delirio, podría decirse, quizás se haya dicho. [...] Y se nace delirando. [...] Sólo de la vida humana, claro está, se puede decir que todo comenzar se dé en el delirio. Pues que delirio es el efecto en un sujeto de limitado dominio y capacidad de la presencia o actualización de algo total, ilimitado. La presencia de la vida, de toda la vida y su inabarcable futuro en el instante de comenzar. El día que se presenta en el instante del alba, que es el instante de la conciencia. Sin el despertar de la conciencia no hay delirio. Delirar es despertar y encontrarse la vida, toda la vida, que no cabe en la conciencia despierta. Delirar es encontrarse con el futuro todo en un instante indivisible. No hay delirio sin futuro.

Delira también el pasado, cuando tiene que pasar todo él también en un instante, cuando hay que repasarlo sin que nada falte, y en unidad. Pues que el pasado para pasar del todo, para desprenderse y dejar al que lo padece en libertad, necesita de estas dos condiciones que parecen contrarias: hacerse visible en todos sus pasos, aún en los más ocultos, revelar sus íntimos entresijos y ocultaciones, revelarse por entero y al ser por entero, aparecer como uno, ser uno. Y sólo así pasa dejando libre al que lo padece” (Zambrano, 1959: 14).

Teniendo en cuenta que la filósofa defendía en los dos artículos escritos en Chile, ya vistos, la idea de que la mujer está al comienzo de toda época, allí donde todo comienza, ya sea una vida individual o un mundo nuevo (Zambrano, 2015: 301, y 2015b: 319), parece clara la relación entre delirio y mujer, reforzada por el hecho de que las figuras delirantes de la producción zambranianiana son siempre mujeres, quizá porque el destino establecido para ellas suele distar mucho de sus esperanzas o, al menos, más que en el caso de los varones. No obstante, la autora no hace del delirio una característica femenina, sino humana, algo propio de la vida, de toda vida, porque delirar, en definitiva, es aceptar la condición humana, estar abierto al cambio, al dolor, mantener la esperanza pese a las dificultades, tomar conciencia de la realidad, conocer

y, por tanto, despertar y hasta renacer, liberarse de las ataduras y construir(se) un futuro nuevo. Es un grito primordial que “al articularse encuentra, no obstante, el sentido: el de la universalización de lo individual” (Trueba Mira, 2011: 1103). El delirio es lo “opuesto a la razón establecida” cuando la razón se pervierte en expresiones de inaceptable inhumanidad (Ramírez, 2008: 107). En todo caso, desafía la razón hegemónica, que lo considerará siempre locura y desviación, y por su carácter transgresor se constituye en esperanza de liberación y cambio. Quien delira toma conciencia, adquiere un conocimiento que, una vez asumido, cambia su vida y le cambia. Pero, además, el delirio es un lenguaje, un discurso que se aleja de la enunciación, porque la autora aspira a la unión entre forma de expresión y contenido. Y, por eso, a veces, el delirio también es diálogo.

Si la Antígona zambraniana está inspirada en Araceli, no tenía más remedio que delirar, no solo porque las esperanzas y el destino de esta, desde luego, estaban muy lejos de coincidir, pues “habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad” (Zambrano, 2011: 271), sino porque la realidad la desbordaba. El amor para el que Araceli había nacido, al igual que Antígona, como se irá viendo en varios textos zambranianos sobre el personaje, es el amor asociado a las mujeres en las sociedades patriarcales, es decir, el amor al varón, el que se espera de su condición femenina, el amor que las convierte en esposas y madres, un amor que Araceli perdió al enviudar y que Antígona no llegó a experimentar, porque no llegó a casarse. En cambio, Araceli-Antígona estaba siendo devorada por la piedad, concepto clave en el pensamiento de Zambrano, con muchas caras, pero que no conviene confundir ni con lo que se entiende habitualmente por piedad religiosa, ni con otros conceptos que podrían considerarse sinónimos.

En “Para una historia de la piedad”¹⁵⁸, Zambrano la califica, en principio, como sentimiento, consciente de que los sentimientos son “lo más rebelde a la definición. Por algo la poesía y la novela han sido sus mejores cauces. Porque lo propio de los sentimientos no es ser analizados, sino ser expresados” (Zambrano, 2012b: 65). Con esta premisa, la autora dice que la piedad, que no tiene definición adecuada, pero sí historia, es quizás el sentimiento inicial, el más amplio y hondo, algo así como la patria de todos los demás. La considera el género supremo, la madre, la matriz originaria de todos los sentimientos amorosos o positivos, pero no es el amor en ninguna de sus

¹⁵⁸ Aparecida en la revista *Lyceum*, La Habana, en 1949

manifestaciones, ni la caridad, ni la compasión. La piedad no se puede confundir con la cooperación, la justicia, la filantropía o el trato delicado a los animales o a las plantas. Según Zambrano, es algo más: “es lo que permite que nos comuniquemos con ellos, en suma, el sentimiento difuso, gigantesco que nos sitúa entre todos los planos del ser, entre los diferentes seres de un modo adecuado. Piedad es saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros” (Zambrano, 2012b: 68). La piedad tampoco equivale a tolerancia, la cual, según la autora, es mantener a distancia, con respeto, aquello con lo que no sabemos tratar, “lo otro”. Pero todo “lo otro”, en sus distintas clases, constituye la realidad en la que estamos enclavados. La piedad es el sentir de un sujeto, es decir, alguien que siente la realidad en su diversidad y multiplicidad y se siente a sí mismo diverso de ella. La piedad es, por tanto, “conciencia de soledad al par que conciencia de participación, de trato” (Zambrano, 2012b: 69). Y es lo que nos permite tratar con el misterio y nos guía para no perdernos en él. Así la describe la autora en 1954, en “Carta abierta a Alfonso Reyes”, poco después de escribir *Delirio y destino*:

“Saber tratar, sí, con lo diverso, con los distintos planos de la realidad que al ser armonía ha de ser múltiple. Saber tratar con lo cualitativamente diferente: tender puentes entre los abismos existenciales, que hoy se diría. Saber tratar con la mujer, el loco, el enfermo; saber tratar con el mundo, que es siempre “lo otro” –el no-yo–. Saber tratar con lo sagrado, poniéndose una máscara cuando hace falta callar a tiempo; saber de conjuros y de exorcismos; poder descender a los infiernos una y otra vez, y hasta saber morir en vida todas las veces que haga falta. Saber tratar con los muertos y con sus sombras. Y sobre todo, sobre todo, saber tratar con lo “otro” en sentido eminente: «El Otro»¹⁵⁹.

El párrafo revela con claridad que lo otro se define desde lo hegemónico, desde lo que se considera central, en todos los ámbitos. Por eso, lo otro es el loco, el enfermo, el emigrante, el homosexual, el negro, el pobre, el extranjero, el exiliado... y la mujer. Coincido, por tanto, con Virginia Trueba Mira cuando dice que “*Otro* tiene, en primer término, una dimensión política y social, *otro* es el vencido por la historia, el ignorado por las categorías de la cultura, el desheredado de la tierra / [...]. El *otro* es el fracasado. [...] *Otro*, no obstante, tiene también en Zambrano una dimensión metafísica, e incluso teologal. *Saber tratar con lo otro* significa saber comunicarse con esas entrañas donde

¹⁵⁹ Cita tomada de la n. 15 de Zambrano, 2012: 151.

se cobija para Zambrano lo importante, es decir, la parte divina del hombre que, entiende Zambrano, la modernidad ha eclipsado (Trueba, 2013: 30-31).

Esta piedad privó a Araceli del destino que, como mujer, se esperaba de ella, del destino que ella misma esperaba o alguna vez esperó, como si el amor y la piedad, entendidos de la manera que se han descrito, no fueran compatibles, como no lo era ser a la vez mujer y caballero templario o centinela. Indirectamente, Zambrano visibiliza las limitaciones que el patriarcado, que diseña destinos diferentes a cada persona en función de su género, impone a las mujeres haciéndoles sentir como pérdida cualquier desviación del destino que les atribuye.

Resulta evidente que el concepto de delirio en Zambrano tiene mucho que ver con la categoría de la experiencia, concretamente la experiencia de las mujeres, reivindicada por la teoría feminista como fuente de conocimiento y principio crítico, una experiencia estrechamente relacionada con disonancia cognitiva que perciben muchas mujeres entre la identidad y la función que les adjudica el patriarcado, por un lado, y lo que ellas advierten y esperan de sí mismas, disonancia que les despierta interrogantes y les hace conscientes y las empuja a construir una realidad y un futuro diferentes a los asignados y en los que se les reconozca su auténtica condición humana.

La Antígona zambranianiana empezó a hablar delirando. Quizá por la condición de sujeto que tener voz y palabra muestra y otorga, años después de escribir *Delirio y destino*, en el “Prólogo” de *Senderos*, libro en el que Zambrano incluyó *LTA*, la filósofa concede o, más bien, reconoce al personaje Antígona la iniciativa respecto a la obra. Así describe la autora “el momento en que la voz de Antígona *le desató su lengua*” (Sanchís, 1994: 80):

“Antígona me hablaba y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. Recuerdo, indeleblemente, las palabras que en el oído me sonaron de ella: «nacida para el amor he sido devorada por la piedad». No la forcé a que me diera su nombre, caí a solas en la cuenta de que era ella, Antígona, de quien yo me tenía por hermana y hermana de mi hermana que entonces vivía y ella era la que me hablaba; no diría yo la voz de la sangre, porque no se trata de sangre sino de espíritu que decide, que se hace a través de la sangre derramada históricamente en destino insoslayable que las dos apuramos. Y aún después de tantos años de partida de ella, mi hermana única, de esta tierra, creo que sigo apurando yo sola, aunque sola no se podría porque no es un destino de soledad, y de ser un delirio sería un delirio de hermandad, de fraternidad. Sería, pues, la revelación de todo lo que antecede a este libro desde su primera página” (Zambrano, 1986: 8)

Las palabras de Antígona que oyó Zambrano son las mismas con las que esta describió a su hermana en *Delirio y destino*, lo que refuerza la identificación entre el personaje trágico y Araceli. Antígona le hablaba a través de su hermana, hermana por lazos de sangre y de destino. Antígona era Araceli y era su hermana. Y era también hermana de su hermana. Es decir, Antígona también era ella, María Zambrano. Antígona, Araceli y ella eran una sola.

Muchos estudiosos coinciden en afirmar que Antígona es un *alter ego* de la filósofa, que el personaje por ella creado es una proyección personal de Zambrano. No sería el único heterónimo utilizado por la autora. En el M-527 hay un texto escrito en torno a 1931 y titulado “Diario de un seductor, Kierkegaard. Diario de Cordelia. Diario de una seducida”¹⁶⁰, donde la mujer que toma la palabra en primera persona describe su cotidiano y femenino día a día, en el que se ha refugiado para salvarse del peso de los grandes conceptos: Dios, Amor, Humanidad. También le reprocha al hombre que ama o ha amado –quizás a todo hombre– su incapacidad de amar, de amarla a ella, lo que recuerda, en muchos aspectos, el “Delirio primero” de *DA*, como se verá más adelante. En el texto, la mirada personal de Cordelia se mezcla con la de la mujer como colectivo:

“Hombre, ¿por qué? Tu presencia, imaginada presencia –hasta en el aparecer fuiste cobarde– sirve para que la mujer sienta lo que tú sientes en la carcoma de tu corazón hace siglos, para que ella misma sienta el roer de las entrañas en el vacío, el devorarse a sí misma, que ese devorarse de ella estaba destinado a salvarte. Su realidad estaba destinada a tu devorar sin fin, a tu roer en el vacío” (Zambrano, 2014: 204).

Asimismo, durante treinta años, desde 1953 hasta 1983, Zambrano se proyectó en Diotima de Mantinea, la sacerdotisa maestra de Sócrates, con quien se identifica abiertamente y a quien considera también antepasada, parte de su genealogía del alma:

“De otra parte, la experiencia histórica de tantos siglos de persecución, siglos, siglos –¿cuándo la primera? Quizás en la misma Atenas fui maltratada y menospreciada por haber curado la peste, para lo que me habían llamado –Diotima–. Ya sabes que en la *reencarnación* no me molestó en creer ni en descreer. La Ética corta de raíz ese interés. Pero una tiene su genealogía del alma y de la sangre, de la sangre y del alma” (Zambrano, 2002: 100).

¹⁶⁰ Texto citado: Zambrano, 2014: 201-207.

Otro *alter ego* de Zambano es Ana de Carabantes, sobre quien escribió en torno a 1964 y en 1986¹⁶¹. Se trata de un personaje que no toma la palabra, una mujer andaluza cuya vida, en aspectos muy concretos, tiene como referente directo a su creadora, bien para coincidir con ella, bien para distanciarse. En este sentido, resulta interesante que Ana se fuera a Sevilla a estudiar Filosofía y regresara sin hacerlo, o que no tuviera hermana, pero deseara un hermano más que ninguna otra cosa, o que viviera en Dos Hermanas y su madre se llamara Soledad, pero la llamaban Caridad.

El último heterónimo de María Zambrano es Ofelia, cuya voz se puede oír en “Cuaderno de Ofelia”, escrito en 1972 y continuado en 1975¹⁶². Ofelia es una muchacha, virgen, entre la muerte y la locura, entre la muerte y la visión, que se dirige a un hombre, “quizás el desconocido que ella creía vendría a salvarla de ser mujer y del pseudo él o del pálido él o del súbdito del padre ciego, siempre ciego, ofendido mortalmente [...]. Y hubo él y era él también Ofelia” (Zambrano, 2014: 492). Ese “él” es Zeno, quien también habla en el “Cuaderno de Ofelia”, aunque en realidad no dialoga con ella. Ambos deliran.

Está claro que lo autobiográfico en Zambrano tiene carácter transversal, de manera que pensamiento y vida quedan profundamente entrelazados (Ramírez, 2014: 129). Así, toda la producción zambranianiana revela algo de la autora. Si a esto se añade la estrecha relación que la filósofa tuvo con su hermana y que el personaje trágico fue también un *alter ego* de Zambrano, no cabe duda de que *LTA* es una obra especialmente atravesada por lo autobiográfico, es decir, nacida de la experiencia. Pero lo más interesante desde el punto de vista hermenéutico es que la autora lo reconoce, es decir, visibiliza y tematiza las experiencias que están en el origen de esta obra: la semejanza entre Araceli y Antígona, entre ella y Araceli, entre ella y Antígona, y esa percepción de la voz y de las palabras del personaje que, como se verá al analizar el último capítulo de *LTA*, le llevan como autora a ponerla en medio de las gentes para que cuente su historia.

¹⁶¹ Texto citado: Zambrano, 2014: 451-453; 696-701.

¹⁶² Texto citado: Zambrano, 2014: 491-499; 559-560; 562-566.

5.3. Entre el delirio y la tumba

El primer texto zambraniano conservado en que la autora pone palabras en boca de Antígona data de 1947, se titula “Delirio de Antígona” (M-350: 41 y 42d) y comienza con lo que podría considerarse una acotación: “Entra en la tumba de piedra” (Zambrano, 2014: 286). Así, desde el principio, la Antígona zambraniana está dentro de la tumba y, si se atiende al título del breve escrito, delira. La autora no la imagina realizando la acción que le valió la condena de Creonte, sino cumpliendo ya dicha condena, precisamente en el lugar donde Sófocles la dejó, en la tumba, pero rompiendo con delirios el silencio que este le impuso.

Veinte años distan entre este primer “Delirio de Antígona” y *LTA*, publicada en 1967. En ellos, la autora elaboró, a veces a tientas, una obra que acabó siendo un texto dramático, aunque en sus orígenes apenas asomaba este género literario, y dejó muchas huellas del largo proceso de gestación. La Antígona zambraniana –la autora a través de ella– empezó a delirar en la tumba y tardó dos décadas en encontrar la forma de decir lo que quería; recorrió un camino largo y a menudo zigzagueante y, después de 1967, no volvió a tomar la palabra, al menos en la obra de la filósofa.

5.3.1. Los escritos anteriores a “Delirio de Antígona” (1948)

Antes de analizar los textos con fecha conocida o muy probable, quiero comentar el manuscrito M-268, sin data, cuyo primer folio encabezan, a modo de título, las palabras “Antígona. La vocación en la mujer”. Lo integran dos hojas a mano y seis mecanografiadas en las que se abordan diversos temas sobre los que Zambrano escribió a menudo. Las alusiones a la Edad Media, al Renacimiento, a la relación entre el alma y la mujer... invitan a ubicar los textos en la primera mitad de los años cuarenta, cuando la autora estudiaba la situación de la mujer en la cultura occidental, pero las reflexiones sobre la tragedia y su relación con los sueños parecen encajar mejor en la primera mitad de los años sesenta. Los textos, por otro lado incompletos, podrían haber sido escritos en una época o en otra. En la última hoja mecanografiada, paginada con el número 6, la

autora habla de las figuras de la tragedia griega que, a diferencia de las pertenecientes al mundo cristiano, como Segismundo, no son sujetos ni actores de su propia vida y cuyo obrar no tiene carácter moral, ya que solo obedecen. Pero a continuación, en un breve apartado titulado “Antígona”, escribe:

“De este mundo de ensueños y pesadillas se destacan algunas figuras que parecen ofrecer un cierto peso, en las que se insinúa una entidad. Su destino, aunque urdido por la fatalidad parece brotar de ellas mismas, como si estuviesen a punto de romper el ensueño en donde aparecieron, a punto de salir enteramente, desde la matriz oscura y palpitante a la luz plena de un ser independiente y logrado. Tal es Antígona.

Son en realidad un tránsito, un nacimiento. Y al asistir a su drama sentimos que estamos asistiendo a ese terrible espectáculo del nacimiento. Nacen atraídas por una obediencia que resulta ser una rebeldía” (M-268: 6).

La alusión a Antígona es mínima y la reflexión muy breve, pero importante, ya que el personaje no solo queda caracterizado por insinuar una entidad, por tener cierta libertad sobre su destino, por salir de la oscuridad a la luz, es decir, por lograr un ser independiente, sino que también queda asociado a la idea de tránsito como nacimiento, y a una paradoja, la obediencia que resulta rebeldía, conceptos que irán apareciendo y desarrollándose en otros textos y que resultan muy reveladores desde el punto de vista del género.

El manuscrito M-350, por su parte, contiene dos breves textos, titulados ambos “Delirio de Antígona” y datados aproximadamente entre mayo y junio de 1947¹⁶³, que pueden considerarse los primeros escritos zambranianos, más bien apuntes, de un texto literario protagonizado por Antígona, a la cual, como ya se ha visto, se le asocia desde el principio con la tumba y con el delirio. Ambos textos concentran en sus pocas líneas numerosos elementos desarrollados más tarde por la autora a propósito de la heroína de Sófocles, autor al que nombra expresamente. Me refiero a elementos como el regreso a la infancia, los juegos, la madre, el hermano, el novio, el incesto, la virginidad, la luna, el amor, la piedad, el delirio, las entrañas, la vida no vivida de Antígona, su conciencia de morir viva, la tumba...

En el primero de estos dos textos, se mezclan la voz de la autora, presente en la acotación inicial que ubica a Antígona en la tumba, y la voz del personaje. “Muero viva” son las primeras palabras que Zambrano, no Sófocles, pone en boca de Antígona y parece que es Edipo, su Padre –escrito con mayúscula–, el (ausente) receptor de las

¹⁶³ M-350: 41 y 42d y M-350, 43 y 44d. Texto citado: Zambrano, 2014: 286-287.

mismas. Da la impresión de que la filósofa piensa en desarrollar un monólogo interior del personaje, quien se dirige a un interlocutor ausente, pero real, semejante por tanto a los diálogos que ella misma mantenía con su hermana cuando estaban separadas:

“Entra en la tumba de piedra; viva, separada de los vivos. Sigue repitiendo obstinada la última frase que Sófocles pone en su boca «Dioses: muero por haber sostenido la Piedad».

1°. Muero viva. Acude a la niñez, la madre y el hermano. ¿Acaso le amaba? ¿A quién amaba? ¿Había vivido? Sus sueños; sus juegos. Sus temores. Su novio, ¿qué era?

2°. El Amor y la Piedad

Rebelión. ¿Acaso tenía yo un voto? ¡Oh Padre! El incesto, hija del incesto, voy a, hacia los muertos, hacia la inmortalidad.

Tema de la virginidad.

La Luna” (Zambrano, 2014: 286)¹⁶⁴.

En el segundo texto, solo aparece la voz de la escritora. Se trata de un escueto pero significativo apunte sobre lo que quiere escribir y cómo lograrlo:

“Transición entre la vida y la muerte, sin golpe. La muerte es un delirio y parte de éste tendrá lugar estando ya muerta y ella lo sabrá sin decirlo, o quizá *sí* en algún momento y a ser posible se repetirán algunas cosas desde una distancia diferente. Un desgarramiento puro y rencor en las entrañas, una reparación de la propia vida que se va viendo alejándose cada vez más *una, más claramente* hasta que sea totalmente una.

Y la luz... ¿se siente o no en la sombra?

La forma de un delirio. ¿Cómo hacerlo visible? La corriente suelta tiene un centro, los temas no pueden sucederse unos a otros sin haber captado el centro. ¿Cómo dar forma a la angustia y en ella a la esperanza que se abre paso hasta vencer?

Pero no es un tema, es el propio *ser* el que se manifiesta en el delirio, un ser no vivido, no vivo, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad” (Zambrano, 2014: 287).

Zambrano concibe la muerte del personaje como una transición desde la vida, con lo que vida y muerte no aparecen como realidades radicalmente separadas. En estos primeros esbozos Antígona, que siente rencor por su vida no vivida, no solo muere, sino que, al menos en parte, su delirio –la forma de expresión con la que la autora quiere visibilizar la angustia, pero también la esperanza– se producirá estando ella ya muerta. En cuanto al delirio, considero muy interesante que Zambrano exponga abiertamente que “no es un tema”, es decir, que no se trata de un objeto de reflexión, sino el canal a

¹⁶⁴ Las últimas palabras de Antígona en la tragedia sofoclea no son exactamente las que cita Zambrano, aunque se le parecen mucho: “¡Oh ciudad paterna de la tierra de Tebas, y dioses fundadores de mi linaje!, me llevan ya, ya no hay demora. Mirad, príncipes de Tebas, qué cosas sufro yo, la única restante de las hijas del rey, y a manos de qué hombres, por haber tenido a la piedad en piadosa reverencia” (Sófocles, 2009: 85). Los últimos a los que increpa Antígona, por tanto, no son los dioses, sino los príncipes de Tebas.

través del cual se expresa el ser, en el caso de Antígona un ser no vivido. Así pues, el delirio posibilita y permite ser. Por otro lado, la autora va mencionando a futuros interlocutores de la protagonista: la madre, el hermano, el novio... y no desea que los temas se sucedan, sino que giren en torno a un centro.

Estos dos textos revelan la intención de escribir una obra protagonizada por Antígona, quien delira en primera persona, quizá ya muerta, lamentándose por su vida no vivida, preguntándose por su infancia, por las personas de su familia, por su prometido, por el amor, por su condición de hija del incesto... Y aunque se apunta la posibilidad de diversos interlocutores, además del Padre, solo hay un personaje, Antígona, y una forma de expresión, el delirio.

Un año, más o menos, media entre estos dos pequeños textos y el conservado en M-249 bajo el título “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”. Se trata de un escrito mecanografiado al final del cual hay una nota manuscrita de la autora: “24 de junio de 1948. La Habana. Publicado en «Orígenes» –La Habana– junto con el 1º Delirio en 1948”¹⁶⁵. Zambrano, por tanto, estaba ya en la capital cubana cuando elaboró el texto, en cuya dedicatoria se lee: “A mi hermana Araceli que ha servido a la Piedad”. Por otro lado, en una nota a pie de página la autora explica que se trata del “Prólogo de la obra inédita «Delirio y Muerte de Antígona»”. Lo cierto es que este escrito, con ligeras variantes y correcciones, coincide con el “Prólogo” de *DA*, por lo que uno y otro pueden considerarse dos versiones de un mismo texto, pero la obra prologada por él no es “Delirio y muerte de Antígona”, sino *DA*. Así pues, aunque los apuntes de M-350, en 1947, señalan que la autora buscaba la forma de visibilizar la angustia y la esperanza de Antígona a través del delirio, Zambrano no renunció del todo al lenguaje enunciativo para interpretar a la heroína griega. Y aunque ella no dice nada al respecto, es posible que la idea de completar su(s) delirio(s) de Antígona con un prólogo que diera luz sobre su peculiar lectura del personaje estuviera inspirada en “El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno” (1843) de Kierkegaard, ya mencionado, que incluía una versión literaria de Antígona precedida de dos ensayos, en uno de los cuales, a modo de prólogo, reflexionaba el autor sobre su propia interpretación del mito¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Esta nota manuscrita sugiere que las hojas fueron mecanografiadas después de la fecha de publicación, aunque para ver la evolución de la reflexión sobre Antígona lo que importa es que el texto fue escrito en junio de 1948.

¹⁶⁶ Zambrano tenía en su biblioteca un ejemplar que recogía estos dos ensayos, aunque no la obra literaria: KIERKEGAARD, Søren. *Antígona*, versión española de J. Gil Albert. México: Editorial Séneca, 1942. Otros

5.3.2. “Delirio de Antígona” (julio 1948): el primer intento de ver la luz

“Delirio de Antígona”, publicado en la revista *Orígenes* en julio de 1948¹⁶⁷, también está dedicado a Araceli y consta de un “Prólogo” y del delirio propiamente dicho, que Zambrano titula “Delirio primero”, lo que sugiere la intención de publicar más. Se trata, por tanto, de un texto de carácter mixto, desde el punto de vista del género literario, y está fechado en “París, julio, 1947–La Habana, julio, 1948”. La ubicación y las fechas avalan que algunas ideas de los breves apuntes ya mencionados de M-350 puedan ser el embrión de este “Prólogo”, en el que Zambrano expone su visión de Antígona y que, como se ha dicho, coincide en su mayor parte con el texto “Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”, de M-249. Por lo que respecta a la extensión, el “Prólogo” de *DA* es más amplio que el “Delirio primero”.

Zambrano inicia el prólogo contextualizando a su protagonista, es decir, retomando lo que Sófocles cuenta de ella: que fue condenada a ser enterrada viva por realizar los ritos funerarios al cadáver de su hermano, después de haber acompañado a su padre ciego, Edipo, y pasar una breve estancia en el palacio de Tebas, hasta que sus hermanos se enfrentaron y se dieron mutua muerte. Recuerda asimismo que Antígona estaba prometida a su primo Hemón, hijo del tirano que la condenó, y que es virgen y joven, lo que no le ha permitido saberse, verse y ser vista. Antígona es, por tanto, una mujer que todavía no ha completado el destino que se le supone e impone a toda doncella: el matrimonio.

La virginidad de Antígona da pie a que Zambrano reflexione sobre la conciencia humana en estado virginal y lo que para los seres humanos representa despertar “de su ensueño a la conciencia” (Zambrano, 2012: 240)¹⁶⁸ y volver sobre sí mismos la luz que esta arroja, algo que no le sucedió a Antígona, porque entró en la plenitud de la conciencia por el horror del crimen de su padre, pero no volvió su luz hacia sí. Por ello, la muchacha fue perfectamente virgen de alma y de conciencia, y pagó esta perfecta

autores han acompañado sus versiones literarias del mito con ensayos introductorios, como, por ejemplo, Slavoj Žižek, a cuya *Antígona* antecede un prólogo titulado “¡Corre, Antígona, corre!” (Žižek, 2017).

¹⁶⁷ Texto citado: Zambrano, 2012: 239-251.

¹⁶⁸ En adelante y para facilitar la lectura, en los textos citados de *DA* y *LTA* señalaré tan solo la página, puesto que todos pertenecen a Zambrano, 2012.

virginidad con la celda, uno de los dos castigos que los hombres tienen reservado para las doncellas perfectas. El otro es el fuego, como el que consumió a Juana de Arco.

A continuación, Zambrano aborda la cuestión del suicidio de Antígona:

“Por mucho que nos atemorice el respeto al Autor de su poética existencia, parece imposible de aceptar tal fin. No, Antígona, la piadosa, nada sabía de sí misma, ni siquiera que podía matarse” (241).

La filósofa supera el miedo que inspira el Autor –con mayúscula, lo que da muestra de la autoridad que le atribuye– y, aunque no niega abiertamente que Antígona se quitara la vida, le parece algo imposible de aceptar. Es más, incluso si se admitiera el suicidio como un final adecuado para el personaje, Zambrano piensa que, antes de recurrir a él, el alma de la muchacha “tenía que revelarse y aun rebelarse” (241), porque tenía que vivir en delirio lo que no había vivido antes de entrar en la tumba. La autora, por tanto, no solo empieza a desarrollar lo que ya había anticipado a propósito del delirio en los apuntes de M-350, sino que jugando con la homofonía de los conceptos “revelarse” y “rebelarse” establece un paralelismo entre ellos, lo que pone en relación tomar la palabra, o decirse, y enfrentarse a la autoridad, o emanciparse. Según Zambrano, por un lado, Antígona pertenecía al reino de los muertos desde que decidió enterrar a su hermano y, por otro, todas las doncellas perfectas como ella han de bajar a los infiernos para lograr su libertad. Antígona, por tanto, no podía darse muerte sin pasar por el infierno, y Sófocles, “al hacerla morir violentamente, la sustrae a su destino: la inmortalidad” (241), pues solo puede ser inmortal la pureza que, como Perséfone, ha atravesado el infierno. Al hacerle agente de la muerte de Antígona, de su suicidio, Zambrano destaca la condición de autor de Sófocles.

Creo importante señalar que, en unas pocas líneas, Antígona ha tenido dos destinos y los dos le han sido arrebatados por su creador. Por un lado, la desobediencia a la orden del tirano le arrebató su destino de mujer, el matrimonio y la maternidad, destino que no le concedió ni en delirio. Por otro, su perfecta virginidad le habría conseguido la inmortalidad, si Sófocles, en lugar de hacer que se suicidara, le hubiera permitido descender a los infiernos.

Para Zambrano, Antígona, igual que la hija de Deméter, pertenece a la estirpe de heroínas primaverales que han sido raptadas por los muertos y surgen de los infiernos una y otra vez; es, por tanto, la primavera de la conciencia humana:

“y por ello resurgirá una y otra vez de su sepulcro para alumbrar el mundo. Y reaparecerá siempre en forma de muchacha que no ha tenido tiempo de pensar en sí misma, cegada por el amor sin mancha; es decir, por la Piedad” (242).

La razón por la que Antígona no se podía suicidar, según la filósofa, es doble: ni podía ahogar la vida latente que había en su amor de mujer y que suspiraba por ser vivida, ni podía evitar su castigo. Así pues, completó su condena –ser entregada a la tierra antes de morir–, porque lo había elegido así, y deliró y gritó por su vida no vivida durante no se sabe cuánto tiempo, ya que el delirio y el sacrificio abren abismos temporales, de manera que Antígona, en un breve espacio de tiempo, recorrió en la tumba toda su (posible) vida¹⁶⁹. Y eso, a pesar de que Zambrano afirma que la joven no había venido al mundo a vivir su vida, sino a desatar el nudo del incesto de sus padres, a reconciliar a su familia, a pacificarla y a agotar el destino de la estirpe de Edipo, es decir, a ofrecer su vida en el vaso de los sacrificios, porque su acción “era la de hermanar, la de igualar, la de mediar entre los hermanos y, más allá del círculo familiar, entre la vida y la muerte” (244). En este punto, Zambrano introduce el tema de la misión mediadora, liberadora y pacificadora de Antígona respecto a su familia y más allá de ella, algo solo posible sacrificando su vida. A causa de esta misión, la protagonista no pudo casarse con Hemón, ni decidir sobre sí misma, ni vivir su vida, y cumplió su destino en su alma encerrada, en la oscuridad del sepulcro, donde no había sitio ni para la vida ni para la muerte.

Zambrano llama a Antígona heroína y semidiosa de la conciencia virginal, una conciencia no manchada por ninguna sombra de proyecto de vida individual; la llama claridad, luz alada, flor azulada..., porque la conciencia es, en el mundo humano, “un delirio de esperanzada justicia” (245). Pero, según la filósofa, Antígona va transformándose en su tumba, porque al pasar por el rencor, encerrada y enloquecida, se convierte en una ortiga gris, presa de una sed insaciable. Su vida, vivida sin cuerpo, “se concentrará en su espíritu y arde” (245) y, transformada en zarza ardiendo, increpará a sus Dioses y los descubrirá como formas intrascendentes y como seres ajenos al sufrimiento que los mortales padecen solos, sin su comprensión y sin su ayuda. Zambrano afirma que, Antígona, al igual que Sócrates, desenmascaró a sus Dioses sin

¹⁶⁹ Zambrano habla de la protagonista de la obra de Léon Bloy, *La femme pauvre*, quien tenía la virtud de acelerar el tiempo y, por ello, pertenece a la especie Antígona.

proponérselo y, separada de los vivos y de los muertos, traspasó los límites de las leyes, de los mandatos divinos, de la justicia y de la piedad... y cayó en el reino del Dios desconocido, del que fue víctima y servidora:

“Trascendió a sus Dioses y murió en el abandono de no haber conocido al Dios, al que realmente servía. Es la esencia última de su tragedia” (246).

Es importante recordar que “Dios desconocido” era el concepto con el que el mundo griego denominaba y representaba la posibilidad de un dios que, aun existiendo, no le hubiera sido revelado. Esta representación es la que Pablo de Tarso, en un discurso en el Areópago, aprovechó para intentar evangelizar a los atenienses: “Atenienses, veo que vosotros sois, por todos los conceptos, los más respetuosos de la divinidad. Pues al pasar y contemplar vuestros monumentos sagrados, he encontrado también un altar en el que estaba grabada esta inscripción: «Al Dios desconocido». Pues bien, eso que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar” (Hechos 17,22-23). En el “Prólogo” de *LTA*, inspirado en el que nos ocupa, la autora recordará el momento en que san Pablo “anunció la resurrección ante el silencio de los atenienses” (154). Para Zambrano, por tanto, el “Dios desconocido” del que Antígona fue víctima y servidora sin saberlo evoca al Dios cristiano.

Además de pertenecer a la de las heroínas primaverales, como Perséfone, Antígona funda una estirpe: la de las santas niñas o adolescentes, “las que han atravesado el / mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración” (246-247). En esta “especie”, coinciden piedad y justicia, conciencia e inocencia, y está constituida por niñas que no piensan en su suerte, que deslumbran con sus respuestas, aunque sean analfabetas, que sin proponérselo se convierten en jueces de quienes las interrogan; niñas que los hombres siempre destinan a una celda o a una hoguera; niñas que no saldrán nunca a la luz y que lloran porque son la primavera encerrada. Como Antígona. Con estas palabras concluye Zambrano el “Prólogo”:

“Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva. No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, esperanzada justicia sin venganza, claridad inexorable, conciencia virgen, siempre en vela. No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia obscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros” (247).

Son muchos los temas tratados en el “Prólogo” de *DA*, entre ellos, la virginidad, el sacrificio, el tiempo, la vida no vivida de la heroína, su misión dentro y fuera de su familia, el suicidio, la estirpe fundada por ella, la transformación del personaje en la tumba, el rencor y la angustia de la muchacha, los dioses y el Dios desconocido, la condición intermedia entre la muerte y la vida de la protagonista...

La virginidad es la condición/cualidad de Antígona que Zambrano acentúa en primer lugar, una específica cualidad femenina, pues la autora habla explícitamente de “su virginidad de mujer” (240). La protagonista es virgen físicamente, pero también espiritualmente, lo que hace trascender la virginidad más allá del cuerpo, sin olvidarse de él. Así entendida, la virginidad equivale a integridad e inocencia, cualidades que no impiden que Antígona tenga una conciencia lúcida y se convierta, de este modo, en símbolo de la virginidad de alma y de conciencia.

Por lo que respecta al sacrificio, el de Antígona es doble: por un lado, renuncia a la vida –y con ella a su futuro, a su destino de mujer– por ofrecer las honras fúnebres a su hermano; por otro, desciende a los infiernos y delira para deshacer el nudo de su familia y para que sus gemidos iluminen a quien los oiga. Su misión fuera del círculo familiar está relacionada con la estirpe de heroínas primaverales de la que forma parte y cuyos miembros –niñas, jóvenes, doncellas– no pertenecen ni al reino de la vida ni al de la muerte: ser mediadora, hermanar. Para cumplir esta misión, ha de descender a los infiernos y pasar por la locura y el rencor, todo lo cual la transforma y le hace consciente, lo que le permite ser primavera de la conciencia.

Por otro lado, la soledad con la que Antígona soporta todo este proceso desenmascara a los dioses, que se revelan incapaces de comprender el sufrimiento humano y de socorrer a quienes lo padecen. Y así, la heroína muere sin haber conocido al Dios al que realmente servía y se sacrificó: el Dios desconocido. Parece, pues, que la filósofa asume que Antígona, al fin, muere, pero no puede creer que la muchacha se quitara la vida. Sin duda, cuestiona la decisión que Sófocles, como autor, tomó respecto al personaje haciendo que se suicidara, pero no lo desautoriza abiertamente.

Antes de pasar al “Delirio primero”, me gustaría señalar algunas cuestiones hermenéuticas relacionadas con el “Prólogo”. En primer lugar, Zambrano lo inicia con un resumen brevísimo e incompleto de la historia de Antígona y de su familia, lo que revela que la autora da por supuesto que los lectores conocen bien la leyenda sofoclea sobre la hija de Edipo y que, por tanto, no necesita contextualizarla exhaustivamente. La

intención fundamental de las primeras palabras del “Prólogo” parece ser, por tanto, ubicar a Antígona en la tumba. Además, Zambrano no explicita el motivo y el objetivo por los que escribe el delirio, aunque puedan deducirse indirectamente. Por un lado, si no resulta creíble que Antígona se suicidara, si antes de morir era preciso que delirase su vida no vivida, si “la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia obscurecida” (247) y no podemos dejar de oír sus gritos –María Zambrano, tampoco–, el por qué y el para qué latentes de *DA*, serían, respectivamente, la experiencia de la autora al oír dichos gritos en su conciencia y el intento de transmitirlos o, mejor aún, de darles forma, para que Antígona pueda cumplir su misión: hermanar.

En el “Delirio primero”, Antígona ya no es el objeto de una reflexión, sino un sujeto que toma la palabra. Habla en primera persona, está en la tumba, sola, pero se dirige a alguien, a una segunda persona ausente, a veces del singular, a veces del plural. Su locución es un monólogo o, más bien, un diálogo truncado con alguien que no le responde. Este interlocutor ausente, paradójicamente presente en todos los delirios, está muy relacionado, como expondré más adelante, con el género literario de la confesión, pues quien confiesa, según Zambrano, lo hace siempre a alguien, ante alguien.

“Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad” (247).

Son las primeras palabras de Antígona. No son fieles al “Muero viva” del manuscrito M-350, pero sí a las que el personaje susurró al oído a Zambrano (Zambrano, 1986: 8). Y suenan a lamento. La joven no sabe qué hacer con sus entrañas, que siente por primera vez, cuando ya no es momento. Reprocha a su ausente interlocutor, un varón, que no la despertara antes –al amor– y hace extensible su queja a todos los hombres, siempre temerosos de ver despertar las futuras alas de las que todavía son larvas, de las muchachas. Se define a sí misma como una mariposa de alas débiles, porque en realidad no han nacido, que no quiere abandonar “su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor” (248). Su virginidad, por tanto, es un obstáculo para la libertad o, dicho de otra forma, una mujer virgen no puede ser libre. En cuanto a su virtual interlocutor, es un “insecto rubio”, temeroso de lo desconocido, de lo que entraña riesgo, de la profundidad de las cosas, que se ha limitado a contemplarla desde fuera, incapaz de llegar realmente a ella.

Antígona, entonces, evoca una escena sacrificial relacionada con un rito de virilidad en la que aparecen algunos símbolos típicos de cualquier sacrificio ritual: el vaso sagrado, la sangre del carnero, los cuernos de la víctima...; un rito, según Antígona, consumado superficialmente por su oficiante, y a su pesar. Es posible interpretar esta escena sacrificial como metáfora de un intento de primera relación sexual no consumada, en la que el varón ha sentido más miedo que pasión y creo que las imágenes que siguen a esta escena avalan esta lectura: la rosa cortada, el veneno que habita en la dulzura de la adelfa, el secreto que guarda en su cáliz y que el insecto rubio nunca se atrevió a “desflorar” (248). Quizá por esa falta de pasión, Antígona se refiere a su mudo interlocutor como “pálido reflejo de un rey, pálido príncipe de niebla dorada, húmedo siempre y helado, llama sin fuego, reflejo, reflejo siempre” (248), aludiendo tácita e irónicamente a Hemón, el significado de cuyo nombre tiene que ver con la sangre, y sin duda el primer destinatario del delirio de Antígona, la cual describe una escena vivida con el “pálido príncipe”.

Se trata de un relato muy poético, lleno de símbolos, en el que los colores adquieren gran importancia: los olivos, la tierra roja y amoratada, la blanca nuca de la muchacha, la mirada del joven sobre ella como un cuchillo fino de oro, la sangre de Antígona que desciende por su espalda, la flor, el cordero, la guirnalda de flores, la serpiente de agua, las flores azules del suelo, las mismas que en el prólogo habían simbolizado la virginidad creadora (245)... Parece la escena de un sacrificio en el que la víctima ha sido Antígona, y el arma para llevarlo a cabo, la mirada del joven sobre la nuca de la muchacha, “el único secreto que una doncella puede ofrecer” (249). Creo que la simbología contribuye a interpretar el relato como metáfora de un tímido escarceo sexual, que no ha impedido que Antígona se defina a sí misma como “cuerpo sagrado, no tocado” (250), aunque llega a preguntarse si ese “cuchillito” en la nuca le impidió llegar virgen del todo a la tumba. Pero al final del relato, la protagonista se siente cenicienta y fea, quiere huir, pero no puede, y descubre que tiene “el cabello blanco casi” (249), imagen que evoca tanto el paso del tiempo como la transformación, temas ambos tratados en el “Prólogo”. Antígona ignora cuánto tiempo lleva encerrada consigo misma en la tumba, donde ni los muertos la reciben:

“¿qué dirán de mí, de Antígona la piadosa, la buena hermana, cuando sólo fui a la tumba para poder abrazar el cadáver de mi hermano –ahora lo sé–, el cuerpo de mi hermano muerto para vengarme de ti, pálido rey de mis sueños, de ti, mi novio

hermano, de ti mi marido único, mi rey a quien iba destinada para gozar a tu lado de mi realeza, de mi realidad de mujer redonda, henchida como una nave cuando corre en plena mar empujada, acariciada por la velocidad del viento?” (249).

Estas palabras de Antígona se apartan de la historia narrada por Sófocles. En la tragedia griega, la joven apelaba a las leyes divinas para explicar la acción por la que se la condenó. Sin embargo, la reflexión de la protagonista zambraniana refleja claramente el efecto que su propio delirio va causando en ella: conciencia, conocimiento. Las palabras que salen de su alma en ese tiempo sin medida dentro de la tumba van proyectando luz sobre su propia oscuridad y Antígona descubre –“ahora lo sé”– que en el fondo de su acción se escondía algo más que piedad por su hermano muerto e insepulto: una pasión insatisfecha, un destino –de mujer– cuyo incumplimiento empezó, por la debilidad de su prometido, antes de que la protagonista bajara a la tumba. Es posible interpretar dicha debilidad como falta de pasión erótica, pero también como cobardía ante la autoridad paterna, de la que el “príncipe” es solo un reflejo:

“¿Acaso querías ser visto, pálido reflejo de un rey, pálido príncipe de niebla dorada, húmedo siempre y helado, llama sin fuego, reflejo, reflejo siempre?” (248).

Así, Antígona habría sustituido la pasión amorosa por la pasión de hermandad, lo que, en parte, encaja con la preferencia por el hermano que la protagonista manifiesta en la tragedia sofoclea respecto a un esposo o un hijo. Pero la Antígona de Zambrano, en su delirio, habla claramente de venganza, del deseo de vengarse de su prometido eligiendo a su hermano. A su hermano muerto. No obstante, una vez que las palabras han salido de su boca, y de su alma, Antígona sigue tomando conciencia y cae en la cuenta de que su novio era también, de algún modo, su hermano y que, como ella, está manchado por el incesto, porque pertenece a su misma estirpe.

La afirmación resulta muy interesante por dos motivos. Por un lado, revela que para Antígona la estirpe es la familia, la que se define por los lazos de la sangre, lo que contrasta con la estirpe de heroínas primaverales a la que la joven pertenece y con la de niñas santas que ella inaugura, según el prólogo. Por otro, en el mundo griego, la estirpe era la familia paterna, de manera que Antígona, hija de Edipo y nieta de Layo, pertenecía a la de los Labdácidas, pero su prometido, no. Hemón era primo de Antígona, pero por vía materna: pertenecía a la estirpe de Cadmo. El incesto de Edipo y Yocasta, por tanto, no le podía manchar. Así, el hecho de que la Antígona de “Delirio primero”

considere incestuosa la relación con su primo y prometido es una clara concesión a la mentalidad contemporánea de la autora, que por otro lado no distingue entre primos maternos y paternos, y podría tener que ver con el noviazgo que Zambrano mantuvo con Manuel Pizarro y que Blas Zambrano prohibió por considerarlo incestuoso, como ya se ha visto.

A continuación, Antígona se pregunta cómo son los novios y los amantes que se acercan a las demás mujeres y “las ciñen violentamente [...]. Violentos hasta derramar su sangre como la del cordero de la fiesta, y mueren, sí, ellas, para saltar luego cuando ya son otras. Porque el sacrificio nos mata a nosotras, las víctimas, y nos hace otras” (250). De nuevo la sangre, el cordero y el sacrificio, esta vez claramente relacionados con la pasión amorosa, con la primera relación sexual, la que hace que las mujeres sangren y dejen de ser doncellas, convirtiéndose en otras. Ella misma se incluye entre las víctimas que el sacrificio transforma, aunque el suyo sea un sacrificio diferente al que acaba de describir, puesto que sigue siendo virgen. Por otra parte, la mención a la violencia que la protagonista imagina –porque no conoce– en la relación sexual entre hombres y mujeres resulta interesante, pero no sorprendente si se tiene en cuenta la simbología sacrificial utilizada, puesto que no hay sacrificio sin violencia y sin víctima. En este caso, la víctima es la mujer virgen, que deja de serlo y, por ello, se convierte en algo diferente.

Las palabras de Antígona en su delirio, en las que abundan los reproches a su novio por haber tenido más miedo que pasión, muestran que la muchacha lamenta no haber experimentado la relación amorosa con la que otras cumplen su destino de mujer, mientras ella sigue siendo una larva de alas débiles con las que nunca podrá volar, pues no es posible –al menos, para las mujeres– conocer la libertad sin haber conocido el amor, tema que conecta con todo lo ya expuesto en “Eloísa o la existencia de la mujer”. Así pues, parece que para la Antígona zambranianiana, al igual que para la sofoclea, morir virgen es una desgracia. La joven, por tanto, es una víctima de sacrificio, pero una “víctima no consumida, flor sin fruto” (250), porque la virginidad supone infertilidad, lo que por otro lado contrasta con la idea, expresada en el prólogo, de que Antígona inaugura una especie.

A falta de fruto, la muchacha quiso bajar a la tumba para que los muertos se nutrieran de su cuerpo intacto, pero no ha sido aceptada por ellos “porque un hombre, ningún hombre levanta su brazo para defenderme” (250). Esta afirmación revela que los

valores que rigen el mundo de los vivos imperan también en el de los muertos, de manera que, si ningún hombre vivo defiende a una mujer, tampoco lo hará ningún (hombre) muerto. Por ese motivo, hace mucho tiempo que Antígona está en la tumba y gime, no estando ni en la vida ni en la muerte, con los cabellos grises, el traje de desposada deshecho por el tiempo –no por un marido–, convertida en novia de la muerte, y sola, sin más compañía que la pálida araña.

Lo último que Antígona le reprocha a su prometido, “hombre, varón, hermano-novio desconocido” (250) es que no haya ido a buscarla. A diferencia, por tanto, del Hemón sofocleo, que desobedeció a su padre y fue a la cueva donde su prometida había sido encerrada para liberarla, aunque la encontró muerta, el novio zambraniano de Antígona, que lleva tanto tiempo en la tumba que ya tiene canas, no ha acudido a rescatarla y devolverla al mundo de los vivos. Por tanto, ha frustrado doblemente las esperanzas de la mujer Antígona.

Pero tampoco los muertos han ido a la tumba. En el último párrafo de “Delirio primero”, el interlocutor del soliloquio cambia y Antígona se dirige a su Padre –escrito con mayúscula inicial–, “¡único hombre a quien conocí!” (250). Que Edipo sea el único hombre al que la protagonista ha conocido, mientras que el novio es casi un desconocido para ella, sugiere que Antígona, en realidad, ha sido solo o sobre todo hija: la hija de Edipo. La joven recuerda que fue el apoyo de su padre ciego –y no al revés–, que fue su báculo y su alondra, y se pregunta si este la ha llamado junto a sí a través del cadáver de su hermano –el hermano es siempre Polinices, no Eteocles–, todo lo cual evoca tímidamente el nudo familiar que, según el prólogo, la protagonista ha venido a deshacer. Padre y hermano son, a partir de ahora, los destinatarios del delirio de Antígona, que no entiende por qué no han ido a rescatarla, esta vez, sin duda, para llevarla al reino de los muertos, puesto que ambos lo están. Les reprocha asimismo que siempre le exigieran Piedad, sin proporcionarle “la protección de que todas mujeres gozan” (251). La Piedad, en el delirio, no es algo que nace espontáneamente de la joven, sino una exigencia externa, una exigencia de dos varones de su familia. Por todo ello, Antígona concluye su monólogo: “Soy vuestra víctima. Sola, sola está aquí vuestra caña, vuestra alondra, pobre paloma perdida. ¿Qué hacéis?” (251). Edipo y Polinices también han frustrado doblemente las esperanzas de Antígona.

Así, la protagonista, que había iniciado su delirio afirmando que, nacida para el Amor, la había devorado la Piedad, cierra el círculo, declarándose víctima de quienes le

exigieron Piedad y, por lo tanto, impidieron su Amor. De algún modo, Antígona vuelve al principio, pero ya no es la misma. Ha adquirido conciencia de sí, ha repasado su historia, ha encontrado palabras para decir y para decirse y sabe que ni vive ni muere. No en vano, “el sacrificio nos mata a nosotras, las víctimas, y nos hace otras” (250).

De las palabras delirantes de Antígona pueden obtenerse algunas conclusiones. El Amor para el que Antígona había nacido es el amor entre un hombre y una mujer, el amor sexual que permite la fertilidad física, un amor que ella no ha experimentado, aunque era el destino que le correspondía y se le imponía como mujer. Por eso, la Antígona del “Delirio primero”, como la de Sófocles, llora su virginidad. Gime por las entrañas –metáfora de la necesidad de ser amada como mujer y de ser madre– que su prometido no supo despertar mientras era tiempo. En sus palabras hay frustración por la vida no vivida y reproches –a veces incluso rencor– hacia los que considera responsables de su situación. Lloro por su destino de mujer no cumplido, por la infertilidad que le empujó a ofrecerse como alimento a los muertos, quienes no la aceptan, lo que la convierte en una víctima no consumida, aunque su sacrificio se haya consumado¹⁷⁰. Y mientras gime, se hace consciente de su soledad y de lo que le ha llevado realmente hasta la tumba donde ha sido enterrada viva: la venganza hacia su débil prometido y la Piedad exigida por su padre y por su hermano, de los que se descubre víctima.

El “Delirio primero”, por otra parte, no recoge todos los temas presentes en el prólogo, ni trata con la misma perspectiva los que sí aparecen. En el delirio, la virginidad es integridad física, la condición femenina previa a la consumación del primer acto sexual, mientras que en el prólogo se entiende también y sobre todo como signo de integridad del alma y de la conciencia. Así pues, en “Delirio primero”, Antígona no es prototipo de lo humano, sino una joven que lamenta su vida de mujer no vivida. El sacrificio de la protagonista tiene dos significados: la relación sexual, entendida como ritual en el que la doncella es la víctima que se sacrifica al Amor y del que sale transformada, y el sacrificio que supone el ejercicio de la Piedad, que Antígona concreta en los años dedicados a su padre ciego y en la acción con su hermano que le ha llevado a la tumba. La protagonista se denomina a sí misma víctima de la Piedad,

¹⁷⁰ Es importante recordar que en los sacrificios de animales, generalmente, se ofrecían a los dioses las vísceras, que se quemaban, pero el resto de la víctima lo comían los participantes en el ritual.

aunque la autora la había calificado en el prólogo como víctima de la conciencia. Tanto en el delirio como en el prólogo, se asocian la vida no vivida por Antígona y el tiempo.

Por otro lado, en el “Prólogo”, Zambrano afirma que lo que le interesa a su protagonista no es su vida individual, sino culminar la misión para la que ha venido al mundo, pero “Delirio primero” está casi íntegramente dedicado a la vida, vivida o no, de Antígona, puesto que recuerda cosas de su pasado y se lamenta asimismo por el futuro que no llegará. En cuanto al suicidio, Antígona sencillamente no lo nombra en su delirio, quizá porque, como se dice en el prólogo, ella no sabía nada de sí misma, ni siquiera que podía matarse. La protagonista tampoco deshace con sus palabras el nudo familiar, ni media entre los hermanos, ni conoce su misión mediadora fuera de la familia, entre la vida y la muerte –aunque permanezca entre ambas–, ni increpa a los dioses, ni los desenmascara –salvo muy indirectamente, con su soledad–, ni muere.

Está claro que el “Prólogo” abarca más de lo que el “Delirio primero” ofrece, quizá porque es tan solo el primero de varios, como parecen indicar algunos manuscritos de Zambrano en los que se ve con claridad que la autora escribió otros delirios de Antígona, los cuales, finalmente, no vieron la luz, aunque pueden intuirse en *LTA*. Asimismo, que “Delirio primero” tenga varios interlocutores mudos –el novio, los hombres en general, el padre de Antígona, el hermano– podría apuntar también a una polifonía de voces, entonces solo de virtuales presencias, en la que Antígona es el centro.

Desde una perspectiva de género es interesante observar que las palabras de Antígona reflejan un mundo patriarcal cuyos valores asume la protagonista; un mundo en el que el destino y la identidad de las mujeres es ser esposas y madres, y no serlo, una anomalía, una desgracia; un mundo en el que los varones son, por un lado, los responsables de “despertar” a las mujeres al amor y, por tanto, a la vida e, incluso, a la libertad y, por otro, los encargados de defenderlas, porque no se imagina la posibilidad de que se defiendan solas; un mundo que exige que las mujeres sean sacrificadas al amor. Por eso, Antígona se ve como una larva, como un ser a medio hacer que ya no podrá lograrse. Por eso llora y gime y se lamenta. Además, creo que es importante resaltar que el destino de las mujeres en dicho mundo es el amor, entendido tal como se ha explicado más arriba, no la piedad, por la que la joven ha sido “devorada”. De hecho, a Antígona se le castiga por su acción piadosa, que en la tragedia sofoclea no se tiene por propia de mujeres, puesto que implica desobediencia, de manera que puede

considerarse una especie de transgresión al orden patriarcal establecido¹⁷¹. Sin embargo, aunque la piedad también caracteriza a la Antígona zambraniana, se trata de una exigencia externa, de manera que la posible transgresión de la protagonista sofoclea se transforma, en cierta medida, en sometimiento a la voluntad de dos varones, el padre y el hermano, que son quienes le han exigido siempre piedad. Da la impresión, por tanto, de que en “Delirio primero” Antígona es sobre todo una víctima que además no ha logrado ningún grado de libertad.

Como se verá más adelante, este “Delirio primero” no se reproduce en *LTA* y son muy pocos los elementos coincidentes entre ambos textos, lo que no deja de ser llamativo si se tiene en cuenta que en la obra teatral hay una escena titulada “Llega Hemón” en la que Zambrano podría haber actualizado este texto de 1948, pero no lo hace. Tan solo recupera, como se verá más adelante, la mención al esposo-hermano.

5.3.3. Los manuscritos M-404 y M-264: la gestación del drama

El manuscrito M-404, titulado “Cuaderno de Antígona”, contiene textos datados entre el 3 de julio y el 10 de septiembre de 1948, casi todos breves, que tienen relación con la heroína sofoclea, algunos de los cuales son calificados por Zambrano como delirios e incluyen, por tanto, palabras pronunciadas por Antígona; otros, sin embargo, recogen observaciones, ideas que la autora va anotando y que aportan luz sobre el modo en que lo que parecía destinado a ser una sucesión de delirios, se fue transformando en algo diferente¹⁷². Por su parte, el manuscrito M-264 contiene cuatro fragmentos relacionados con Antígona: “Delirio 1º”, “Delirio 2º”, “Imprecación a Atenea” y “Antígona o de la guerra civil”¹⁷³. No están fechados, pero los especialistas coinciden en afirmar que fueron escritos, como los de M-404, entre julio y octubre de 1948, y parecen desarrollos y reelaboraciones de las anotaciones de M-404. Unos y otros se

¹⁷¹ Tal como lo expresa Ismene: “Ahora, cuando hemos quedado nosotras dos solas, mira cuánto más malamente pereceremos, si violentando la ley transgredimos el decreto o el poder del tirano. Menester es, pues, reflexionar, por un lado, que la naturaleza nos hizo mujeres para no luchar contra los hombres; y, por otro, que recibimos órdenes de quien es más fuerte, de suerte que hemos de obedecer no sólo esto, sino cosas aún más dolorosas” (Sófocles, 2009: 34-35).

¹⁷² Textos citados: Zambrano, 2014: 305-315.

¹⁷³ Textos citados: Zambrano, 2012: 279-285.

escribieron cuando vio la luz *DA* o inmediatamente después, lo que apunta a que la filósofa deseaba desarrollar y completar cuanto antes la publicación aparecida en *Orígenes*. Dado que ambos manuscritos parecen de la misma época, los analizaré al mismo tiempo.

Teniendo en cuenta que, en esa fecha, con toda seguridad ya había escrito y entregado *DA* a la revista, resulta muy interesante un texto de M-404, escrito el 3 de julio, en el que Zambrano, tras leer un libro sobre Léon Bloy, confiesa que empieza a ver qué debe hacer con Antígona, lo que le resulta extraño, “porque lo veo por primera vez en detalle –argumento: aparición de la nodriza” (Zambrano, 2014: 306). Es la primera vez que la filósofa habla de argumento y de la posibilidad de otro personaje.

Por lo que respecta a la estructura, de los textos de M-404 y M-264 se puede deducir que la autora pensaba en una obra organizada en cinco delirios, cuyo contenido va describiendo poco a poco y de forma dispersa.

El primer delirio es, sin duda, el que Zambrano ha publicado en *DA*, pues algunas anotaciones de M-404 encajan muy bien con “Delirio primero”, como los sentimientos de la protagonista, que la autora resumen en palabras como “Venganza. Insatisfacción. Rencor [...] Flor azul” (Zambrano, 2014: 306 y 309), o la idea de que ningún hombre defendió a Antígona: “Por eso estoy aquí sola enterrada en vida y ni los muertos me quieren” (Zambrano, 2014: 312). Sin embargo, en M-264 hay un escrito titulado “Delirio 1º” que invita a pensar que Zambrano quería rehacer el texto de *DA*.

Los silenciosos interlocutores de este “Delirio 1º” de M-264 son, sobre todo, Edipo y el prometido de la protagonista, aunque también se dirige brevemente al hermano –sin duda Polinices, aunque no lo nombra–, de quien dice tan solo que no va a buscarla a la tumba. Antígona inicia el texto hablando de “morir con este oscuro peso en las entrañas; morir así” (Zambrano, 2012: 279). Sabe, por tanto, que está en una tumba y que en ella le espera la muerte. Mientras tanto, le cuenta a su padre que siempre ha sabido que la luz rechazó a Edipo y a su descendencia y que se ve como una culebra que se desliza por los entresijos de la tierra. Le recuerda cómo vagaba de niña por los rincones de palacio, buscando la soledad, atraída por lo oculto, hasta que tuvo que dejar de esconderse porque debía ver por él, por su padre, mientras que a ella no la miraba nadie. Dirigiéndose a su prometido, “mi amor casi callado” (Zambrano, 2012: 280), con quien iba a buscar la patria prometida que le hacía olvidar a su padre y alcanzar la luz, aunque siempre regresaban, Antígona evoca cómo esperaba cada tarde que él despertara

lo que en ella estaba dormido. Y entonces sucedió lo de su hermano, “otra vez la horrible vergüenza, otra vez yo, Antígona, la hija de Edipo, la serpiente, la húmeda hija de la tierra y de la sombra, otra vez la nacida en la tiniebla” (Zambrano, 2012: 280). Llenas de oscuridad sus entrañas, no siente casi su cuerpo, añora el contacto de su prometido, no recuerda por qué está en la tumba ni qué la sostiene y la mantiene despierta y condenada a ver incluso su propia muerte. Como en otros textos, la joven se lamenta de no haber sido defendida ni protegida ni vengada, mientras que ella apoyó a su padre y honró a su hermano, lo que supone una inversión de los roles sociales atribuidos a hombres y mujeres, algo que se señala explícitamente en algunas tragedias clásicas, como ya se ha visto. Antígona se siente abandonada por todos y sabe que siempre estará así, que será siempre desvelo y soledad, “unos ojos en la tiniebla” (Zambrano, 2012: 281).

Las anotaciones de M-404 a propósito del segundo delirio, al que Zambrano asocia símbolos como la retama y la ortiga (Zambrano, 2014: 309), sugieren que la intención de la autora era tratar en él los sentimientos de la protagonista relacionados con su familia. En primer lugar, Antígona teme ser heredera del incesto de Edipo y, por eso, quizá, siente remordimientos “de haber preferido los muertos a la vida de mujer. [...] ¿Seré yo, hija de Edipo, como él, incestuosa? He preferido el hermano al prometido” (Zambrano, 2014: 306). Estos remordimientos de Antígona son completamente ajenos a la tragedia clásica, en la que la protagonista defiende la preferencia por su hermano sin sentimiento de culpa, pero pueden ser reflejo de la incomodidad que dicha preferencia ha provocado a lo largo de los siglos en algunos estudiosos de la Antígona sofoclea. Además, la protagonista sabe que su novio se suicidó para seguirla, lo que hace que ella delire porque la Vida y la Muerte están trastocadas: “Yo vivo sepultada; tú muerto sin sepultar, como mi hermano y más mi hermano por esto” (Zambrano, 2014: 306). En la tragedia griega, Hemón se quita la vida porque Antígona se ha suicidado; en la zambraniana, sin embargo, lo ha hecho para seguir a su prometida, condenada a morir en la tumba, al reino de los muertos. Por otro lado, las palabras de Antígona, que equiparan la situación de Hemón –por lo visto, insepulto– a la de Polinices, haciendo al novio más hermano, pueden agrandar la sombra del incesto, al diferenciarse poco uno y otro, o ahuyentarla, al dejar en segundo plano y eliminar prácticamente la relación erótica o el matrimonio. No obstante, el 27 de julio de 1948, la autora cambia de opinión y escribe que Antígona no sabrá que su novio

se ha suicidado por ir a buscarla y que el tema “debe figurar entre las profecías de la nodriza” (Zambrano, 2014: 313).

En el “Delirio 2º” de M-264, sin embargo, los temas que aborda Antígona son diferentes, aunque todos relacionados con la familia. Se define a sí misma como hija de Edipo: “no he sido otra cosa, no lo seré ya” (Zambrano, 2012: 281). La afirmación resulta muy interesante desde una perspectiva de género porque manifiesta que la identidad de Antígona, como la de las mujeres del mundo antiguo, está definida por su relación con los hombres, de manera que no son algo por sí mismas, sino hijas, esposas o madres de un varón. Y dado que Antígona ha bajado virgen a la tumba, no tendrá ocasión de ser esposa de nadie. Es, pues, Edipo quien le otorga identidad. Quizá por eso es tan importante para ella “el misterio” de su padre, sobre el que confiesa no haber querido hacer preguntas, pues intuía que ella misma era la respuesta. Esa intuición fue la que le empujó a responder a Creón “con tanta furia y secreta felicidad [...]. Sí, la hija de Edipo quería hablar pues sólo en mí se hallaba el secreto de mi padre” (Zambrano, 2012: 281).

Estas palabras evocan la tragedia de Sófocles y el enfrentamiento entre sus dos protagonistas, Antígona y Creonte, paradigma de todas las oposiciones dualistas que conforman el modo de pensar occidental, tal como ya se ha visto, y hay en ellas algunas cuestiones que merece la pena destacar. Por un lado, revelan que Antígona deseaba hablar públicamente y sugieren que la detención que la llevó ante Creonte fue solo la ocasión para poder hacerlo. Por otro, la alusión al secreto de Edipo que se hallaba solamente en ella recuerda la versión kierkegaardiana del mito, pero la supera precisamente por la palabra, pues la Antígona de Kierkegaard está condenada al silencio, y la de Zambrano revela el secreto saliendo a la luz, hablando incluso sin saber cómo explicarlo. No obstante, las razones que entonces esgrimió ante Creonte, en quien Antígona veía “al mundo, a todo el mundo de los hombres vivientes” (Zambrano, 2012: 282) ahora suenan huecas. Da la impresión de que la protagonista se refiere al mundo de los varones y de los saberes que ellos aprenden, primero, y quieren olvidar, luego. Ella, sin embargo, no tuvo que aprender nada, porque siempre supo, sin razonar, aunque si piensa en su padre se da cuenta de que apenas sabía de él, lo que contrasta con la afirmación del “Delirio primero” de *DA*, ya vista, de que fue el único hombre al que conoció.

Antígona se dirige a Edipo, quien nunca la vio, a pesar de que una hija necesita ser vista por su Padre –con mayúscula–, pues “la mirada del Padre es la primera de las divinidades” (Zambrano, 2012: 282), quien no la vio ni siquiera cuando era niña, porque Edipo, en realidad, era ciego antes de arrancarse los ojos. Ahora ninguno de los dos ve: él, sin ojos desde siempre; ella, lúcida, con los ojos abiertos y a oscuras dentro de la tumba. Ninguno de los dos ha nacido de verdad. “Y ése era mi saber” (Zambrano, 2012: 282), confiesa Antígona, quien no entiende cómo pudo engendrarla su padre y cómo puede ser inmortal un ser a medias que no ha afrontado el delito de haber nacido¹⁷⁴. Y piensa que quizás Edipo podría volver a nacer, esta vez sin madre, nacer no de la caverna, sino en la luz, de un padre invisible.

La asociación madre-caverna, padre-luz está en consonancia con la división entre los géneros que ha caracterizado toda la cultura occidental e invita a pensar que la salvación de Edipo pasa no solo por superar la “caverna maternal” (Zambrano, 2012: 282), como metáfora para alcanzar el ser, sino por evitar lo materno y su relación con la oscuridad. No obstante, Zambrano no cae en la tentación de culpar de la falta de Edipo a su madre, dado que no fue ella quien le hizo regresar a Tebas. En cualquier caso, Antígona está sola y no sabe nada.

El tercer delirio, según M-404, es el destinado a la “Imprecación terrible a los dioses” con la que la Antígona descubre la falacia de todos ellos (Zambrano, 2014: 306) y denuncia sus metamorfosis para concluir: “Mi Dios no *existe todavía*” (Zambrano, 2014: 309)¹⁷⁵. No obstante, su enfrentamiento con las divinidades se centra en Atenea. En fecha muy cercana a la publicación de “Delirio primero”, concretamente el 12 de julio de 1948, Zambrano había anotado que Antígona debía descubrir las consecuencias que para ella tenía ser hija de Edipo “antes de su escena con Atenea, o que no la haya” (Zambrano, 2014: 309), lo que indica, por un lado, que la autora estaba pensando en un texto con escenas –¿dramático, por tanto?– y, por otro, que no estaba muy segura de incluir en él una con la diosa virgen, a pesar de lo cual escribió varios textos en los que Antígona se dirige a Atenea, uno de ellos titulado “Delirio 3^o” y fechado tan solo diez días después, el 22 de julio de 1948¹⁷⁶.

¹⁷⁴ No hay que olvidar que Sófocles cuenta en *Edipo en Colono*, que en el momento de su muerte Edipo fue arrebatado por potencias divinas.

¹⁷⁵ El símbolo asociado al tercer delirio es el fuego, la zarza ardiendo (Zambrano, 2014: 309), de clara inspiración bíblica.

¹⁷⁶ M-404: 22, 24, 25, 26, 28, 29 y 30d. Texto citado: Zambrano, 2014: 310-311.

El escrito, que parece ser el borrador del texto titulado “Imprecación a Atenea” de M-264, al que me referiré más adelante, tiene dos destinatarias: “la Atenea doliente de la estela” (Zambrano 2014: 310)¹⁷⁷ y la Virgen cristiana. Antígona nunca llama a la diosa griega por su nombre. Se dirige a ella como diosa de la razón, “Aurora, hija del Padre, Virgen a quien nadie llega” (Zambrano, 2014: 310) y le reprocha su abandono, pues no la salvó de “la torpeza de esos varones que dicen mandar” (Zambrano, 2014: 310), su hermetismo traducido en silencio, su frialdad y su desconocimiento del sufrimiento humano, consecuencia sin duda de no haber tenido madre, de ser solo hija del Padre:

“Nada podrás, porque no fuiste arrullada, mecida amamantada, nada podrás hacer [por] nosotros, los de la tierra, fría luz, Aurora, que se esconde sin descender nunca. Serás siempre vengadora, atroz, acogedora de crímenes sin nombre, justiciera, marimacho, amparadora de la horrible justicia que devuelve el crimen con el crimen” (Zambrano, 2014: 311)¹⁷⁸.

Le recrimina, además, que se deje engañar por “todos los Creones que vengán” (Zambrano, 2014: 311) y la llama Virgen –con mayúscula– impotente. Pero la diosa, escondida aurora, no responde. Antígona invoca entonces a otra Virgen –también con mayúscula– que no se oculta, “Hija del Padre, y Virgen y Madre” (Zambrano, 2014: 311). Se trata, sin duda, de la Virgen cristiana, adornada con los atributos de la Inmaculada Concepción, advocación que la autora tiene presente en muchos textos: “tendrías las estrellas como corona [...], y el cielo todo será tu vestido y pasarías, reina y señora, con algo oscuro, con el alma de todos los Creones bajo tus pies” (Zambrano, 2014: 311)¹⁷⁹. Esto significa que Creón y todos los que son como él, es decir, todos los que dicen mandar y mandan, quedan asimilados a la serpiente, cuya cabeza aplasta el pie de Virgen, una figura capaz de vencer a los poderosos y, por tanto, de liberar a

¹⁷⁷ Seguramente, la autora hace referencia a la figura de una estela custodiada en el Museo de la Acrópolis de Atenas, en la que se muestra la imagen de la diosa Atenea, armada y con la cabeza apoyada en la lanza.

¹⁷⁸ En M-404: 27d, fechado ca. 22 de julio de 1948, hay un breve escrito en el que parece que Antígona advierte a los mortales que se guarden “de la diosa Razón, amparadora de crímenes” (Zambrano, 2014: 312), refiriéndose sin duda a Atenea.

¹⁷⁹ La iconografía tiene origen bíblico: “El Señor Dios dijo a la serpiente: –Por haber hecho esto, serás maldita entre todo el ganado y todas las fieras del campo; te arrastrarás sobre el vientre y comerás polvo toda tu vida; establezco hostilidades entre ti y la mujer, entre tu stirpe y la suya; ella te herirá en la cabeza cuando tú la hieras en el talón” (Génesis 3,14-15); “Después apareció una figura portentosa en el cielo: una mujer vestida de sol, la luna por pedestal, coronada con doce estrellas” (Apocalipsis 12,1)

aquellos a quienes estos quieren someter, es decir, a quienes sufren, a las víctimas de la injusticia.

Finalmente, Antígona se dirige de nuevo a Atenea, pero su actitud hacia la diosa ha cambiado¹⁸⁰. Ahora la ve como a una niña tímida, obligada a saber, a sostener sus armas en nombre de su Padre, privada del amor materno, y confiesa: “No, no te odio ya, hermana apenas nacida, nacerás cuando de ti nazca un rey, un Dios” (Zambrano, 2014: 311), con lo que parece acabar identificando a las dos vírgenes: a Atenea y a la Virgen cristiana. Del mismo modo se dirige a la diosa griega en un breve texto escrito al día siguiente, 23 de julio de 1948 (M-404: 31d): “Hermana apenas nacida, ahora ya te conozco, niña agobiada por el peso de las razones, razón niña, aurora que no tiene tiempo de iluminar las oscuras cavernas de la tierra [...], hermana, déjame ya” (Zambrano, 2014: 312). Y en M-404 anotó: “En la escena con Atenea descubrirá que es desconocido el Dios a quien ha servido. / Después llega la reconciliación” (Zambrano, 2014: 309-310).

Al Dios desconocido dedica la autora dos textos en este manuscrito (M-404: 21d y 23d), en los que Antígona, respectivamente, lo asocia al silencio, a la sombra, al vacío, mientras siente el abandono de sus propios dioses, que le enseñaron a amar (Zambrano, 2014: 310) y desdeña la sabiduría de los hombres, que no han sabido hacer descender a dicho Dios, el cual algún día vendrá (Zambrano, 2014: 312).

En cuanto a la “Imprecación a Atenea” de M-264, como ya he señalado, es una versión modificada del “Delirio 3º” de M-404. Los temas, las imágenes, el esquema y las destinatarias, por tanto, se repiten con ligeras variantes. Atenea es de nuevo la razonadora, Aurora, hija del Padre, Virgen sin madre encerrada en su armadura, fría luz “nacida de la soledad del Padre” (Zambrano, 2012: 283), virgen silenciosa, que no ha hecho nada para salvar a Antígona, que no conoce el sufrimiento humano, hija sin madre, escudriñadora, diosa solitaria, vengadora atroz, bobalicona que se deja engañar por todos los Creones... y, al final, una “pobre Niña [...] Hermana apenas nacida” (Zambrano, 2012: 285) que algún día será rescatada.

Zambrano no incluyó en *LTA* ninguna escena con Atenea, lo que resulta sorprendente, si se tiene en cuenta que elaboró varios textos para esta escena, pero

¹⁸⁰ El cambio de perspectiva encaja con las múltiples y diversas miradas con que la autora interpretó a lo largo de su vida a Atenea, “la figura mítica con más variaciones en la obra de Zambrano” (Carrillo Espinosa, 2014: 64).

también significativo, pues su ausencia revela que la filósofa no quiso asociar a Atenea algunos temas que el proceso vivido por Antígona en su tumba le inspiraba.

En M-404, Zambrano escribe que en el cuarto delirio la protagonista “se hunde en su pasado, se *desvive* hasta *desnacer*. (Revelación con la hermana y la madre). Se resuelve el nudo de Edipo. ¿Cómo?” (Zambrano, 2014: 307). La autora expresa sus dudas, pues sabe lo que quiere de Antígona, pero no el modo de lograrlo. Poco a poco, la filósofa va construyendo a su protagonista y añadiendo figuras nuevas, como la madre y la hermana, que no hablan, pero que aumentan el número de los destinatarios de los delirios. En M-404, la protagonista se dirige a su madre, que sufrió todo sin quejarse, que permanece muda, hundida en las tinieblas, como “tierra que soporta toda impureza y la hace florecer” (Zambrano, 2014: 308) y de quien Antígona ha heredado la condición de víctima, mientras que del padre ciego ha heredado “la inocencia y la obstinada torpeza, la ciega confianza en unos dioses” (Zambrano, 2014: 307). Por lo que respecta a la hermana, desde la primera vez que la nombra en los delirios, aparece íntimamente unida a ella, como lo estuvieron la autora y su hermana Araceli:

“Porque las dos obedecíamos. Y vendrías siempre conmigo, ahora ya seremos una sola –Ismene, Antígona, alma que comienza a fundírsenos; tú serás mi cuerpo, yo tus alas–” (Zambrano, 2014: 307).

Del cuarto delirio podrían formar parte las palabras de Antígona recogidas en dos anotaciones (Zambrano, 2014: 313) en que la protagonista se descubre con un cuerpo tan firme como las piedras que la sepultan y prisionera de su sueño (M-404: 33d), ve su vida consumida y reconoce que, aunque hacía falta, nadie le habló del oscuro ser que se agita y gime en el interior de cada uno (M-404: 39d).

Según M-404, en el quinto delirio, cuando Antígona está ya “en el borde del desnacer, aparece su Nodriz y le profetiza” (Zambrano, 2014: 307). Es la primera figura con entidad de personaje, aparte de la protagonista. La autora pone palabras en su boca que van dirigidas a la “Niña Antígona”, aunque no se produce un diálogo entre ambas. La Nodriz le vaticina a la joven que está condenada a la inmortalidad, que será despertada siempre de su sueño y volverá mandada por el Dios desconocido, a quien ha servido sin saberlo, y que será la sabia Catalina de Siena y la libertadora Juana de Arco. Le profetiza también que se ocultará, por temor, pero que se le aparecerá Una Señora – con mayúscula, lo que recuerda a la Virgen cristiana– y la adormecerá, que la Tierra

surgirá en forma de tumba y la recogerá viva en una hoguera que la devorará –aludiendo a los dos castigos que los hombres reservan a las doncellas perfectas–, y que volverá siempre, eterna primavera del mundo, “virgen sacrificada, encerrada, perseguida, enloquecida por tu propia pureza, tú, Niña Antígona” (Zambrano, 2014: 308). Muchas de estas palabras de la Nodriza se harán realidad en *LTA*.

En otro texto, titulado “La nodriza” (M-404: 12d), la voz de este personaje le explica a su “niña” que debajo de todo lo que edifican los hombres –y parece que hay que entender *hombres* como *varones*–, debajo de lo que llaman saber hay una muchacha enterrada, una virgen en vela “que gime y delata, que denuncia y recuerda [...], que es siempre la misma Justicia Piedad” (Zambrano, 2014: 309)¹⁸¹.

En todos estos textos se pueden ver temas ya tratados en el “Prólogo” de *DA* que no fueron mencionados ni desarrollados en el “Delirio primero” y otros nuevos, al tiempo que van surgiendo, además de Edipo, Hemón y el hermano, nuevas figuras, como la madre, la hermana y la Nodriza, convertida esta última en verdadero personaje.

Pero en M-404: 35d, fechado el 10 de septiembre de 1948, Zambrano, que sigue reflexionando sobre Antígona, hace unas anotaciones que considero fundamentales:

“Ha de oír *voces* en su delirio. Voces equivalentes a las del coro, pero I° odiosas, insultantes.

Y esto cambia todo. /

La forma es articulada así. Porque el delirio es así: diálogo.

Las voces le van dando la serie de los *suplicios* que ha de pasar; el infierno” (Zambrano, 2014: 314-315).

Se ha visto que a primeros de julio la autora había empezado a ver con detalle qué debía hacer con Antígona y, aunque parecía tener algunas ideas claras en lo referente al contenido de los delirios, también dudaba y se preguntaba, por ejemplo, cómo se resolvería el nudo de Edipo o cómo se des-viviría la protagonista hasta des-nacer. Apenas dos meses después, Zambrano descubre que la forma ya elegida, el delirio, no es monólogo –o no solamente–, sino diálogo. Por tanto, Antígona tenía que oír voces, pero no cualesquiera, sino voces equivalentes a las del coro en las tragedias griegas, es decir, voces que confronten a la protagonista, que representen el sentido común –dicho de otra forma, el pensamiento hegemónico– y que se opongan a ella

¹⁸¹ Tal como recuerda Mercedes Gómez Blesa, había viejos rituales griegos “en los que se enterraba viva a una persona en los cimientos de un edificio para calmar las iras divinas ante la producción humana” (Gómez Blesa, 2016: 160).

duramente, si es preciso, lo que avala la intención de Zambrano –en ese momento quizá tan solo intuita– de escribir un texto de género literario dramático cercano a la tragedia.

Pero lo más interesante de estas breves anotaciones del 10 de septiembre es la afirmación de que “esto cambia todo”, pues nada puede ser igual después de este descubrimiento, ya que el monólogo, lo que parecía soliloquio, se transforma irremediabilmente en diálogo, incluso aunque este se produzca únicamente en el interior de Antígona. Por otro lado, las voces tienen la misión de hacer pasar a Antígona por el infierno que, según el “Prólogo” de “Delirio de Antígona”, toda doncella ha de experimentar para ser libre. Las voces y el diálogo, es decir, la palabra, y no el amor al varón, son camino hacia la libertad de la muchacha Antígona.

Los manuscritos M-404 y M-264, ambos de la segunda mitad de 1948, sugieren que Zambrano deseaba completar el “Delirio primero” de *DA* con otros textos, también delirios, que desarrollaban los temas del “Prólogo” que el delirio no había abordado. Pero en el proceso de elaboración van surgiendo otros personajes y se abre paso la posibilidad de algo distinto, sobre todo porque la autora percibe la necesidad de otras voces, es decir, de otros personajes y de diálogo entre ellos. Creo, por tanto, que estos textos encierran el germen de una obra teatral, aunque no todos los temas y figuras-personajes que aparecen en ellos acabarán encontrando encaje en *LTA*. No obstante, parece que después de septiembre de 1948, y a pesar del descubrimiento llevado a cabo, Zambrano dejó a un lado a Antígona como personaje. Siguió reflexionando sobre ella, pero no volvió a darle voz y palabra hasta mediados de los años sesenta. Antígona aguardó en la tumba.

5.3.4. Antígona y la guerra civil

Zambrano escribió varios textos en los que relaciona al personaje trágico con la guerra civil. El primero es uno titulado “Antígona o de la guerra civil”, del manuscrito M-264, escrito en 1948, aunque Antígona aparece mencionada solo en el título. A diferencia de “Delirio 1º”, “Delirio 2º” e “Imprecación a Atenea”, también de M-264, este no es un delirio, ni palabras puestas en boca del personaje, sino una breve e interesante reflexión sobre la hermandad entendida como el ámbito en el que se desata

“el nudo que toda relación humana implica o crea” (Zambrano, 2012: 285), expresión que recuerda, en general, el nudo terrible que, según Zambrano, algunas doncellas vienen a deshacer y, en particular, el nudo de la familia de Edipo que Antígona tenía que desatar hermanando, o sea, mediando entre los hermanos. Según la filósofa, la hermandad es una de las relaciones posibles entre los seres humanos, pero se caracteriza por su capacidad de envolver a todas las demás, incluso a su contraria, por lo que representa la ruptura de todo límite y el *a priori* universal, “el lugar donde es posible crecer, desarrollarse alcanzando la verdadera forma [...], por el cual la conciencia se constituye, [...], se va constituyendo en el hombre” (Zambrano, 2012: 285).

El texto, como he señalado, no se refiere directamente de Antígona, pero tampoco habla de la guerra civil. ¿Por qué, entonces, ese título? En mi opinión, la conjunción disyuntiva sugiere tanto distancia como relación entre los términos que conecta, en este caso Antígona y la guerra civil. Por su condición de hermana, Antígona representaría el *a priori* que la hermandad supone para la guerra civil, ya que esta solo puede darse entre hermanos, reales o metafóricos. Al mismo tiempo y dado que, según la autora, es una relación que envuelve incluso a su contraria, la hermandad sería lo que queda cuando la guerra civil desaparece, como sucede con Antígona. De ahí que ella, la hermana, pueda representar también la esperanza.

A este respecto, me parece importante destacar que Zambrano habla de hermandad, no de fraternidad, y que la elección del vocablo puede estar relacionada con el hecho de que el término fraternidad, a menudo utilizado como sinónimo de hermandad, viene del latín *frater*, que significa “hermano varón”, mientras que la palabra latina para “hermana” es *soror*, del que se ha derivado el sustantivo sororidad para designar la hermandad entre mujeres, sustantivo que el DRAE no admite, aunque sí acepta el adjetivo *sororal*, con el significado de “perteneciente o relativo a la hermana”. Etimológicamente, por tanto, el término fraternidad no incluye a la(s) hermana(s), motivo por el que, quizá, Zambrano prefirió hablar de hermandad, concepto que no distingue entre géneros e incluye a hermanos y hermanas. En todo caso, el texto no afirma, pero sugiere que Antígona, la hermana, representa la más universal de las relaciones posibles entre seres humanos y, además, la condición para que la conciencia se vaya constituyendo. Y simboliza también la esperanza.

Diez años tardó María Zambrano en volver a escribir sobre Antígona. Lo hizo en dos textos fechados respectivamente el 28 de abril y el 4 de mayo de 1958, que forman

parte del manuscrito M-386, uno de los cuadernos que Zambrano escribió en Roma. Se titulan “Antígona o de la guerra civil” y han permanecido inéditos hasta hace poco¹⁸². A diferencia del escrito homónimo de M-264, ambos son una reflexión explícita sobre la heroína sofoclea. En el primero, Zambrano afirma que esa misma mañana ha descubierto que Antígona es “la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad” (Zambrano, 2012: 263), con lo que fraternidad y guerra civil quedan asociadas, y va interpretando toda la historia del personaje en esa clave. Así, la joven se sacrificó para que Polinices, el hermano enemigo –evidentemente, desde el punto de vista de la ciudad y de su ley–, a quien la autora no llama por su nombre, siguiese siendo hermano y no quedase separado, convertido en el “otro”¹⁸³. Para lograrlo, Antígona “*tuvo* que morir porque sólo por su muerte hermanaba las dos muertes contrarias, hacía de ellas *una* muerte” (Zambrano, 2012: 263). Así, solo la muerte de Antígona lograba que las de sus hermanos no fueran consideradas muertes distintas –la del defensor de la ciudad y la del traidor, la del hermano amigo y la del hermano enemigo–, sino una sola: la muerte del hermano. Además, al bajar viva a la tumba y virgen –sin vida propia–, “hermanaba muerte y vida” (Zambrano, 2012: 263), lo que sugiere que no tener vida propia es una carencia de vida o una forma de muerte. De esta manera, Antígona es también la tragedia de “la fraternidad muerte-vida” (Zambrano, 2012: 263), es decir, del conocimiento, porque el conocimiento antecede y resulta de “la hermandad de la muerte, de la vida, [...] armonización en una vida que no cesa, que ya no es vida, vida de alguien, concreta vida de un alguien determinado, vida propia, de un sujeto, sino vida simplemente desprendida ya de su soporte personal y animal” (Zambrano, 2012: 264)¹⁸⁴. Según la filósofa, por tanto, Antígona hermana la vida y la muerte, y lo hace por desprendimiento, porque “quizás la muerte sea enemiga de lo concreto, de la vida de un alguien determinado, de la concreción de la vida; mas no de la Vida misma” (Zambrano, 2012: 264).

En el segundo escrito de M-386, el del 4 de mayo, a pesar del título, la autora no nombra a Antígona ni trata de la guerra civil, pero reflexiona sobre cuestiones clave para el personaje. Afirma que “hermanar vida y muerte es desnacer sin suicidarse” (Zambrano, 2012: 264), volver atrás, antes de la vida concreta, a lo anterior al

¹⁸² Publicados en Zambrano, 2012: 263-265.

¹⁸³ Es importante no perder de vista que, para Zambrano, la piedad es saber tratar con lo otro, como ya se ha visto.

¹⁸⁴ Zambrano vuelve a recuperar el concepto de hermandad, ajeno de nuevo a la guerra civil, relacionado no con el enfrentamiento, sino con la armonización de lo que parece contrario.

nacimiento, volver a la muerte que precede a la vida y renacer de ella. Piensa que la vida propia –la vida aquí y ahora– no permite nacer del todo y “deja caer” a quien solo confía en ella, “como si hubiera logrado su ser por entero” (Zambrano, 2012: 264), mientras que vivir de verdad es sostenerse en la muerte, porque “la Muerte no es lo «otro» de la Vida, ni enemiga, por tanto. Es lo anterior, el lecho maternal, donde hay que regresar un día, ya nacido cuanto se es posible aquí” (Zambrano, 2012: 265); es el lugar donde hay que volver para ser, para encarnarse, y no hacerlo constituye un error. Hermanar vida y muerte era una de las misiones que Zambrano había adjudicado a Antígona en los escritos anteriores. Por tanto, desnacer sin suicidarse es lo que la protagonista debe conseguir, lo que la autora espera de su personaje. De nuevo, aunque no se alude explícitamente al tema, planea la sombra del suicidio que Sófocles le impuso a Antígona y que a la filósofa le resulta difícil aceptar.

“Antígona o el fin de la guerra civil” es un texto mecanografiado incluido en el manuscrito M-517, en el que se encuentran textos que van desde 1958 a 1966 y que tratan temas diversos, como el exilio, la República, el antifranquismo¹⁸⁵... En él, Zambrano rememora el mito sofocleo y explica que un hermano de Antígona murió peleando contra la ciudad, y el otro, defendiéndola, por lo que el traidor no solo murió, sino que la ley, que debería asegurar la igualdad, le expulsó de la comunidad de los muertos patrios. No obstante, Antígona, en nombre de otra ley, rescató a su hermano “para conducirlo al lugar donde los muertos, todos, se reúnen” y aceptó la muerte que le acarrea su acción como un desafío, como el único modo de rescatar la guerra entre hermanos que hasta ahora, según Zambrano, ha sido el núcleo de toda la historia. El vencedor –continúa la filósofa–, como hacen todos los que vencen, se apropia de la ley y de la razón y declara traidor al otro, es decir, arroja la culpa fuera de sí, porque “no ha bastado nunca vencer; hay que convencerse de que es lo justo”, y esto provoca que la ley del vencedor, que se adjudica la absoluta justicia, sea siempre injusta. Desde esta perspectiva, Creón no fue injusto, pero sí despiadado, porque no permitió el diálogo, no consintió acoger otra razón que no fuera la suya. “En realidad pues, el diálogo de Antígona con Creón no lo es: se trata de dos monólogos”, afirmación que recoge en parte la interpretación hegeliana del mito de Antígona, ya que hablar de dos monólogos sugiere la misma parcialidad en los dos personajes, la misma incapacidad para dejar

¹⁸⁵ M-517 (A.F.M.Z., Caja n. 17). Las citas están tomadas del manuscrito.

lugar a las razones ajenas. Sin embargo, Zambrano no equipara a Antígona y a Creón. Según ella, la razón de Creón es una orden, más bien, el anuncio de una ejecución,

“y así le anuncia a Antígona, «la trasgresora» su suerte: otra ejecución. Y esto podría continuarse indefinidamente, si se presentara alguien que justificara a Antígona y otro alguien que justificara a ese”.

Sin embargo, Antígona, al hablar verdaderamente, hace de Creón un interlocutor, le muestra la voz de los muertos, de los “ínferos” y también la luz que desciende del cielo, la de la razón verdadera, porque la razón de Antígona no solo es logos, sino invocación, es decir, piedad que lo conduce todo adonde aparece un horizonte. Antígona –afirma Zambrano– es libre “como los son solamente los muertos”, que ya no tienen nada que temer, porque se les ha quitado la vida: “Y es un milagro, un milagro de cordura y de paz, que Antígona hable, articule sus razones como si alguien las escuchara, como si hubiera lugar para ellas”, aunque su voz no encontró eco en Creón. El sacrificio de Antígona fue necesario por la cadena de errores y culpas familiares, y ella tenía que salvarlo todo; ella, que era hija del incesto, que era hija del ciego Edipo...

La reflexión zambraniana se trunca. El resto de las hojas de M-517 no hablan de Antígona, pero en los párrafos mencionados la autora no se aparta mucho de la interpretación tradicional occidental del personaje, destaca sobre todo el enfrentamiento entre la heroína y Creón, del que ella sale moralmente victoriosa, y el carácter sacrificial de su acción, orientada a igualar a los dos hermanos muertos, cuya muerte mutua es símbolo de toda guerra civil.

5.3.5. “El personaje autor: Antígona” (1962-1965): crearse a sí misma

En 1962, se celebraron los Coloquios de Royaumont, cuyo tema era “Les Rêves et les Sociétés Humaines”. Zambrano participó con una ponencia titulada “Los sueños y la creación literaria”¹⁸⁶. No obstante, la relación entre aquellos y esta ya había aparecido

¹⁸⁶ La intervención de Zambrano puede verse en Zambrano, 1964, pp. 659-671.

en obras zambranianas anteriores¹⁸⁷. Se sabe que Zambrano preparó para el coloquio de Royaumont una ponencia con varios apartados, pero las actas del congreso muestran que el texto finalmente presentado fue un resumen del escrito inicial, al que añadió un apartado nuevo, “El personaje autor: Antígona”¹⁸⁸. La autora amplió este apartado y lo publicó tres años más tarde, con el mismo título, como capítulo de *El sueño creador*, libro que vio la luz por vez primera en 1965 y en el que Zambrano retoma algunos escritos suyos de la segunda mitad de los años cincuenta sobre la estructura del tiempo en la vida humana, centrándose en la relación entre los sueños y la creación literaria¹⁸⁹. La filósofa defiende que la creación artística en general y la literaria en particular liberan el contenido de los sueños y ejemplifica su teoría en cinco de los quince capítulos que componen la obra, entre ellos, “El origen de la tragedia: Edipo” y “El personaje autor: Antígona”¹⁹⁰. La inclusión de Antígona en la obra –como la de Edipo, la Celestina o don Quijote– subraya su condición de personaje literario, aunque peculiar, tal como revela el título del capítulo dedicado a ella.

Es muy posible que Zambrano diera la forma final a dicho capítulo en la misma época en que escribía “Delirio y muerte de Antígona” –en mi opinión, la primera versión teatral de la lectura zambranianiana de Antígona–, que con bastante seguridad data de 1964. En todo caso, ambos textos son muy cercanos en el tiempo y se influyen y alimentan mutuamente, hasta el punto de que la Antígona de la que Zambrano habla en *El sueño creador* no es solo ni principalmente la sofoclea, sino la suya, la que ella está haciendo delirar y dialogar en la tumba.

Para contextualizar adecuadamente “El personaje autor: Antígona”, me referiré brevemente a las ideas fundamentales del capítulo inmediatamente anterior de *El sueño creador*, “El nacimiento de la tragedia: Edipo”, donde Zambrano explica que la

¹⁸⁷ Entre otras, *Los intelectuales en el drama de España* (1937), “Misericordia” (1938), “Mujeres de Galdós” (1942), “Las mujeres en la España de Galdós” (1943) y “La mujer en la España de Galdós” y otros tres artículos sobre Cervantes publicados en *España, sueño y verdad* (1965) (Muñoz Vitoria, 2011: 1.425).

¹⁸⁸ Según el manuscrito M-239: 10-33, los apartados de la ponencia eran inicialmente: “L’atemporalité de les rêves”, “Genèse du rêve de la personne”, “Le momento poétique dans les rêves”, “La parole dans les rêves”, “L’origine de la tragédie” y “La Célestine”.

¹⁸⁹ *El sueño creador* (*Los sueños, el soñar y la creación por la palabra*) se publicó en México: Universidad Veracruzana, 1965, y “El personaje autor: Antígona” era el decimoprimer capítulo de un total de quince.

¹⁹⁰ Estos cinco capítulos son: “El origen de la tragedia: Edipo”, “El personaje autor: Antígona”, “«La Celestina»: una semitragedia”, “La novela: «Don Quijote». La obra de Proust” y “La novela-tragedia: «El castillo», de Kafka”. El último capítulo de *El sueño creador* se titula “La escala de la confesión” y en él Zambrano vuelve al tema de dicho género literario, que había tratado anteriormente en “La confesión: género literario y método” (1941).

filosofía, en su búsqueda de claridad, menospreció y dejó a un lado, desde el principio, lo que es más oscuro en el ser humano y no sale a la luz de la conciencia, aunque no por ello desaparece. El hombre occidental, entregado al racionalismo poscartesiano y, por tanto, incapaz de reconocer la situación trágica en la que está sumido, vive dentro del sueño de la razón, del que solo le despierta la catástrofe. Así, el despertar trágico se produce en los infiernos del ser y necesita una conciencia inocente y mediadora que no tema descender a ellos. Lo encerrado allí está privado de tiempo –atemporalidad que la autora prefiere llamar infratemporalidad cuando se trata del conflicto trágico– y pide tiempo.

Por otro lado, para Zambrano, el sueño de obstáculo está especialmente relacionado con el conflicto trágico, porque representa una barrera que es necesario atravesar y revela la necesidad de nacer y de seguir naciendo, es decir, de “atravesar una envoltura que contiene al sujeto [...], afrontar la luz y lo que en ella sucede: ver y ser visto” (Zambrano, 1971b: 55)¹⁹¹. Así pues, se trata de salir de la oscuridad a la luz, de lograr visibilidad, que “es la acción propia del autor trágico y del sueño trágico” (Zambrano, 1971b: 56) y se produce en el breve instante en que se abre “el abismo infernal del ser humano” (Zambrano, 1971b: 56). El protagonista de tragedia, por su parte, ve algo y, al mismo tiempo, acepta ser visto y, al dejarse ver, se re-crea.

Detenerse en el instante de nacer o equivocarse la dirección produce ceguera, como la que sufrió Edipo, quien no fue capaz de despegarse de la placenta de su madre –el incesto sería metáfora de esa incapacidad para nacer–, ni verse a sí mismo como hombre. La “enceguecedora visión” (Zambrano, 1971b: 57) que tenía de sí mismo como rey no le permitía ver otra cosa y le llevó a errores fatales. Ante esto,

“La conciencia del autor trágico recoge el instante no vivido tal como debía por el protagonista. Lo vive por él. Mas para que el autor llegue a serlo, tendrá que ofrecer, para rescatar ese instante único, tiempo, tiempo en varias de sus dimensiones. Por el pronto, tiempo sucesivo para transformar el conflicto en fábula o la fábula en historia” (Zambrano, 1971b: 58).

La infratemporalidad que encerraba al personaje se abre un instante para que el autor lo vea. De la misma manera, el tiempo sucesivo que el autor le presta al personaje también ha de abrirse, y por encima de él, “una especie de supratemporalidad propia de

¹⁹¹ “El sentirse y el saberse a sí mismo como sujeto del ver, es cosa ya de filósofos: de gentes que han superado o creen haber superado la tragedia” (Zambrano, 1971b: 55).

la lucidez” (Zambrano, 1971b: 58), una conciencia que muestra lo que capta sin ocuparlo todo, un tiempo que asume los diferentes planos de la temporalidad, sin confundirlos ni abolirlos, y permite que haya una historia, una fábula que recoge en su centro “el instante no vivido del nacer y los infiernos en que tal criatura queda” (Zambrano, 1971b: 59). Así, según Zambrano, el autor trágico consume un sacrificio, necesario cuando se rescata un extravío del ser, lo que es propio de una conciencia inocente. Y la inocencia, precisamente, crea cierta afinidad entre el autor y el personaje, pues ambos “se sacrifican conjuntamente, el uno entregándose a ser visto, el otro entregándose para ver. En este sentido, toda tragedia es un sacrificio a la luz en el que el hombre se recrea. Y de esta recreación participa el espectador” (Zambrano, 1971b: 59). La tragedia, por tanto, nace cuando el autor logra vislumbrar el fallo del personaje al nacer y lo visibiliza concediéndole un tiempo en el que se desarrolla una fábula que saca a la luz la oscuridad, sin eliminarla.

En “El personaje autor: Antígona”, Zambrano retoma la afinidad entre el autor y el personaje, que califica como “simbiosis” –es decir, vida en común– a través del tiempo, pues el autor, que en un instante de lucidez ha visto al “monstruo en su laberinto y su adecuada historia” (Zambrano, 1971b: 60) y sufre con él, le ofrece a su personaje el tiempo sucesivo para que pueda desarrollarse su increíble historia, surgida de un error inicial. Por tanto, el autor crea luz y tiempo, ya que aquella no puede darse sin este. Pero en la simbiosis entre personaje y autor puede suceder que el personaje participe de la condición de autor, siendo autor de sí mismo y, por tanto, coautor. La clave está en lo que Zambrano denomina el sueño necesitado de creación, es decir, en que el personaje necesite recrearse o ser recreado. Este es el caso de Antígona, quien, como Edipo, no llegó a nacer, pero cumplió la acción verdadera, la que su ser reclamaba, y por cumplirla “no llegó a florecer como mujer” (Zambrano, 1971b: 61), pues la encrucijada que se le presentó fue renunciar a su ser trascendente o renunciar a cumplir su feminidad. Así resume la autora su visión del conflicto trágico de Antígona:

“Lo que el destino propuso a Antígona fue cumplir una acción muy simple, rescatar el cadáver de su hermano, muerto en una guerra civil, para rendirle las honras fúnebres. Mas para realizarla, tenía no solo que cruzar un umbral, sino pasar por encima de una ley de la ciudad, es decir, del recinto de los vivos. Como una lanzadera de telar, fue lanzada para entretrejer vida y muerte. La movía el amor [...]. Fue sueño de amor el suyo, es decir, de conocimiento, de lucidez que ve su condenación inevitable, su propia muerte y la acepta, pues que está situada en el presente del tiempo en que vida y muerte se conjugan. En un instante de pura trascendencia en que el ser absorbe en sí vida y

muerte, transmutando la una y la otra. Fue la tejedora que en un instante une los hilos de la vida y de la muerte, los de la culpa y los de la desconocida justicia, lo que solo el amor puede hacer. Fue esta su acción, el resto son las razones que su antagonista le obliga a dar; razones de amor que incluyen la piedad” (Zambrano, 1971b: 61).

Así, según Zambrano, Antígona se recrea a sí misma en una acción trascendente, en un sacrificio cumplido con lucidez, y al hacerlo no solo salva a toda su estirpe de la culpa ancestral que arrastraba, sino que desenreda el hilo de su anómalo nacimiento, fruto del incesto. El sacrificio de Antígona, es decir, “la consunción de la vida en una acción del ser” (Zambrano, 1971b: 65), desata el nudo de la culpa de Edipo, quien no fue autor, sino que dejó el serlo al hijo, al mediador, de manera que en “Antígona se cumple humanamente la pasión del hijo” (Zambrano, 1971b: 62)¹⁹², el sacrificio propio del mediador, que exige “transgredir una ley para que aparezca la nueva ley de la amplia justicia” (Zambrano, 1971b: 61). En todo caso, no se trata de algo elegido, ya que la que condena es la ley. De esta manera, la acción verdadera en la que el protagonista trágico se transforma es voluntaria solo en apariencia, porque en realidad es la forma que ha tomado la verdadera acción de su ser, el cual ha despertado “convirtiéndola en otra para los demás, en una extraña para todos” (Zambrano, 1971b: 65). El ser de Antígona despierta y, al hacerlo, la transforma.

Especialmente interesante en este texto es la reflexión sobre la naturaleza femenina de Antígona, que no solo no pasa inadvertida, sino que se revela en el modo en que cumplió su sacrificio-pasión, “en su figura de doncella que va con el cántaro de agua, símbolo de la virginidad” (Zambrano, 1971b: 62) y fuente ella misma, porque da vida no a un ser humano concreto, sino a la conciencia de todos, una vida que vivifica y libera¹⁹³. Esta doncella es “la virgen sacrificada que todas las culturas un día u otro necesitan [...]. La virgen sacrificada en toda histórica construcción. Tal Juana de Arco” (Zambrano, 1971b: 63). Al igual que en *DA*, Zambrano considera al personaje una heroína primaveral, “de la especie Perséfone” (Zambrano, 1971b: 64), y no alude al destino que Sófocles dio a su personaje –el suicidio–, pero afirma que las pertenecientes a dicha especie no pueden morir. Por eso, “Antígona está enterrada viva como la conciencia inocente y a la par pura en cada hombre” (Zambrano, 1971b: 64).

¹⁹² En *LTA*, Zambrano hablará abiertamente de la pasión de la hija.

¹⁹³ Esta trascendencia de la maternidad de lo concreto a lo universal ya había aparecido en “La mujer en la lucha española”, publicado en 1936 en la revista chilena *La Mujer Nueva* (Zambrano, 2015: 300).

Sacrificio, mediación, virginidad y conciencia aparecen entretejidos una vez más en la visión zambraniana de Antígona, a la que se asocian también la palabra y la libertad, porque para cumplir el sentido total de su figura simbólica “tuvo que llegar a la palabra. Tuvo que hablar, hacerse conciencia, pensamiento [...]. Tuvo que saber. Llegar a ese saber que no se busca, que se abre como un claro espacio que se ofrece más allá de los sueños de umbral, símbolo de la libertad” (Zambrano, 1971b: 63). Ahora bien, atravesar el umbral supone un precio que el autor no le puede evitar al personaje, porque le da la palabra dentro de los límites de su contexto, porque “trascender no es romper, sino extraer del conflicto una verdad válida universalmente, necesaria de ser revelada a la conciencia” (Zambrano, 1971b: 63).

Según Zambrano, el autor trágico también cumple su acción trascendente y, al igual que el personaje, se transforma. Antígona se convirtió en vida más allá de la muerte, se hizo conciencia viviente. ¿Y Sófocles, su autor?

“Sófocles podía haber dicho «Yo soy Antígona», que no es lo mismo que «Antígona soy yo». Antígona y él han cumplido la misma acción en planos diferentes” (Zambrano, 1971b: 63).

Antígona es, pues, un personaje autor porque muestra al mismo tiempo la acción del protagonista trágico —el sacrificio— y la transformación que sufre. Ella se transforma en algo semejante a un elemento de la naturaleza y también en un suceso de la historia humana, convirtiéndose así no solo en mediadora entre la vida y la muerte, sino también entre la naturaleza y la historia. De esta manera, en Antígona aparece el llanto de “la virginidad que fecunda sin haber sido fecundada. La virginidad que se asimila al alba; una metáfora y una categoría del ser que solo pasando a través de su no-ser se da” (Zambrano, 1971b: 68).

Antígona muestra también que la acción del protagonista de tragedia es a la vez consecuencia y condición, pues la tragedia es un suceso del ser que no puede ser medido por el tiempo sucesivo. La historia-fábula, que necesita y se concede un cierto tiempo histórico, es también un infierno del mismo, porque representa un aspecto de la libertad que no puede manifestarse en dicho tiempo. Y para salir de ese infierno hay dos caminos: completar despierto el conflicto, como Edipo, y llevar a cabo la acción pura que es libertad, como Antígona, aunque en esa acción, que por eso se llama sacrificio,

consume toda la vida¹⁹⁴. No obstante, Zambrano observa que en Antígona, víctima perfecta de sacrificio, se crea una manifiesta dualidad:

“De una parte una intangible unidad, cumplida trascendencia. Y de otra parece abandonada, dejada a sí misma la criatura que no llegó a vivir enteramente su vida, a quien esa trascendencia no ampara; la muchacha que llora sus nupcias perdidas, su no vivido amor y su abrupta muerte. A esa criatura no le es posible, ni necesario, pensar. Pensar fue solo cosa de un momento inevitable para que la acción pura, la pura trascendencia se materializara no solo en hechos, sino en palabras. Porque las palabras, más que los hechos, marcan la altura de la heroína [...]. Y así la criatura desamparada, delira entre la vida y la muerte” (Zambrano, 1971b: 66).

Ahora bien, para la autora, esta dualidad no significa escisión, porque sus dos elementos están inseparablemente unidos, incluso después de la muerte de Antígona. Zambrano habla de la abrupta muerte del personaje, aunque poco antes ha afirmado que las heroínas primaverales de la estirpe de Perséfone ni mueren ni pueden morir... En cualquier caso, de la trascendencia lograda por Antígona se desprende una conciencia pura que es, en realidad, una conciencia viviente que “aparecerá delirando tantas veces como inagotablemente se presente, nazca, en alguien. Es una conciencia en estado naciente” (Zambrano, 1971b: 66). Hay que recordar que, como se ha visto anteriormente, la conciencia pura está relacionada con la filosofía y tiene que ver con la capacidad del autor de trascender el acontecimiento trágico, es decir, de extraer del conflicto una verdad válida universalmente, que era necesario revelar a la conciencia. No obstante, se trata de una conciencia no descubierta en un acto de pensamiento, sino nacida a partir del sacrificio. Por eso, su luz revela a todos los personajes y los sitúa:

“Ella, la que fue juzgada, juzga sin emitir juicio alguno. Es un centro viviente, y a diferencia de la conciencia tan solo moral, no necesita discernir, ni valorar. Desde ese centro y a su luz, cada personaje o persona se muestra en su lugar propio, en la dimensión temporal que le corresponde” (Zambrano, 1971b: 67).

Antígona, no cabe duda, está en el centro.

En cuanto a la conciencia del autor, la autora piensa que ha cumplido su viaje descendiendo hasta los infiernos del ser, del alma humana y de la historia, allí donde el personaje estaba aprisionado, falto de luz y de tiempo. Y se los ha dado. Esto es lo que

¹⁹⁴ Dice Zambrano en “El origen de la tragedia: Edipo”: “El protagonista de tragedia puede alcanzar visión, como Antígona, que se encuentra en el peldaño más alto de la escala trágica, en la cima, víctima de sacrificio más que protagonista de simple tragedia” (Zambrano, 1971b: 55).

la filósofa afirma del autor trágico, pero en realidad Sófocles no le concedió a Antígona ni luz ni tiempo. Zambrano, sí. Había empezado a hacerlo ya en 1947, en los primeros apuntes del primer delirio.

En “El personaje autor: Antígona”, Zambrano recoge, de manera más sistemática que en otros textos, elementos sobre el personaje que ya habían aparecido en escritos anteriores: la virginidad, el sacrificio, la redención de la culpa familiar, la condición mediadora, la conciencia, la libertad, la estirpe de Perséfone, los infiernos del ser, la muerte... Pero además, aporta elementos que dan pistas claras de lo que la autora hará o, quizá, ya está haciendo en “Delirio y muerte de Antígona”, el primer borrador de la obra dramática sobre Antígona: la palabra, la nueva ley, la unidad/dualidad de la protagonista, la luz que descubre y sitúa al resto de los personajes, el alba, el despertar, la condición de centro viviente de Antígona y, sobre todo, su condición de autora de sí misma, de sujeto de su re-creación. Por otro lado, muchas ideas de “El personaje autor: Antígona” reaparecerán solo un poco después en el “Prólogo” de *LTA*.

5.3.6. Las primeras versiones teatrales (M-440, M-343 y M-249)

Los manuscritos M-440, M-343 y M-249 contienen los últimos textos que Zambrano escribió sobre Antígona antes de la publicación de *LTA* y, como trataré de mostrar a continuación, constituyen las primeras versiones de dicha obra, en algunas partes, todavía en fase de borrador.

“Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser” es el título con el que suele conocerse el manuscrito M-440, que está formado por cinco hojas, sin fecha, escritas a mano y paginadas por la autora. En ellas aparecen, principalmente, palabras pronunciadas por Antígona: las primeras, bajo el epígrafe “Antígona” escrito con caracteres latinos y griegos; las siguientes, truncadas al final de la hoja 5, bajo el título “La noche”. El texto coincide, en lo fundamental, con la parte correspondiente de la sección teatral de *LTA*. En el reverso de la primera hoja, hay también unas breves reflexiones sobre la “obra dramática” y la naturaleza de la tragedia.

El dossier M-343, por su parte, está formado por un texto teatral titulado “Delirio y muerte de Antígona” y por varias hojas que suelen conocerse como “Apuntes

sueltos”, en los que se incluyen breves diálogos entre los personajes del drama, palabras de Antígona, anotaciones sobre la protagonista y pequeños delirios: “Delirio de la virginidad”, “Delirio de su nacimiento” y “Pasos de la Luz”. En una de estas hojas se puede leer “14 de enero de 1964 – La Pièce” y, dado el parecido entre estos apuntes y el texto dramático de M-343, se puede concluir que todos los documentos de este dossier fueron escritos en la misma época.

“Delirio y muerte de Antígona” –a partir de ahora *DMA*– es una obra de teatro que coincide en su mayor parte de sus escenas con la sección correspondiente de *LTA*. Se trata de un escrito a mano que incluye numerosas y variadas anotaciones –ausentes en *LTA*– sobre la puesta en escena del drama y otras cuestiones relacionadas con la estructura y el contenido de la obra. El texto, falto de las primeras hojas, arranca abruptamente en la escena anterior a la titulada “La hermana”. El estudio directo de estos manuscritos me ha llevado a concluir que las cinco hojas de M-440, escritas a mano y numeradas, son sin duda las que le faltan a M-343, que empieza precisamente en una hoja con el número 6. El final de la hoja 5 de M-440 y el principio de la hoja 6 de M-343 completan una frase prácticamente igual al fragmento correspondiente de la escena “La noche” de “La tumba de Antígona” de M-249, versión de la obra a la que me referiré más adelante, y al mismo fragmento de dicha escena de *LTA*.

Considero, por tanto, que M-440 tendría que ser integrado en M-343, pues ambos forman parte del mismo documento, “Delirio y muerte de Antígona”, tal como se aprecia en el siguiente cuadro:

Final de M-440:5	Principio de M-343:6	M-249	LTA
<p>La desgracia golpea con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola [hasta que fuera como] dos oídos que sentían los pasos blandos de la desdicha, su presencia. Esa presencia que mucho antes de manifestarse entra en nuestra cámara y viola el recinto del sueño</p>	<p>sin mirarnos siquiera se presenta y está ahí, ahí, fija, despidiendo terror. Un terror sin nombre que es como una túnica, esta, esta túnica que me pusieron de niña y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi piel. La túnica del terror.</p>	<p>La desgracia golpeó con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola, hasta que fueron como dos oídos que sentían hasta los pasos blandos de la desdicha, su presencia; esos pasos blandos con que la desdicha mucho antes de manifestarse entra en nuestra cámara y viola el recinto del sueño sin mirarnos siquiera. Se presenta y está ahí fija, se queda exhalando terror, un terror que llega a ser como una túnica, esta, esta túnica que me pusieron ya de niña, y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel.</p>	<p>La desgracia golpeó con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola, hasta que fueron como dos oídos que sentían los pasos blandos de la desdicha, su presencia; esos pasos blandos con que la desdicha mucho antes de desatarse entra en nuestra cámara y viola el recinto del sueño sin mirarnos siquiera. Se presenta y está ahí fija, se queda exhalando terror, un terror que llega a ser como una túnica, ésta, ésta que me pusieron ya de niña, y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel.</p>

Así pues, creo que se puede afirmar que la suma de M-440 y M-343, es decir, “Delirio y muerte de Antígona” constituye el primer borrador conservado de una obra dramática zambrana sobre Antígona. El contenido de la misma –si se hace caso omiso de las anotaciones sobre la puesta en escena y las acotaciones– coincide fundamentalmente con la parte teatral de *LTA*, por lo que *DMA* puede considerarse también la primera versión conservada de la misma, aunque los títulos de una y otra no coincidan.

Antes de seguir adelante, creo necesario recordar que en una nota a pie de página de “Antígona. Una figura de la conciencia y de la piedad”, texto de 1948 perteneciente a M-249, Zambrano afirmaba que dicho escrito era el prólogo de otro, inédito, titulado “Delirio y muerte de Antígona” y que, en realidad, acabó convirtiéndose en el “Prólogo” de “Delirio de Antígona” (*Orígenes*, 1948), como ya se ha visto. Puesto que parece que el texto teatral recogido en M-440 y M-343 fue escrito en 1964, la obra inédita a la que Zambrano se refería en M-249, no es esta. Quizá “Delirio y muerte de Antígona” era el título reservado al conjunto de delirios de Antígona que la autora quería escribir, de los que el publicado en 1948 era solo el primero, como se ha visto

anteriormente. En cualquier caso, lo más probable es que la filósofa, en aquel momento, no supiera que iba a acabar escribiendo una obra teatral y que, cuando lo hizo, muchos años después, le dio el título ideado en 1948. No obstante, poco después, Zambrano decidió cambiarle el título al drama.

En ningún texto conservado explica la autora por qué el título definitivo de la obra fue *La tumba de Antígona* y no “Delirio y muerte de Antígona”, por lo que solo podemos hacer conjeturas al respecto, aunque no cabe duda de que se trata de algo significativo, ya que el título presenta y condensa la obra.

Ya se ha visto que, desde los primeros esbozos literarios relacionados con la figura trágica, en 1947, el delirio está estrechamente ligado a Antígona, por representar el estado mental del personaje, por ser la forma de expresión elegida por la autora para que la protagonista se comunique y por estar presente prácticamente en todos los títulos de los textos de ficción, inéditos y publicados, en los que la heroína trágica toma la palabra. Así, la Antígona zambraniana, cuando habla, delira, y parece que Zambrano tenía interés en dejar constancia explícita de ello. Por otro lado, la muerte de la protagonista ha sido un tema muy importante en la reflexión de la filósofa, quien ha planteado dudas respecto a su suicidio y que, en todo caso, aunque con muchas ambigüedades, parece asumir que Antígona finalmente muere en su tumba. Delirio y muerte son, por tanto, dos conceptos fundamentales que destacan la cualidad de sujeto de la protagonista, pues el delirio remite a sus palabras, y la muerte, paradójicamente, a su vida. En el título “Delirio y muerte de Antígona”, el sintagma “de Antígona” sería una especie de genitivo subjetivo, porque es ella la que delira y muere. Sin embargo, estos dos conceptos fueron finalmente sustituidos por otro, la tumba, que se refiere al lugar en que se encuentra Antígona. ¿Por qué? Solo se puede seguir conjeturando.

La presencia de la tumba en el título revela el protagonismo que esta adquiere en la interpretación zambraniana del mito. En la tragedia griega, la pétrea cueva donde Antígona fue encerrada para morir de inanición es el lugar en el que Sófocles, por decirlo de alguna manera, abandona a la protagonista y la olvida durante un tiempo, hasta que su historia se retoma en boca del mensajero, quien cuenta en escena lo sucedido fuera de ella, es decir, lo acaecido cuando Creonte, con su cortejo, fue a liberar a la muchacha de la tumba, no sin antes haber realizado todos los ritos funerarios al cadáver de Polinices. Antígona, según Sófocles, se suicida y su suicidio desencadena el de Hemón, y este, el de Eurídice. En la tumba sofoclea, que el autor nunca muestra en

escena, solo se producen suicidios que tienen como consecuencia otros suicidios. Sin embargo, en *DMA* de Zambrano, la tumba está siempre a la vista, es la única ubicación de la trama, todas las escenas se desarrollan en su interior y nada sucede fuera de ella. Se trata, además, de un lugar repleto de monólogos y diálogos, donde la palabra es más protagonista que la acción –por lo que de alguna forma incluye el concepto de delirio– y donde paradójicamente no acontece ninguna muerte, ni siquiera la de la protagonista, que llega con vida al final de la obra. De hecho, en M-343, debajo del título de la última escena, llamada “Último episodio”, aparece la palabra Muerte, pero tachada, prueba de que Zambrano, si alguna vez pensó en hacer morir a su protagonista, al menos en escena, cambió de opinión. De esta manera, parece innecesario y hasta incongruente que la muerte aparezca en el título de la obra. La tumba, además, es casi un personaje, aunque no hable, porque en algunos momentos, como se irá viendo, Antígona se dirige a ella igual que a otras figuras, humanas o no, presentes en la obra y también silenciosas, como la noche, la madre, la hermana, el sol...

Por otro lado, hay que reconocer que la presencia de la tumba en el título focaliza la atención en el lugar, no en Antígona, como si esta perdiera de algún modo su protagonismo. En “La tumba de Antígona”, el sintagma “de Antígona” funcionaría, no como un genitivo subjetivo, sino posesivo. No obstante, creo que la simbiosis entre la protagonista y el lugar en que se halla es tan profunda que, al final, más que restarse importancia mutuamente, se la conceden.

En mi opinión, el cambio de título de la obra expresa de forma explícita no solo la voluntad de la autora de sustraer a Antígona de la muerte, sino el paso del delirio a la tumba, metáfora del recorrido realizado por Zambrano durante veinte años de reflexión sobre el personaje para darle la voz, la forma de expresión y la historia deseadas.

Precisamente dicho cambio de título es lo que permite deducir que el texto, incompleto, de M-249 es posterior a *DMA*¹⁹⁵. Se trata de un escrito mecanografiado, titulado “La tumba de Antígona” –en adelante, *LTA(Mn)*–, que contiene unos pocos fragmentos, tanto del prólogo como de la parte dramática de la obra, que coinciden en lo fundamental con las partes correspondientes de *LTA*, por lo que puede considerarse la segunda versión conservada de dicha obra. Hay también en este manuscrito seis hojas a mano entre las que se encuentran unas palabras de Antígona bajo el título “Himno a la

¹⁹⁵ M-249 contiene, además, como ya se ha visto, el texto titulado “Antígona. Una figura de la conciencia y de la piedad”, de 1948.

Luz”, un breve diálogo de la “Escena con los hermanos” y un texto titulado “Las Nupcias”, con anotaciones sobre la protagonista y sus bodas infernales.

Así pues, contamos con tres versiones de la obra teatral zambrana protagonizada por Antígona:

- La primera, “Deliro y muerte de Antígona” (M-440 + M-343), inédita, escrita a mano, carente de prólogo y con anotaciones sobre la puesta en escena y numerosas acotaciones.
- La segunda, “La tumba de Antígona” (M-249), inédita, mecanografiada, fragmentaria y con prólogo y parte teatral, en la que se incluyen acotaciones.
- El texto final, *La tumba de Antígona*, publicado en la Editorial Siglo XXI de México, con prólogo y obra de teatro, pero sin acotaciones.

Volveré a las dos versiones inéditas de la obra siempre que sea necesario al analizar *LTA*. No obstante, quiero destacar ahora algunas características de ambas que las hacen especialmente interesantes.

DMA contiene abundantes anotaciones sobre la puesta en escena de la obra que aportan mucha información sobre cómo imaginaba Zambrano su representación. Son muy específicas, por ejemplo, las instrucciones sobre el aspecto que debe tener la tumba y cómo ha de ser la luz que en ella penetra desde el exterior, cuya función no es solo iluminar el escenario, sino dar noticia del paso del tiempo, ya que se trata de la luz del sol¹⁹⁶:

“Escenario

Cámara sepulcral

Una habitación alargada, paralelamente al espectador. Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así que 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 desbastar: 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 espesamente separada del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente; habrá huecos con tierra y alguna débil yerba crecerá en ellos.

La luz

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.

(La luz)

¹⁹⁶ En las citas se han respetado la puntuación de la autora, por lo que los corchetes no indican interpolaciones mías, sino de la autora.

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 la 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. Cuando sienta frío, lo busque o lo invoque avanzará en esa dirección. 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 blanca, en luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere” (M-343).

Son numerosas, asimismo, y de diverso estilo, en algún caso difíciles de interpretar, las acotaciones incluidas en el texto dramático de las dos versiones inéditas, en las que la autora señala por dónde entran los personajes, cuándo y cómo deben moverse por el escenario, de qué modo interactúan entre ellos, en qué momento ha de hacerse una pausa o un silencio, cómo debe modularse la voz o qué gestos acompañan a las palabras:

“(Recorre la cela tocando las piedras con las manos, y en algún momento acerca la cara)”;

“(Pausa, calla fatigada a punto de desvanecerse, mas se mantiene en pie y sigue)”;

“(La madre será una sombra grande, densa, oscura que no habla. Cifra de la fatalidad, suplicante a veces)”;

“(Aovillada en el suelo se yergue un poco y levanta la cabeza para mirar llevándose las manos a los ojos como para despejarlos)”;

“(La madre la mira suplicante)”;

“(Repentinamente unidos, se retiran dos o tres pasos hacia atrás, como en orden de combate y de acusados al par)”;

“(Se arroja en el chal como si la invadiera el frío y la soledad)”;

“(Entran mientras ella está adormentada 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)”;

“(interrumpiéndole, cortándole la palabra con un leve gesto de la mano)”;

“(Suavemente despierta, sin sobresalto dice las últimas palabras)” (M-249).

“(Vestida de blanco, con un chal azul: La celda en penumbra. Entra por una hendidura, un rayo de luz)”;

“(un silencio)”;

“(cada vez más bajo, hasta acabar en su voz ahogada de paloma)” (M-440).

“(se tiende)”;

“(Comienza a extenderse una cierta claridad)”;

“(llevándose la mano a la frente)”;

“(Acercándose a ella, pasándole la mano por la frente como para apartar algo de ella, la izquierda con la palma hacia abajo en el aire, el brazo casi horizontal)”;

“(Sale, más bien se borra como una presencia que se desvanece, sin moverse apenas. Anda dificultosamente)”;

“(Se lleva las manos delicadamente sin aspaviento a los ojos)”;

“(coge la albahaca, la huele)”;

“(Ana se va, se ha ido ya)”;

“(cortándola)”;

“(Los mira imponiéndoles silencio con su silencio, fija, sin dureza, más inquebrantable)”;

“(con voz blanca)”;

“(con desesperación que no estalla)”;

“(Hace ademán de hablar y de lanzarse contra el hermano)”;

“(impresionada, va a hablar y no puede)”;

“(Pausa)”;

“(ladino, agresivamente irónico)”;

“(calla, se ensimisma sin inmutarse, se hace más como una sombra)”;

“(Antígona se aleja caminando a solo unos pasos, como si se deslizara)”;

“(Ella sigue, sigue alejándose. Ha de dar la impresión de alejarse hasta hacerse inaccesible, invisible)”;

“(Le mira desde la máxima distancia, serena, como sin columna, blanca enteramente blanca)”;

“(se mueve cruzando la escena)” (M-343)

La autora especifica con todo detalle cómo ha de ir vestida Antígona en cada momento de la obra y llama la atención cuántas veces insiste en que al comienzo de la representación lleve una túnica blanca y un chal azul, vestimenta y colores que en algunos delirios inéditos de Antígona, escritos en 1948, caracterizaban a la figura femenina que la protagonista oponía a la fría y distante diosa Atenea, es decir, a la Virgen cristiana, caracterizada como Inmaculada Concepción; blanco y azul que, en el caso de Antígona, pueden simbolizar su virginidad-inocencia. Zambrano también da instrucciones sobre el peinado de la protagonista y sobre cómo ha de sonar su voz, semejante a música:

“Sandalias blancas y a veces [*ilegible*]

Al comienzo, túnica blanquísima, chal azul – flor azulina.

Luego, túnica blanquecina y chal violeta – flor violeta.

En la escena de amor – túnica rosada y chal amplio blanco, sandalias blancas.

En la muerte, túnica y chal dorados – flor de luz, abeja.

El peinado muy natural, pelo castaño” (M-343)¹⁹⁷.

“De las varias voces de Antígona un canto en todo.

La obra toda ha de ser una orquesta con sus diversos instrumentos –las voces de los personajes– y cada personaje tendrá diversas voces, especialmente Antígona.

Hay que crear música con las palabras.

De haber un instrumento será una flauta” (M-440).

En las dos versiones aparecen sendos listados de los personajes de la obra, aunque hay algunas diferencias entre el de una y otra. En *DMA*, la autora los caracteriza breve, pero significativamente, en función de su condición de ser vivo o muerto, real o irreal, y añade una serie de seres –objetos, animales, símbolos– y sonidos que deben aparecer en escena con las características y en el momento que la autora precisa:

¹⁹⁷ En un folio sin numerar de M-343, tras la afirmación de que “las nupcias son indispensables. Las nupcias 1º: terrestres; 2: con algo celeste de la que es esclava. La esclava-esposa”, hay unas líneas con anotaciones sobre el vestido de Antígona: “1. Túnica blanquecina y chal azul – flor azulina, 2. Túnica blanquecina y chal violenta, del violenta al morado – flor. 3. Con el novio: túnica rosada, chal blanco. 4. Muerte: Túnica y chal dorados, amarillos luz – flor de luz”.

“Personajes

Antígona – viva.

Madre – sombra, dentro del alma de Antígona interpretada por ella.

Ismene – soñada, después real.

Edipo – muerto transformándose “in via”, imagen en un espejo.

Creonte – sombra, después vivo en presencia.

Hemón – muerto, presencia total.

Ana, la nodriza – muerta-viva.

Polynices – muerto que sufre todavía.

Etéocles – muerto que no siente, muerto.

Diosas: Artemisa – con la luna;

Atenea – como diosas, dotadas del poder de hacerse presentes donde quiera.

Seres

Un rayo de luz que se filtra.

Una estrella plateada caída.

Una piedra azul, que ella encontrará, que tendrá en la mano.

Un cantarillo de agua, que se llena a medida que lo bebe: «el agua niña no te faltará».

Un pan pequeño, blanco, redondo que no come y que brilla en algún momento.

Un pez, la huella de un pez que ella descubre en la roca.

Una araña que teje su tela.

Una lagartija viva que sale y entra.

El canto de un pájaro, que se posa sobre la tumba.

Sonidos

una flauta,

rumor de hojas, de palmas movidas por el viento,

rumor del mar,

quizás de pasos,

música débil e indefinida,

una canción ¿? Que ella cantará antes de llegar Hemón y al borde de la muerte.

Una canción que le cantará Ana, la nodriza, apenas ¿?

Música antes de levantar el telón y entre cada cuadro. La música marca las pausas de la acción.

[...]

Quizás haya una parte del escenario, al Oeste, un espacio donde aparezcan algunos personajes, Creonte, algunos ciudadanos.

Dentro de la tumba aparecerán una araña en su tela, una lagartija. Un pájaro estará intermitentemente sobre la tumba, invisible para ella” (M-343).

Según este listado, el único personaje completamente vivo es Antígona. En cuanto a las diosas Artemisa y Atenea, como inmortales que son, no tiene sentido caracterizarlas en relación con la vida, por lo que Zambrano alude a su poder de hacerse presentes en cualquier lugar, incluida la tumba. Por otro lado, aunque no están en el listado de *DMA*, hay otros dos personajes en el texto de la obra: una harpía, que dialoga con Antígona al comienzo del acto tercero, y un desconocido, que aparece en la escena final¹⁹⁸.

¹⁹⁸ En el cuadro comparativo que ofrezco más adelante, estos personajes aparecen entre corchetes.

Sin embargo, en *LTA(Mn)*, la lista de personajes es algo diferente y estos son enumerados “en orden de su aparición en la escena” (M-249), sin más caracterización que la que reciben Ismene y Yocasta como sombras. Lo más significativo al comparar ambos elencos es que en el de la segunda versión desaparecen las diosas Atenea y Artemisa, y en la escena final hay dos desconocidos, en lugar de uno. En la versión definitiva de *LTA*, por su parte, los personajes aparecen en escena en el mismo orden que muestra la lista de *LTA(Mn)*¹⁹⁹:

<i>DMA</i>	<i>LTA(Mn)</i>
<u>Antígona</u> – viva.	ANTÍGONA
Ismene – soñada, después real.	ISMENE (sombra de sueño)
Edipo – muerto transformándose “in via”, imagen en un espejo.	EDIPO
Ana, la nodriza – muerta-viva.	ANA, la NODRIZA
Madre – sombra, dentro del alma de Antígona interpretada por ella.	LA SOMBRA DE YOCASTA
[Una Harpía]	UNA HARPÍA
Polynices – muerto que sufre todavía. Éteocles – muerto que no siente, muerto.	ETEOCLES Y POLYNICES
Hemón – muerto, presencia total.	HEMON
Creonte – sombra, después vivo en presencia.	CREON
[Un desconocido]	DOS DESCONOCIDOS
Diosas: Artemisa – con la luna; Atenea – como diosas, dotadas del poder de hacerse presentes donde quiera.	

Por lo que respecta a la estructura de la obra, tanto *DMA* como *LTA(Mn)* utilizan términos como “Acto” y “Escena” para encabezar las diferentes secciones del texto. La primera versión del drama, *DMA*, está dividida en doce partes y, aunque *LTA(Mn)* es un escrito fragmentario, puede concluirse que Zambrano, aparte del prólogo, también pensó en doce escenas, divididas en dos actos. En *LTA*, como se verá, hay un índice con doce capítulos, además del prólogo, que se corresponden con el orden y el contenido de sus versiones anteriores. La comparación entre los títulos y los personajes que aparecen

¹⁹⁹ He cambiado el orden de los personajes del listado de *DMA* para que se vea mejor la correlación.

en las diferentes partes de los dos textos inéditos revelan que la coincidencia es casi total²⁰⁰:

<i>DMA</i>	<i>LTA(Mn)</i>
	PRÓLOGO ²⁰¹
ANTÍGONA	ACTO PRIMERO ESCENA I ²⁰² ANTÍGONA
<u>La Noche</u>	Escena Segunda La Noche
Escenas. Sueños <u>La Hermana</u>	Escena Tercera Sueño con la hermana
<u>Acto II</u> Escena I [Antígona y Edipo]	[Escena cuarta]
Escena II [Antígona y Ana, la nodriza]	[Escena quinta]
<u>Escenas. Sueños</u> <u>La Madre</u>	ESCENA VI ANTÍGONA Y LA SOMBRA DE LA MADRE
Acto III Escena entre una Harpía y Antígona	[Acto segundo Escena primera]
<u>Los Hermanos</u> (Esbozo)	[Escena segunda]
<u>Escena: Hemón</u>	ESCENA III Entra Hemón
Creonte	[Escena cuarta]
† [Antígona está sola]	[Escena quinta]
† Último Episodio [Antígona y un desconocido]	ESCENA VI ANTÍGONA Y DOS DESCONOCIDOS

Por lo que respecta al contenido de estas dos versiones manuscritas, al que iré haciendo referencia cuando este difiera significativamente del de la versión definitiva o lo complete o clarifique de algún modo, ya he señalado que *DMA* y *LTA(Mn)* coinciden *grosso modo* con las partes correspondientes de *LTA*, pero hay también diferencias, a veces muy significativas, como el “Último episodio” de *DMA*, completamente distinto a

²⁰⁰ Las escenas de *LTA(Mn)* entre corchetes están deducidas por mí a partir de las que sí muestran claramente los fragmentos conservados. Los corchetes en las escenas de *DMA* son míos e informan sobre los personajes que participan en ellas.

²⁰¹ El manuscrito incluye también unas líneas tituladas “Parábasis preliminar” que se corresponde con el principio del “Prólogo”, muy incompleto en esta versión.

²⁰² Hay otra versión de esta escena, titulada “Escena primera”

escena de *LTA(Mn)*, afortunadamente conservada, la cual, aunque menos desarrollada, se parece más al final de *LTA*.

5.3.7. Algunas reflexiones

Tras recorrer las obras sobre Antígona que Zambrano escribió durante casi veinte años, desde que en 1947 le dio voz al personaje, es posible vislumbrar la evolución en la perspectiva de la autora respecto a la figura trágica y señalar algunas cuestiones que merece la pena destacar antes de abordar el análisis de la última obra zambranianiana protagonizada por Antígona.

La autobiografía de María Zambrano revela que, desde que inició su exilio americano en 1939, la autora identificó a Antígona con su hermana Araceli, a quien las torturas padecidas después a manos de la Gestapo y el sufrimiento experimentado y visto durante la ocupación nazi de Francia dejaron secuelas mentales y físicas que, aunque mejoraron con el tiempo, no desaparecieron nunca. Esta identificación es fundamental para entender algunas características de la relectura que Zambrano hizo de la versión sofoclea de Antígona, entre ellas, la elección del delirio como forma de expresión del personaje. Se puede decir que Zambrano no piensa a Antígona, por más que reflexione sobre ella, sino que la experimenta, “oye” su voz y da cauce a sus palabras, o quizá le presta las propias. Así, la filósofa transmite de alguna manera lo que Antígona le dice, y esta expresa a su vez lo que la autora o Araceli o ambas quizá no podían sacar a la luz de otra manera.

A lo largo de los años la filósofa elaboró varios textos de diverso género dedicados específicamente a la heroína griega, pero también la tuvo presente en escritos relacionados con otros temas y otros personajes. Ya en las primeras menciones que Zambrano hace de esta figura trágica, en la primera mitad de los años cuarenta, la filósofa destaca su condición de enterrada viva, intuye que Antígona es “autor” de sí misma y la concibe más dueña de su destino, más independiente y con más entidad que otros personajes de tragedia.

En los casi veinte años que median entre el primer texto en el que Zambrano pone palabras en boca de Antígona, en 1947, y *LTA* (1967), se observa no solo una evolución en la perspectiva zambraniana sobre Antígona, sino también la existencia de momentos en los que el protagonismo del personaje es mayor. Por lo que respecta a Antígona como sujeto con palabra propia, son especialmente relevantes los años 1947 y 1948, y desde 1964 hasta 1967.

En los textos analizados, la autora asume explícitamente el mito sofocleo en lo que se refiere a la existencia de la protagonista antes de bajar a la tumba. La Antígona zambraniana, al igual que la de Sófocles, nació de la relación incestuosa de Edipo y Yocasta, acompañó en el exilio a su padre ciego y, cuando este murió, volvió a Tebas, donde sus hermanos se mataron mutuamente, tras lo cual Creonte la condenó a ser enterrada viva por desobedecer su orden de no celebrar los ritos fúnebres sobre el cadáver de Polinices, considerado un traidor. Zambrano asume también que es joven y virgen, por lo que no ha completado el destino que le corresponde como mujer: el matrimonio y la maternidad. La autora, por tanto, adopta la perspectiva del autor griego y los valores culturales de la Antigüedad, patriarcales, según los cuales, morir virgen, es decir, soltera y sin hijos, se consideraba una desgracia. Por eso la Antígona sofoclea llora camino de la cueva donde será enterrada viva, y la zambraniana se lamenta dentro de la tumba por su vida no vivida, especialmente en los delirios escritos en 1947 y 1948.

No obstante, Zambrano también se distancia de Sófocles. El suicidio de la protagonista representa un problema para la filósofa, la cual, en *DA*, superando el miedo que el respeto al autor suscita, se permite afirmar que resulta imposible creer que Antígona se quitara la vida, por las razones expuestas anteriormente. En dicha obra, publicada en 1948, Zambrano expresa y siembra dudas respecto al suicidio de la protagonista, pero no contradice claramente a Sófocles. Sin embargo, tanto en la “Anábasis preliminar” como en el fragmento conservado del “Prólogo” de *LTA(Mn)*, en M-249, la autora afirmará abiertamente que Sófocles se equivocó, cuestión en la que profundizaré al analizar *LTA* (1967). La distancia respecto al autor trágico, por tanto, se convierte en enmienda, y enmendar supone no solo arreglar y subsanar los daños, sino resarcir.

Al visibilizar a la protagonista dentro de la tumba y otorgarle palabra, Zambrano también rectifica al autor trágico. Como se ha visto, desde los primeros delirios de 1947, la Antígona zambraniana está en la tumba y habla. Tumba y palabra, por tanto, están

indisolublemente unidas a ella. De hecho, la protagonista no sale de la tumba, ni se calla, salvo para escuchar cuando habla otro personaje en las versiones teatrales. La tumba es su contexto y el escenario, el espacio en el que pronuncia su palabra, una palabra que rompe y niega el silencio y la invisibilidad que su autor-creador, Sófocles, le había impuesto precisamente en el momento en que la hizo entrar en la tumba y, por ello, es una palabra a través de la cual el personaje no solo se revela, sino que también se rebela. Tomar la palabra y darla a quien no la tiene, hacerse visible y visibilizar a quien está oculto o ha sido ocultado es, pues, una forma de enfrentarse a la autoridad, al poder del autor. Y Zambrano y Antígona lo hacen.

En los primeros delirios, tiene mucho protagonismo la vida no vivida de Antígona, que la protagonista recorre y llora en la tumba, su destino de mujer incumplido a causa de la piedad. Esta piedad no es, como en Sófocles, el resultado de acatar las leyes divinas, la voluntad de los dioses, sino una exigencia externa, algo que Edipo y Polinices han requerido siempre de Antígona, sin ofrecerle nada a cambio, ni siquiera protección. Como en las tragedias griegas, los roles de género se han invertido, ya que es Antígona quien ha protegido a los varones de su familia, y no al revés. La piedad es, sin duda, una de las causas por las que la protagonista ha bajado a la tumba, pero no la única. La Antígona zambranianiana, en “Delirio primero”, le reprocha a su novio una falta de pasión, o de valor, que ha contribuido a que ella baje virgen a la tumba y, por tanto, infértil, e intenta compensar su falta de fecundidad física ofreciéndose como alimento a los muertos, pero además confiesa haber bajado a la tumba para abrazar el cadáver de Polinices y vengarse así de su prometido. La relectura de Zambrano recoge la preferencia que la versión sofoclea del mito muestra por el hermano, pero se aleja de ella al incluir la venganza como motivación. Por otro lado, la Antígona de Zambrano teme ser incestuosa al preferir a su hermano (la muerte) antes que al novio (la vida de mujer que le correspondía), miedo que la protagonista de la tragedia de Sófocles no refleja en ningún momento.

Sin embargo, según Zambrano, su Antígona no ha bajado a la tumba solo para vivir su vida no vivida. La autora le otorga una misión diferente, una misión mediadora, pacificadora, integradora, que se desarrolla en un doble ámbito. Dentro de la familia, debe desatar el nudo del incesto de sus padres, y reconciliar y pacificar a todos, especialmente a sus hermanos, y aunque al principio la autora no sabe cómo hacerlo, poco a poco va encontrando el modo. Fuera de la familia, Antígona no solo ha de

atravesar los infiernos y sufrir una transformación, para que sus gemidos iluminen a quienes los escuchen, convirtiéndose ella en primavera de la conciencia, sino también mediar entre la vida y la muerte, hermanándolas. Cumplir esta misión exige el sacrificio de su vida, es decir, no le deja decidir sobre sí misma ni realizar ningún proyecto de vida personal. Y todo sacrificio requiere violencia y víctima, no necesariamente muerte, y transforma. No obstante, el dolor por la vida no vivida parece perder protagonismo con los años en la obra zambrana sobre Antígona.

La virginidad de Antígona es una virginidad física, asociada al cuerpo femenino, que acaba trascendiendo el género y convirtiéndose en prototipo de la integridad y la inocencia humanas.

En los textos analizados, la filósofa relaciona a Antígona con diversas figuras reales y ficticias. Una de ellas es Perséfone, con la que comparte la condición de heroína primaveral que atraviesa los infiernos y renace. También la asocia a Catalina de Siena y afirma que Antígona funda una estirpe: la de las santas niñas y adolescentes, en las que piedad y justicia, conciencia e inocencia son los mismo, que son castigadas por los hombres, que juzgan a quienes las acusan y que no salen a la luz, entre las que se encuentra Juana de Arco. La estirpe Antígona, en estos textos, parece exclusivamente formada por mujeres.

Desde el principio, la forma de expresión del personaje es el delirio, es decir, un discurso ajeno a la enunciación racional, a través del cual se manifiesta el ser. El delirio de Antígona, acorde con su estado mental, es consecuencia de la disonancia cognitiva entre sus esperanzas y su destino. Zambrano, en 1948, proyectó una obra con varios delirios –quizá cinco– protagonizados por Antígona, de los que solo publicó el primero. Dichos delirios, en los que predomina un lenguaje poético que busca sacar a la luz lo que está oculto, son al principio monólogos interiores dirigidos a interlocutores reales, pero ausentes, una especie de delirios-confesión. Con cada delirio, el número de interlocutores silenciosos va aumentando y, muy pronto, Zambrano siente la necesidad de otro personaje con palabra propia: la Nodriza. Antes de acabar 1948, la autora descubre que el delirio no es monólogo –o no solo–, sino diálogo, y que Antígona tiene que oír voces. Y eso lo cambia todo. Así, lo que al principio era una sucesión de delirios, años después se convierte en una obra de teatro en la que la heroína trágica está permanentemente presente en escena, lo que sin duda está relacionado con otro descubrimiento temprano de la filósofa: que todos los temas han de girar en torno a un

centro. Por otro lado, aunque Zambrano elige el delirio como forma de expresión para su personaje, no renuncia al ensayo para reflexionar sobre la heroína griega y exponer su perspectiva sobre ella. En realidad, vuelve una y otra vez sobre la figura trágica, unas veces dándole la palabra, otorgándole la condición de sujeto, otras convirtiéndola en objeto-tema de reflexión.

La filósofa refleja la experiencia de Antígona, su dolor, su rabia, su soledad, su decepción, su percepción de sí misma como ser incompleto, como víctima, como heredera de la mancha familiar... y su transformación, consecuencia de la toma de conciencia que es causa y consecuencia del delirio, y del conocimiento que dicha conciencia le proporciona. Y refleja también Zambrano su propia experiencia, marcada por la guerra civil y por el exilio, temas muy presentes en la leyenda de Antígona y que la autora relaciona acortando la distancia cronológica y las circunstancias concretas que la separan del mito. Un mito, por otro lado, muchos de cuyos términos acepta, mientras que rechaza otros, porque no los puede asumir, especialmente el suicidio de la protagonista. Este rechazo la llevará a contradecir a Sófocles y a reelaborar una versión del mito que subsane los errores del autor trágico.

5.4. *La tumba de Antígona* (1967)

Tal como señala Virginia Trueba, *LTA* presenta “la particularidad de ser un texto concebido y escrito de modo íntegro, al igual que *Horizonte del liberalismo*, lo que le separa del resto de la obra zambraniana, / más fragmentaria, construida a partir de esos restos que lograban sobrevivir al naufragio de los sucesivos viajes y avatares de la vida, de las continuas incertidumbres y adversidades” (Trueba Mira, 2011: 1101-1102). Así, *LTA* no es el resultado de una superposición de textos que comparten tema o cierta unidad de sentido, sino una obra pensada como una unidad y, por tanto, con una intención, y que, además, pasa por ser la única obra de teatro publicada por María Zambrano. Teniendo en cuenta que la autora consideraba que los literarios nacen de “la necesidad que la vida tiene de expresarse” (Zambrano, 1988: 10), la elección del género literario no es algo puramente estético, sino que expresa una necesidad vital y una

intención. Por ello, antes de pasar al análisis del texto propiamente dicho, creo que es necesaria una reflexión al respecto.

5.4.1. Consideraciones sobre el género literario

La tumba de Antígona se editó por primera vez en México, en 1967, y consta de dos partes claramente diferenciadas entre sí: la primera, un “Prólogo” que puede considerarse un ensayo filosófico y que apareció publicado de manera independiente ese mismo año en *Revista de Occidente*²⁰³; la segunda, un texto de ficción que suele calificarse como obra dramática y que pasa por ser la única obra de teatro publicada por Zambrano. Tomada en conjunto, la obra se sitúa en la intersección de la recreación literaria y de la interpretación filosófica de la *Antígona* sofoclea (Camozzi, 2013). Así, lo primero que llama la atención en *LTA* es su carácter mixto, en lo que al género literario se refiere, semejante al utilizado por Zambrano en *DA*.

No obstante, Emmanuelle Garnier, refiriéndose a *LTA*, habla de un modo de expresión que considera disperso y deconstructivo, ya que, en su opinión, tanto el prólogo como la obra de teatro deconstruyen en parte el género que utilizan, borrando sus contornos genéricos y obligando al espectador a crear un sentido de lectura y una lectura de sentido (Garnier, 2014: 88). Con todo, el género literario del “Prólogo” ha resultado menos dudoso que el de la segunda parte de la obra, cuyas características han despertado algunos interrogantes sobre su carácter dramático.

Las anotaciones sobre la puesta en escena, las acotaciones, la terminología utilizada para dividir el texto, los listados de personajes y la estructura dialogada del contenido, avalan sin lugar a dudas que *DMA* y la parte ficticia de *LTA(Mn)*, textos que he considerado versiones previas de *LTA*, tienen carácter dramático, es decir, que la autora quiso escribir, y lo hizo, una obra sobre Antígona destinada a ser representada en un escenario. Sin embargo, la segunda parte de *LTA*, aunque compuesto por monólogos y diálogos, carece de cualquier tipo de indicación escénica y no tiene más que una

²⁰³ ZAMBRANO, María, “La tumba de Antígona”, *Revista de Occidente*, 54 (1967), pp. 273-293.

acotación²⁰⁴. Precisamente la falta de acotaciones de este texto no solo hace que recaiga sobre la palabra “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...” (Trueba, 2012: 99), sino que dificulta asimismo su representación. A pesar de ello, *LTA* ha sido puesta en escena varias veces, total o parcialmente²⁰⁵.

Entre estas representaciones, considero algunas especialmente relevantes. La primera, la llevada a cabo en el Teatro Romano de Mérida en agosto de 1992, con Victoria Vera como protagonista y dirigida por Alfredo Castellón, muy importante desde mi punto de vista porque su director adaptó el texto original por encargo de la propia Zambrano y los cambios y acotaciones que introdujo contaron sin duda con el conocimiento y la aprobación de la autora, la cual no pudo acudir al estreno de la obra, porque murió un año antes, pero sí conoció un vídeo del montaje y, casi con toda seguridad, la mayor parte del libreto, el cual fue publicado por la SGAE en 1997. La segunda, la puesta en escena realizada en 2001 en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, ya que en dicha versión *Antígona* estuvo personificada por dos actrices, para expresar la identificación del personaje con las dos hermanas Zambrano. La tercera, la llevada a cabo por el Aula de Investigación Teatral de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por María Fernanda Santiago Bolaños, en la que los espectadores se convertían también en actores y que se iniciaba con la presencia de los dos desconocidos que aparecen en la última escena (Santiago Bolaños, 2004), lo que, en mi opinión, sugiere algo que desarrollaré en el análisis del final de *LTA*: la necesaria participación de estos personajes en la creación de la obra. La cuarta, la realizada por Círculo de Tiza el 24 de enero de 2009, en el Teatro Alameda, en el contexto del XXVI Festival de Teatro de Málaga, estrenada bajo el título *Antígona de María Zambrano*, representación en la que, en mi opinión, llaman la atención tres puntos: por un lado, el cambio de título, que “traslada la atención del lugar de la tumba [...] a la heroína misma” (Moreton, 2011: 105); por otro, el desdoblamiento de *Antígona* en tres actrices que, sin dejar de ser la protagonista, encarnan a todos los personajes y, finalmente, la inclusión de la voz de la autora, quien al terminar la representación dice: “*Antígona* era mi hermana, ¿comprendes? Con eso te

²⁰⁴ “Aquí, de este lado (*señalando a un lugar*), un corredor estrecho, y allá, al fondo, una escalerita” (Zambrano, 2012: 182).

²⁰⁵ Trueba hace un repaso de las representaciones de *LTA* —o de fragmentos de la misma— desde 1983 hasta 2009 (Trueba, 2012: 100-102).

lo digo todo. Antígona era mi hermana; luego han creído que era yo, pues quizás, quizás” (Moreton, 2011: 105).

Ahora bien, si la autora pensó en la puesta en escena de la obra tanto como las *DA* y *LTA(Mn)* demuestran, ¿por qué no integró estas acotaciones en la versión publicada en 1967? Trueba achaca su ausencia a la inseguridad de la filósofa respecto al género dramático adoptado (Trueba, 2012: 103), lo que en mi opinión apuntaría a que Zambrano era consciente de la rareza de su obra como texto teatral o a la sospecha de que, dada su condición de mujer y exiliada, las posibilidades de que *LTA* fuese representada eran prácticamente nulas. Si esto es así, resulta comprensible que la autora renunciara a publicar la obra como obra de teatro y redujera el texto publicado en 1967 a las palabras pronunciadas por los personajes, despojadas estas de su vocación-finalidad teatral, convirtiéndolo así en un texto desprovisto de toda alusión escenográfica y dirigido al lector, no al espectador, es decir, destinado a la lectura íntima y no a la representación pública, lo cual ha contribuido sin duda a que algunos estudiosos no consideren *LTA* como una obra dramática.

Ana Bundgard, por ejemplo, observa que la obra, a pesar de su aspecto de pieza dramática dividida en escenas, no responde a las características propias del género teatral clásico. Prueba de ello es que la obra carece de tensión y suspense, en lo que a presentación del conflicto se refiere, ya que, según ella, el desenlace se anuncia desde el principio, los personajes tienen un carácter arquetípico y los temas centrales sobre los que dialogan son de carácter existencial, moral, político e histórico y, además, recogen los principales planteamientos del pensamiento de María Zambrano. Por todo ello, Bundgard cree que *LTA* es, más bien, un relato dialogado en prosa, en el que se tratan temas ya expuestos en *Delirio y destino* y con el que la autora pretendía “crear un nuevo «género» que, uniendo en síntesis filosofía, religión, poesía y mito, sirviera como medio para presentar sesgadamente, en forma de alegoría, no sólo planteamientos ontológico-metafísicos, sino también planteamientos históricos y políticos que evocaran por referencia indirecta las causas y consecuencias del fracaso de la República española de 1931” (Bundgard, 2000: 299) y expresar asimismo la experiencia del exilio, que a esas altura de su vida sentía ya definitivo; una especie de drama de ideas, donde la palabra predomina sobre la acción y en el que Zambrano ficcionaliza su vida. Puesto que lo que sucede en *LTA* se desarrolla después del intento de la protagonista de enterrar a su hermano, Margherita Camozzi califica la obra como un post-drama donde Antígona,

habiendo actuado ya, asume el papel del coro y comienza a reflexionar sobre su gesto (Camozzi, 2013).

Estas afirmaciones conectan con la opinión de Romeo Pemán, Ortiz Álvarez y Álvarez Roche²⁰⁶, quienes, aunque afirman que el discurso de María Zambrano en *LTA* resulta ambiguo desde el punto de vista del género literario, concluyen que se trata de una novela en la que la autora abandona el camino del teatro y pone en práctica lo que ha teorizado en su libro *La confesión*, eligiendo “un género literario y una forma de discurso que han sido frecuentes en la literatura de mujeres: la confesión y el tú dialógico. Este último con una doble forma, como diálogo truncado y como monólogo interior” (Romeo Pemán, 2010: 16). La confesión, según estas autoras, sustituye a la tragedia.

Sin embargo, las características aducidas para no atribuir a la *LTA* el género literario teatral no hacen dudar a Emmanuelle Garnier del carácter dramático de la obra. Es más, esta autora piensa que *LTA* puede considerarse un precedente del teatro postmoderno –lo que explicaría, en mi opinión, su distancia del género teatral clásico–, y a Zambrano, una precursora de la postmodernidad artística y filosófica que llegaría después. Según Garnier, la *LTA* comparte con el posterior teatro postmoderno elementos dramáticos fundamentales. Por un lado, Zambrano priva a su obra del *agon*, es decir, del enfrentamiento central entre dos personajes –en este caso, Antígona y Creonte– característico de la tragedia clásica, enfrentamiento prácticamente ausente también en el núcleo de la acción trágica del teatro postmoderno, lo que, en mi opinión, contribuye a atenuar el pensamiento dualista que subyace a casi todas las interpretaciones de Antígona. Por otro, Zambrano abandona el *logos* racional y dialéctico de la tragedia, es decir, el drama, que reclama una solución posible, y abre el camino de “lo trágico”, elemento fundamental del paradigma de la postmodernidad caracterizado por la paradoja y la ambigüedad. Además, Garnier entiende que Zambrano sitúa a Antígona en una temporalidad irreal, en el “instante eterno” de su muerte, “tan querido por los teóricos de la postmodernidad” (Garnier, 2014: 84), y para ello se sirve de la figura del ciclo, muy habitual en el teatro postmoderno: el ciclo de la vida, representado en la tumba convertida en cuna, donde Antígona renace y se fusionan muerte y vida, y el ciclo solar, expresado en la luz del amanecer y del ocaso. De esta manera, la tumba se convierte en un lugar fuera del tiempo y del espacio, un lugar caracterizado por la

²⁰⁶ En adelante, Romeo Pemán, 2010.

dispersión de los componentes dramáticos clásicos, semejante a la fragmentación que define a las dramaturgias postmodernas y que en *LTA* se puede observar también en el doble modo de expresión que utiliza Zambrano en la obra –ensayo y texto teatral–, que impone al espectador la tarea hermenéutica de construir el sentido de la obra. Los personajes de *LTA*, por su parte, no tienen carácter. Antígona carece de rasgos, solo posee palabra, y los demás personajes, cuyo carácter difuso les asemeja a las “entidades postmodernas convocadas en los escenarios postmodernos” (Garnier, 2014: 90), son fundamentalmente voces que mezclan poesía y razón. En los personajes del teatro postmoderno, asimismo poco definidos, la palabra es más importante que la acción, lo que exige que el receptor participe más activamente. Así resume Garnier sus conclusiones:

“al cuestionar los fundamentos de la obra de Sófocles de la que nos propone aquí una reescritura totalmente personal, María Zambrano subvierte la dramaticidad occidental clásica basada en el poder masculino del lenguaje y de la razón. Al despojar a la fábula del agon, privilegiando así la modalidad trágica sobre la misma tragedia, al abolir el tiempo y el espacio, al elegir personajes difusos y una palabra dispersa, al convocar, finalmente, la poesía como modo enunciativo, su obra establece características innovadoras, las mismas de las que se apropiarán los dramaturgos de la postmodernidad que llevarán después, de una manera más sistemática y a veces incluso hasta el extremo, sus experimentos sobre el desmantelamiento del teatro tradicional” (Garnier, 2014: 93).

Esta autora, por tanto, entiende que Zambrano se anticipó a corrientes de pensamiento y perspectivas sobre la realidad –y por tanto a formas de expresión y lenguajes– posteriores, lo que estaría en consonancia con la idea que defiende: que la filósofa se sirvió de herramientas de interpretación que, años después, se han sistematizado como hermenéutica crítica feminista. Cuestión aparte es que no siempre se la haya considerado precursora de unas y otras ni se haya tomado su obra como precedente.

Mirando al pasado más que al futuro, Monique Dorang enmarca *LTA* en la tradición del teatro medieval de los misterios y autos sacramentales²⁰⁷. Según esta autora, *LTA* es, de alguna manera, un drama alegórico y de tesis, y Zambrano, a través de los personajes, representa a quienes hicieron posible la Segunda República y a quienes la hicieron fracasar. En virtud de esta interpretación histórica, Polinices representaría el bando republicano, y Eteocles, el rebelde, Edipo podría encarnar a la

²⁰⁷ DORANG, Monique. *Die Entstehung der razón poética im Werk von María Zambrano*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 1995 (información obtenida de Bundgard, 2000: 300-302).

monarquía y también a los ideales frustrados de los intelectuales republicanos, Creón sería figura de los ideales de los militares franquistas, y Hemón, paradigma de la generación de la posguerra que buscaba la verdad y la justicia. De esta manera, las figuras masculinas “actúan en el ámbito de la realidad histórica, mientras que las figuras femeninas contribuyen a la genealogía del conflicto español desde el nivel esencial y profundo de los sentimientos” (Bundgard, 2000: 301). Ismene es alegoría de esperanza y eternidad, Ana simboliza la sabiduría ancestral y el inconsciente colectivo, la madre, una sombra en el recuerdo de Antígona, podría representar a España y al pueblo español, y la harpía es una figura paródica que encarna la argumentación basada en la razón.

Ahora bien, creo que afirmar el carácter teatral de *LTA* no excluye que Zambrano se sirviera también de otros géneros literarios, concretamente el de la confesión, tal como proponían Romeo Pemán, Ortiz Álvarez y Álvarez Roche. De hecho, teatro y confesión, para Zambrano, son géneros con características coincidentes o, al menos, compatibles, según se deduce del modo en que concibe uno y otra.

En el artículo “El origen del teatro” (1965), Zambrano define la acción dramática, como “un trozo de vida irreal que se extrae de la vida que con su realidad nos embarga y nos ciega” (Zambrano, 1965: 48). El teatro es, por tanto, vida representada ante el espectador y nace del ansía que en todas las culturas ha sentido el ser humano de representar la vida, de pedirle a la vida, aunque sea angustiosa, que vuelva a pasar otra vez. Este volver a pasar de la vida sucede también en la épica, en la novela, en la leyenda y en el mito, pero con una diferencia importante respecto al teatro, porque, según la filósofa, en este “la vida vuelve a pasar como acción, está sucediendo ante el actor directamente, tal como fue vivida” (Zambrano, 1965: 48). Así, el teatro visibiliza un suceso viviente, que se hace visible mientras está sucediendo, por lo que invita más directamente que la narración a la participación del público. El objetivo del teatro, por tanto, no es dar a conocer hechos que no se deben olvidar, sino que “se trata ante todo de revivir, de hacer resucitar algo que ya pasó, mas que de algún modo ha de seguir pasando, y no sólo para que se sepa y no se olvide, sino para que sea vivido” (Zambrano, 1965: 48). Por otro lado, los personajes, que son los únicos que aparecen, ya que el autor no lo hace, expresan con palabras razones íntimas, sinrazones y verdades que en la vida no representada no se dirían, y lo hacen en una especie de delirio. Este delirio, que se da en la palabra del personaje, tiene su origen en “el delirar de la vida en

su superabundancia de dolor y de gozo, el delirar de la infinitud de la esperanza, el frenesí del apetito del ser depositado en el corazón humano” (Zambrano, 1965: 48) y es complementario de la máscara, la cual da carácter de representación a la acción dramática que se desarrolla ante el espectador. La máscara manifiesta al ser humano porque revela lo que este es en verdad y saca su intimidad y los sucesos más ocultos de su vida, pero también lo encierra y aísla porque, cuando la vida humana sale a la intemperie, da miedo. De ahí que los antiguos griegos entendieran que no se podían dejar en libertad las pasiones humanas, “generadoras de catástrofes” (Zambrano, 1965: 48), sin canalizarlas dentro de una forma. Por eso, no se puede delirar en voz alta sin máscara. Delirio y máscara están, por tanto, en el principio del teatro y en su origen. Destaca Zambrano, asimismo, el efecto catártico, purificador, que la acción de la tragedia tenía sobre el espectador y el sentido profundamente religioso del teatro griego y del de otras culturas y épocas, en cuyas obras “el personaje humano no está nunca solo; dialoga con los muertos, con los dioses. Y el protagonista es a veces alguien que ha muerto y que vuelve a contar su verdadera historia” (Zambrano, 1965: 49), porque el teatro, “caja de resonancia de lo más íntimo de la condición humana, necesita de la amplitud de los cielos y de la tierra tal como el hombre de carne y hueso” (Zambrano, 1965: 49).

Por lo que respecta a la confesión, Zambrano dedicó una obra completa a este tema, *La confesión: género literario y método*, editada como libro en 1943, en el número VIII de la revista *Cuadernos de Filosofía* de Luminar (México)²⁰⁸. El tema principal de la obra es la confesión entendida como un género alternativo a los sistemas filosóficos discursivos, capaz de transformar la vida humana, algo que la filosofía moderna no ha intentado. En la primera parte de *La confesión*, Zambrano define y caracteriza este género literario que puede llenar el abismo abierto entre la razón y la vida desde los orígenes de la filosofía occidental. Para ella, como ya se ha dicho, diferentes necesidades de la vida dan lugar a diferentes géneros. La confesión nace en situaciones vitales de confusión y dispersión extremas, por circunstancias individuales o históricas, es decir, parte de una desesperación que es, antes que nada, queja –que la autora personifica en Job– y requiere que desaparezca el pudor para hablar a gritos de sí. Se caracteriza por ser “palabra a viva voz” (Zambrano, 1988: 14), pues toda confesión

²⁰⁸ Las dos partes de las que consta el texto habían sido publicadas previamente como artículos, en la misma revista, en 1941 y en 1943, respectivamente (Zambrano, 2011c: 55).

es una larga conversación. Este carácter conversacional supone la presencia de un tú, sea o no explícito, del cual es consciente quien confiesa. El lenguaje de la confesión es el del sujeto en cuanto tal que se revela a sí mismo, pero cuando alguien lee una confesión auténtica, siente repetirse en sí mismo aquello que es confesado. Es, pues, una acción ejecutada por la palabra y, al mismo tiempo, ejecutiva, pues lleva al lector “a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa” (Zambrano, 1988: 28). Obligar al lector a leer dentro de sí mismo es la meta de la confesión, la cual necesita ser actualizada cuando se lee. Asimismo, la confesión permite manifestar “el carácter fragmentario de toda vida” (Zambrano, 1988: 22), de manera que el ser humano, al salir de sí, busca abrir sus límites y encontrar más allá de ellos la integridad que le falta. Por eso, la confesión no solo es desesperación, sino que supone una esperanza, y quien confiesa quiere algo tan paradójico y contradictorio como desprenderse de lo que es, al mismo tiempo que realizarlo. En realidad, la confesión muestra las paradojas de la existencia y, por ello, es un método para que la vida se libre de ellas “y llegue a coincidir consigo misma” (Zambrano, 1988: 23). Revela, además, que la vida solo se expresa para transformarse, idea que, en mi opinión, está relacionada con la concepción de la paradoja como algo diferente de la contradicción, pues aquella supera a esta al generar un concepto nuevo, por tanto, una realidad nueva.

La conexión entre delirio y confesión, entre confesión y drama, entre drama y delirio son más que evidentes. Y a la vista de la reflexión de la propia autora sobre los géneros literarios, creo que puede concluirse que Zambrano quiso escribir una obra dramático-confesional, destinada a ser representada en un escenario, aunque estuvo dispuesta a despojarla de lo que caracterizaba inequívocamente como texto teatral para facilitar su publicación y divulgación.

No cabe duda de que la autora contó con la presencia del espectador –o en su defecto, el lector–, a quien no imagina como receptor pasivo de las palabras pronunciadas por los personajes, sino como testigo que de alguna manera participa del suceso viviente que la obra teatral visibiliza y a quien la confesión que el texto representa, sea este puesto en escena o simplemente leído, transforma. Aceptar el carácter dramático de la parte ficticia de *LTA* supone asimismo reconocer que la autora no solo dota a los personajes de palabra, sino de voz, lo que les confiere a ellos, a través de los actores, y a la obra, a través del sonido, una dimensión física, corporal, que en el texto destinado a la lectura queda muy atenuado. Con toda seguridad, Zambrano fue

consciente de que, en una obra teatral, las ideas entran por el oído, como la música, lo que explicaría la “oralidad” que algunos estudiosos han atribuido al lenguaje utilizado en *LTA*. En el drama, por otra parte, la historia se actualiza, se revive, cada vez que se representa. Esta actualización, semejante a la que se produce cada vez que se ejecuta una pieza musical, hace que cada representación sea única, diferente a las anteriores y a las que le siguen, precisamente por su dimensión física y temporal, por precisar la mediación otras personas –actores, directores, escenógrafos, iluminadores...– que interpreten el texto y las indicaciones y acotaciones incluidas en él, cuando las hay. Zambrano, por tanto, tuvo que ser consciente de que, al escribir un drama, concedía un margen de maniobra –es decir, de libertad– a todos aquellos sin los cuales la representación no es posible, quienes deben someterse al texto en la misma medida que pueden distanciarse de la intención primaria de su autora.

¿Por qué eligió Zambrano esta forma de expresión? Las razones han quedado expuestas en sus reflexiones sobre el teatro y la confesión, pero quiero recordar que, tal como ya se ha señalado, en M-404: 35d, fechado el 10 de septiembre de 1948, Zambrano, después de haber compuesto algunos delirios de Antígona en los que esta monologaba ante diversos interlocutores ausentes, escribe: “Ha de oír *voces* en su delirio. Voces equivalentes a las del coro, pero 1º odiosas, insultantes. Y esto cambia todo” (Zambrano, 2014: 314). La autora necesitaba que la protagonista oyera otras voces e inmediatamente pensó en el coro de las tragedias griegas, algo lógico tratándose de Antígona, pero creo que no fue ajeno a la elección del género literario el hecho de que *LTA* denuncie y enmiende la equivocación que Sófocles consumó precisamente en una tragedia, obra dramática por excelencia. Así, Zambrano corrige el error sirviéndose de un género literario semejante, aunque no equivalente, al utilizado por el autor que lo cometió.

No obstante, si se atiende a los textos conservados, se observa que, desde el principio y de forma simultánea, al reflexionar sobre el personaje trágico sofocleo, Zambrano recurre al lenguaje enunciativo y al connotativo, al ensayo y a la ficción literaria, ignorando “las barreras entre textos de «pensamiento» y textos de «creación»” (Camacho Rojo, 2010: 68), y trata a Antígona como objeto de su especulación y como sujeto con voz y palabra propias, a considerarla personaje, y, por tanto, creación, y también co-autor(a) de sí misma.

¿Qué buscaba la filósofa con el texto de género mixto, entre el ensayo, la confesión y el drama, que se publicó en 1967? Sin duda alguna, y de manera general, satisfacer la necesidad que la vida tiene de expresarse, en este caso, la vida que permanece en la oscuridad, pero no por ello desaparece, la vida escondida que aspira a salir a la luz a través de la palabra, pero que el lenguaje enunciativo solo no puede canalizar, la vida que no se conforma con ser narrada o reflexionada, sino que quiere ser revivida, porque, en palabras de Rosella Prezzo, “lo que permanece inexpresable en un lenguaje puramente conceptual (lo que en él se pierde o lo que lo excede) no necesita de nuevas palabras, sino que debe ser indicado, mostrado, hecho visible por medio de una representación” (Prezzo, 1999: 106).

Zambrano, por tanto, no se ajusta a los cánones de un género literario concreto, adopta aquello que precisa de los diversos discursos disponibles y los mezcla o, quizá mejor, desdibuja sus límites y, de alguna forma, los elude, lo que le permite transitar por todos ellos y servirse de los lenguajes que necesita en cada momento.

5.4.2. Sófocles se equivocó: el prólogo

Antes de dar paso a la voz de Antígona y a las otras voces que el personaje debía oír, Zambrano ofrece un ensayo en el que, con un lenguaje en ocasiones muy poético, enuncia su interpretación de Antígona. Se trata de un texto destinado a la imprenta –no al escenario– y relativamente largo, comparado con la segunda parte de la obra –ocupa aproximadamente un tercio del total–, que vuelve sobre los temas tratados en otros textos zambranianos sobre la heroína griega, sobre todo en el prólogo de *DA* (1948) y en “El personaje autor: Antígona” (1962-1965).

María Zambrano da por supuesto que los receptores de su obra conocen bien la tragedia sofoclea. Aunque a lo largo del prólogo alude a datos concretos de la leyenda, la autora no contextualiza al personaje ni su historia, como hiciera al comienzo del prólogo de *DA*. En cualquier caso, no cabe la menor duda de que la filósofa está interpretando la figura y la historia de Antígona según Sófocles, aunque pueda suponerse que conoce el tratamiento que otros autores antiguos y modernos han dado a esta figura trágica.

El texto arranca sin más preámbulos con una afirmación, tan tajante como reveladora, a propósito del suicidio de la protagonista:

“Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error nos cuenta” (Zambrano, 2012: 145)²⁰⁹.

La filósofa expone, clara y concisamente la clave sobre la que se sustenta toda su interpretación de la obra sofoclea. Habla de lo que “en verdad” le sucedió a Antígona, precisión que, por otro lado, no aparece en la “Parábasis preliminar” de *LTA(Mn)*, cuyo comienzo difiere ligeramente del prólogo de *LTA*:

“Antígona no se suicidó en su sepulcro, según Sófocles incurriendo en un formado error nos cuenta” (M-249).

Hablar de lo que “en verdad” le pasó a la protagonista significa que lo que cuenta Sófocles no es cierto, que sus palabras no reflejan la realidad, lo que está directamente relacionado con la hermenéutica de la sospecha. Ahora bien, que lo que cuenta Sófocles no sea lo que en verdad le sucedió a Antígona no quiere decir que el autor mienta. De hecho, la filósofa parece que no opone verdad a mentira, sino a opinión e, incluso a ficción. Así, el autor trágico no miente, sino que se equivoca al crear su fábula, de manera que esta no da cuenta de la realidad. No obstante, se trata de un error, en primer lugar, *formado* y, finalmente, *inevitable*. Aunque Zambrano no da pistas sobre cómo interpretar el tránsito de un calificativo a otro, en ambos casos el adjetivo parece atenuar la responsabilidad del autor griego, cuestión sobre la que vuelve en otro momento del prólogo. De todas formas, la afirmación sobre el error de Sófocles es tajante y una novedad respecto a otras reflexiones zambranianas sobre el tema del suicidio de Antígona.

En *DA* (1948), Zambrano responsabilizaba a Sófocles de sustraer a Antígona de su destino –la inmortalidad– al hacerla morir violentamente y, a diferencia de éste, ella le concedía al personaje tiempo y palabra para delirar “entre las cuatro paredes de su tumba”, pero solo se atrevió a sugerir, sin duda presionada por el confesado temor que infunde “el respeto al Autor”, que el suicidio de la protagonista no parecía creíble. El respeto al Autor, con mayúscula, deja ver que la filósofa otorgaba autoridad a Sófocles

²⁰⁹ En adelante y para facilitar la lectura, en los textos citados de *DA* y de *LTA* señalaré tan solo la página, puesto que todos pertenecen a Zambrano, 2012.

como creador y a su creación, la tragedia *Antígona*, es decir, que asumía como verdaderos y coherentes no solo la realidad narrada, por otro lado ficticia, sino también su mensaje, o sea, su pretensión ideológica. No obstante, la filósofa se *rebela* contra esa autoridad porque, utilizando el mismo juego de palabras del que ella se sirve en el prólogo de *DA*, se le *revela* algo que no encaja con su visión del mundo, con su perspectiva de la realidad y con su propia experiencia de *Antígona*. Y digo *experiencia* porque años después de publicar *LTA* escribió que *Antígona* le hablaba al oído... y los muertos no hablan.

Para transitar desde una actitud acrítica de respeto y obediencia, que invita a alinearse con la voz dominante del texto, hasta esta hermenéutica de la sospecha, vislumbrada ya en *DA*, es preciso que emerja a la conciencia la existencia de una discordancia en el texto, algo que quien interpreta no puede asumir. En el caso de Zambrano, la disonancia fue creciendo con el paso de los años. En 1948 el suicidio de la protagonista le parecía imposible de aceptar, pero no lo negaba. Incluso llegaba a plantearse su posibilidad al afirmar que, de haber sido este el fin adecuado para *Antígona*, la joven habría necesitado, de todas formas, tiempo para vivir en delirio lo que no había vivido antes de bajar a la tumba, un tiempo que Sófocles no le dio. En el prólogo de *LTA*, sin embargo, la filósofa, quien por otra parte parece asumir la leyenda transmitida por Sófocles justo hasta el momento en que *Antígona* entra en su tumba e incluso algunos elementos posteriores –como el suicidio de Hemón y el arrepentimiento de Creón–, no niega explícitamente la autoridad de Sófocles, pero al afirmar que el autor trágico se equivocó, aunque fuera inevitablemente, no se somete a ella²¹⁰.

Desde una perspectiva hermenéutica crítica feminista, la afirmación de este error es crucial. No hay que perder de vista el reconocimiento que, durante siglos, han merecido Sófocles, considerado en algún momento como el mejor escritor de todos los tiempos, y *Antígona*, tenida por una obra perfecta, ni dejar de lado la influencia que la *Antígona* sofoclea ha tenido en la conformación del pensamiento y la cultura occidentales. Para erigirse en lectora crítica, Zambrano tuvo que superar el respeto y el miedo al poder simbólico del Autor y al peso de una tradición de casi veinticinco siglos y reconocerse a sí misma autoridad como intérprete. Además, tal como señala Annarosa Buttarelli, la filósofa corrigió a Sófocles “en un momento histórico en el que no había

²¹⁰ En la sección “Categorías y movimientos hermenéuticos” reflexiono sobre la importancia que la afirmación del error de Sófocles representa desde una perspectiva hermenéutica crítica feminista.

mediaciones femeninas de pensamiento disponibles que tuvieran autoridad suficiente como para, precisamente, autorizarle a hacer una intervención, en cierto modo, escandalosa” (Buttarelli, 2005: 50). Prueba del carácter escandaloso de la afirmación zambraniana sobre el error de Sófocles es que algunos autores consideran grave negar al autor trágico la veracidad de su versión, “anulando su libertad creadora” y se sienten obligados a defender al tragediógrafo griego con argumentos que, en el mejor de los casos, consideran las palabras de Zambrano como licencia poética, entendiendo que lo que se puede “calificar de error literario, filosófico e histórico es la irrupción radical y desmesurada de María Zambrano en la obra de Sófocles” (Pino Campos, 2005b: 249).

El escándalo no hace sino revelar claramente la autoridad cultural que *Antígona* y su creador han tenido y siguen teniendo y la incomodidad que produce que alguien, en este caso una mujer, la cuestione sin complejos y, paradójicamente, sin desmentirla. Zambrano tuvo que concederse a sí misma, al menos, tanta autoridad como la que (le) merecía Sófocles, no solo para interpretar la leyenda sofoclea y denunciar el error del autor griego, sino también para enmendarlo, ya que reescribe la obra a partir del punto en que su creador se equivocó y, en principio, solo le da otro final, pero este nuevo final y el proceso necesario para llegar a él arrojan una luz diferente sobre toda la historia. Zambrano, por tanto, comparte la autoridad de y con Sófocles y se hace coautora de la leyenda de Antígona.

Antígona, pues, según Zambrano, no se suicidó en su tumba “e questo contradice quanto sappiamo del mito” (Cardichi, 2006: 72). El resto del prólogo está destinado a explicar por qué y las consecuencias que de ello se derivan.

En *DA*, Zambrano explicaba que Antígona no se suicidó por dos razones: la primera, que la protagonista no podía ahogar la vida latente que había en su amor de mujer y suspiraba por ser vivida; la segunda, que no podía evitar su castigo, es decir, bajar viva a la tumba y permanecer así en ella. Por otro lado, al incluir a la protagonista en la estirpe de las heroínas primaverales y al atribuirle una misión mediadora, no solo entre los hermanos, sino entre la vida y la muerte, parecía sugerir que la joven no podía morir, aunque casi al final del prólogo, se afirmaba que murió en el abandono de sus dioses y sin saber que había servido al Dios desconocido. Más tarde, en “Antígona o de la guerra civil”, de M-386, decía Zambrano que Antígona tuvo que morir para que Polinicies siguiera siendo hermano y no quedara convertido en el otro, y que hermanar muerte y vida, una de las funciones de Antígona, es desnacer sin suicidarse, o sea,

volver a la muerte que precede a la vida y renacer. En “El personaje autor: Antígona” nada se afirmaba respecto al suicidio del personaje, pero sí que, como heroína primaveral que es, no podía morir. En *LTA*, Zambrano recoge algunas de estas ideas pero, por lo que respecta concretamente al suicidio de Antígona, los argumentos esgrimidos son otros, lo que revela una evolución en la reflexión sobre este personaje trágico y su sentido.

En el prólogo de *LTA*, el primer motivo por el que Antígona no podía suicidarse es que “no había dispuesto nunca de su vida” (145), que es lo mismo que decir que no se había poseído a sí misma, que no había pensado en sí misma y que no había sido libre para tomar decisiones, entre otras cosas, por su juventud: no había vivido el tiempo necesario para alcanzar la libertad. Pero también pesaba sobre ella el conflicto trágico de la familia y de la ciudad, el cual, según la autora, encontró virgen a Antígona, la despertó de su sueño de niña y la envolvió como un capullo a una larva, de tal forma que sin ella, “el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido” (146).

Revelar dicho sentido es la segunda razón por la que, según Zambrano, Antígona no podía quitarse la vida. Para la filósofa, de la destrucción que aparece en la tragedia tiene que desprenderse algo que la rescate y la trascienda, es decir, una verdad válida universalmente que es preciso revelar a la conciencia, que es como se define *transcender* en “El personaje autor: Antígona”. Y Antígona muestra dicha trascendencia más y mejor que ningún otro personaje trágico, pero para ello necesitó tiempo: el tiempo que vivió desterrada acompañando y guiando a su padre y el tiempo en que se gestó el enfrentamiento entre sus hermanos, su muerte mutua y la posterior acción del tirano, “que se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir” (147). No obstante, en opinión de Zambrano, la muerte de Antígona, tal como la ideó Sófocles, solo salva el honor del cadáver de Polinices, pero no rescata a Creonte ni a los hermanos, ni explica el final de Edipo, arrebatado por poderes superiores en el momento de la muerte, ni el suicidio de Yocasta, ni el de Hemón, ni la vida no vivida de la joven, que en la tragedia griega solo se evoca en su llanto camino de la tumba²¹¹. Así la muerte que Sófocles dio a Antígona deja sin resolver muchas cuestiones.

Todo esto revela, según Zambrano, que la verdadera condición de Antígona es la de ser “la doncella sacrificada a los *ínferos*, sobre los que se alza la ciudad” (147), una

²¹¹ Llama la atención la ausencia de Ismene en la lista de quienes necesitan rescate o explicación.

ciudad sostenida entre los tres mundos –el celeste, el terrestre y el de los abismos infernales–, y que para mantenerse exigía sacrificio humano, concretamente el sacrificio de una doncella, lo que recuerda las palabras del texto titulado “La nodriza” (M-404: 12d) en el que este personaje le revela a Antígona que debajo de todo lo que edifican los hombres siempre hay una muchacha enterrada. Este sacrificio, sin duda “un antiguo rito” (148), no debería sorprender en la actualidad, ya que el sacrificio “sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte” (148), lo que conecta el pasado con el presente, anulando la distancia que separa el tiempo de Antígona del tiempo de Zambrano y también de nuestro tiempo. La mención a la ciudad hace patente el sentido político que la autora otorga a Antígona, el cual por otro lado no contradice ni excluye otros sentidos. Según Zambrano, ningún intento de sustituir el sacrificio por la razón ha tenido éxito, lo que no puede interpretarse en ningún caso resignación al sacrificio o aceptación del mismo como algo necesario o inevitable. La filósofa constata una realidad que, hasta el presente, ha sido imposible de erradicar, hasta el punto de que califica la historia como “historia sacrificial”, pero que no es deseable ni tendría lugar posible en una ciudad cimentada en la vida, en la Nueva Ley.

El término ciudad tiene para Zambrano muchos y diversos significados, a veces aparentemente contradictorios, como sucede con otros tantos términos y categorías manejados por ella. La ciudad es el espacio geográficamente delimitado, ocupado y preparado por los seres humanos para poder vivir una vida que pueda calificarse como humana y el escenario de la historia, es decir, el lugar donde “se despliega el tiempo histórico” (Bundgard, 1999: 14). Confluyen en ella la naturaleza y la ley, pues sin ley no hay ciudad, pero la ley, que define a la ciudad otorgándole una dimensión ético-política, se fundamenta al mismo tiempo en el principio de exclusión y, por lo tanto, genera víctimas, por lo que toda ciudad las tiene. De hecho, está fundada sobre ellas, cuestión íntimamente relacionada con lo que Zambrano llama la “historia sacrificial”. La ley “que funda la ciudad es, pues, pacto sostenido por el sacrificio, cuya primera víctima es la naturaleza y cuanto en nosotros es naturaleza” (Revilla, 1999: 9). Todo lo sacrificado constituye los ínfimos de la ciudad, a los que hay que descender no para destruirla, sino para obtener de ellos la vida que encierran. La ciudad es también el espacio donde los seres humanos proyectan sus preocupaciones y sus sueños, es decir, sus esperanzas. Y cuando la ciudad se convierte en espacio perdido, como sucede en quien sufre el exilio, se reviste de significados simbólicos: es el lugar del pasado que se

proyecta hacia el futuro como ciudad ideal, objeto de esperanza donde es posible el mayor bien (Bundgard, 1999: 14), como se vislumbrará en la ciudad que Polinices quiere fundar con Antígona en el capítulo “Los hermanos” de la segunda parte de *LTA*.

La ciudad, pues, tiene diversas dimensiones –geográfica, política, ética, antropológica, espiritual...–, funciona como espacio paradójico en el que se integran realidades aparentemente dicotómicas, pero que en Zambrano tienen muy difuminados sus límites: realidad, esperanza, soledad, convivencia, sociedad, individuo, exclusión, libertad, eternidad, historia, vida, utopía, pasado, futuro, cotidianidad, frontera, trascendencia...

Zambrano dedica unos párrafos del prólogo de *LTA* a reflexionar sobre el sacrificio y comienza evocando un pasado en el que la víctima es siempre una doncella, una mujer. En realidad, muchas, pues nombra a Juana de Arco y a “esa cadena de santas, doncellas enmuradas, / ofreciendo durante un tiempo que no acaba su pureza a la pureza de la fe, del amor que rescata y trasciende” (148-149), precisamente las doncellas-niñas que en *DA* constituían la estirpe fundada por Antígona. Las mujeres vírgenes, por tanto, son las víctimas de sacrificio que salvan la ciudad, es decir, la sociedad, la cultura, la historia, tal como se han desarrollado a lo largo de los tiempos. Pero no solo las doncellas son sacrificadas. Zambrano recuerda que Antígona y Sócrates, aunque de manera distinta, murieron en virtud de las leyes de la ciudad –lo que significa que fueron condenados a muerte en cumplimiento de dichas leyes–, pero por seguir la Nueva Ley, que es “el íntimo motor de todo sacrificio”, la “Pasión que preside la historia” (151), y la más antigua y sagrada de las leyes. De esta manera, la Nueva Ley, cuyo contenido la autora no aclara, de momento, queda vinculada al sacrificio y, con ello, parece transformar su significado. Ya no se trata de una exigencia externa procedente de la ciudad, sino algo que se origina en el interior. En mi opinión, los diversos significados de sacrificio no son excluyentes, sino el resultado de adoptar perspectivas distintas. Siguiendo con el ejemplo de Zambrano, Antígona y Sócrates fueron víctimas involuntarias (de sacrificio) a causa de las leyes de la ciudad, la cual necesitaba y exigía que murieran para sostenerse, pero ellos asumieron y vivieron libremente sus respectivas muertes, motivados e iluminados por lo que la filósofa denomina la Nueva Ley. Su sacrificio, por tanto, según la perspectiva, tiene un sentido diferente: es una acción libre que les cuesta la vida.

Para la filósofa, la acción del sacrificio debe cumplirse en los tres mundos en los que se sostiene la ciudad –en los abismos, en la tierra y en los cielos–, las víctimas de sacrificio deben bajar a los infiernos, del mismo modo que quienes aman pasan por el infierno de la soledad, el delirio y el fuego hasta acabar dando “esa luz que sólo en el corazón se enciende, que sólo por el corazón se enciende” (150). Se trata, pues, de descender para ascender por el amor, el cual es fecundo y creador de vida, de luz y de conciencia, y logra que el ser humano trascienda. Porque el amor y el descenso a los inferos –a lo más profundo y oscuro del ser– hacen nacer la conciencia.

Así pues, el sacrificio de Antígona, que es de amor, abarca los tres mundos. La piedad ha llevado a la joven al mundo de los muertos, de quienes parece sentirse más cercana que de los vivos, “como si ella fuera una Perséfone sin esposo que ha obtenido únicamente una estación: una primavera que no puede ser reiterada” (151). En varios escritos zambranianos Antígona está asociada a la estirpe de heroínas primaverales como Perséfone aunque, en el prólogo de *LTA* se afirma que, a diferencia de la hija de Zeus, la heroína no tiene esposo y su primavera no se repetirá cíclicamente.

Por lo que atañe al mundo terrestre, la joven ha nacido y vivido en un doble laberinto, el de la familia, marcada por el crimen de Edipo y el incesto, y el de la historia, protagonizada por la guerra civil y la tiranía posterior, y realiza su sacrificio, como se acaba de ver, con y por la lucidez que le muestra la Nueva Ley. De esta manera, se convierte en una figura de la aurora de la conciencia en estado naciente. Y esto hace que Antígona no solo no pueda suicidarse, sino que tampoco pueda morir sin más, porque ninguna víctima de sacrificio “muere tan simplemente. Ha de vivir vida y muerte unidas en su trascender. Que este trascender no se da sino en esta unión, en estas nupcias” (152). Según la filósofa, el castigo que se le impuso a Antígona le dio tiempo para completar su muerte mientras completaba su vida no vivida y el proceso trágico de su familia y de su ciudad. Y todo ello, en el abandono total de sus dioses, lo que tiene que ver con el tercer mundo, el celeste.

Zambrano es consciente de que en la leyenda sofoclea sobre Antígona no hubo oráculo que orientara su destino, ni dios que se ocupara de ella. La joven estuvo sola en su sepulcro. Tenía un espacio, pero en opinión de la filósofa había que concederle también tiempo para deshacer el laberinto y “un género de morir conveniente para que dejara algo, la aurora que portaba” (152), es decir, para que trascendiera. Y está claro que Sófocles no se lo concedió. Pero Zambrano sí. Ella fue capaz de ver a Antígona en

la tumba, sola, abandonada por sus dioses, el silencio como la única respuesta divina a sus lamentos, y consciente de que se le escapa la vida y el (posible) futuro. Y fue capaz de concebir otro sentido a su sacrificio.

Según Zambrano, en Occidente, la tragedia griega, donde lo divino se mezcla con lo humano, ofrece lo que ella considera uno de los hallazgos más felices de la conciencia religiosa griega: “la pasión de la hija”. Antígona vivió esta pasión abandonada por los dioses, pero “cuando el silencio es la única respuesta para el humano clamar y la humana alabanza, llega a adquirir consistencia, casi entidad. Y es entonces más, mucho más que un personaje con su voz” (154). Ante esto, la filósofa concluye que la pasión de Antígona se produjo, en realidad, a la sombra del Dios desconocido —al que ya había mencionado en el prólogo de *DA*—, al pie de cuyo altar, Pablo de Tarso proclamó la resurrección a los atenienses, los cuales no se rebelaron ante tal anuncio, sino que guardaron silencio. En “El personaje autor: Antígona”, Zambrano había afirmado que en “Antígona se cumple humanamente la pasión del hijo” (Zambrano, 1971b: 62), el sacrificio propio del mediador, que exige “transgredir una ley para que aparezca la nueva ley de la amplia justicia” (Zambrano, 1971b: 61). Hablar de la pasión de la hija, por tanto, significa aludir a su condición de mediadora.

Zambrano introduce la figura del mediador aludiendo a lo que denomina la “historia apócrifa”, la cual, según ella, ahoga a la verdadera. *Apócrifo* significa falso o de dudosa autenticidad, lo que no impide que la historia apócrifa sea, por ello, menos cierta. Se trata de un concepto que no se explica en el prólogo de *LTA*, pero importante en el pensamiento zambraniano y estrechamente relacionado con la historia sacrificial. La historia apócrifa es la que escriben los vencedores, la que responde a los criterios del poder o de la razón imperantes, la que manifiesta todo lo que es hegemónico, la que no tiene en cuenta la vida, la que arroja a los márgenes aquello que no encaja, a aquellos por los que no siente interés, la que sirve al poder, la que oculta y asfixia a la historia verdadera, que es “la que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en rescatar” (154) y, entre las dos, padecen su sufrimiento las víctimas que hacen posible la historia humana, es decir, la historia alternativa a la sacrificial.

Para explicar cómo actúa la historia apócrifa, la autora se sirve del símbolo de la cruz, con su eje vertical, que une el cielo y la tierra, en sentido ascendente y descendente, y el eje horizontal, “signo de la total entrega del mediador” (154). El recurso a la cruz, con sus dos ejes, evoca la conexión entre el mundo terrestre y celeste

y hace inevitables las connotaciones cristianas del símbolo, máxime cuando se asocia a ella la figura del mediador, en quien sin duda hay que ver al Mediador, con mayúscula, al que luego hará ella referencia, es decir, a Jesucristo, al que por otra parte no nombra en ningún momento. Por tanto, el mediador aparece, en primer lugar, como una especie de eslabón entre el mundo celeste y el terrestre. La aparición de la figura del mediador justo cuando la autora acaba de hablar de la pasión de la hija remite inevitablemente a la Pasión del Hijo, lo que asocia ambas pasiones y ambas figuras: el Hijo y la hija quedan igualados en la pasión y también en la misión mediadora.

Según Zambrano, la historia apócrifa deforma la figura de la cruz, la cual, sin dejar de serlo, se convierte en aspa, lo que tiene consecuencias para la víctima clavada en ella, no solo porque los dos ejes se confunden, sino también porque el aspa gira “según el viento que corre, según las intenciones y conveniencias de quienes disponen de ella. Y el movimiento puede ser de izquierda a derecha como de derecha a izquierda” (155). Esta imagen del aspa apunta a la ambigüedad, la indeterminación, la tergiversación..., barreras que dificultan la función del mediador, el cual no dispone de espacio para serlo, ni visibilidad. Por tanto, entiende Zambrano que una de las primeras acciones del mediador, “y, huelga decirlo, del Mediador sobre todos” (156), es la de abrirse un espacio propio donde cumplir su función, divina, por muy humana que sea. Creo que puede interpretarse, por tanto, que la mediación ejercida por Antígona, a pesar de la ausencia y del silencio de los dioses, remite a lo divino y que la tumba es el espacio-tiempo abierto para que ella lleve a cabo su misión, lo que, en realidad, convierte en mediadora a Zambrano, puesto que es ella, la autora, quien se lo concede. No obstante, como se verá en la parte dramática de *LTA*, Antígona también se abre a sí misma un espacio donde cumplir su misión mediadora: sus propias entrañas.

Continuando con la figura del mediador, piensa la filósofa que la tragedia griega constituye un ámbito “privilegiado para que la figura de una cierta especie de mediador aparezca” (156), alguien que realiza algo fuera de lo común con una pasión que puede calificarse como *hybris*, pero sin la cual no podría llevar a cabo su extraordinaria acción. Zambrano, por tanto, no tiene una visión completamente negativa de la *hybris*, “imprescindible para lograr [...] la liberación del sujeto del destino” (Seydel, 2013: 4), entre otras cosas porque, a la luz del comportamiento de las divinidades –las luchas entre las divinidades preolímpicas, el miedo profesado a sus herederos, el castigo que Zeus impone a Prometeo por robar el fuego para los mortales, quienes por otro lado

necesitan lo que proviene de los dioses para poder vivir su vida mortal–, parece que la pasión de los dioses fuera “que el hombre no acabase de nacer” (158). Esto arrojaría luz sobre el error de Edipo, la muerte de sus hijos y la pasión de Antígona, la pasión de una hija. Según Zambrano, Edipo se equivocó como padre y como rey, y su doble culpa se repartió entre sus descendientes, de manera que la herencia del rey recayó sobre sus hijos varones, que la dividieron y se mataron entre sí, y la herencia del hombre fue a parar a la hija, solo a una, Antígona, porque se trataba de “algo esencial que no puede dividirse y por ello no tenía por qué caer sino de refilón sobre la otra hija, Ismene, que / sólo en tanto que hermana tuvo parte en la tragedia” (159-160).

Antes de seguir adelante, creo que es importante destacar el hecho de que la herencia de Edipo-hombre recaiga sobre una mujer, aunque esté claro que el término *hombre*, opuesto en este caso a *rey*, no equivalga a varón. Por un lado, la autora asume la historia sofoclea y su mensaje: que en la Antigüedad el poder político –el “lado del poder” (160)– no pasaba a manos de las mujeres. Por otro, manifiesta que la humanidad, la cualidad que hace que un ser humano lo sea, no solo es indivisible, sino que la comparten igual e indistintamente varones y mujeres, lo que equivale a afirmar que ellas son tan humanas como ellos. Para Zambrano, la esencia humana de Edipo, un varón, era materia de sacrificio, como lo es la de Antígona, una mujer. La diferencia entre ambos es que para que el sacrificio sea eficaz se precisa “la presencia operante de algo puro” (160), condición que evidentemente Edipo no cumplía, pero Antígona sí, “por su pureza –su humana pureza–”. Y por eso, ella consigue rescatar la culpa familiar y trascenderse. Esta humana pureza es, sin duda, su virginidad, entendida como integridad física y espiritual.

Frente a la pureza y la ley de Antígona –la Nueva Ley–, la lucha de los hermanos revela que aún pervive algo que debe sepultarse: la ciega pretensión de poder de los dioses y de los tiranos “que llega siempre desde afuera, o desde adentro” (160). No obstante, da la impresión de que Zambrano no incluye a Polinices entre quienes pretenden el poder ciegamente. Apoyada en la distancia que la separa de las tragedias clásicas, supone –más bien, imagina– que el hermano que llegó desde fuera, al volver a Tebas, quiso liberar a la ciudad de un poder excesivo y endogámico y llevar a Antígona a la vida, aunque en realidad la condujo a la muerte. La autora, por tanto, reelabora el personaje de Polinices y anticipa lo que luego desarrollará en el capítulo “Los hermanos”.

Su relectura del hermano de Antígona nada tiene que ver el mito, según el cual Polinices vuelve a Tebas y la ataca para recuperar sus derechos dinásticos, tal como relata Esquilo en *Los Siete contra Tebas*, y Eurípides en *Las Fenicias*. Zambrano, por tanto, rehace también la historia de Polinices y, aunque ni Sófocles ni ninguna otra leyenda aludan a ello, encuentra paralelismos entre este y Orestes, “el hermano absoluto” (160), no porque sus dos historias se asemejen, sino porque es la fraternidad la que “se debate bajo la fatalidad sombría, [...] la verdadera protagonista entre las tinieblas legadas por el reino del padre y de la madre, [...] lo que aflora, lo que se presenta como naciente protagonista, como necesario protagonista redentor, lo que va a desatar el nudo del mal” (161). La relación fraternal, en la que coinciden la oscuridad heredada y la luz prometida, se muestra como el más íntimo anhelo de quien vive en el laberinto de la familia atraída por el deseo de poder que ciega y enloquece.

Así, llegado el momento de la anagnórisis, “el protagonista se reconoce como sujeto de su culpa, se libra con ello de ser el objeto, el simple objeto sobre el que ha caído el favor o la condenación del destino que planea sobre los hombres y los dioses” (161). Es decir, deja de ser una marioneta del destino. De esta manera, quedan igualados dioses y mortales, “y el ser y no-ser de la condición humana se revela inversamente al ser y no-ser de los dioses” (161). Convertirse en sujeto de culpa provoca en el ser humano un exceso –según Zambrano, puede llamarse trascendencia– que lo sitúa por encima de los dioses, pero entonces la ciudad lo rechaza, no tiene sitio ni entre los vivos ni entre los muertos y está completamente solo. Únicamente el Dios desconocido acoge esta soledad, paradójica consecuencia de la fraternidad, como muestra claramente Antígona, sin culpa propia, abandonada incluso por Atenea. Y esta ausencia de culpa propia es la que le permite resucitar la Nueva Ley, que en realidad es también la ley sepultada, olvidada, que está por encima no solo de los hombres y de los dioses, sino del destino:

“La ley en que el destino se configura y, por ello mismo, se rescata. Pues que la hazaña ha de ser ésta: rescatar la fatalidad” (163).

En mi opinión, reconocerse como sujeto de culpa significa dejar de ser víctima y, aunque parezca paradójico, supone recuperar o conquistar la libertad, convertirse en sujeto y no en objeto del destino, que en el mundo antiguo estaba en manos de los dioses. Por ello, el ser y el no-ser de los seres humanos es inverso al ser y no-ser de los

dioses. Los dioses se presentan, por tanto, como impedimento para la libertad humana, para que el ser humano logre su plenitud. Reconocerse como sujeto de culpa significa asumir que se ha transgredido una ley, que se han traspasado los límites impuestos por esta, lo que provoca exclusión y soledad en el culpable. El problema, en Sófocles y en las interpretaciones de su tragedia, sobre todo desde Hegel, era *grosso modo* el enfrentamiento entre las leyes de la ciudad y las de los dioses, pero en Zambrano no se da dicho enfrentamiento, ya que todas las leyes, humanas y divinas, crean límites y, por tanto, exclusión. Todas, menos la Nueva Ley, que logra rescatar la fatalidad, es decir, que posibilita la libertad.

Antígona se ha quedado sola tras su acción, inspirada por la Nueva Ley. La fraternidad ha quedado atrás. La tragedia de sus padres y de sus hermanos, de la familia y de la ciudad, ha terminado, pero la suya, la propia de ella, acaba de abrirse “al entrar en su tumba todavía viva; viva sin hermano y sin nupcias” (163). Aunque no lo hace de forma explícita, al hablar de una tragedia propia de Antígona, la autora parece formar parte de quienes piensan que en la de Sófocles, a pesar del título, el verdadero protagonista era Creón. Y es esta tragedia propia de Antígona la que Zambrano escribirá.

Para la filósofa, la tragedia de Antígona se presenta en lo que considera un segundo nacimiento para la protagonista –¿una nueva primavera?–, segundo nacimiento que sugiere re-creación y “que coincide no con su muerte, sino con ser enterrada viva – perfecta contraposición de aquel su destierro cuando se abría a la vida–” (163). Así, Zambrano destaca y critica la ironía que encierra la situación: cuando Antígona terminaba su niñez y empezaba su vida, le fue negada una tierra propia, pero se le concede para morir²¹². Por otro lado, en este segundo nacimiento se le revelarán a la protagonista todas las dimensiones de su ser. En la tumba, Antígona se sabe y se siente como “un ser íntegro, una muchacha enteramente virginal” (163) que no alcanzará su destino: el matrimonio. Se ve con claridad que, en este caso, se alude a la virginidad física de Antígona, a su condición de soltera y que, por tanto, no ha disfrutado de la libertad permitida a las mujeres.

²¹² Creo que es interesante recordar que en Sófocles, el contraste se producía entre Polinices, muerto sin sepultura, y Antígona, enterrada viva.

Antígona, que nunca había reparado en sí misma, que no dispuso de su ser ni de su vida, que no buscó ser víctima de sacrificio ni tuvo conciencia del mismo, entró en su tumba con todo su ser, en realidad, pura posibilidad:

“Lloró por sus bodas, esas sus bodas en las que parecía no haber reparado nunca anteriormente; por el tiempo que se le quitaba, inevitablemente por ella misma, porque en ese instante se sentía y veía por primera vez. Nació así entrando en la cueva oscura, teniendo que ir consumiéndose sola, entrándose en sus propias entrañas. [...] Diáfana, sin sombra y sin imagen, se la hacía entrañarse, morir como si se suicidara desde adentro y, mientras se consuma verse, estar frente a su imagen por primera vez” (164).

Al entrar en la tumba, sola, Antígona, por primera vez, es consciente de sí misma (lo que es) y del tiempo del que ha sido privada, de la vida que se le ha negado vivir (lo que no será). Y llora por ella; no por sus padres, ni por sus hermanos, ni por la ciudad, sino por ella, porque el castigo impuesto la condena a consumirse lentamente, a morir como quitándose la vida desde dentro, lo que sin duda comporta un sufrimiento indecible. Y eso, según Zambrano, explica el error del autor trágico²¹³:

“Sófocles no podía admitirlo, no podía dejarla morir de este modo. Halló para ello el recurso del suicidio desde afuera, de ese suicidio que consiste / en matarse por librarse del otro, del tenerse que ir muriendo, entrándose en las propias entrañas” (164-165).

La autora supone que Sófocles fue capaz de imaginar lo que a su protagonista le esperaba en la tumba, las consecuencias de su condena, y que prefirió darle otro final ¿por compasión? En la obra sofoclea, el suicidio de Antígona provoca el de Hemón, y este, el de Eurídice, su madre. Las muertes de su hijo y de su esposa son las que castigan la *hybris* de Creón, quien parece ser el verdadero protagonista de la tragedia, el que recibe una lección por sus actos. Por un lado, para que el drama continuara, Sófocles necesitaba que Antígona muriera el mismo día en que se desarrollan los acontecimientos. Por otro, en la Antigüedad, una joven virgen podía ser ofrecida en sacrificio, pero no podía ser ejecutada en virtud de una condena. Así, una vez encerrada Antígona en la tumba, a Sófocles no le quedaba más opción que “suicidarla”. Esto significa que el suicidio de Antígona, en la obra sofoclea, es instrumental, el medio para conseguir un fin que nada tiene que ver con la muchacha. De esta manera, la vida de la

²¹³ Camacho piensa que Sófocles cometió el inevitable error, porque “cualquier ciudadano de la Antigüedad estaba en la consuetudinaria creencia de que la única salida a una situación trágica era la muerte” (Camacho, 2010: 71).

joven heroína ha estado al servicio de Edipo, primero, y de Polinices, después, y su muerte, al servicio del tirano, para lograr su arrepentimiento.

Zambrano, en el texto dramático de *LTA*, rechaza esta instrumentalización al mostrar, entre otras cosas, que no era necesario que Antígona se suicidara para que su prometido lo hiciera, puesto que, como se verá más adelante, Hemón se quita la vida por amor, para estar con su novia en el Hades, pues sabe que esta morirá en la tumba en la que ha sido enterrada viva. Por eso, en el prólogo, al declarar a Sófocles incapaz de asumir la muerte a la que Antígona había sido condenada, parece sugerir que el autor tuvo compasión de su personaje y le libró de un suicidio con otro más fácil, menos duro. Pero ¿qué es este suicidio desde dentro del que habla la filósofa? Ella no lo explica, pero puede entreverse su relación con la experiencia que provoca el delirio. Antígona, en la más absoluta soledad, se descubre a sí misma, se da cuenta de cómo ha vivido, se hace consciente de la vida que la tragedia de sus padres y de sus hermanos no le ha permitido vivir y sabe además que tampoco podrá vivirla en el futuro, porque su tiempo se ha acabado. Suicidarse desde dentro es verse morir, siendo consciente del pasado que se deja atrás y del futuro que no se alcanzará nunca; es ir perdiendo la vida y el ser en la medida en que se va siendo consciente de una y de otro; es decir adiós a lo que se ha sido y, de alguna manera, también renunciar a ello, es decir, no dejarse morir simplemente, pasivamente, sino añadir una cierta libertad a la propia muerte. Antígona, pues, no se podía suicidar desde fuera.

Pero Zambrano va más allá. La joven protagonista había trascendido la ley de la ciudad, la de la familia y la de sus dioses y “el solo haber andado en el destierro le dispensaba de morir así, según la mandaban” (165). El destierro, por tanto, haber sido privada una tierra que pudiera llamar patria, la liberaba de obedecer las leyes de la ciudad que la había expulsado de su seno, las leyes en virtud de las cuales había sido condenada. Esto la sitúa fuera del ámbito de dichas leyes, lo que le permite obviarlas. Por tanto, Antígona no estaba obligada a esperar la muerte en la tumba “y deslizarse en su angostura hasta ser por ella bebida, tal como la víbora, su tótem tebano, hace al embeberse en la tierra” (165), pero tampoco podía suicidarse. Zambrano concluye, entonces, que Antígona no podía morir de ninguna manera, salvo “que se acepte un modo de muerte que es tránsito” (165); un modo de muerte que no separa ser y vida, que revela el ser y, al revelarlo, le da una nueva vida; un modo de muerte que deja ver en la historia que la vida no se extingue y el horizonte no se acaba; un modo de muerte

que es trascendencia y cuya imagen es el adormecimiento. La autora, por tanto, no le evita a Antígona el infierno, pero sí el suicidio desde dentro, la muerte al final de la oscuridad.

Cuando esta clase de muerte le llega a cierta clase de seres –según Zambrano, personajes y, excepcionalmente, humanas criaturas–, los oculta, les concede una tumba y un tiempo de olvido, el tiempo “que se les debe, que coincide con el tiempo que los humanos necesitan para recibir esta revelación, claros que se abren en el bosque de la historia” (166). Este tiempo de ocultación es también tiempo de germinación. Así, la tumba de Antígona la guardó el tiempo que se le debía y su sacrificio arrojó el sentido de la historia de su familia y de su ciudad de tal forma que lo trascendió haciéndolo universal, gracias a la palabra poética. Pero no podía morir, como tampoco lo hacen los personajes en que la verdad “se encarna hasta hacerse poesía” (167) y queda oculta cuando quienes la mantienen entran en la tumba, lugar de germinación. Lo que nace en las tumbas de la verdad solo es visible en la historia en ciertos momentos, y no siempre llega a verse, porque la verdad no puede ser encerrada en un concepto y el ser humano que la encarna, “al par que ostenta una indestructible unidad, ofrece variaciones en su forma que, ciertamente, no la alteran” (167). Esto puede hacer referencia a la dualidad que la autora percibe en Antígona y que no deshace su unidad, pero es idea que considero fundamental para entender, por ejemplo, que Antígona pueda asimilarse a algunas personas reales, o que cueste identificarla como tal, o que hable al oído de algunos, o se oiga en la conciencia de cada cual. Antígona, por tanto, tampoco muere. Se adormece. Pero no es la única que lo hace.

Zambrano afirma que Antígona funda –o, al menos, visibiliza– una estirpe, un arquetipo. En el prólogo de *DA*, esta estirpe era la de las santas niñas o adolescentes, piadosas y lúcidas, que no piensan su suerte, que juzgan a quienes les juzgan, fácilmente reconocibles porque en ellas coinciden piedad y justicia, conciencia e inocencia, y para las que los hombres siempre tienen preparada una celda o una hoguera. En *LTA*, sin embargo, la estirpe de Antígona se ha ampliado:

“Es la estirpe de los enmurados no solamente vivos, sino vivientes. En lugares señalados o en medio de la ciudad entre hombres indiferentes, dentro de una muerte parcial, que les deja un tiempo, que los envuelve en una especie de gruta que se puede esconder en un prado o en un jardín, donde se les ofrece un fruto puro y un agua viva que les sostiene ocultamente: sueño, cárcel a veces, silencios impenetrables, enfermedad, enajenación. Muertes aparentes. Lugares reales y, al par, modos con que la

conciencia elude y alude, se conduce ante estas criaturas. Y ellas se ocultan y reaparecen según números desconocidos. Vuelven en una aparición que progresa al modo de la aurora” (168).

Ya no hay solamente niñas y adolescentes. En ella caben los que viven ocultados en y por una muerte parcial, los encarcelados, los silenciados, los enfermos, los locos... Los que son encerrados en no-lugares, en espacios reales y metafóricos que no se tienen en cuenta, en los que, por un lado se esquivo la presencia de quienes allí son confinados y, por otro, se sugiere y se manifiesta dicha presencia, porque como se ha visto, aunque son “lo otro”, sobre su exclusión se cimienta lo que sí cuenta, lo que constituye la sociedad, la historia, el pensamiento hegemónico. El masculino plural del término *enmurados* incluye tanto como esconde a las mujeres, por lo que, aunque se supone que forman parte de la estirpe de Antígona, considero necesario afirmarlo explícitamente, máxime cuando uno poco antes, la filósofa ha mencionado la cadena de doncellas enmuradas que, como Juana de Arco, han sido sacrificadas a los ínfimos de la ciudad. En las conferencias de La Habana, Zambrano mostraba y denunciaba que las mujeres no han tenido un lugar en la historia, que se les ha negado asimismo lugar racional y que la definición de ser humano ha sido establecida por varones y los ha incluido solo a ellos, de manera que, “rechazadas del concepto de lo humano, [...] se transforman en semiseres errantes sin un lugar social –ni conceptual– (Balza, 2012: 84), a no ser que asuman un papel dependiente del varón. Esta expulsión del concepto de lo humano significa que las mujeres son “lo otro” por definición y aparecen formando parte de cualquiera de los sentidos que se le quiera dar al término *enmurados*.

La estirpe de Antígona, por tanto, es la de las víctimas de la historia sacrificial, pero también la de “los sobrevivientes del sacrificio” (Luquin Calvo, 2004: 19), los “hombres subterráneos” de los que hablaba en *La confesión: género literario* (143), que gritan desde el fondo de su sepulcro pidiendo auxilio. Son los enmurados vivientes, es decir, que no solo viven, sino que hacen vivir, y que, de vez en cuando, sin que sepa en virtud de qué, aparecen de nuevo, o sea, despiertan y se dejan ver, visibilizando la verdad que encierran. Son, en efecto, “lo otro”, es decir, las mujeres y también los varones subyugados y marginados, al menos, aquellas y aquellos *enterrados vivos* que, en el tiempo en que ha durado su ocultación, su descenso a los infiernos, han mantenido su integridad: simplicidad, pureza, nitidez, en palabras de Zambrano, quien incluye a Hördeling y a Kierkegaard entre ellos.

Antígona, por tanto, es un arquetipo. No es solo un modelo femenino para las mujeres, sino un paradigma para los seres humanos, independientemente de su sexo. Y su voz, por tanto, “se convierte en la voz de todas las víctimas que han sido sacrificadas en nombre de un bien superior, de un orden social, de ideas e ideologías, las víctimas de las guerras y de las luchas que obligan por la fuerza a actuar de una forma, haciendo lo posible por controlar y regular la libertad de otros seres humanos” (Olmo Campillo, 2012: 424).

Estas figuras –y sus almas vírgenes– son, según la autora, profetas del ser humano, de la humanidad que resplandece en ellos. Lo “más humano del hombre, al menos como se nos sigue apareciendo hoy, es la conciencia” (170) y Antígona ilumina la conciencia cada vez que reaparece, como la aurora. Su vocación, lo que Zambrano llama la “vocación «Antígona»” es anterior a la separación entre filosofía y poesía, y su sacrificio ofrece una conciencia en estado naciente, la conciencia que la filosofía, más tarde, asociará al sujeto. Sin embargo, la conciencia en las “almas vírgenes” como Antígona es claridad profética, “un humano *Speculum Justitiae* en que la historia se mira” (171).

El tiempo que Antígona pasó entre la vida y la muerte, según Zambrano, cumple varias funciones. La primera, completar su vida no vivida. Para poder hacerlo, Antígona debe proyectar la luz de su conciencia sobre todo su ser y toda su historia, algo que solo puede lograr quien no rechaza ese núcleo de oscuridad que habita en toda persona y que se resiste a hacerse visible:

“Y poco importa que a quien a esto ha llegado le sigan doliendo sus heridas y sienta que se le abre y ensancha esa herida formada por la juntura imposible de su ser y de su no-ser; de lo que ha sido y de lo que podría haber sido, de su posibilidad y de la realidad impuesta. La visión de la vida no vivida atormenta a la víctima en trance de desposesión o desenajenación. Pues que solamente la libertad, cuando se acerca, hace visible la esclavitud; únicamente cuando la identidad del ser que nació humanamente se aproxima, la enajenación en que vivió se apura, se consuma dándose a ver” (172).

La segunda, iluminar a todos los implicados en el nudo trágico del destino, es decir, deshacer el nudo de las entrañas familiares y el laberinto de la constitución de la ciudad, o sea, de sus ínfimos, poniendo de manifiesto la diferencia entre la ley humana, la divina y la verdadera ley, que es más antigua que las anteriores y que las supera, verdadera ley que el poder no inspirado en ella deforma y de la que son profetas figuras como Antígona. El sentido de esta misión suele hacerse depender del que se le dé a la

verdadera ley, que sin duda hay que identificar con la Nueva Ley: ético, espiritual, religioso, político... La vinculación de la misión de Antígona a la constitución de la ciudad señala la importancia de la lectura política, a menudo ensombrecida por otras interpretaciones. En todo caso, las distintas perspectivas desde las que pueden leerse la Nueva Ley y la misión de Antígona no solo no son excluyentes en Zambrano, sino que se alimentan mutuamente.

Según Zambrano, Antígona entró en la tumba delirando y solo entonces, “aunque el poeta no lo manifieste” (172), descubrió que no pudo tener esposo a causa de su doble misión, porque había sido devorada por el abismo de la familia y de la ciudad. No tener esposo, en este caso, equivale a no tener futuro. En *DA*, la joven, nacida para el amor, había sido devorada por la piedad, como Araceli en *Delirio y destino*, como años más tarde susurraría al oído de la autora, pero en el prólogo de *LTA*, no aparece ni una sola vez el término *piedad* o el adjetivo *piadoso*, lo que no puede ser casual, máxime cuando en el texto teatral hay un momento en que la joven proclama que ya no cree en la piedad. En este sentido, *LTA* parece reflejar la queja de Antígona al final del “Delirio primero” de *DA*, cuando les reprocha a su padre y a su hermano que le exigieron siempre piedad, pero no le dieron protección. En todo caso, da la impresión de que la piedad y el abismo de la familia y de la ciudad quedan estrechamente relacionados, pues son los que han devorado a la protagonista, aunque la naturaleza de dicha relación tiene que ver con el modo en que se ha construido y desarrollado la historia, no la de la heroína griega, sino la historia de la humanidad, como trataré de explicar a continuación.

Dice Zambrano que Antígona lloró y deliró, como Juana de Arco, “como han llorado sin ser oídas las enterradas vivas en sepulcro de piedra o en soledad bajo el tiempo” (173). Y seguirá delirando mientras la historia siga siendo sacrificial. Pero ¿qué es la historia sacrificial?

En 1958 apareció publicado en Puerto Rico el libro *Persona y democracia: la historia sacrificial*²¹⁴. El objetivo de la obra, que se inscribe en un contexto de duda sobre la viabilidad futura de la cultura occidental, era la “persecución de una ética de la historia o de una historia en modo ético” (Zambrano, 1988b: 25), estrechamente relacionada con la democracia. Según Zambrano, aunque el ser humano ha sido siempre un ser histórico, la historia, la larga historia la han hecho unos cuantos, mientras que la

²¹⁴ Texto citado: Zambrano, 1988b.

mayoría la padecía, sobre todo quienes no podían pensar, ni decidir, ni actuar con responsabilidad ni participar conscientemente “del proceso que los devoraba” (Zambrano, 1988b: 12). Sin embargo, ahora, los seres humanos nos sentimos parte de todo lo que sucede y sabemos que convivimos con todos los que viven y también con los que vivieron en el pasado: “El planeta entero es nuestra casa” (Zambrano, 1988b: 11).

Para quienes la han padecido sin protagonizarla –la inmensa mayoría–, la historia ha sido una pesadilla de la que han intentado librarse rebelándose, lo que a menudo solo ha logrado que la historia recomience, a veces incluso desde más atrás del punto en que se produjo la rebelión. El problema es que la conciencia histórica, que siempre es un despertar y comporta perplejidad, duda y confusión, se produce en un instante, como una revelación, pero hace falta tiempo para que las consecuencias de dicha revelación se conviertan en *historia verdadera*, es decir, para que el porvenir no solo no repita los errores del pasado, sino que los redima, porque solo “son permanentes las victorias que salvan el pasado, que lo purifican y lo liberan” (Zambrano, 1988b: 37). Es decir, para que el porvenir sea algo nuevo.

Zambrano establece una íntima conexión entre el individuo, la sociedad y la historia. Para ella, el tiempo de la convivencia social sostiene el tiempo histórico porque sentimos la historia a través de la convivencia con la sociedad en la que estamos y cuyo desarrollo condiciona nuestra vida. Entiende que el individuo humano ha vivido y actuado como tal cuando ha dispuesto de un tiempo propio, algo que al principio fue privilegio de unos pocos²¹⁵ y que es el que permite pensar, dudar, hablar... En cualquier caso, el ser humano no apareció con toda su humanidad actualizada, concluida. De ser así, no habría historia porque, según la filósofa, la historia es “la revelación progresiva del hombre” (Zambrano, 1988b: 29), un proceso en que lo humano se anuncia de formas diversas. El objetivo de la historia, por tanto, es que el ser humano se humanice. Y que humanice. Así, las utopías son expresiones del sueño de ser humano y humanizar el medio en que se vive –la tierra, la sociedad y, por supuesto, la historia–, y el conflicto más amenazador, “el que proviene de una sociedad no suficientemente humanizada todavía” (Zambrano, 1988b: 38).

²¹⁵ Quizá la falta de tiempo propio ha sido lo que ha impedido que las mujeres fuesen consideradas individuos y las ha apartado de la responsabilidad histórica.

Hay algunos momentos en que parece que la historia se ha sincronizado con el ser humano, pero la verdad es que, hasta ahora, no ha logrado armonizar con todos:

“Bajo esas claridades hay masas, grupos de gente que no respiran y otras que más allá de este círculo mágico trazado por la civilización, se ahogan. Y la historia feliz acaba con la irrupción de esas gentes, de esas masas, que habían padecido la historia sin actuar en ella, sin ser sus protagonistas. El saber, pues, en virtud del cual se actuaba, se revela ilusorio, o muy estrecho y limitado. Nunca hasta ahora ha habido época alguna en las civilizaciones que conocemos en que aquellos que el saber haya sido suficiente, en que el círculo de claridad en que el pensamiento se movía, coincidiese con la realidad. Cuando llega la catástrofe, entonces, sólo entonces se sabe; es un saber trágico, pues, que llega a quienes han sido capaces de padecer lúcidamente” (Zambrano, 1988b: 40).

La constitución trágica de la historia, tal como se ha desarrollado, se debe a que en toda sociedad humana, incluida la familia y la pareja, hay siempre un ídolo y una víctima. La historia humana, por tanto, tiene una estructura sacrificial. El ídolo exige ser adorado, recibe adoración –entrega absoluta– y se alimenta de ella. Y si le falta, cae. Pero, a veces, quienes adoraron al ídolo, viviendo miserablemente, se rebelan y se impone la revolución. Entonces, el ídolo es sacrificado, la víctima participa del ídolo al verlo rebajado a su misma condición, el ídolo, convertido en víctima, cree que con ello ha pagado la idolatría en la que vivió y siente recuperada su condición humana, la víctima se encumbra a la condición de ídolo... Y se repite el pasado. Hasta ahora, el ser humano no ha sido capaz de superar este obstáculo, pero es preciso que la sociedad deje de tener una estructura idolátrica y que el ser humano ame, crea y obedezca sin idolatría, “que la sociedad deje de regirse por las leyes del sacrificio o, más bien, por un sacrificio sin ley” (Zambrano, 1988b: 42), que la historia deje de ser representación y entre en una fase humana, sin ídolo y sin víctima.

Poco a poco, se ha ido abriendo paso la fe humanista, la idea de que la persona humana es el valor más alto y la finalidad de la historia, por lo que se hace preciso encontrar una sociedad capaz de albergarla adecuadamente. Pero, al afirmarse a sí mismo, el ser humano ha tropezado con su “sombra”, con su sueño de poder, y lo ha llevado hasta el extremo, dando lugar al absolutismo, que según la filósofa es nuestro gran pecado, porque “en él, con él, negamos lo mismo que queremos: el que la persona humana se realice íntegramente” (Zambrano, 1988b: 68).

Zambrano establece un paralelismo entre el desarrollo del ser humano y el de la historia, aunque “cuando se habla de historia no hay que olvidar que se trata de una

historia hecha, gozada y también conquistada, por unos pocos y sufrida por los demás” (Zambrano, 1988b: 66). Así, el ímpetu de poder no tiene límite. Por eso, para que el poder tenga sustancia moral y sea legítimo, quien lo alcanza tiene que ejercerlo desprendiéndose de sí mismo, es decir, tiene que desprenderse del poder al mismo tiempo que lo ejerce, conservando su condición de persona, lo que implica evitar el endiosamiento, que necesita víctima y complicidad, porque nadie “puede a solas endiosarse, o nadie se conforma con endiosarse a solas” (Zambrano, 1988b: 71). Como el modelo de dios que se tiene es primitivo, quien se endiosa pide víctimas, se endiosa a costa de otros, que se le ofrecen como víctimas o que le ayudan a hacerlas: “Sean su víctima o su instrumento, en todo caso se someten a ser cosa suya” (Zambrano, 1988b: 71). Muchas víctimas lo son porque no pueden eludir este terrible destino, pero también hay víctimas voluntarias, que se dejan devorar. Se suicidan como personas, como lo hace quien se endiosa. Para Zambrano hay acciones que resultan irreparables, una de ellas, “cuando se presta el alma para hacer un falso dios de sí mismo o de otro” (Zambrano, 1988b: 73).

Piensa la filósofa que ningún arte se asemeja a la acción histórica como la arquitectura, que remite a una forma de organización jerarquizada y rígida, siendo la pirámide y la cúpula los símbolos fundamentales de la construcción humana de la historia y la sociedad. Y en la Antigüedad era habitual sacrificar una víctima –un animal o un ser humano– cuando se iniciaba una gran construcción, costumbre desaparecida pero que ha dejado huella, como el actual rito de enterrar bajo la primera piedra objetos simbólicos de la intención del edificio.

La historia sacrificial, por tanto, es la que no deja que la persona lo sea. Y la historia tiene que dejar de ser un lugar de sacrificio, ha de humanizarse, pero el ser humano solo puede humanizar la historia con aquello que ha creado el absolutismo. Para salir de esta situación, hay que transformar la sociedad, de manera que pueda albergar a la persona íntegramente. Hasta ahora el absoluto que hay en la persona se ha proyectado indebidamente en el tiempo histórico, porque para que “la historia se humanice ha tenido que haberlo, pues ha sido la sombra inevitable de la persona humana” (Zambrano, 1988b: 81). Zambrano entiende, por tanto, que el proceso de humanización de la historia es paralelo a la humanización de los propios seres humanos.

El abismo de la familia y de la ciudad, por tanto, devoró a Antígona, porque la historia de la familia y de la ciudad no era todavía una historia humana, sino sacrificial:

“Mientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, ellas, a la luz vivificante. Y no será extraño, así, que alguien que escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente posible” (173).

María Zambrano lo hizo. Escuchó y dio palabras al delirio de Antígona. Porque ser coautora, como afirma Buttarelli, “significa obligar a quien escribe –en este caso obliga a Sófocles, que no se sintió obligado– a hacerla hablar” (Buttarelli, 2005: 54). Y por eso, Zambrano escribió la tragedia de Antígona, la suya.

5.4.3. La tragedia de Antígona, la suya: el texto dramático

La segunda parte de la *LTA* se divide en doce capítulos, el mismo número de escenas que sus versiones anteriores, *DMA* y *LTA(Mn)*. Los títulos de los capítulos hacen referencia a los personajes que acompañan en la escena a la protagonista. Dos de ellos se titulan “Antígona”, porque la joven está sola, y uno, “La noche”, de lo que puede deducirse que la oscuridad es algo más que una característica ambiental.

Zambrano toma de la leyenda de Antígona solo a los personajes que le interesan: Ismene, Yocasta, Edipo, Eteocles, Polinices, Hemón y Creón, todos los cuales, salvo Ismene, han sido nombrados en el prólogo como necesitados de redención o de explicación. Pero también introduce figuras inexistentes en las obras de Sófocles y en otras tragedias del ciclo tebano, como la nodriza Ana, la harpía y los desconocidos de la última escena. No todos los personajes están vivos, no todos están presentes físicamente, no todos hablan y no todos son seres humanos.

Los investigadores no se ponen de acuerdo en si lo que acontece en escena es fruto de la imaginación de Antígona, si las voces que oye y las figuras que ve son consecuencia de su delirio, o si Zambrano crea un relato en el que conviven y dialogan con naturalidad muertos y vivos y figuras fantasmales y fantásticas. La anotación en M-404: 35d, “Ha de oír voces en su delirio”, sugiere que todo sucede en el interior de Antígona, que sus interlocutores son imaginarios, “diversas sombras en su mente que insensiblemente, debido a la contextura del sueño en que se desenvuelve la escena, se emancipan de su imaginación y se objetivan como fantasmas que dialogan” (Lázaro

Paniagua, 2012: 254). Así, los diálogos que mantiene con ellos son monólogos consigo misma, quien está completamente sola en la tumba –salvo, quizás, en la última escena–, de manera que la pluralidad de voces debe interpretarse como las diferentes perspectivas que Antígona es capaz de tomar, asumiendo el punto de vista de los otros, para interpretar su historia y a sí misma²¹⁶. Para Marta Wilkinson, lo que sucede en escena sería el último intento de Antígona para resolver su vida participando en conversaciones que fueron imposibles durante su vida, diálogos en los que proyecta las voces de sus interlocutores y en algunos de los cuales, incluso siendo imaginarios, se le niega a la protagonista la capacidad de interactuar con quienes han formado parte de su propia vida, aunque lo verdaderamente significativo es que Antígona es consciente y sabe (Wilkinson, 2009: 83). Ahora bien, si todo es un proceso mental, el conocimiento que Antígona adquiere al adentrarse en las entrañas de su ser le ilumina solo a ella y, en otro nivel, a los lectores-espectadores de la obra.

La segunda opción, sin embargo, ofrece otras posibilidades. Por un lado, respeta la soledad de Antígona, que ha bajado sola a la tumba y permanece sola durante algunas escenas, delirando. Por otro, permite que los muertos acudan a buscarla, tal como reclamaba, sin éxito, en *DA*. Asimismo, hace posible que, en el nivel del relato, Creón baje realmente a la tumba y la encuentre viva, que es lo que habría pasado en la tragedia de Sófocles si este no hubiera hecho que la joven se suicidara o que Creón no enterrara a Polinices antes de ir donde Antígona. Por lo que respecta a la última escena, los desconocidos tienen más sentido como personajes reales en el nivel del relato que como figuras imaginadas por la protagonista.

Ahora bien, por lo que respecta a este estudio, tanto si la historia es imaginación de Antígona, como si se consideran personajes reales, lo realmente interesante es la polifonía de voces y los diálogos establecidos entre los personajes, reales o imaginados, no solo porque constituyen una novedad respecto a los primeros delirios de Antígona escritos por Zambrano, sino también porque la protagonista relee su vida confrontándose con esas voces y dialogando con ellas, es decir, con una perspectiva múltiple y plural.

La acción se ubica en la tumba de Antígona, es decir, en el lugar y tiempo (Tebas) en que Sófocles enmarcó su obra, pero en *LTA* no hay elementos que sirvan

²¹⁶ Ute Seydel habla de “un proceso de rememoración en el que recurre a un largo monólogo con diálogos insertados, la mayoría de ellos imaginarios, ya que sus interlocutores con excepción de Creón ya murieron” (Seydel, 2013: 6).

para situar cronológicamente el relato, aunque las acotaciones y notas de *DMA* y de *LTA(Mn)* referidas al vestuario, por ejemplo, hablan de la túnica de Antígona, lo que coloca la acción en el mismo contexto que la tragedia clásica. No hay, pues, desplazamiento temporal ni local. Y, como he señalado anteriormente, en esta parte de la obra solo hay una acotación, de forma que son las palabras de los personajes las que informan sobre todas las cuestiones relativas a la iluminación, el paso del tiempo, la disposición del espacio, la entrada y salida de los personajes, sus gestos, el atuendo...

Antígona

En la primera escena, Antígona, sola, inicia su monólogo dirigiéndose a unos interlocutores mudos y ausentes: los dioses y su hermano, es decir, de Polinices, pero no lo nombra. Se da cuenta de que, aunque enterrada, sigue viva y no ha entrado “en el pueblo de los muertos, mi patria” (177). Enseguida cambia de interlocutor y se dirige al Sol de la Tierra, también silencioso, pero presente a través de un rayo de luz “que se desliza como una sierpe” (175) y que Antígona califica como su mayor tortura, porque “he de saber por ti si es de noche, si es de día [...]. Eso yo no lo había pensado” (176). En *DMA* y *LTA(Mn)* llega a decirle al Sol: “El solo verte me enloquece”.

El rayo de luz que entra en la tumba cumple varias funciones en esta primera escena²¹⁷. Por un lado, puede representar la razón y del orden –el Sol era símbolo del dios Apolo– y, por tanto, también puede simbolizar la ley en virtud de la cual la joven ha sido condenada, la ley de la ciudad. Por otro, ubica cronológicamente la acción, es decir, sitúa la escena al atardecer, ya que Antígona califica esta luz como “la sierpe del Sol poniente”, (177) y justifica el título de la siguiente escena, “La noche”. Finalmente, permite que la protagonista sea consciente del paso del tiempo, cuestión en la que ella no había reparado cuando conoció su condena, pero fundamental en esta obra, porque tiempo es precisamente lo que, a diferencia de Sófocles, le concede Zambrano a Antígona. Ser consciente del tiempo para Antígona significa verse a sí misma, sentirse todavía viva, aun en un sepulcro, y caer en la cuenta de que la muerte no será inmediata.

²¹⁷ El Sol reaparece en el último monólogo de Antígona como encarnación del pensamiento dualista, de la Razón que divide la realidad en pares dicotómicos.

De hecho, en *DMA*, la protagonista le pregunta al Sol si también acudirán a su tumba la luna y las estrellas, es decir, si verá llegar la noche. Antígona empieza a descubrir también que tendrá que afrontar la muerte a solas consigo misma, rodeada de silencio:

“Y mientras te vea, luz del Sol, me seguiré viendo y sabré que yo, Antígona, estoy aquí todavía, al estar aquí, y al estar todavía sola, sí, sola en el silencio, en la tiniebla, perseguida por ese Sol de los vivos que todavía no me deja. Sola y perseguida por ti, luz de los vivos, la de mis propios ojos que sólo a ti y a mí misma estarán viendo” (176).

La protagonista se siente rodeada de silencio, pero ella misma lo rasga con sus palabras, incluso si estas solo resuenan en su interior. Porque Antígona puede estar envuelta por el silencio, en una tumba de piedra, sin que nadie le hable, sin que le llegue sonido alguno ni de la tumba ni del exterior, pero ella habla, no importa si en voz alta o tan solo con sus pensamientos. Habla porque se le ha dado un tiempo sucesivo para que relate su historia, para que delire, para que llegue a la palabra y se haga conciencia y pensamiento. El silencio que rodea a quien habla, por tanto, es sinónimo de soledad.

Cerrando los ojos, Antígona invoca a la Aurora y recuerda que iba a su encuentro todos los días en busca de una palabra que nunca le llegaba porque la luz de la mañana solo acababa dando paso al Sol. Y le pide esa palabra:

“una sola, que viniera derecha al fondo de mi corazón, allí donde, ahora lo sé, ninguna palabra, ni la de mi juez, ni la de mi hermana, ni la del amor, nunca ha llegado; donde no entró palabra alguna, ni llanto ni gemido, donde ni siquiera llegaron los ayes del hermano pensando por sepultura, ni voz alguna de criatura viviente: ni el mugido del toro, ni el canto de la alondra, ni el poderoso arrullo del mar llegó nunca, ni nada de la vida. Tu palabra, luz, sin que yo la entienda, dámela, luz que no me dejas. La palabra nacida de ti, y no ese Sol” (177).

Antígona, en su alocución, pide escuchar una palabra, es decir, que alguien se la dé, pero no una palabra cualquiera, sino una que llegue al fondo de su corazón, una palabra nacida de la Aurora, y no del Sol porque, como explicará en la penúltima escena, todo lo que viene de él es doble, es decir, genera luz, pero también sombra y ceguera, mientras que la luz de la mañana ilumina con una claridad que no deslumbra. Antígona reclama una palabra, en realidad, una respuesta a sus palabras que no sea silencio. Y parece que hace tiempo que la espera.

Cuando abre los ojos, ya no hay luz alguna. El Sol desaparece y Antígona queda envuelta en las tinieblas, con la garganta seca, porque ha entrado en una tumba de

piedra, y no puede beber el agua que la tierra alberga en su interior. Tiene el corazón hueco. Y allí, en la oscuridad, descubre lo que significa su condena: “enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte” (177). Son las últimas palabras de esta escena, que difieren ligeramente de la parte correspondiente de *DMA*, donde la protagonista repite muchas veces “ni en la vida ni en la muerte”, cada vez más bajo, hasta “acabar en su voz ahogada de paloma”.

En esta primera escena, Antígona ha entrado en la tumba considerando que su patria es el mundo de los muertos y rechazando el Sol de los vivos, que siente como un tormento, pero enseguida se hace consciente, con angustia, de la soledad que allí le espera, del silencio que la rodea, del paso del tiempo, de que la muerte no llegará de inmediato y de esa entraña y desasosegante situación, entre la vida y la muerte, en que le ha sumido su condena. Está sola, pero habla, para sí o en voz alta. En el nivel del relato no importa, porque nadie la escucha, pero los receptores de la obra –lectores o espectadores– sí pueden hacerlo. Antígona ya había hablado en *DA*, pero por primera vez lo ha hecho en un texto dramático –considero *DMA*, *LTA(Mn)* y *LTA* como un conjunto– por lo que su voz puede escucharse realmente con los oídos en la representación teatral mediante las voces de quienes encarnan el personaje. Antígona habla, pero también espera una palabra. De momento, solo recibe silencio.

La noche

En medio de la oscuridad y del silencio, y todavía sola, recorre la celda “tocando las piedras con las manos, y en algún momento acerca la cara”, según informa una acotación de *LTA(Mn)*²¹⁸. Habla con la noche, que más que un rasgo ambiental externo, parece una condición interna –¿noche oscura del alma?–, como si las tinieblas que le rodean hubieran penetrado en el interior de la protagonista o simplemente se hubieran revelado como tales. Pese a todo, Antígona nota la vida que aún corre por sus venas y también la que le rodea en la tumba. De alguna manera, la percepción de la joven se agudiza, como lo hace su conciencia, y es capaz de captar más y mejor la realidad y su

²¹⁸ En la *LTA(Mn)* se dice que la protagonista recorre “la celda tocando las piedras con las manos, y en algún momento acerca la cara”.

propia historia, lo que muestra la estrecha relación entre el cuerpo y el espíritu de Antígona: a más conciencia, más percepción sensorial.

La joven recuerda que siempre se sintió atraída por la noche, igual que en el primer delirio del manuscrito M-264, cuando recordaba cómo, de niña, vagaba por el palacio buscando soledad, atraída por lo oculto, es decir, por lo que no estaba a la luz. Antígona se acuerda de que la noche la atraía porque era preludio de la mañana, para ella el único momento en que se sentía en armonía, pero también evoca su triste vida:

“La desgracia golpeó con su martillo mis sienes hasta pulirlas como el interior de una caracola, hasta que fueron como dos oídos que sentían los pasos blandos de la desdicha, su presencia; esos pasos blandos con que la desdicha mucho antes de desatarse entra en nuestra cámara y viola el recinto del sueño sin mirarnos siquiera” (178).

Un poco más adelante, en la escena con Edipo, este hará referencia a sus pies en los siguientes términos: “Iba yo sin poder todavía andar, con estos pies blandos que nunca me sostuvieron” (189). Por tanto, la imagen de los “pasos blandos de la desdicha” evoca a Edipo y sugiere que la desgracia de Antígona está relacionada con su origen, una desgracia que no tomó forma de tristeza, sino de miedo, un miedo que penetraba incluso en los sueños. Antígona, por tanto, vivió atemorizada, de día y de noche.

La joven afirma que el terror, es decir, un miedo intenso, la ha acompañado desde niña como su propia piel, un terror que nunca pudo arrancarse, y que, cuando se vio a sí misma por primera vez, hizo que se percibiera como una larva sin cuerpo, como un cuerpo “sustraído siempre al despertar” (179), es decir, como un ser que no ha llegado a serlo del todo. El miedo, de alguna manera, ha envuelto su ser, como el capullo a la larva, pero la ha devorado impidiendo que desarrollara sus alas. Esta misma imagen, que lejos de soslayar la dimensión corporal de Antígona la refuerza, aparecía en el “Delirio primero”, de *DA*, donde la protagonista se preguntaba: “qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo. ¿Por qué tú no las despertase, y como todos los hombres –ahora lo veo– esperan que la muchacha muera para poseer solamente su cuerpo sin vida? ¿Por qué tenéis tanto miedo de despertar a la que solo es larva [...]?” (247). En *DA*, la joven se refería al despertar sexual, a la consumación del amor erótico al que las mujeres están destinadas mediante el matrimonio, la única vía para lograr la completitud de su ser. Si el despertar al que alude

Antígona en *LTA* es el mismo, hay que entender que la joven siente que a su cuerpo virgen se le ha robado algo, una posibilidad, la única que tenía como mujer.

Por otro lado, en ambos textos está presente el miedo, pero en *LTA* no parece relacionado con el despertar del cuerpo femenino, sino con el presentimiento de la desgracia, que empezó antes de que se descubriera el incesto de sus padres, es decir, antes de que ellos conocieran la verdad sobre sí mismos y esta se hiciera pública, como si la joven –entonces niña– intuyera la oscuridad que ya pesaba sobre ella y sobre toda la familia. Es un miedo muy intenso –Antígona lo llama terror–, que ha constituido una parte de su ser, mejor dicho, que le ha hecho verse y vivir como un ser a medias.

Antígona habla también con su tumba, a la que no culpa de su situación. No se rebelará golpeándose contra las paredes de su sepulcro: “Una cuna eres; un nido. Mi casa. Y sé que te abrirás” (179). Solo quiere escuchar, mientras muere, la música de la tumba, que aun en la oscuridad ve blanca como la luz del alba, y la voz de las piedras que las voces humanas no le dejaban oír, porque “no escuchan los hombres” (179)²¹⁹. Así, parece que el silencio por el que se sentía rodeada en la primera escena no es tan mudo. Es cierto que en la tumba no hay más palabras que las de Antígona, pero si se escucha, algo se oye. Y algo se ve, aunque reine la oscuridad.

La protagonista proclama también que no golpeará la puerta de su destino, es decir, aquella por la que entró, para salir por ella, decisión en la que se reafirmará varias veces a lo largo de la obra. De algún modo, expresa claramente que no está dispuesta a volver al lugar del que viene, al lugar del que ha sido expulsada por la condena. Este lugar puede tener muchos sentidos, según la perspectiva tomada: el reino de los vivos, el reino de Creón –la ciudad– con sus leyes, un periodo de su historia que no quiere repetir, una etapa de su ser en que no se había despertado su conciencia... Cualquiera que sea el significado que se le dé a lo que quedó al otro lado de la puerta de entrada, Antígona no quiere volver, aunque tampoco espera quedarse en la tumba para siempre, pues sabe que esta se abrirá.

Además, no llamará a la muerte, a la de verdad, la que en *DMA* siente “apretarse contra mis sienes, arrollarse a mi garganta”. Es la única ocasión en que puede considerarse que la protagonista, aunque de manera muy indirecta, rechaza la posibilidad del suicidio, pues declara que no hará nada por adelantar su muerte, ni siquiera llamarla. Seguirá sola con toda la vida, “como si hubiera de nacer, como si

²¹⁹ Es difícil saber si el término se refiere a los seres humanos, en general, o a los varones, en particular.

estuviese naciendo en esta tumba” (180). Toda la vida es la materia que Antígona, quien al considerar la tumba como un nido intuye su propia transformación, tiene para nacer, para renacer: la vida vivida y la vida por vivir.

Ha hablado del miedo que la envolvía devorando su ser y se plantea si no ha estado siempre encerrada en una tumba, la de la familia, “padre, madre, hermana, hermano y hermano” (180), enumeración en la que llama la atención el lugar privilegiado de la hermana, antepuesta a los hermanos, y se pregunta también si no ha sido prisionera de nacimiento, al ser hija de sus padres, con lo que evoca el incesto, sin nombrarlo. Según ella, siendo hija de quienes era, no podía ser ni siquiera una novia. La protagonista no explica por qué. Es posible que la asociación entre virginidad y pureza la lleve a pensar que la mancha que ha heredado de su familia le impida ser pura, aunque sea virgen. En este punto, creo que lo más interesante es que Antígona anuncia que no ha sido la condena de Creón –al menos, no solo– la que ha impedido sus bodas con Hemón, cuestión sobre la que vuelve varias veces a lo largo de la obra.

Por otro lado, sus palabras revelan que siente –quizá por primera vez– que ha sido prisionera de su familia, a la que identifica con un lugar de encierro y de muerte. La familia es el único ámbito en que Antígona se ha movido, lo que encaja con su condición femenina en una sociedad patriarcal, y tiene un carácter claramente opresivo para ella, tanto que incluso ha sido un obstáculo para alcanzar el destino que tenía asignado como mujer.

No sabe dónde está su amor, para el que nació, aunque la devora “la piedad de piedra. La piedad sin dioses” (180). Las palabras recuerdan aquellas con las que Zambrano identificaba a Araceli con la heroína sofoclea y las que esta susurró al oído de la autora, pero ofrecen más datos. La de Antígona es ahora la piedad de piedra, sin dioses. La piedra puede aludir a la tumba en la que se encuentra, pero también al silencio de los dioses y a su frialdad. La joven los invoca y les reprocha que la dejen “sola con la piedad” (181). Así, los dioses la abandonaron y siguen abandonándola. Ella no sabe dónde están. Su desconocimiento, más que ignorancia por su parte, es denuncia de una ausencia. Indirectamente, el abandono de los dioses los desenmascara, revelando su frialdad o su falsedad. Quizá por eso, confiesa: “ahora no siento ya piedad alguna, no siento nada, como si no hubiese ni tan siquiera comenzado a revolverme en el vientre de mi madre” (180), lo que confirma no solo la conciencia de que su ser es apenas una larva, sino también su noche interior, la oscuridad de su alma, ya que la piedad había

sido, en principio, el motor de sus acciones. El sentido que le había dado a su vida empieza a desmoronarse y Antígona se da cuenta de que todo lo que la ha rodeado le ha impedido ser simplemente lo que era: “Una muchacha yo, nada más que eso. Y ¿lo fui? ¿He sido alguna vez solamente eso, una muchacha?” (181). Es la pregunta por su identidad, nacida de la disonancia entre lo que se supone, lo que todo le dice que debía ser, es decir, una muchacha, como todas, con la vida propia de una mujer joven, y lo que realmente ha sido, la vida que realmente ha tenido.

Antígona se lamenta de que nunca se le dieron muerte y tierra juntas, salvo para enterrar a su madre, pues a Edipo lo devoró la tierra, lo que remite a la tragedia sofoclea de *Edipo en Colono*, aunque ahora ignora si está vivo, como ella. La alusión a la falta de coincidencia en su vida entre muerte y tierra da por supuesto el cadáver insepulto de Polinices, muerto sin tierra, y su propia situación, viva enterrada, contradicción ya señalada en la tragedia de Sófocles y a la que volverá en más ocasiones a lo largo de la obra, ampliándola también al destierro. Antígona, de todas formas, no menciona que el cadáver del otro hermano, Eteocles, sí fue sepultado, quizá porque su entierro, a diferencia del de su madre, no le causó ningún consuelo ya que simbolizaba la desigualdad entre sus hermanos.

Al final de la escena, la muchacha vislumbra una sombra, la suya, aunque no se reconoce en la joven que la sombra dibuja, y luego entrevé otra, lo que le hace creer que su hermano ha ido a recibirla desde el fondo de la tierra para llevársela al otro lado, aunque desconoce qué hermano es. En realidad, no entra en escena ninguno de los dos.

El tono del monólogo de Antígona en esta escena es semejante al de los delirios de los textos ya vistos. Va descubriendo la situación en la que se encuentra y empieza a escuchar y a escucharse, a verse a sí misma y a ver su vida. Empieza a sospechar que no ha tenido vida, que el incesto de sus padres la ha aterrorizado mucho antes de conocerlo, que la familia la ha aprisionado y le ha impedido llevar la vida propia de la muchacha que se suponía que era, es decir, que la condena de Creón no ha sido lo único que le ha privado de las bodas que constituían su futuro. Antígona, por otro lado, es muy consciente de su cuerpo: oye, ve, siente. Su cuerpo proyecta una sombra, tiene entidad, pero ha sido privado del despertar sexual: la virginidad, desde este punto de vista, es una carencia. Ya no siente piedad. Apenas siente nada. Nada es como tendría que haber sido. La realidad la excede. Los dioses la han abandonado, pero en la tumba hay otras presencias.

Sueño de la hermana

Ismene, la hermana, es la primera figura que acompaña a Antígona en la tumba. Este lugar privilegiado, inspirado quizá en la *Antígona* sofoclea, en cuya primera escena aparecen las dos hermanas, solas, muestra la importancia que en la *LTA* tiene la hermana, a quien se alude explícitamente en otras cuatro escenas: “Ana, la nodriza”, “Los hermanos”, “Llega Hemón” y “Creón”. Pero Zambrano no le concede la palabra a Ismene, quizá porque su presencia en la tumba es diferente a la del resto de los personajes, en cierto modo semejante a la de Yocasta, aunque Ismene está viva y no necesita, según el prólogo, ni redención ni explicación. Pincklesimer Pardo defiende que Ismene, “está en cierto modo presente, porque habita los sueños y los pensamientos de Antígona, pero no se le aparece porque no está muerta” (Pincklesimer Pardo, 1998: 365), aunque lo cierto es que tampoco Creón está muerto y acaba bajando a la tumba. Esto sugiere que lo que destaca en esta escena es la íntima unión entre las hermanas, que supera cualquier separación física.

En el elenco de personajes que antecede al texto de *DMA*, la autora describe a Ismene como “soñada, después real” (M-343), y en el de *LTA(Mn)*, como “sombra de sueño” (M-249). En la representación de la obra llevada a cabo en Mérida, en cuya adaptación trabajó la propia Zambrano con el director, Alfredo Castellón, hay una acotación que introduce en escena a la hermana –“Desciende Ismene” (Zambrano, 1997: 26)–, la cual, además, dialoga con Antígona. Descender de un lugar a otro y poseer voz da más entidad física al personaje, lo que sugiere que Ismene no es una sombra, sino una persona viva que ha descendido a la tumba por la puerta por la que entró Antígona, como lo hará más tarde Creón. En *LTA*, sin embargo, no hay nada que aclare qué tipo de presencia es Ismene. Teniendo en cuenta las versiones anteriores de la obra y la ausencia de diálogo, parece que se trata de una sombra, algo que insinúa a la mujer que vive fuera de la tumba, que la evoca. Antígona llega a decirle: “Pero, oye hermana, tú que estás todavía arriba sobre la tierra, óyeme” (184). Puede ser la imagen que la protagonista tiene de su hermana o el símbolo de que Antígona la tiene siempre presente. En todo caso, aunque sin entidad física, se trata de una presencia real para la

protagonista, destinataria silenciosa de las palabras de Antígona, tan real como Araceli era para María Zambrano cuando esta, al otro lado del Atlántico, hablaba con su hermana, que estaba en París. El título de la escena invita a pensar que todo lo que sigue es algo que Antígona sueña, es decir, que habla con su hermana en sueños, y así lo interpreta la mayoría de los autores, pero creo que en esta escena Antígona le cuenta a su hermana un sueño en el que están presentes las dos.

Describe con ambigüedad el lugar donde se encontraban Ismene y ella, como suele ser habitual cuando se cuenta un sueño. Era esa misma tumba, pero ya no era una tumba, sino un espacio abierto y luminoso, del que se podía salir, en el que no había límites que separaran lo de dentro y lo de fuera y en uno de cuyos lados había un corredor con una escalerita al fondo. Antígona cuenta que pasaban por aquel lugar, sin entrar, algunos hombres –creo que hay que entender varones– que sabían que ellas estaban allí, juntas y apartadas, vestidas de blanco. Les había pasado algo, aunque no explica qué, y ellas habían reconocido todo lo que les pedían que reconocieran y algo más, desconocido por todos: su secreto.

Este es el sueño, cuyo elemento fundamental es el secreto, un secreto que las dos tuvieron desde siempre, incluso cuando de niñas se peleaban y no querían seguir jugando juntas. Todo el mundo sabía que tenían un secreto, pero ellas no hablaban de ello, así que nadie conocía su contenido. Antígona, ahora, tampoco sabe hablar de él, porque no es algo que se traduzca en palabras, no es un secreto de decir, sino de jugar interminablemente, como cuando eran niñas, y luego, de hacer lo que Antígona hizo sola: “acompañar a nuestro padre; después ir a lavar a nuestro hermano maldecido” (183). Antígona repasa con muy pocas palabras la historia sofoclea sobre Ismene, que asume solo en algunos aspectos:

“Y tú no viniste y después, sí, ya me acuerdo: tú quisiste morir conmigo.

Pero yo no te dejé. Y él, el hombre ese del poder, el que mandaba [...]. El que manda para condenar pareció obedecer a mi voluntad –pues que en algo me tenía que obedecer él a mí–. Y no te condenó a muerte, quiero decir: te condenó a vivir sin mí –él condena siempre– y con la angustia de haber perdido el secreto, como un anillo que se rompe y ya no le sirve a nadie” (183).

En Sófocles, Antígona e Ismene se enfrentan en las dos ocasiones en que comparten escenario: en primer lugar, cuando Antígona le pide a su hermana que le acompañe a enterrar a Polinices y esta no lo hace; después, cuando Ismene quiere

compartir la condena de Antígona y esta no se lo consiente, porque no quería de ella una adhesión de palabra, sino de obra, y no la obtuvo, así que Ismene no merece compartir su suerte. En *LTA*, sin embargo, desaparece todo rastro de enfrentamiento entre las hermanas. Quien las separa es Creón, al condenar a muerte a Antígona, y a Ismene, a vivir sin su hermana.

La muchacha afirma que Creón la obedeció, aunque sin querer, al no condenar a muerte a su hermana. Esta obediencia involuntaria del tirano a quien además le ha desobedecido públicamente a él resulta muy irónica si se tiene en cuenta que, en la *Antígona* sofoclea, Creón proclama con toda firmeza que no obedecerá *nunca* a una mujer y lo repite en una de las escenas de *LTA*. Por otra parte, que Antígona crea que el que mandaba tenía que obedecerle en algo a ella ridiculiza el poder del tirano.

En cuanto a la relación entre las hermanas, la protagonista no le reprocha a Ismene su ausencia cuando ella intentó dar sepultura al cadáver de su hermano, ni la juzga negativamente, sino que la justifica:

“Pero no, Ismene, no, hermana. Tú no tenías que venir conmigo a lavar a nuestro hermano sin honra, porque mira, ya está claro, la lavandera soy yo. Esto debía de estar dentro del secreto sin que lo supiéramos” (183).

¿Cuál es este secreto? Zambrano da algunas pistas. Cuando Creón condena a Antígona a muerte, y a Ismene a vivir sin su hermana, la protagonista se siente angustiada por haber perdido el secreto, “como un anillo que se rompe y ya no le sirve a nadie” (180). Además, es un secreto que sentían ellas “solas, solitas. Un secreto nuestro de hermanas solas. Hermanas siempre, Ismene, ya lo ves” (180). Tiene que ver, por lo tanto, con la sororidad, con la hermandad entre hermanas. A este respecto, creo que es revelador recordar que, en una carta a Agustín Andreu, María Zambrano escribió: “Araceli y yo, nuestro secreto es que somos la misma” (Zambrano, 2002: 107). No se trata, pues, de fraternidad, término que en otros escritos zambranianos aparece asociado a la guerra civil, sino de un tipo de hermandad sin confrontación, cuya unidad solo puede romper la muerte desde fuera, porque impide la presencia, pero no destruir completamente, porque las hermanas lo son siempre; un tipo de hermandad que es unidad –simbolizada por el anillo–, de lo diverso, como se refleja en que la misión de las hermanas no tiene que ser y, de hecho, no es la misma: “Yo fui, tú no fuiste. Pero

eso estaba en el juego, ¿te acuerdas? En el juego yo era la que pisaba más veces raya y siempre perdía, por eso, por eso sólo” (183).

En *Persona y democracia*, María Zambrano alude en varias ocasiones a lo que significa “pisar raya”. Según la filósofa, la primera forma de cultura está representada por el círculo mágico cuya raya –el límite– no puede traspasarse ni pisarse, porque se trata de un límite impuesto y porque constituye un delito sagrado. En cuanto a los juegos consistentes en pasar de un cuadro a otro de un tablero dibujado en la tierra, piensa la autora que simbolizan la vida humana y los cambios que en ella se verifican de una edad a otra, de una situación a otra, es decir, de la vida humana como historia. En estos juegos, “cuando se pisa la raya, se pierde, hay que recomenzar. Y así una y otra vez, hasta que el afortunado jugador llega al semicírculo con que se remata, es el final, ha ganado” (Zambrano, 1988b: 75). Los que pisan raya son lo que traspasan los límites impuestos y, al hacerlo, se sitúan más allá de lo permitido, de lo hegemónico, de lo que la norma considera correcto.

Antígona, quien al evocar el juego recuerda a Ana, la nodriza, “nuestra Ana” (183), es la que siempre pisaba la raya, la que se excedía, la que iba y venía a la tierra prohibida... Fue lo que le pasó cuando intentó realizar los ritos fúnebres sobre el cadáver del hermano, momento que le describe a Ismene con detalle, completando así, imaginando, la información en la que Sófocles había sido bastante parco al relatar, por boca de los soldados, los aspectos rituales: primero, que alguien había extendido una capa de polvo sobre el muerto, insepulto, y después, que Antígona, llevando polvo seco en sus manos, hizo tres libaciones sobre el cuerpo de Polinices.

La descripción de Antígona, en realidad, es muy breve, pero sobrecogedora. Cuenta que el cuerpo del hermano muerto estaba sobre una roca teñida con su sangre, ya petrificada, y que ella derramó sobre esa sangre toda el agua que pudo, porque la sangre que se hace piedra atrae a los pájaros de mal agüero²²⁰ y trae más sangre, porque la sangre muerta tiene sed “y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin” (184). Antígona desplaza el interés desde el cadáver del hermano hacia la sangre, es decir, hacia lo que las muertes violentas, la guerra, dejan tras de sí: rocas manchadas con la sangre de los muertos que se endurece, que lo tiñe todo, que acaba invitando a la venganza, es decir, a derramar más sangre. Por eso, derrama mucha

²²⁰ En la *Antígona* sofoclea, los pájaros, contaminados al picotear el cadáver de Polinices, profanaron los altares de Tebas.

agua sobre la roca cubierta de la sangre de Polinices, la lava, para que la sangre penetre en la tierra, porque la “Tierra lo arregla todo, lo distribuye todo” (184) y hace que la sangre brote como manantial de agua, mientras que se queda el color para dárselo a las flores. En la escena “La sombra de la madre”, la Tierra volverá a aparecer como un elemento purificador. El problema es que los que mandan no la dejan y le roban los muertos –clara alusión a Polinices– o “le echan criaturas vivas, vivas como yo lo estoy” (184).

Antígona sabe que Ismene está arriba, sobre la tierra, y le pide que, cuando la primavera vuelva –la próxima primavera, porque “sigue siendo abril” (185)– y nazca algo sobre la tumba, vaya a decírselo, porque es consciente de que está encerrada en un sepulcro de piedras, no de tierra, y condenada a que no nazca nada de ella, ni viva, pues es virgen, ni muerta. En varios de los textos analizados, Zambrano afirma que Antígona pertenece a la estirpe de las heroínas primaverales, como Perséfone, pero en *LTA* la muchacha necesita que su hermana le diga cuando vuelve a ser primavera fuera de la tumba...

Pese a la infertilidad a la que parece condenada, Antígona proclama: “Pero yo estoy aquí delirando, tengo voz, tengo voz...” (185). Esta voz de la protagonista destaca, por contraste, con el silencio al que la sometió Sófocles en su tragedia. Los receptores de *LTA* –lectores o espectadores– sabemos que tiene voz, porque ya la tenía en *DA* y en muchos manuscritos, porque se la estamos oyendo o leyendo desde la primera escena de las distintas versiones de la obra dramática, pero parece que Antígona no se ha dado cuenta de que la tiene hasta ahora, justo cuando descubre que su esterilidad irá más allá de su virginidad, que le impide ser madre, porque su cuerpo, rodeado de piedras, no podrá siquiera fertilizar la tierra y hacer que algo nazca. La conjunción adversativa contrapone la voz de Antígona a su imposibilidad de que nazca nada de ella, ni viva ni muerta, a su infertilidad, sugiriendo que la corrige, que la compensa, que la anula. La voz, en este contexto, puede leerse como sinónimo de palabra, de manera que la voz-palabra proporciona una fecundidad diferente, que por otro lado no es ajena a lo físico, porque la voz necesita de la garganta, es decir, del cuerpo y evoca la presencia de sonido. De Antígona, por tanto, puede nacer algo. Ya está naciendo.

Por otro lado, es la primera vez que reconoce que delira. Conviene recordar que el título de *LTA* no incluye, a diferencia de *DA* y *DMA*, el término *delirio*, por lo que

este reconocimiento visibiliza abiertamente el tipo de expresión que Zambrano ha escogido para su protagonista. Y si Antígona delira, es porque está experimentando una discordancia entre sus esperanzas y la realidad, y se siente desbordada. La confesión de su delirio coincide con la percepción de una claridad que no proviene del Sol, ese sol que ciega, “que me desvelaba haciéndome esperar la llegada de alguien, de alguien, de él, haciéndome sentir, saber, al mismo tiempo, que no llegaría nunca” (185). Antígona no explica quién es él, pero está claro que es alguien que no colma sus esperanzas.

Con la llegada de la claridad, Antígona le pide a Ismene que se vaya y se tiende “como si estuviese ya muerta para ver, a ver...” (185). En *DMA*, la escena termina aquí, con Antígona tendida en el suelo, y lo que sigue pertenece a la escena “Edipo”. Sin embargo, en *LTA*, Zambrano prefiere que la protagonista empiece a ver algo antes de dar paso al siguiente diálogo. En realidad, se trata de una transición que anuncia la presencia de otro personaje. En una representación, no sería especialmente significativo que esta transición forme parte de una escena o de la siguiente, pero sí lo es en un texto leído.

Antígona siente algo, una luz que brilla, una vida más fuerte que la suya. No sabe si es un dios, pero se trata de alguien pálido, sin sangre. La autora juega con el doble sentido que la sangre puede tener. La sangre puede ser signo de impureza, lo que para Antígona no garantiza la pureza de aquel o aquella a quien le falta. Pero la sangre, sobre todo, simboliza la vida, y su ausencia, reflejada en la palidez, la muerte. Así, la presencia que la muchacha intuye, pálida y sin sangre, no tiene vida, y si a Antígona apenas le queda sangre, es que también está cerca de la muerte, y si siempre ha sido pálida, es que nunca ha tenido mucha vida. No obstante, su historia es sangrienta. En realidad, toda la historia lo es “y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro” (186). Y no importa si el tiempo pasa o no, porque cuando se ha derramado sangre, la historia condena el tiempo, lo detiene. Por eso, ella, que está en la tumba en virtud de una historia sangrienta, no se puede morir “hasta que no se me dé razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir la vida. Sólo viviendo se puede morir” (186). Según Alfonso Lázaro Paniagua, este sería el sentido más revelador de la obra, “dar razón de esta sangre, por la historia propia, y por extensión, de toda historia” (Lázaro Paniagua, 2012: 255).

Estas palabras cierran esta escena en *LTA* y recogen algunas ideas fundamentales del prólogo. Por un lado, hacen referencia a la historia sacrificial, construida sobre la

sangre de muchos, y la historia apócrifa, que oculta la verdadera historia, la vida. Por otro, confirman que Antígona no había dispuesto de su vida y, por tanto, no podía darse muerte. Anuncian, además, la necesidad de las siguientes escenas, en las que los diferentes personajes que visitan la tumba intentarán, entre otras cosas, dar razón de la historia sangrienta de Antígona.

Desde el final de la escena, puede reinterpretarse el sueño que Antígona cuenta al principio como una especie de símbolo de lo que va a suceder en la tumba, por donde desfilarán figuras con las que la protagonista dialogará mientras va tomando conciencia de la realidad de su historia y de sí misma y en relación con las cuales ella irá mostrando que el secreto es la hermandad, la que hay entre Ismene y Antígona, la que une lo diverso sin anular las diferencias, sin juzgarlas, sin jerarquizarlas. El sueño de la hermana puede ser un sueño de hermandad.

En esta escena, por tanto, Zambrano relee la relación que Sófocles establece entre las hermanas y la rehace. Esta reinterpretación es fundamental desde la perspectiva feminista, porque los relatos patriarcales enfrentan a las mujeres entre sí: buenas contra malas, es decir, sumisas contra transgresoras. Conforme avanza la obra, la autora va enmendando al autor trágico en diferentes aspectos, no solo en el del suicidio.

Por otro lado, la infertilidad a la que Antígona se ve condenada, tanto viva como muerta, es superada por la voz, por su condición de sujeto que toma la palabra, que delira a causa de la experiencia de discordancia entre su esperanza y su realidad, y con su delirio da cauce y expresión a dicha experiencia.

Además, la autora universaliza de algún modo la experiencia vivida por Antígona al deslizar el foco de atención desde el cadáver de Polinices hacia la necesidad de lavar la sangre, es decir, de cortar de alguna manera la cadena de violencia que la violencia encierra, y transformar la experiencia de muerte en algo que dé vida, como hace la tierra en la oscuridad de sus entrañas. El agua que disuelve la sangre en la tierra es como el llanto que disuelve la sangre en el interior cuando se penetra en las propias entrañas.

Edipo

La presencia intuida en la escena anterior se hace real. Antígona no sabe si se trata de un dios o de un hombre, o mejor, del hombre, del ser humano, pero se da cuenta de que es Edipo cuando él le habla y la llama “niña”. Es el primer personaje con el que la protagonista dialoga realmente, la primera visita que recibe Antígona, el primero que le habla y al que escucha, porque “Antígona será en esta obra la que hable, pero también la que escuche. Por eso preguntará tanto, para saber. Su palabra ilumina, pero también será iluminada en un mundo donde voces y ecos se entrelazan estrechamente” (Trueba Mira, 2011: 1104).

No está claro si Edipo vive de alguna manera –en *Edipo en Colono* fue arrebatado por fuerzas divinas– o si está muerto, pero me inclino a pensar que no vive, ya que llega a afirmar: “De yerro en yerro toda mi vida fui, y también ahora en mi muerte” (189). Edipo no está en la escena como el rey que fue, sino como hijo de sus padres, como padre de Antígona –no hay ninguna mención a los demás hijos– y como ser humano, circunstancias que se hallan entremezcladas y se condicionan. Tampoco es el ciego al que su hija acompañó. Ahora ve, la ve a ella y empieza a verse a sí mismo. En realidad, durante la mayor parte de la escena, Edipo está hablando de sí, algo que Antígona confiesa como muy propio de su padre: “Ah, padre, sí eres tú, te reconozco, siempre preocupado contigo mismo, viéndote a ti mismo solo, solamente” (187).

En cuanto hijo, Edipo habla de su madre y de su padre, a quienes de una forma u otra responsabiliza de su incapacidad para ser enteramente. Culpa a su padre de sus propios errores, puesto que aquel le abandonó y le olvidó y piensa que, de haber sabido cuál era su origen, no habría hecho nada, es decir, no se habría equivocado. Por lo que respecta a su madre, descubre que, en realidad, él no se movió de su lado –puesto que volvió a ella–, como si no hubiera acabado de nacer, de salir del vientre materno, idea que Zambrano había desarrollado en “El nacimiento de la tragedia: Edipo”, donde la autora, como se ha visto, afirma que Edipo no fue capaz de despegarse de la placenta de su madre y que el incesto es una metáfora de esa incapacidad de nacer (Zambrano, 1971b: 57). Por otra parte, Edipo nunca se refiere a Yocasta como su esposa. Incluso llega a decirle a su hija que no se casó realmente, que se olvidaba de ella. Ella. Antígona le reprocha que no la llamara por su nombre, que hablara de Yocasta siempre como *ella*.

No pronunciar el nombre de alguien es una especie de *damnatio memoriae*, una condena de la memoria de aquel o aquella a quien no se nombra. Sugiere distancia, apartamiento, marginación. Teniendo en cuenta la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta, que aquel no nombrara a esta podría ser una forma de expresar un tabú o un modo difuso de mencionar a quien no se sabe cómo hacerlo, a causa de su confusa identidad, ya que era a un tiempo madre y esposa. No obstante, a Edipo no le sucede lo mismo con Antígona, a quien identifica siempre como hija, aunque también es su hermana.

Por otro lado, cuando Edipo hablaba de *ella*, siempre era su madre, la de Edipo, no la de Antígona. Pero la joven reclama a Yocasta como madre y le reprocha a su padre que siempre la ha tratado como si no tuviera madre, como si solo fuera hija de él, hija del padre, lo que evoca inevitablemente a la imprecación a Atenea en los M-404 y M-264, donde Antígona reconoce que no tener madre ha hecho de la hija de Zeus una diosa fría y distante: “Sola, sí, me querías. Pero entonces sola de verdad, si yo me quedara sola de verdad, sería Antígona” (188). Sin duda, Zambrano juega con el nombre de la protagonista, formado por ἀντί, preposición que significa “frente a, contra”, pero también “en lugar de, en nombre de”, y γονή, que significa “estirpe, familia”. Ἀντίγονη podría traducirse como “frente a, contra la estirpe”, pero también “en lugar, en nombre de la familia”. Si Antígona se quedara sola de verdad, su nombre sería realmente parlante, en el primer sentido de ἀντί: estaría frente a la familia, es decir, fuera de ella. Pero lo cierto es que no ha sido así, porque nunca la han dejado sola. Signifique lo que signifique su nombre, parece que Antígona descubre que nunca ha sido del todo ella misma, que su ser ha estado marcado y condicionado por todo lo que la rodeaba, la familia.

En cuanto padre, Edipo recuerda que, desde que se quedó ciego y fue desterrado, Antígona le hizo compañía y le sirvió de guía, “desterrada ya tan niña y sin culpa alguna” (190). Hay, pues, una diferencia importante entre el destierro de Edipo y el de Antígona: esta era inocente y aquel no. Ella sufrió el destierro para acompañarlo y guiarlo, porque estaba ciego. Y ahora que ve, Edipo se da cuenta de que Antígona ha sido lo único no erróneo en su vida, pero ella rechaza la idea: “Hija soy del error” (188). Relaciona su actual situación en la tumba con su origen anómalo, pero no lo hace directamente, sino entrelazando alusiones veladas al incesto de sus padres y lamentos porque no sabe cuánto tiempo permanecerá allí sin vivir y sin morir. Incesto y condena

están, por tanto, íntimamente relacionados. Además, Antígona le pide explicaciones a su padre sobre el modo en que fue engendrada y le reprocha que no sabe quién es ella:

“No sabes quién soy. Y es el padre quien ha de decirnos quiénes somos. O quizá no, quizá sería el esposo, el esposo mío, quien me habría de decir quién soy. El que se queda solo, peor aún, sola, bajo el cielo y fuera de la tierra, como una sierpe, ésa, sí, tendría que tener un padre, un padre de verdad. O quizá un hermano, uno que le diera su nombre. Un hermano, y yo tengo dos...” (188).

Las palabras de Antígona reflejan cómo funciona un régimen patriarcal: el padre es quien da la identidad a sus hijos, sean varones o mujeres, porque la sociedad se vertebraba en familias patrilineales. Pero Antígona no habla solo del padre. Sus palabras ponen de manifiesto la total heterodesignación que padecen las mujeres en los sistemas patriarcales, en los que es el padre, o el esposo, o el hermano, es decir, un varón de la familia, quien define la identidad de estas –uno u otro según el momento concreto de su vida o las circunstancias–, de manera que las mujeres nunca son algo por sí mismas, sino la *hija de*, la *esposa de*, la *hermana de*. Esta total dependencia de las mujeres respecto a los varones para tener identidad es la que justifica que la necesidad o conveniencia de tener un padre de verdad sea mayor, según Antígona, si es una mujer la que se queda sola. En este momento del drama, la protagonista parece añorar la identidad que los varones de su familia pueden darle: hija, hermana, esposa... Lo único que tiene hasta ahora son lazos familiares, historia familiar, sangre derramada familiar. El problema parece residir en que aunque esos varones puedan llamarla hija, hermana y esposa, no han sido ellos mismos, del todo, ni padre, ni hermanos, ni esposo, al menos desde la perspectiva de Antígona.

A esto apunta, al menos en lo que se refiere a Edipo, la versión de este mismo párrafo en *DMA*, ligera pero significativamente distinto al de *LTA*:

“aquí no sabes quién soy, no, no lo sabes. Y es el padre quien ha de decírnoslo. O no, es, sería el esposo, ay esposo mío, quien me habría de decir quién soy. Pero siendo esposa, una esposa ya, no me sería necesario saber quién soy. El que se queda solo, peor aún, sola bajo el cielo y presa de la tierra, como una sierpe, esa, sí, tendría que tener un Padre, un Padre de verdad. Pero eso, tú, ese Padre yo nunca lo vi ni yo lo tuve. No lo hay”.

En estas palabras, Antígona confiesa abiertamente que ni vio ni tuvo en Edipo un padre de verdad. En el diálogo con Eteocles y Polinices, como se verá más adelante,

la protagonista les cuestionará si han sido realmente hermanos para ella. En cuanto a Hemón, no llegó a ser nunca su esposo... Como se ve, la afirmación de que Edipo no fue un padre de verdad para Antígona no pasó a la versión definitiva de *LTA*, como tampoco lo hizo la de que una esposa no necesita saber quién es, lo que sugiere que Zambrano no quiso que su personaje adoptara dicha mentalidad. De hecho, en la escena con los hermanos, la protagonista reivindicará a Edipo, pese a los errores cometidos por él, como padre de todos los hermanos y, por tanto, como figura indispensable de su propia identidad y también de la de todos sus hijos. Por otro lado, Antígona mostrará más adelante que la esposa no solo necesita conocer su identidad, sino elegirla, puesto que no todas las relaciones amorosas se establecen en los mismos términos.

En cualquier caso, parece que Antígona es consciente de que la soledad, es decir, la independencia de todas las ataduras familiares, le permitiría ser ella misma y no lo que los demás decidan: “si yo me quedara sola de verdad, sería Antígona” (188).

Edipo, en algún momento, califica como cruel a Antígona, quien se reconoce como vehículo involuntario de la verdad, pues esta se le adelanta y cae sobre ella. Antígona es, pues, uno de esos personajes de los que hablaba el prólogo, en los que se encarna la verdad y que tras un tiempo de ocultación vuelven a mostrarla, porque la verdad no puede encerrarse. Edipo, por su parte, reconoce que ella, Antígona, era su única verdad, su cumplimiento, porque “tú naciste, sí, de mi pensamiento. Tú eres mi razón” (189). Las palabras de Edipo evocan el nacimiento de Atena de la cabeza de Zeus y refuerzan la idea de que Antígona, al igual que la diosa, es solo hija del padre. La tradición sobre Antígona así lo ha confirmado, lo que revela el carácter patriarcal de la misma. Antígona ha sido siempre sobre todo la hija de Edipo, no la de Yocasta, pero él nunca, o en muy escasas ocasiones, ha sido el padre de Antígona. La heroína griega no ha dejado nunca de ser *hija de*, aunque su condición de hermana sí le ha permitido otorgar cierta identidad a Eteocles y Polinices como *hermanos de*, pero sobre todo a Ismene, la eterna hermana de Antígona.

Todo ello está relacionado con la otra condición de Edipo presente en la escena, ya que este afirma que Antígona ha sido su promesa, su promesa como hombre, es decir, como ser humano, que es otra manera de decir lo que Zambrano afirmaba en el prólogo: que sobre Antígona recayó la herencia de Edipo-hombre. De esta manera, Edipo se convierte en símbolo del ser humano –algo intuido por Antígona al comienzo de la escena–, independientemente del sexo, y Antígona, su heredera y cumplimiento de

su promesa, también. Así, la reflexión de Edipo sobre su vida llena de errores y ceguera es también una reflexión sobre el ser humano y su dificultad para nacer del todo, para ser “hombre”. Sin embargo, él sigue sin saber quién es, “si un hombre o un dios” (190). Edipo, por tanto, se presenta como un ser incompleto, como *promesa de*, todavía incumplida, lo que recuerda la condición virginal de Antígona, que como mujer en un mundo patriarcal, es una mujer incompleta, una posibilidad incumplida. Pero como ser humano, no.

Edipo le suplica a Antígona que no lo abandone, que le acompañe como cuando andaban desterrados, aunque ahora no sea ciego, porque no puede quedarse solo. Ella, frente al recuerdo del destierro, describe la irónica situación en que se encuentra, ya que le han dado tierra, pero está enterrada. Y Edipo, ejerciendo quizá por una vez de padre, le dice quién es ella, aunque indirectamente, al revelarle dónde está, pues el sitio está relacionado con la misión de su hija: “Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti por eso. Ayúdame, hija, Antígona [...], ayúdame, hija, a nacer” (191). A re-crearse.

Con su petición, Edipo confirma la tumba como cuna y transforma en madre a la hija. Ella no se siente capaz de hacer nacer a todos, pero está dispuesta a ser el cauce para que todos nazcan. Paradójicamente, Antígona, la doncella virgen enterrada en una cueva de piedras, condenada no ser fértil ni viva ni muerta, como se vio en la escena anterior, la hija sin madre, cuyo padre tampoco lo ha sido realmente para ella, se convertirá de alguna forma en madre al ayudar a nacer a quienes no han logrado todavía su ser completo, y también en padre, al darles una identidad.

Ana, la nodriza

Al desaparecer Edipo de la escena, Antígona vuelve a quedar sumida en la oscuridad. Todavía es de noche fuera de la tumba, ya que no entra ninguna luz, pero también hay oscuridad dentro de la protagonista, que intuye de nuevo una presencia y sospecha que puede ser la muerte. Pero es Ana, la nodriza, que le trae agua, símbolo de vida.

Ana representa una importante innovación respecto a la leyenda griega de Antígona y es el primer personaje no sofocleo que Zambrano introduce no solo en *LTA*, sino en su reinterpretación del mito, ya que la nodriza es también la primera figura con voz y palabra que la autora añade en los delirios de Antígona escritos a finales de los años cuarenta y que, en principio, iban a constituir la obra ficticia protagonizada por la heroína griega, como he señalado anteriormente.

Dado que se trata de un personaje de creación zambranianiana, ausente en la tragedia de Sófocles, considero necesario apuntar que se han sugerido algunas figuras que pudieron servir de inspiración a la filósofa para idearla. Pino Campos, por ejemplo, habla de santa Ana, la madre de la virgen María, y Picklesimer Pardo, de Ana, la hermana de la Dido virgiliana, por lo que la nodriza parece una especie de síntesis entre las figuras de la madre y de la hermana. Teniendo presente esta síntesis y destacando la importancia de las figuras de Ismene y Yocasta en *LTA*, hermana y madre, respectivamente, de Antígona, Marta González González propone que Ana, la nodriza, “una madre con nombre de hermana [...] podría, pues, hacer las veces de ambas, de madre y de hermana, materializar la voz de dos figuras que, pese a la importancia [...] que tienen, carecen de entidad física en la obra” (González González, 2011: 267). Según esta autora, Ana daría voz a quienes no la tienen en esta obra teatral. Otras posibilidades apuntan a influencias literarias más cercanas en el tiempo a la autora, como la tragedia *Antigone* de Anouilh, donde “aparece la figura de la nodriza, dialogando ambas en el cuadro ANA, LA NODRIZA, personaje que en la Antígona de Sófocles no aparece, pero que suele estar presente en multitud de tragedias clásicas, donde, como es sabido, son confidentes y consejeras de las protagonistas” (López y Pociña, 2010: 363).

En M-404, ya analizado, escrito por Zambrano en 1948, la nodriza, sin nombre propio, llama “Niña Antígona” a la protagonista, le profetiza cuestiones relacionadas con su inmortalidad, con el Dios desconocido, con la tumba que la acogerá viva, con su regreso como eterna primavera del mundo, con su condición de virgen sacrificada... Más que una nodriza, parece una sacerdotisa. En *LTA*, ya tiene nombre, sigue llamando a Antígona “Niña”, con mayúscula, y el tono de su personaje es distinto al de M-404, aunque en algún momento también profetiza.

Ana no es ni un sueño ni una sombra. Su presencia en la tumba tiene entidad física, tanto que le lleva a Antígona un cantarillo de agua, que esta utilizará más tarde, y una ramita de albahaca. No obstante, nada hay que indique si está viva o muerta.

Antígona, indirectamente, se lo pregunta al interrogarla con insistencia sobre el lugar de donde viene, pero Ana no le responde: “Mira, no te preocupes por mí, si / estoy viva o muerta. Estuve siempre junto a ti...” (192-193). Cuando termina la escena sigue sin saber si la nodriza vive o ha muerto, quizá porque no importa, puesto que lo que ella representa y le ofrece traspasa el dintel entre la vida y la muerte: la presencia y la compañía constantes, aunque no sean físicas.

En esta escena juegan un papel fundamental los sentidos de la vista y el oído y lo que cada una muestra de sí misma y de la otra, como si a través del diálogo, expresión de su relación, se confirieran identidad mutuamente o se la revelaran.

Antígona dice que desde “aquello” no volvió a ver a Ana ni nadie le dijo nada de ella “y yo no sabía si...” (192). No se da pistas sobre qué fue *aquello*, pero puede deducirse que se refiere al momento en que se descubrió la verdad sobre su familia y al destierro posterior que sufrieron ella y Edipo, ya que todos los recuerdos que aparecerán en el diálogo están relacionados con la infancia de la joven, infancia de la que, como Zambrano afirma el prólogo, la joven fue arrancada al conocer el incesto de sus padres. Las palabras de Antígona dan pie a Ana para caracterizarse a sí misma:

“Yo, Niña, tú sabes, soy una de esas personas de las que nadie sabe nada, de las que nadie puede saber ni dar ninguna noticia. Yo nunca fui a ninguna parte: ni salí ni entré, y pocos fueron los que me vieron. Ni siquiera cuando me tenían delante de los ojos me veían. Aun de mocita era así, no sé si por mi culpa. Como yo estaba cierta de que no me veían, ¿a qué me iba a hacer presente? Cuando hablaba o canturreaba un poco me escuchaban, entonces sí. Me escuchaban y hasta se hacía corrillo cuando cantaba un poco más alto y seguido, si darme cuenta, y cuando hablaba más largo. Yo decía lo que tenía que decir sin detenerme más que lo preciso” (192)²²¹.

A Antígona, por tanto, nadie le ha contado nada de la nodriza, porque Ana es “una de esas personas” –hay muchas más– que nadie ve ni oye: invisibles, inaudibles, pero no por transparentes o silenciosas, sino por la ceguera y la sordera de quienes, pudiendo verlas y oírlas, no lo hacen. Ana es una de esas personas que no son nadie, pero porque nadie las tiene en cuenta. Lo que la nodriza dice de sí denuncia la existencia de “esas personas de las que nadie sabe nada”, las invisibilizadas por la historia apócrifa de la que Zambrano hablaba en el prólogo, que ahoga la verdadera

²²¹ La mayor parte de este párrafo, en el que Ana habla de sí misma, no está en la escena correspondiente de *DMA*.

historia o la silencia o simplemente la ignora. Ana, por tanto, forma parte de quienes protagonizan la verdadera historia.

Por otro lado, la nodriza deja ver que saberse invisible puede generar sentimientos de culpa e invita a reprimir cualquier intento de hacerse presente, pero también revela que las personas como ella, las que nadie ve y escucha, pese a todo, tienen presencia y voz, no son invisibles para todos ni todo el tiempo y que, si hablan, se les oye, más y mejor cuanto más alto y más tiempo hablen, de manera que han de decir, sin detenerse, todo aquello que tengan que decir.

Sin duda, la condición social de Ana contribuye a su invisibilidad. Si se deja a un lado a la harpía y a los desconocidos de la última escena, todos los personajes de *LTA* son de estirpe real, aunque algunos, como Edipo, Antígona y quizá Polinices, hayan vivido como mendigos durante su destierro. Ana pertenece a una clase social inferior, sin poder en la sociedad antigua y en cualquier sociedad kyriarcal, donde la clase se suma a otros ejes de discriminación. Por no tener, no tiene dónde descansar... En ella, Zambrano visibiliza a las personas que no participan del poder, ni de la cultura hegemónica, entre las que se hallan mayoritariamente las mujeres, sobre todo las pobres.

Para Antígona, sin embargo, Ana, que no ha cambiado con el paso de los años, es el único ser que ha conocido: “la única diosa” (193). Es interesante recordar que en *DA*, la protagonista afirmaba que Edipo era el único hombre –varón– al que había conocido (Zambrano, 2012: 250), mientras que la nodriza no es la única mujer conocida por Antígona, sino el único ser. Dicho de otro modo, es la única persona completa, acabada de nacer. ¿Por qué la llama diosa? Entre los delirios de Antígona escritos por Zambrano a finales de los cuarenta, hay dos imprecaciones a los dioses centradas en Atenea, a la que la muchacha reprocha, sobre todo, su distancia y su frialdad ante el sufrimiento de los mortales. Antígona espera de los dioses presencia, atención, empatía, cuidado, compasión... Y Ana se las ha dado siempre, ganándose el título de diosa, de única diosa, porque los dioses fríos y distantes, en realidad, no son dioses.

La nodriza, en efecto, ha estado siempre junto a Antígona, viéndola. Y como la ha ido viendo sin descanso –el gerundio sugiere proceso–, sabe decirle cómo era de niña y cómo es ahora y hasta lo que le espera. El retrato que Ana hace de su Niña se distancia del recuerdo que Antígona tiene de sí misma, atraída por la oscuridad y recorriendo sola el palacio. Ana la rememora “siempre pegada al agua” (193) y callada y apenas visible,

como si se escurriera entre las piedras, y siempre “a vueltas con los dioses” (193). Pensar en ellos no le dejaba descansar y le hacía sufrir más que cualquier cosa que le pasara, aunque entonces, de niña, la verdad es que no le pasaba nada:

“Entonces, entonces nada. Eres así tú también, somos las dos de esa gente a la que nunca les pasa nada, nada más que lo que les está pasando a los demás, libres como el agua, encadenados por el amor y por la pena de verlos sufrir y equivocarse día a día. Y eso es todo lo que nos ha pasado a las dos: estar viendo, lo que se dice viendo sin poder remediarlo, lo que está pasando, lo que va a pasar; lo que les está pasando ya sin que ellos lo sepan, ni quieran” (194).

Ver, saber lo que les está pasando a otros, lo que les va a pasar y no poder remediarlo. Impotente lucidez y lúcida impotencia es lo que comparten Ana y Antígona. Y el sufrimiento que ello comporta. La nodriza también se ha sentido impotente ante lo que veía y sabía de Antígona y de lo que la rodeaba: “Nunca puede nada por ti, ni siquiera ahora que te he podido traer tan sólo ese cántaro” (194). Ana revela, por tanto, que saber no siempre permite, ni mucho menos garantiza, intervenir en la realidad. Amar tampoco. Porque para eso hace falta poder. Y no siempre coinciden saber, amor y poder en la misma persona.

Ana se sabe impotente respecto a Antígona, pero esta reconoce la sabiduría de la nodriza: “Eras tú quien lo sabía todo por mí” (194). Pero, sobre todo, agradece que le hable, que le hablara: “Oyéndote se me iban las horas” (193). Cuando era niña, Ana le contaba cuentos, pero Antígona echa de menos que le cuente “el cuento que nunca me acabaste de contar del todo” (194), metáfora de lo que Ana sabía sobre ella y nunca le reveló: “la historia / que te esperaba a ti, a ti solita, niña. ¿Cómo te la iba yo a contar?” (194-195).

En la escena con la hermana, Antígona ha dejado claro que Ismene no la acompañó a lavar el cadáver de Polinices porque la lavandera era ella y que, aunque no lo supieran, la diferente función de cada hermana formaba parte del secreto que ambas tenían. Sin embargo, en la escena con la nodriza, parece creer que su destino y el de Ismene eran el mismo, aunque Ana la saca de su error:

“ANTÍGONA.— Pero no, Ana, la historia no me esperaba a mí sola. También la aguardaba a ella, a mi hermana.

ANA.—La historia, niña Antígona, te esperaba a ti, a ti. Por eso estás aquí, tan sola. Por la historia” (195).

El silencio de Ana, impotente para evitar la tragedia de su niña, hizo que Antígona viviera en la ignorancia, sin saber lo que le esperaba. Ahora bien, una vez producida dicha tragedia, son precisamente las palabras de la nodriza las que despiertan la conciencia de la muchacha. “Así, Ana orienta el trayecto de Antígona” (Prezzo, 1999: 110), quien de repente se da cuenta de las muchas historias en las que está implicada y empieza a hacerse preguntas que hasta ese momento nunca se había hecho, y la pregunta está en el despertar de toda conciencia:

“La historia, ¿cuál?, ¿la de mis padres, la de mis hermanos, la de la Guerra o la de un principio?”

Dime, Ana, dímelo, respóndeme, ¿me has oído? ¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra del Mundo, por los dioses, por Dios...

Dime, Ana, respóndeme, ¿me oyes acaso?... Ahora se me presenta esta pregunta, nunca se me había presentado” (195).

Antígona, que unos párrafos antes le ha dicho a Ana que no sabía qué les pasaba a los suyos, aunque sentía su peso y su oscuridad, descubre no solo la monstruosidad que la rodeaba y en la que estaba inmersa, sino que dicha monstruosidad le parecía natural, es decir, “normal”:

“ANTÍGONA.— [...] parecía que todo, tan monstruoso, fuese tan natural. Y ahora necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia. Contigo me olvidé de estar aquí, me limpié de todo. Ana, sin tocar tu agua, tú me has lavado. Estoy limpia, limpia. Tú me has lavado. Y ahora necesito lavar.

ANA.—Limpia siempre lo fuiste.

ANTÍGONA.—Lo fui, limpia, ya lo sé, pero no estaba limpia. Todos los que me rodeaban, mi hermana, ella, no, estaban tan manchados o se fueron manchando, de sombra mis padres, de sangre mis hermanos, que yo no podía estar limpia” (195)²²².

El incesto de sus padres, presente aunque sin nombrarlo explícitamente en las escenas anteriores de “La noche” y “Edipo”, no es lo único anómalo de la historia de Antígona. También es monstruosa la ensangrentada historia de sus hermanos, salvo la de Ismene. Ella no estaba manchada. Antígona la salva incluso de la mancha de sus padres.

La monstruosidad, por otro lado, excede los límites de la historia familiar y se extiende a la historia del mundo, a la de todas las guerras, a la de los dioses, a la de Dios, lo que representa una crítica manifiesta a la historia sacrificial, en todas sus

²²² Esta parte del texto está ausente en *DMA*.

manifestaciones y ámbitos, incluida la religión. La trascendencia del término *historia*, de lo particular –historia familiar– a lo universal –historia del mundo–, hace de Antígona no solo protagonista de una historia, sino símbolo de quienes la Historia sacrifica y protagonizan la historia verdadera.

En todo caso, ninguna de las historias por las que se supone que está allí es *su* historia, la de Antígona, lo que refuerza lo ya expresado en el prólogo, es decir, que la joven no había dispuesto nunca de su vida. Pero está en la tumba por alguna de esas historias o por la suma de todas ellas, en el doble sentido de la preposición *por*, que puede denotar causa, pero también expresa a favor o en defensa de quién o qué se hace algo. De esta manera, las historias a las que se refiere Antígona –todas o solo algunas– son la causa por la que ella está condenada a morir en la tumba, lo que la convertiría en víctima, involuntaria, de las mismas, las cuales serían, por otro lado, expresión de la historia sacrificial. Pero también son o pueden ser las beneficiarias del sacrificio de Antígona, no haciendo posible el ídolo que crea víctimas y se alimenta de ellas, lo que mantendría la condición sacrificial de la historia, sino humanizándose a través de la muchacha, quien de momento necesita saber: “Me hace falta saber. Habiendo hecho lo que hice, viendo todo lo que vi y todo lo que veo...” (195).

La reacción de Antígona a las palabras de Ana describe a la perfección el instante de revelación, el momento en que aparece la conciencia crítica y se necesita saber para entender, la experiencia que alumbra la realidad y desencadena las preguntas. Pero Ana, que aparece en esta escena como una figura protectora y maternal y cuya compañía ha limpiado a la joven, no le da respuestas. Tiene que buscarlas ella. La nodriza ama a Antígona, pero amarla no significa sustraerla a su propia historia. De hecho, Ana la deja sola con su memoria. La muchacha tendrá que recordar y reinterpretar todo lo visto, oído, hecho y vivido por ella. Como la araña teje su tela, Antígona tejerá con su memoria en la tumba: “No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado mi tela” (196). El arte de tejer y la palabra han estado íntimamente relacionados desde la Antigüedad. De ahí que Atenea, diosa de la sabiduría, sea también la protectora de quienes tejen. La tarea de Antígona será construir su relato con palabras, decirlo y decírselo, sacarlo a la luz y visibilizar y hacer audible lo que permanecía en la oscuridad y el silencio. Ser tejedora de su historia es como ser autora de sí misma.

Ana se va sin avisar y sin pedirle nada, pero Antígona sabe que la espera junto a la fuente.

La introducción de un personaje completamente ajeno a la tragedia sofoclea permite a Zambrano ampliar las perspectivas de y sobre Antígona. La nodriza verbaliza temas como la invisibilidad de las mujeres populares y las herramientas para hacerse ver o la infancia de Antígona, de la que no se ocupa ninguna tragedia griega conservada. Ana aporta a la identidad de la protagonista elementos que no tienen que ver con el parentesco, ni con relaciones de dependencia. Conoce a Antígona porque ha estado siempre con ella, mirándola. Es una presencia protectora, pero no invasora. En ella son tan importantes sus silencios como sus palabras. Guía a Antígona sin forzar sus pasos.

Cada escena supone un avance en el nacimiento de la conciencia de Antígona. Los manuscritos de *DMA* y *LTA(Mn)* colocan la escena de la nodriza en el mismo lugar que ocupa en *LTA*, entre “Edipo” y “La sombra de la madre”. No cabe ninguna duda de que este es el lugar que le corresponde, aunque bien podría haber seguido a la de Ismene, porque en el diálogo con Ana despierta la conciencia de Antígona y sus preguntas. Las respuestas irán desgranándose en el resto de las escenas.

La sombra de la madre

En la sexta escena, Antígona desarrolla un monólogo cuya destinataria es su madre, mejor dicho, la silenciosa sombra de su madre, que en una acotación de M-249 se describe como “grande, densa, oscura”. Se trata del primer personaje que, con toda seguridad, viene del reino de los muertos porque en *Edipo rey* se suicidó al conocer la verdad sobre la identidad de Edipo.

En *DMA*, lo primero que hace Antígona ante la sombra de su madre es rechazarla: “No, no quiero verte. Vuelve, vuelves como siempre”, mientras que en *LTA* simplemente la reconoce: “Ah, eres tú, Madre, vuelves” (197). En ambos casos, la joven sabe que su madre ha vuelto porque no encuentra reposo, y le pide que olvide, que vuelva a ser niña y no se case ni tenga hijos, es decir, que regrese al pasado y evite la causa de su desgracia: haber sido madre. Resulta sorprendente que Antígona proponga el olvido como remedio para Yocasta, cuyo nombre no se menciona en ningún

momento, mientras que ella se sirve de la memoria para tejer su historia. Aunque quizá no es olvido lo que realmente le propone Antígona a su madre, sino un segundo nacimiento, como el que pensó para su padre en el “Delirio 2º” de M-264: un volver a nacer deshaciendo el error, en el caso de Edipo, despegándose del todo del seno materno, y en el de Yocasta, liberándose del peso de la culpa.

La falta de acotaciones en *LTA* impide que el lector sepa que la sombra de la Madre mira suplicante a su hija –información que sí aparece en *DMA*–, actitud que la protagonista interpreta como el deseo ardiente que siente Yocasta de que Antígona sea su hija. En *DMA*, la joven decía:

“querías que yo fuera tu hija, sin mancha. Tu hija, como tienen todas las mujeres, sin esta mancha que te ahoga.

Y que tu hijo no hubiese sido mi padre. Vienes a pedírmelo. ¿Quieres otro engaño? Yo no te puedo engañar, decirte que no, que no ha sido, que no es verdad todo eso”

La mancha de Antígona es, en realidad, la de Yocasta. Ella sabe de dónde nace la angustia de su madre y sospecha que ha ido a la tumba a pedirle que le diga que el incesto no sucedió. La experiencia de Yocasta recuerda la de Araceli, cuando no podía ni quería creer en la realidad, porque la desbordaba, y esperaba que alguien le dijera que todo había sido mentira o imaginaciones suyas. Pero la joven no quiere añadir otro engaño a la vida de su madre. Esta sospecha, sin embargo, desaparece por completo en *LTA*, donde lo que ansía Yocasta es que Antígona sea su hija, “solamente y del todo” (197), que es otra forma de alejar el incesto, a costa de obviar al padre²²³. En el fondo, Yocasta se iguala con Edipo, quien trataba a la joven como si fuera solo hija de él, sin nombrarla nunca a *Ella*. Zambrano presenta a ambos con un profundo deseo de exclusividad respecto a la protagonista.

El destierro en compañía de su padre y la importancia del personaje Edipo respecto a su madre-esposa en la tradición han contribuido a que Antígona sea, más que nada, hija de su padre, algo que la protagonista parece recoger al decirle a su madre que “tal como ha sido, es como si fuese tu hija a medias” (197). Pero la joven visibiliza además una perspectiva de la realidad que la constante presencia de la paternidad de Edipo suele ocultar: que es doblemente hija de su madre, “hija dos veces y sin padre” (197). Hija dos veces, evidentemente, porque Yocasta es al mismo tiempo su madre y su

²²³ Todo lo que sigue, hasta que Antígona le pide a la sombra de la Madre que se vaya, no aparece en *DMA*.

abuela; sin padre, no solo porque Edipo también era su hermano, sino sobre todo porque era “como si nuestro padre estuviese siempre yéndose de su sitio” (197). Así, aunque Edipo pasa por ser el padre de Antígona por excelencia, la verdad desde la perspectiva de la protagonista es que él no ejerció como tal, algo ya expresado en la escena con Edipo. Según Antígona, Yocasta tuvo su responsabilidad en ello, pues empujaba a sus hijos a mirarlo como a un hermano y no lo conducía a su papel de padre, sino solo al de rey. La muchacha rememora la ausencia de Edipo como padre, ausencia que impidió que los hermanos conocieran su cólera y su ternura, y la justicia que recorre la casa cuando no hay nada escondido, salvo “el misterio de la cámara nupcial” (198), sobre el que los niños no preguntan, aunque saben que los padres volverán con “algo precioso, que nosotros no tendríamos si ellos no se fueran tan lejos” (198).

Creo que, al final, es interesante descubrir que, en la maraña de relaciones familiares que provocó el incesto de Edipo y Yocasta, solo ella es Madre, madre del todo y solo madre –los demás son, en mayor o menor medida, hermanos–, a veces, incluso doblemente madre. Esa doble maternidad fue la que originó la mancha y la culpa que la llevaron al suicidio... Pero Antígona lava a su madre de mancha y culpa apelando, precisamente, a su condición de madre. Cree que la serpiente de la muerte no se habría enrollado en su cuello si, al conocer la verdad del incesto, Yocasta hubiera llamado hijos a sus hijos, si se hubiera refugiado en su maternidad, en la “majestad de Madre, aun con su mancha” (200), porque no hay ninguna madre que sea pura del todo. En realidad, culpa a la serpiente del suicidio de su madre, como si no hubiera sido ella quien se ahorcó, sino la serpiente la que se le enroscó. La mancha, la serpiente, la alusión a la Madre, con mayúscula, asocian la imagen de Yocasta a la bíblica Eva, la Madre de todos los vivientes, considerada tradicionalmente como la introductora del mal en el mundo y, por tanto, profundamente impura, al aceptar la manzana que le ofreció la serpiente²²⁴. De todas formas, Antígona piensa que la “pureza de la Madre es el sueño del hijo” (200), afirmación que lleva al ámbito del psicoanálisis, en el que no procede entrar en este momento. Lo más significativo, desde mi punto de vista, es la relación que se establece, en general, entre maternidad e impureza o mancha, por las connotaciones negativas de estos dos últimos términos.

²²⁴ La historia aparece relatada en Génesis 3,1-20. En las interpretaciones feministas de este relato bíblico, la figura de Eva no tiene estas connotaciones negativas.

El incesto, considerado tabú en la sociedad griega y también en la occidental contemporánea, había manchado a Yocasta y a Edipo, y la mancha se había extendido a sus descendientes, que sentían el peso de la anomalía de su origen. Pero la maternidad no solo no es un tabú, sino que constituye el destino propio de las mujeres en las sociedades patriarcales. Afirmar que ninguna madre es pura del todo significa que el destino de todas las mujeres incluye un cierto grado de impureza, que todas las mujeres que son lo que se espera de ellas están manchadas de alguna forma. Dicha concepción es, sin duda, la consecuencia directa de los códigos de pureza de la Antigüedad, que consideraban impura la sangre, inevitable en el parto y en la relación sexual que hace que una mujer deje de ser virgen. Por este motivo, la paternidad no supone impureza ni mancha alguna. Antígona asume esta mentalidad. No discute que las madres no sean del todo puras, pero diluye la mancha del incesto de su Madre en la mancha de todas las madres, y de esta manera le da la vuelta a sus consecuencias y, aunque no explica bien cómo, logra que la impureza o, mejor dicho, lo que se considera impureza, en lugar de ensuciar, limpie, lave. En mi opinión, lo realmente importante no es el mecanismo por el que Antígona salva la mancha y la culpa de la madre, sino que lo hace, es decir, que en el nivel del relato libera a Yocasta reinterpretando su figura, evitando condenarla, pero sin negar sus sombras. Salva su oscuridad sin negarla.

Por otro lado, Antígona hace un paralelismo entre la Madre y la Tierra, aunque esta tiene luz en el fondo de sus entrañas oscuras, y la Madre no, pero da “algo vivo a la luz” (200). En ambas, por tanto, confluyen de algún modo oscuridad y luz. Invita a Yocasta a irse, “ahora tranquila” (200)²²⁵ y a hundirse en la tierra, la Gran Madre, donde todas las Madres la esperan para lavar “en la inmensidad de su Manto tu mancha y tu infortunio” (200) y ella descubrirá todos los secretos de la maternidad y el sentido de la Vida, porque la Tierra abraza todo lo que ha nacido y lo deja nacer otra vez, a condición de que se vuelva a Ella. El pronombre de tercera persona del singular femenino, en mayúscula, ya no remite a Yocasta, sino a la Tierra.

La visión de la Tierra como Gran Madre no solo es antigua, sino universal. Tampoco es nuevo que se asocie a ella la oscuridad y se resalte su condición de seno al que van a parar todos los nacidos cuando mueren. En mi opinión, lo interesante en este caso es que Antígona atribuye a la Tierra –en las madres que ya ha acogido y acogerá–

²²⁵ En *DMA*, sin embargo, Antígona dice: “Vete, Madre, madre desgraciada entre todas. La más desgraciada de las madres”. A partir de ahí, el texto, con ligeras variantes, es el mismo que el de *LTA*, salvo al final.

una capacidad purificadora, sanadora, que ya había anunciado en “El sueño de la hermana”, al afirmar que la “Tierra lo arregla todo” (184). Lo oscuro, por tanto, lo subterráneo y, por ello, desconocido y temido, encierra en su seno algo luminoso. Y entrar en el seno de la Gran Madre, nacer “de la Madre inmensa, negra como tú” (201) evidencia la condición de criatura, de hija, que Yocasta también tiene, lo que de alguna manera borra los contornos: la que ha empezado siendo solo madre y doblemente madre, también es hija. Y así, de las dos maneras, la llama Antígona antes de pedirle que se vaya²²⁶.

La protagonista está sola entre la Vida y la Muerte, postrada ante la Sombra y la Luz, “señora nuestra” que quizá un día sea “nuestra Madre” (201), y se dirige a ambas añorando borrar los límites que las separan: “¿Cuándo?, decidme, dime tú, Luz, ¿cuándo seréis las dos una sola?” (201). ¿Qué luz es esta? Es posible que se trate de la luz del amanecer, pero también de la que nace de las entrañas de la oscuridad. Si se tienen en cuenta los manuscritos sobre Antígona escritos en 1948, sobre todo las imprecaciones a Atenea, la diosa virgen, en las que la protagonista se dirige a la otra Virgen –Virgen y Madre, reina y señora, en palabras de Zambrano–, caracterizada con los atributos de la Inmaculada Concepción, resulta casi inevitable identificar la Luz de esta escena con la Virgen cristiana, que en el nivel del relato, evidentemente, no es posible nombrar como tal, porque pertenece al futuro. No obstante, desde la perspectiva de las herramientas hermenéuticas feministas, lo interesante es el esfuerzo de Antígona por integrar lo dicotómico sin anular los términos, la vida y la muerte, la luz y la sombra: “decidme, dime tú, Luz, ¿cuándo seréis las dos una sola?” (201).

Al final de la escena, Antígona siente que la sombra de su Madre ha entrado en ella y, por eso, aunque es virgen, puede sentir “el peso de ser madre” (201). Esta experiencia de maternidad niega sus temores de ser infértil no solo viva, sino también muerta. Y, paradójicamente, esa misma sombra, que de alguna manera la hace madre, en vez de mancharla, la ha purificado. La joven no sabe lo que le aguarda, pero sigue en la tumba.

²²⁶ Aquí termina la escena en *DMA*.

La harpía

La harpía es el segundo personaje no sofocleo que Zambrano introduce en la obra. No se trata de una figura humana, sino de un *ser* legendario de carácter maléfico que tradicionalmente se representa con cuerpo de ave de rapiña y rostro de mujer. En *DMA*, la escena tiene una acotación, al principio, que aclara que el personaje “avanza como una araña oscura, sin color, desde un rincón, detrás de donde está ella, a su espalda [...]. Se pone frente a ella, pero siempre en ángulo, nunca enteramente de frente, suavemente y como si entrara de visita según una vieja costumbre, cautelosa y familiarmente”²²⁷. Es, pues, una figura sigilosa, astuta, que no inspira confianza.

En palabras de Antígona, la harpía es “de las que buscan ser oídas” (202) y, a lo largo de la escena se irá mostrando como quien pudo haber evitado que la muchacha hubiera bajado a la tumba, si esta le hubiera escuchado. Va desgranando ante la protagonista todo aquello que podría haber hecho para evitar su condena y los motivos por los que realmente no la esquivó. Pero también revela aspectos de sí misma. Al principio, los dos personajes parecen hablar el mismo lenguaje y conceder el mismo significado a las palabras con que se comunican, pero poco a poco se hace evidente que no es así.

La harpía no es “cosa de mirar”, pero sí “de las que buscan ser oídas” (202). En la palabra, por tanto, reside su verdadero poder. Y la usa con habilidad. Se presenta como alguien que ha visto a Antígona “una vez por lo menos” (202) –es evidente el contraste con Ana, que la estaba viendo siempre– aunque la muchacha no la vio a ella, y también como alguien con quien todos sueñan, es decir, como quien habita en el inconsciente y nadie puede eludir, por tanto. Pero pregunta si Antígona es el sueño de alguien. El término *sueño* tiene ahora otro sentido y la protagonista no deja que haya equívocos: “Quieres decirme que nadie me ama, ni me teme” (202). La harpía aprovecha las palabras de Antígona y cambia de tema, afirmando que es lo mismo ser temida que amada. Y Antígona lo niega:

²²⁷ En *LTA*, la escena con la harpía está más desarrollada y, por tanto, es más larga que en *DMA*. Por lo demás, el manuscrito, en lo que respecta a esta escena, no presenta diferencias llamativas con el texto publicado en 1967.

“No, es todo lo contrario. La Ley del Amor es muy distinta de la Ley del Terror y ni siquiera se puede decir que sean todo lo contrario” (203).

Se habla de la Ley del Amor y de la Ley del Terror –también era terror lo que sentía Antígona como una segunda piel–, no de amor y de temor, lo que, en mi opinión, refuerza el aspecto ético e incluso político de dichos conceptos, que no solo son objeto de reflexión, sino que sobre todo orientan la existencia. Ponerse al servicio de uno o de otro, es decir, obedecer una ley o la otra no genera las mismas respuestas ni tiene las mismas consecuencias. Es la primera vez que aparece en la parte dramática de *LTA* el término Ley, con mayúscula, pero no será la última. De momento, no se habla de la Nueva Ley que aparecía en el prólogo, aunque todo parece sugerir que coincidirá con la Ley del Amor.

La harpía le reprocha a Antígona que hable y no la escuche, como tampoco la escuchó cuando estaba viva, expresión que sin duda se refiere a cuando la joven estaba fuera de la tumba, pero que revela que la existencia de Antígona no puede llamarse propiamente vida. La muchacha va reconociendo a la harpía, la llama “vieja”, sin juzgarla negativamente por ello, y la compara con una araña, con quien también la harpía asocia a Antígona, porque “al fin eres prudente” (203). La joven no entiende la semejanza, porque carece de prudencia, no sabe cuál es su hilo, ni su tela, ni tampoco es tejedora, lo que recuerda y al mismo tiempo contrasta con el final de la escena de la nodriza, en la que Antígona había afirmado que la tumba era su telar y que no se le abriría hasta que hubiera acabado su tela. Entonces, la harpía le profetiza, lo que no siempre significa revelar el futuro, sino el presente, es decir, poner luz donde no la hay:

“Sí. Tú, tejedora, yendo y viniendo de una tierra a otra tierra. Yendo y viniendo de los vivos a los muertos. De esa Ley de Amor, que tú sola conoces, a la del Terror que todos, míralo, sábelo, acatan” (203).

La misión mediadora de Antígona, señalada en el prólogo, va mostrándose en la obra dramática. La harpía la reconoce e, incluso, la verbaliza más que ningún otro personaje hasta ahora, pero se encarga de hacer que la protagonista se sienta sola e insegura, que dude de la existencia de la Ley del Amor, pues nadie más que ella la conoce, ni la acata. El orden en que aparecen los términos del par vivos/muertos y los términos del par Ley del Amor/Ley del Terror sugiere los que obedecen al Amor viven –de momento, ella sola, porque es la única que la conoce, según la harpía– y que los que

acatan la Ley del Terror –todos los demás– están muertos. O al revés, si en lugar de ser términos paralelos se consideran simétricos. En cualquier caso, la muchacha estaría sola frente a todos los demás.

Antígona, que llama “amiga” a la harpía, sabe que no tendrá vejez. Por eso, todas las advertencias que esta les hace a las jóvenes, a ella no le valdrán de nada, pero lo más interesante de esta parte del diálogo con la harpía es que Antígona revela que no tener futuro no es consecuencia de su condena, porque nunca lo ha tenido, una idea que se ha ido gestando en las escenas anteriores: “Soy ahora lo que fui siempre; una muchacha sin futuro” (204). Lo único que le queda por hacer es morir, pero no puede, y le pregunta a la harpía: “¿podrías decirme si estoy todavía en la vida, o dónde estoy, ya que no puedo morir?” (204).

A diferencia de Edipo, que le revela que está en el lugar donde se nace del todo, a diferencia de Ana, cuyas palabras despiertan su conciencia, la harpía sigue jugando con las palabras y le dice que nadie sabe dónde está Antígona, porque su historia, su condena es invención de la propia muchacha. La afirmación resulta sorprendente si invención se entiende como ficción, pero no lo es tanto si se tienen en cuenta otros significados del término. Si se interpreta como creación, Antígona, según la harpía, “causó su propia desgracia y la de Hemón, pues sólo al arrepentirse de su acto transgresor hubiera salvado a ambos. Ella fue la que tramó la historia, incluyendo el desenlace trágico para sí y su prometido” (Seydel, 2013: 5). Pero invención también puede significar engaño, lo que estaría de acuerdo con la sospecha de la harpía de que las razones que esgrimió Antígona para llevar a cabo la acción que le valió la condena son falsas, es decir, que había otros motivos que la joven no confesó o que, simplemente, no supo reconocer en sí misma.

Lo que la harpía observa es que Antígona no hizo nada para evitar la tumba:

“Si es que no te viniste aquí, no hiciste nada para que no te trajeran, tan fácil que te hubiera sido: una palabra tuya, una sola a tu Juez, y ya estaba. O haberte callado, y haberte puesto a llorar, según es uso de mujeres. Él estaba deseando, porque al fin eres su sobrina, y la novia de su hijo, y una muchacha, ¿sabes? Y los hombres son hombres siempre” (204).

Según ella, la joven podría haberse salvado si hubiera desarrollado sus cualidades femeninas –silencio, llanto y seducción–, si hubiera utilizado las armas de mujer que despiertan la magnanimidad, la compasión, la condescendencia o la atracción

de los hombres, es decir, de los varones, si hubiera utilizado, en fin, la *debilidad femenina*. La teoría de la harpía, quien no valora si la desobediencia a la orden de Creón era impropia de mujeres, como argumenta Ismene en la *Antígona* sofoclea, o un delito grave para cualquiera, es que, si Antígona se hubiera comportado como una mujer ante su juez, no habría sido condenada. O sea, que fue condenada por no comportarse como una mujer ante él, no cuando desobedeció la orden de Creón e intentó enterrar a su hermano. Una vez más, la muchacha hace caso omiso de las argumentaciones de la harpía y apela a la coherencia de su juez, el cual no podía hacer otra cosa que condenarla “pues que su ley es ésa, condenar” (204). La que condena, por tanto, es la ley. Antígona sabía que, según esa ley, sería condenada y, si actuó como lo hizo, fue porque “hay otra Ley, la Ley que está por encima de los hombres y de la niña que llora, como yo cuando lloré” (205).

La harpía piensa que la muchacha lloró tarde, pero Antígona solo pudo hacerlo cuando se vio, cuando se sintió, es decir, cuando reparó en sí misma por primera vez como alguien. Para la vieja, sin embargo, *sentirse* es despertar al amor erótico y se pregunta por qué Antígona tardó tanto en hacerlo, aunque está segura de que todas las jóvenes le tienen miedo al sexo, a la boda. Por eso, no se creyó los lamentos de Antígona camino de la tumba:

“Si tú hubieras querido boda, la tuya, tu boda, no habrías hecho aquello, librándote así de esta historia. Si le hubieses amado a él, a tu novio. Ibas a su lado con el pensamiento en vuelo. O ¿era él quien no supo? Era tan pálido” (205).

Las palabras de la harpía recogen de alguna forma las dudas de Antígona en el “Delirio primero” de *DA* sobre el amor profesado a su novio, siempre pálido, y también evocan sus reproches por la falta de pasión del joven. Lo cierto es que, desde Sófocles, ha sido necesario explicar una y otra vez con muy diversas teorías por qué Antígona prefirió a Polinices y la muerte que este conllevaba antes que a Hemón y la vida que significaba. La elección siempre se ha planteado en términos dicotómicos: Antígona no podía elegir a los dos, ni tampoco rechazar a ambos y, por otro lado, elegir a uno o a otro significaba renunciar a una parte de sí misma. La argumentación de la harpía, basada en el miedo de las jóvenes al sexo, sugiere que, la motivación última de la acción de Antígona no fue el amor a su hermano, sino huir del matrimonio –¿no había otro camino que la muerte?– o castigar la falta de pasión de su novio, idea que enlaza con el

“Delirio primero” de *DA*, como ya se ha visto. En cualquier caso, la harpía no anda del todo errada: Antígona eligió. En la realidad en la que se movía, patriarcal, tenía que elegir y lo hizo. Pero no eligió entre Hemón y Polinices, sino entre ser la mujer que se esperaba de ella, o el ser humano que intuía que podía ser. Las consecuencias que se derivan de ello son importantes, porque entre otras cosas muestran que el sistema patriarcal no considera ni permite que las mujeres sean seres humanos plenos.

La harpía sigue ahondando en su argumentación, siempre relacionada con la condición femenina de Antígona, y acaba concluyendo que la verdadera condena de la muchacha no ha sido bajar a la tumba, sino la palabra y la inteligencia: “Esa inteligencia que por castigo pusieron en tu cabecita [...], ese talento para una muchacha es un castigo. Eso ha sido tu condena” (205). Antígona no tenía que haber pensado tanto ni hablado... Las palabras de la harpía recogen la idea tan arraigada en las culturas patriarcales de que la inteligencia no conviene a las mujeres, pero la vieja también reconoce que la hermosura de Antígona pasaba inadvertida hasta que hablaba, porque en sus palabras residía su verdadera belleza. De todas formas, la harpía insiste en que la muchacha ha bajado sin esposo a la tumba porque no quiso entregarse a nadie, aunque Antígona piensa que está allí sola porque su prometido no estuvo implicado en la acción que la condenó.

En la tragedia sofoclea, Hemón se suicida al ver que Antígona se ha ahorcado en su tumba, pero en *M-404*, como se ha visto anteriormente, hay un texto en que la protagonista sabe que su novio se ha quitado la vida para seguirla al reino de los muertos, y otro en que Zambrano decide que Antígona ignorará que su novio se ha suicidado y que el tema “debe figurar entre las profecías de la nodriza” (Zambrano, 2014: 13). Sin embargo, en *LTA*, no es la nodriza quien le revela lo sucedido con Hemón, sino la harpía, la cual explica que el joven fue hasta la puerta de la tumba y, como no le dejaron entrar, “se lo llevaron muerto” (206). Así, él está muerto, y ella, viva, tan separados como lo estaban cuando vivían los dos, ya que, según la vieja, Antígona estaba más pendiente de la verdad y de la justicia que del amor, y él la seguía, pero no la encontraba nunca. En el fondo, la versión de la harpía está relacionada con el reproche que la protagonista le hacía a su novio en “Delirio primero” de *DA*, pero en aquel texto era la cobardía de él, la falta de pasión, lo que impedía que alcanzara a Antígona, aunque ella lo deseaba, y en este es ella la responsable de la distancia entre ambos, antes, porque a ella le interesaban otras cosas más que el amor, y ahora, porque

él la busca entre los muertos y ella está todavía viva. Por tanto, según la harpía, no fue la vida lo que la joven dio por la verdad y la justicia, sino el amor: “diste tu amor” (206). El amor a un varón.

A Antígona se le va revelando con toda claridad quién es la que, a lo largo de la escena, ha recibido de ella los calificativos de “vieja, amiga, araña” (205):

“Vete, razonadora. Eres Ella, la Diosa de las Razones disfrazada. La araña del cerebro. Tejedora de razones, vete con ellas. Vete, que la verdad, la verdad de verdad viva, tú no la sabrás, nunca. El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre, y sin que yo lo buscara. Vino él a mí y me condujo” (206).

La llama también “enredadora” y “razonante Harpía” (206). El parecido con las imprecaciones que en los M-404 y M-264 dirige Antígona a Atenea, “la de las razones”, “diosa razón”, “odiosa razón”, son evidentes. La harpía no busca la verdad, solo teje razones, enreda con ellas, confunde. Quizá por eso no se arredra ante las palabras de Antígona y continúa rebatiéndolas: “No, te movió la piedad. Son dos cosas” (206).

Quien inició la escena asegurando que es lo mismo ser amada que temida, postula diferencias entre la piedad y el amor, términos que evocan una vez más las palabras que Antígona susurró al oído de María Zambrano: “nacida para el amor he sido devorada por la piedad (Zambrano, 1986: 8). No cabe duda de que el amor no es lo mismo para la harpía que para la joven. Cuando esta habla de la Ley del Amor y afirma que el amor fue el motor de todas sus acciones no se refiere al amor al varón, que es el único que la vieja razonadora tiene en cuenta en su argumentación, de principio a fin. Desde la perspectiva de la harpía, no fue el amor quien movió a Antígona, sino la piedad. Esto significa que, mientras el amor y la piedad sean cosas distintas, que es lo que, según Antígona, desea la harpía, no será posible para una mujer amar y buscar la justicia y la verdad –ser piadosa en el sentido zambraniano del término– y tendrá que renunciar a uno o a otra. Pero la protagonista tiene otra perspectiva, habla de otro amor o, mejor dicho, de otro modo de entender el amor, obedece a otra Ley según la cual el Amor y la Piedad pueden ser una sola cosa, aunque todavía no lo sean. La harpía no da validez a los argumentos de la joven, como si fueran una rareza, algo que solo siente ella: “Ahí te dejo con tu vida y tu verdad” (206). Y, en efecto, Antígona cree que seguirá viva “entre los muertos hasta que el Amor y la Piedad, uno solo, lo quiera” (206).

El personaje de la harpía es fundamental en la obra. Tiene relación con Ana, la nodriza, tanto por lo que les asemeja, como por lo que les separa. En las dos escenas, están muy presentes los sentidos de la vista y del oído. No hay demasiada diferencia entre lo que Ana hacía con Antígona cuando esta vivía con ella, de niña, y lo que hace al acudir a la tumba: la nodriza la ve, la mira, la cuida, aunque no puede evitar que sufra, le habla, pero no responde a todas sus preguntas... Y Antígona escucha a Ana como la escuchaba de niña, sedienta de sus palabras. La harpía también hace lo mismo que hacía antes, cuchichear al oído de Antígona, aunque esta no la escuchó cuando estaba fuera de la tumba, pero sí lo hace ahora. Ana le revela a su Niña cosas que ella no sabía, aunque reconoce que silenció lo que a esta le esperaba, y logra que se haga preguntas fundamentales sobre sí misma y su historia; la vieja araña no se calla nada y es quien hace las preguntas, no para que Antígona las responda y descubra algo de sí, sino para que se vea como ella la ve, para persuadirla de que su visión de la historia de Antígona es la verdadera, para confundirla. La nodriza deja sola a la protagonista para que ella recuerde e interprete por sí misma su vida; la harpía representa la tentación de lo que pudo haber sido y no fue, no utiliza la memoria, sino que la dirige, no deja que Antígona se concencie, sino que saca conclusiones por ella. Y la juzga, sobre todo, la juzga por no haber sido la mujer que debía.

La harpía, desde mi punto de vista, manifiesta lo que las mujeres pueden y deben hacer en un sistema patriarcal: callarse o llorar o seducir. No concede a las mujeres más amor que el erótico, en el matrimonio, ni más destino que entregarse a él, y considera que no les conviene hablar ni ser inteligentes, que tienen que pagar un precio, un castigo, por buscar la verdad y la justicia: la soledad. Tiene muchas razones, muchos argumentos. Algunos están destinados a culpabilizar a las mujeres por no ser buenas mujeres, o por no amar lo suficiente, o por frustrar las expectativas de quienes les aman; otros tienen como objetivo hacer que se sientan raras, aisladas, como si lo que vive cada una no tuviera nada que ver con lo que viven las demás; otros, por el contrario, generalizan y hacen de todas las mujeres una sola, sin matices, como si hubiera una naturaleza común a todas que las condiciona por completo. Todas las razones, todos los argumentos intentan acallar, ocultar o tergiversar las motivaciones de aquellas que no encajan en el sistema, de las desobedientes a su naturaleza femenina y a su rol. La vieja representa una ley que afecta solo a las mujeres, que las mira únicamente como tales, que dicta lo que deben y no deben hacer, que no concibe que hombres y mujeres puedan

ser compañeros. La harpía es, sin lugar a dudas, la voz del patriarcado, el patriarcado interior. Pero no ha conseguido hacer mella en Antígona.

Los hermanos

Exceptuando a Antígona, que está siempre presente en escena, la harpía ha sido el último personaje femenino de la obra. A partir de ahora, la protagonista solo dialogará con varones. Ya ha deshecho el nudo familiar relacionado con sus padres, pero todavía hay mucha sangre que lavar y mucha culpa que rescatar²²⁸.

Ha vuelto a quedarse sola en la tumba, no con su vida y su verdad, como le dijera la harpía, sino con la verdad, “la verdad a solas. Todavía” (207). Entonces aparecen los hermanos, que son personajes en la tragedia sofoclea *Edipo en Colono*, en *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, y en *Las Fenicias*, de Eurípides, obras todas ellas que dejan claras las diferencias que los separan y acaban enfrentándolos, pero no en la *Antígona* de Sófocles. Para Virginia Trueba Mira, el tema de la fraternidad es lo que hace que Zambrano “otorgue a Eteocles y Polinices un protagonismo que no tenían en la tragedia de Sófocles y vuelque buena parte de su energía creativa en el análisis de la relación de Antígona con ambos (Trueba, 2013: 32).

Los tres personajes en escena inician un diálogo en el que se abordan temas relacionados con el poder, con la guerra, con la hermandad y con lo que movió a Polinices y a Eteocles a enfrentarse y matarse mutuamente. Al principio, parece que los dos han dejado atrás sus diferencias. Ambos están de acuerdo en que no podían pararse a buscar la verdad y a mirar la realidad como es porque debían gobernar y vivir. Y la vida “no deja ese tiempo” (207). Pero, por lo visto, sí hay tiempo para morir y matar, como hicieron ellos, según figura en *DMA*, aunque un instante, “un solo instante, había sido suficiente (bastaba). Un instante, uno solo hubiese salvado todas las vidas, la vuestra, la de otros, y la vida” (M-343).

²²⁸ Esta escena, al igual que la anterior, está mucho más desarrollada en *LTA* que en *DMA*, por lo que hay párrafos enteros presentes en *LTA* que no aparecen en *DMA*. No obstante, el sentido general del capítulo es el mismo en las dos versiones. Los fragmentos de la escena de *LTA(Mn)* coinciden con ligeras variantes con los correspondientes de *LTA*. En el análisis, señalaré tan solo aquellos aspectos en que *DMA* y *LTA(Mn)* ofrecen información sobre los personajes que se obvia en *LTA*.

Antígona establece una estrecha relación entre el poder y la muerte y, dado que el poder está en manos de los varones, entre estos y la muerte:

“Sí, teníais que morir y mataros. Los mortales tienen que matar, creen que no son hombres si no matan. Los inician así, primero con los animales y con el / tiempo y con ese grano de pureza que llevan dentro. Y en seguida con otros hombres. Siempre hay enemigos, patrias, pretextos.

Creen que matando van a ser los Señores de la Muerte [...].

Y no basta. Hay que matarse por el poder, por el amor. Hay que matarse entre hermanos por amor, por el bien de todos. Por todo. Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro. Suicidarse en otro y en sí con la esperanza de ser perdonado por tanto crimen, por tanta muerte expandida [...]. Para eso hay tiempo, todo el que haga falta. Para vivir no hay tiempo” (207-208).

Lo que describe Antígona es una cultura de la muerte que se transmite de una generación a otra, que se enseña gradualmente, desde que los hombres son niños, hasta que se les hace capaces de matarse unos a otros. Es la cultura de la muerte que sustenta lo que Zambrano llama la historia sacrificial y que, al mismo tiempo, es su consecuencia. Historia sacrificial o cultura de la muerte que subyace al poder de uno sobre muchos y a la ley que juzga y condena en virtud de una razón que no tiene en cuenta la vida. Historia y cultura que primero empujan a matar y luego a buscar las excusas para hacerlo porque, en un sistema así, matar otorga poder y aumenta el poder que ya se tiene. Por eso, se mata por todo, incluso en nombre del bien común. Pero quien mata a otro, también se mata a sí mismo, se suicida en otro. Se trata del proceso de deshumanización que Zambrano describe en *Persona y democracia: la historia sacrificial* a propósito del ídolo que exige víctimas de sacrificio, pero que en algún rincón profundo de su ser sabe que, para seguir siendo humano, para volver a serlo, tiene que dejar de ser Señor de la Muerte.

En el diálogo subyace la guerra entre Polinices y Eteocles, quienes suelen considerarse símbolo de la Guerra Civil española, de manera que Polinices representaría al bando republicano, y Eteocles, al franquista²²⁹. Pero no hay que olvidar que, en tanto hermanos que se matan mutuamente son también, según Zambrano explica en el prólogo, símbolo “quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero” (147). Por otro lado, si se tiene en cuenta la reflexión que Zambrano desarrolló en M-264, donde describe la hermandad como la relación entre los seres humanos capaz de envolver a

²²⁹ Ningún trabajo consultado ofrece una interpretación diferente respecto a lo que estos personajes representan en relación a la Guerra Civil española.

todas las demás, incluso a su contraria, por lo que representa el ámbito en el que ser humano va desarrollando y alcanzando su verdadera forma y va constituyendo su conciencia (Zambrano, 2012: 285), toda guerra es, en el fondo, una guerra civil, por lo que creo que “matarse entre hermanos” no hace referencia solo a la guerra civil, sino a cualquier guerra. En mi opinión, incluso a toda muerte de un ser humano provocada por otro.

Ahora bien, la inicial sintonía de los hermanos respecto a la necesidad de gobernar –y matar si es preciso– no va más allá. En realidad, es su aceptación de la cultura de la muerte lo que hace que aquello que les enfrentaba mientras vivían se mantenga más allá de su muerte: el poder. Zambrano asume el mito antiguo que, muy a grandes rasgos, cuenta que Edipo maldijo a sus hijos y estos acabaron matándose el uno al otro por el trono de Tebas, aunque la autora introduce variantes importantes respecto a las motivaciones de uno y otro, algunas de las cuales están relacionadas con la protagonista. Eurípides interpretó la acción de Antígona como predilección por Polinices frente a Eteocles e hizo que esta fuera recíproca. Así, en *Las Fenicias*, ella manifiesta abiertamente mucha preocupación por el hermano exiliado, y este, su gran cariño por ella. La tradición occidental también ha considerado a Polinices el hermano por excelencia de Antígona, la cual murió por dar sepultura a su cadáver, y ha entendido también que ella era la hermana predilecta de él. De la misma manera, en *LTA*, Zambrano hace que Polinices exprese que acaba convirtiéndose en excusa involuntaria de conflicto entre los dos hermanos. Zambrano asume esta tradición en algunos aspectos, pero también la critica. En *LTA*, Polinices expresa abiertamente su extraordinario afecto por Antígona, a la que llama “hermana mía, mi única hermana [...], hermana desde antes, desde siempre hermana, hermana” (208), pero también se visibiliza que la joven es hermana de Eteocles, el cual se queja de la exclusividad con la que Polinices la reclama: “¿Crees que ella es solamente hermana tuya, y mía no? Yo que he venido aquí a buscarla, como tú, y me la quieres arrebatar como hiciste siempre. Ella, tu hermana, la tuya única hermana” (208). De esta manera, Zambrano introduce en la historia un componente inexistente en el mito griego sobre la heroína tebana: la lucha de los hermanos por Antígona, por su hermandad.

Ella, de algún modo, le da la razón a Eteocles, pues proclama que ha probado que es hermana de los dos, lo que no excluye que sienta predilección por uno de ellos, como confesará en la penúltima escena de la obra. ¿Cómo ha demostrado Antígona que

es tan hermana de uno como de otro? *LTA* no lo dice, pero a la luz de los textos titulados “Antígona o de la guerra civil” de M-386, donde Zambrano explicaba que la muchacha se sacrificó para que el hermano que vino de fuera no quedase separado y convertido en el otro, para que las muertes de sus hermanos no fueran la muerte del defensor de la ciudad y la del traidor, sino la muerte del hermano, podría entender que la acción de Antígona, aunque centrada solo en el cadáver de uno, Polinices, benefició a los dos, porque logró que siguieran siendo hermanos. No obstante, ellos se basan en una lógica dualista y excluyente. Por eso, Eteocles está convencido de que Antígona está en la tumba solamente por ser hermana de Polinices, porque “como hermana mía irías cubierta de gloria en el carro de mi victoria” (209). Así, aunque está muerto, Eteocles considera que él forma parte del bando vencedor, y Polinices, del vencido. Antígona, sin embargo, iguala de nuevo a los hermanos, pero en la derrota, ya que ambos han sido vencidos por quien detenta el poder, el dueño actual de la patria, “el que os venció a los dos y a todos, sin ser por ello victorioso” (208).

Si se interpreta *LTA* como una alegoría de la Guerra Civil española, la figura de Creón es, sin duda, la del dictador Franco, el verdadero vencedor de dicha guerra. Esta interpretación no excluye que Creón represente a los vencedores de cualquier guerra, civil o no, es decir, a quienes obtienen el poder mediante la violencia, pisando los cadáveres de los vencidos. Para Antígona, estos son vencedores, pero no victoriosos:

“La Victoria tiene alas, según la vemos. No han de ser hijos suyos quienes se las quitan, y la asientan sobre los cráneos de los muertos y sobre las cabezas de los vivos, y le ofrecen como exvoto un corazón de piedra, mientras el corazón de carne, ese que palpita como una mariposa, pierde sus alas. Y su voz y su palabra.

Todo se vuelve pesado bajo los vencedores, todo se convierte en culpa, en losa de sepulcro. Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra” (209).

Las palabras de la protagonista recogen, en cierto modo, el texto “Antígona o el fin de la guerra civil”, de M-517, donde Zambrano afirmaba que el vencedor de una guerra civil, como todos los que vencen, se adueña de la ley y de la razón y declara traidor al vencido, con lo que aleja de sí la culpa, convenciéndose de que lo que ha hecho es justo. Por eso la ley del vencedor, que se concede a sí misma el rango de justicia absoluta, es injusta siempre. Alguien victorioso, según Antígona, no necesitaría culpabilizar a los vencidos, vivos y muertos, ni cimentar su poder sobre ellos; no tendría

un corazón de piedra²³⁰, incapaz de ablandarse con la sangre derramada, por mucha que sea; no se negaría a la compasión; no haría sepultados vivos de quienes no se hacen de piedra, como ellos.

Por otro lado, la reflexión sobre la apropiación de la ley por parte de los vencedores puede hacerse extensible a cualquier tipo de poder fundamentado en la sumisión y en la exclusión de otros. Según esto, quienes tienen el poder deciden qué es justo e injusto en virtud de una ley que ellos mismos crean, con lo que culpabilizan a quienes son sometidos o excluidos de su sometimiento y exclusión, y estos padecen el peso de una justicia que, en realidad, es injusta. De nuevo, planea sobre la escena la historia sacrificial y su inacabable procesión de víctimas, así como la imposibilidad de transformarla en historia ética sin quebrar su lógica interna.

Antígona, que vuelve a proclamarse hermana de los dos, ve que sus hermanos han muerto para nada, porque después de la guerra la gloria no resplandece sobre la ciudad, los ve perdidos, “errantes sin centro adonde encaminarse” (210). Y por segunda vez en la obra, le habla a la muerte y le pide:

“Oh, Muerte, no vengas todavía, hasta que no se pacifiquen, hasta que yo sepa dónde llevarlos, si es que no vamos al mismo sitio” (210).

Antígona no quiere morir sin ver a sus hermanos en paz²³¹. Asume abiertamente la tarea de mediar, de hermanar, porque ellos hasta ahora no han permitido que la hermandad deshaga el rencor mutuo que sienten y lave “la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra venga limpia, de acuerdo con la ley de los Dioses” (210). Pero Eteocles y Polinices no entran en la lógica de Antígona. Primero, arrojan la culpa fuera de sí y responsabilizan a su padre de lo que ellos hicieron, porque los maldijo y porque, además, cometió muchos errores, pero Antígona no admite sus excusas y les recuerda a sus hermanos que, sin los errores de su padre, ellos, todos ellos, no existirían. A diferencia de ellos, la joven se había reconocido hija del error en la escena con Edipo y asumía la mancha heredada. Sus hermanos, no. Y ella les recrimina que rechacen el

²³⁰ La imagen del corazón de piedra y del corazón de carne está tomada de la Biblia: “Yo les daré un solo corazón y pondré en ellos un espíritu nuevo; quitaré de su carne el corazón de piedra y les daré un corazón de carne, para que caminen según mis preceptos” (Ezequiel 11,19-20). Son muchas las referencias bíblicas, sobre todo neotestamentarias, en *LTA*, lo que refleja lo presente que Zambrano tiene la tradición judeocristiana, por un lado, y la fuente de inspiración liberadora que el Evangelio representa para ella. Aunque se trata de un tema muy interesante, no entra en los objetivos de este trabajo.

²³¹ Si la clave de lectura es la Guerra Civil española, el ruego de Antígona puede ser el deseo de Zambrano de no morir sin ver a todos los españoles reconciliados

ser maldito de su padre, pero no su poder. Todo ello recoge lo expuesto en el prólogo sobre la doble culpa de Edipo, dividida entre sus hijos de manera que la herencia del rey recayó sobre sus hijos varones, que la dividieron y se mataron entre sí, y la herencia del ser humano, indivisible, que fue a parar a Antígona.

Como he señalado, en la leyenda de los Labdácidas, el deseo de poder fue la causa del conflicto entre los hermanos de Antígona que los llevó a la muerte, un poder que, al principio acordaron compartir, pero que más tarde ninguno de los dos quiso ceder al otro. En las tragedias griegas que tratan del tema, Eteocles no permitió que Polinices ocupara el trono cuando le llegó el turno y este atacó su propia patria para obtener lo que le correspondía por herencia. En *LTA*, los dos exponen sus razones y discuten. Eteocles se presenta como el único que tenía derecho al poder, como defensor del orden y representante de la patria, un hombre que no pensaba, a diferencia de su hermano, que sí lo hacía y que reprocha a Eteocles que la patria estaba devastada. Polinices, sin embargo, tal como se anticipa en el prólogo, alega que ha ido a la tumba a llevarse a Antígona con él, que es lo mismo que quería cuando fue a pelear a Tebas, es decir, llevarse a su hermana de aquella tierra maldita, y lamenta que no se hubieran ido los dos cuando todavía no había pasado nada, es decir, cuando nada se sabía del incesto de sus padres. El recuerdo de Polinices sobre la vida en palacio es muy sombría, con un padre que ya estaba sordo antes de cegarse y una madre loca que deliraba por todos los rincones, en una casa en la que, hasta que no llegó la peste sobre la ciudad, no se hacían sacrificios a los dioses. Pero cuando se hicieron, los dioses no los aceptaron y la verdad salió a la luz, la verdad que, según Antígona, es el don del abandono de los dioses y marca para siempre a aquellos sobre quienes cae.

Eteocles, por su parte, habría estado dispuesto a sacrificar “a media ciudad, con todos sus habitantes. Yo mismo lo hubiese hecho; sí, yo mismo: para que todo siguiera en orden y que la verdad no se diera a conocer” (213). En *LTA(Mn)* llega a decir: “La guerra no importa, la guerra siempre hay que hacerla para mantener el orden. Pero la verdad no” (M-249). Orden sin verdad es la propuesta de Eteocles, que Polinices rechaza. Insiste en que tendría que haber huido de todo ello con Antígona, dejando a su hermano con el poder, y a Ismene, “el amor, el amor de mujer” (213). En *LTA(Mn)*, Polinices explica mejor a qué se refiere, pues deja a Ismene con “el amor, el amor de mujer, de esposa y madre”. Zambrano eliminó esta especificación en *LTA*, bien porque dio por supuesto lo que suele entenderse cuando se habla de “amor de mujer”, con lo

que “de esposa y madre” resultaría redundante, bien porque se arrepintió de asumir tan claramente la limitación del amor de las mujeres al matrimonio y la maternidad. En todo caso, que Polinices no se conforme con decir que tendría que haberle dejado a Ismene con el amor, sin más, y necesite detallar que se trata del “amor de mujer” abre la puerta a la posibilidad de que las mujeres accedan a otro tipo de amor, no solo al que el mundo patriarcal considera propio de ellas. No obstante, Polinices pensaba confinar a Ismene a ese amor y a ese mundo, mientras que era capaz de imaginar otras opciones para Antígona.

Con todo, Polinices se fue sin ella y la dejó sola, porque, según él, Antígona no quería dejar solos a los otros, de manera que la respetó, como lo hizo Hemón, que tampoco se la llevó, pues no se casaron. La familia, por tanto, sigue mostrándose como un obstáculo para el matrimonio de Antígona. Eteocles, sin embargo, cree que su hermana se quedó porque lo único que quería era saber y le recrimina su deseo. En *DMA*, Antígona reacciona con cierta irritación: “Qué espantoso hermano eres” (M-343), pero en *LTA* no hay enfado, pero sí contundencia, porque ese poco de saber, no buscado, cuesta sangre.

¿Cuál es ese saber? Antígona no lo explica, pero todos van a la tumba a beber de él, de su luz. Puede ser, por tanto, el saber que se obtiene cuando se bucea hasta el centro de la oscuridad.

Polinices, celoso porque Antígona le responde a Eteocles, pero no a él, insiste en que volvió a Tebas para llevársela: “Yo quería, yo quise sacarte de allí para irnos a otra tierra: a una tierra virgen y fundar la ciudad nueva, los dos” (214). Y está en la tumba para lo mismo, solo que ahora no va a llevársela, sino que será ella quien irá ya libre a la vida en la que él ya está, porque la tumba no es su casa y no puede quedarse allí viva:

“Y ahora, sí, en una tierra nunca vista por nadie, fundaremos la ciudad de los hermanos, la ciudad nueva, donde no habrá ni hijos ni padres. Y los hermanos vendrán a reunirse con nosotros” (215).

Afirma que sabe cómo es esa ciudad, la de la hermandad, porque vivía en ella con Antígona, es decir, porque con ella experimentó la hermandad. Es una ciudad sin sacrificio, sin muerte, donde se vive en el amor, un amor que lo llena todo y no está limitado por la muerte. Es interesante observar que el amor de la ciudad de los hermanos no es de mujer ni de varón, y que Antígona tiene un hueco en ella. No es una

ciudad donde se nazca: hay que ir a ella. Allí se puede acabar de nacer y hay claridad sin Sol –el Sol cuya presencia tanto dañaba a Antígona en la primera escena de *LTA*–, es decir, sin ninguna luz que deslumbré y ciegue, que genere sombras. En esa ciudad se siente lo que otros sienten, incluso lo que sienten las plantas, y se piensa. Es un corazón sin tinieblas.

La ciudad de los hermanos se muestra, por tanto, como una alternativa a la historia sacrificial. Es una ciudad todavía nunca vista por nadie, aunque intuita, a veces incluso experimentada, una ciudad en la que caben todos los hermanos, es decir, quienes acepten la hermandad como condición. Según Bundgard, “la ciudad ideal propuesta por Antígona en versión zambrana es la metáfora de una esperanza siempre renovada, necesaria para sobrevivir y encontrar consuelo en el fracaso que conlleva la vida misma”, pero esta esperanza está alejada “de cualquier posible proyecto de construcción de una sociedad civil de carácter comunitario” (Bundgard, 1999: 18). Comparto con Bundgard la idea de que la ciudad de los hermanos es imagen de la esperanza, pero creo que no se puede obviar el significado político de dicha imagen. Yo creo que la ciudad de la que habla Polinices es también la visión utópica de la sociedad democrática tal como la entiende Zambrano en *Persona y democracia*, porque una sociedad democrática en la que no solo es permitido, sino exigido ser persona, “no opone la publicidad a la intimidad, el personaje a la persona, ya que se ha efectuado un cambio de rumbo respecto a la historia sacrificial. La vida democrática, superando y conservando su pasado (por lo general, con un pretérito de sacrificio), abre el presente y el futuro a los anhelos de la persona” (Urdanibia, 1994: 119).

Según Zambrano, el arte que más se asemeja a la acción histórica –sacrificial– es la arquitectura, que remite a una forma de organización jerarquizada y rígida. Pero la autora prefiere el orden musical al arquitectónico, siguiendo el modelo de la sinfonía: “Ella se actualiza en cada ejecución, es decir, no es ajena a los actuantes [...]; en el orden musical, en la obra sinfónica, no hay contradicción entre persona y sociedad, por mucho que nunca puedan ser abolidos los conflictos. En la democracia “musical” la persona, al elegirse a sí misma, elige necesariamente, y por la misma operación volitiva, a los demás” (Urdanibia, 1999: 10), es decir, a todos los seres humanos. Por eso, María Zambrano “buscará el principio de una política que no se base en la lógica de un pensamiento excluyente, sino que abrace el sentir originario con el espacio y sus habitantes, la lógica del respeto y del cuidado, que surge del verdadero significado de la

ciudad como / espacio de protección de lo humano” (Luquin Calvo, 2014: 21-22). Y por eso, la ciudad de los hermanos no habrá hijos ni padres –patriarcado–, sino solo hermanos, lo que en absoluto supone homogeneidad, porque una sociedad verdaderamente democrática no solo acepta la diversidad sin jerarquizarla, sino que la favorece, porque “la igualdad [...] ha de ser no igualdad de atributos o caracteres individuales, sino igualdad en el hecho del reconocimiento mutuo de poder ser todas personas, más aún, como un principio que, al contrario de lo que ha sido, posibilite las diferencias y destruya la uniformidad” (González di Pierro, 2014: XXI).

Si lo que Polinices quería era fundar con Antígona una ciudad lejos de la del padre, Eteocles no entiende por qué se casó su hermano y volvió a Tebas para luchar por el trono. La pregunta por el matrimonio es muy interesante, porque sugiere que el plan de Polinices solo era posible con Antígona, como si el amor a la hermana sustituyera o excluyera el amor a la esposa. Se trata, a la inversa, de una situación parecida a la que, en diversos escritos zambranianos, se le ha planteado a Antígona respecto al amor hacia su hermano y hacia su prometido, pues por un lado parece que se excluyen y, por otro, se entrelazan. Por otro lado, el comentario de Eteocles sugiere que en la ciudad de los hermanos no cabe el matrimonio, quizá porque este no es una comunidad de iguales.

Polinices reconoce que, de la misma manera que erró su padre, él también se equivocó, de lo que se deduce que no debería haberse casado, pero niega que volviera a Tebas por el trono. En realidad, volvió a la ciudad vieja del Padre, donde estaba Antígona, porque en sueños oía que su hermana lo llamaba y todo lo demás dejaba de importarle: “Y con ella al lado, si tú me hubieras dejado entrar, en la ciudad vieja, aquí en la tierra, aquí en nuestra tierra hubiéramos edificado la ciudad nueva: la de los hermanos” (215). Así pues, según Polinices, si él hubiera subido al poder, su sueño de hermandad podría haberse hecho realidad, sin necesidad de buscar una tierra nueva, y culpa a su hermano de no haberlo permitido... El problema es que, tal como le recuerda Eteocles, para construir la ciudad de los hermanos tendría que haber contado no solo con Antígona, sino también con Eteocles y con Ismene, la única ausente en escena y por quien este pregunta. La muchacha corrobora la indestructible unión entre ambas:

“Ella es la única de nosotros que tendrá su propia vida. Y, por lo demás, ella está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya” (216).

En *LTA* la escena acaba aquí, pero en *LTA(Mn)* los hermanos caen “muertos del todo”, alcanzándoles al fin esa muerte que Antígona había pedido que no les llegara hasta que no se pacificaran y ella supiera dónde tenía que llevarlos. La protagonista considera que ha sido ella quien les ha dado muerte de verdad, una muerte “en paz” y, entonces, vierte sobre ellos el agua del cántaro que le había llevado la nodriza: “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). No obstante, está claro que la autora no tuvo en cuenta este final de escena, ya que en la siguiente, en *LTA(Mn)*, los hermanos no están muertos y dialogan entre sí y con Hemón y Antígona.

Llega Hemón

Hemón llega, pero los hermanos no se van. La escena reúne a cuatro personajes, pero es una de las más breves de la obra, especialmente en las versiones de *DMA* y de *LTA(Mn)*. El texto de *LTA(Mn)* se parece mucho al de *LTA*, pero el de *DMA*, el primero cronológicamente, es muy diferente.

En las tres versiones, Hemón se incorpora a un diálogo ya iniciado, lamenta que nadie cuente con él, ni siquiera Antígona, y se presenta como el único que ha muerto por ella. Pero en *DMA*, el novio de la muchacha recrimina a Eteocles y Polinices –muy unidos frente a Hemón– que hayan estado siempre en guerra, siempre rodeando a su hermana y apartándola de él. Antígona se sorprende de que su novio hay ido a la tumba, porque pensaba que la esperaría hasta que todo hubiese terminado, y él confiesa que, cuando ella habla, no la entiende. En *LTA*, Zambrano pone esta dificultad para comprender a Antígona en boca de Polinices, que en la escena anterior le ha dicho a su hermana: “Creo lo que dices, todo, creo en ti, en ti. Entenderte, no sé, no; aquí, en el corazón, sí te entiendo, pero no veo. Tus palabras, tu presencia, tu voz, me deslumbran” (208). En *DMA*, la muchacha revela que conoce cuando habla, porque se oye decir cosas que sabía: “No soy yo cuando hablo porque me obligan a decir cosas tan enormes, tan fuera de mí”. Da la impresión de que Antígona se ve a sí misma más pequeña que sus palabras, que aluden a realidades muy grandes, y que no le queda más remedio que pronunciarlas, bien porque la fuerzan las circunstancias, bien porque, como la

sacerdotisa de Delfos, es una caña vacía por la que habla, bien porque la situación la supera y delira. Hemón le pide que deje a sus hermanos “con su eterna guerra” y vaya con él: “ya ves, yo nunca hice guerra ninguna”. Es, por tanto, un varón diferente, extraño a la guerra, no manchado por la sangre ajena. Pero Eteocles y Polinices le echan en cara que no se hizo cargo de Antígona, y esta les recrimina porque abandonaron a Edipo y se lo dejaron a ella: “Por eso nunca fui libre, nunca fui yo. Me dejasteis la herencia”. En este juego de reproches entre Hemón y los hermanos de Antígona, ella confiesa abiertamente por qué no ha tenido libertad, es decir, vida propia, ni más identidad que la que le han dado: hija y hermana. La familia, de nuevo, aparece como un obstáculo para su libertad, incluso si esta se entiende como la única libertad posible para una mujer: el matrimonio. Hemón le pregunta si lo ama: “¿Me amabas, me amas, me has amado, aun sin esperarme?”. Pero la escena acaba sin que Antígona le responda: “(calla, se ensimisma sin inmutarse, se hace más como una sombra)”.

En la *LTA*, el diálogo entre los personajes se plantea en otros términos. Hemón se queja de que su padre no contó con él al condenar a Antígona, y de que esta no lo tuvo en cuenta ni cuando decidió realizar la acción que la condenó, ni ahora. El novio de la protagonista, en esta escena –igual que en la de *DMA*– no parece tan “pálido” y falto de pasión como lo dibujaba la harpía poco antes y la propia Antígona en “Delirio primero” de *DA*. Se presenta ante su prometida como el único que ha muerto por ella, por su amor, mientras que los demás han muerto por sus sueños o por sus ideas, “sin ver a la muchacha Antígona, a la que han devorado” (217). En realidad, no sabe si se quitó la vida el mismo o si no pudo seguir viviendo sin ella. Hemón ha ido a buscarla, “toda entera, como hace el esposo” (217), porque la amaba a ella, “a esa muchacha” (217). Pero Antígona duda, no parece que desee entregarse por entero al esposo:

“Como hace el esposo... Tengo que ser toda para el esposo. Pero es que yo toda, yo únicamente para el esposo...” (218).

Para Hemón, Antígona es una virgen “que nace al mismo tiempo que su esposo, esposa de nacimiento” (218). Ella lo expresa con otras palabras, pero sabe que nació para el amor de su esposo, que estaba destinada a ir a la casa del esposo desde la casa del padre²³². Antígona reconoce que esto es lo que se esperaba de ella, lo que le correspondía por ser mujer, la vida que tenía que vivir. Pero la devoró la Piedad, no sus

²³² Aquí termina la escena en *LTA(Mn)*.

hermanos, y ahora es “la ceniza de aquella muchacha” (218), es decir, aquella Antígona que Hemón amaba, cuyo único destino era el matrimonio ya no existe. Resuenan de nuevo las palabras, casi señas de identidad, que el personaje susurró a Zambrano: “nacida para el amor he sido devorada por la piedad”. Así, la protagonista, revela que no han sido sus hermanos los responsables de que esa muchacha haya desaparecido, sino la piedad, es decir, eso que deshace la historia sacrificial, lo que se impide que lo otro, el otro, se sienta como ajeno. Y en su historia, los otros fueron los miembros de su familia, pero también la ciudad. Aquella muchacha nacida para el amor de su esposo, por tanto, ya no existe, pero hay otra Antígona, la que ella misma está descubriendo, quizá mientras habla. Y Hemón la ve:

“Y ahora más blanca que nunca, luz de tu propia luz, ahora que naces, ven conmigo que estoy junto a ti desde el nacimiento; ven a nacer juntamente conmigo que me estoy todavía muriendo. Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos” (218).

Hemón cree que aún pueden ser esposos y que Antígona puede vivir su vida no vivida, su vida de mujer, pero Eteocles interrumpe el diálogo entre Antígona y su prometido. Todavía no están muertos del todo, porque la guerra entre los hermanos aún no se ha terminado. Solo la dará por finalizada cuando se le sometan todos. En cuanto a Antígona, solo él puede darla en matrimonio, puesto que la casa paterna le pertenece, lo que le permite arrogarse el papel de padre. Polinices le recuerda que rechazar la hermandad no le convierte en padre y Antígona les pide a los dos que dejen en paz a Edipo, quien estuvo en la tumba y se fue, “llevándose consigo su sombra. No lo volveréis a ver ya más. Esa historia se ha acabado, por lo menos esa sí” (219). Antígona, por tanto, pone punto final a esa parte de la historia familiar, la relacionada con su padre, que exigió tanto sacrificio.

Polinices, por su parte, insiste en su proyecto: “Lo que yo quería, quiero, es que toda la historia se acabe y que comience la vida, la vida sin historia en la ciudad de los hermanos” (219). La ciudad de los hermanos vuelve a presentarse como la alternativa a la historia sacrificial, como el espacio donde es posible la vida, desde la hermandad. Hay en ella un lugar para Hemón, pero tiene que dejar la historia del esposo y ser hermano, el de Polinices y el de Antígona. Una vez más, se entremezclan la condición de hermano y esposo. En “Delirio primero” de *DA*, Antígona se había dado cuenta de que su prometido era también un poco hermano suyo, por ser de su misma estirpe. En

M-404, al enterarse de que su novio se ha suicidado, considera a Hemón todavía más hermano, pues yace insepulto como Polinices. En *LTA*, el joven acepta ser el esposo-hermano de Antígona, porque intuye que eso es lo que ella quería. Esto significa que acepta una relación diferente con ella. No renuncia a ser su esposo, pero accede a ser su hermano, lo que puede interpretarse como renunciar a cualquier tipo de jerarquía en la pareja amorosa. En la ciudad de los hermanos, por tanto, los hombres y las mujeres se amarán sin someter y sin someterse.

Ahora es Eteocles el que siente que no cuentan con él ni con Ismene y confronta la realidad a la visión utópica de la ciudad de los hermanos: la historia no se ha acabado. Es más, mientras la haya, Antígona será su prisionera, afirmación evoca el final del prólogo: “Mientras la historia que devoró a la muchacha Antígona prosiga, esa historia que pide sacrificio, Antígona seguirá delirando” (173). Según Eteocles, su hermana está enterrada viva en la tumba porque se rebeló contra la historia, mientras que, a su lado, podría haber sido reina y consejera. De hecho, aún está a tiempo de abandonar a Polinices y a Hemón y entrar en razón, pues Creón se acerca y ella puede ponerse de parte del que manda, como él, que estará siempre con Creón, “este o quien sea. Y tú, mujer al fin, serás mi delegada” (219). Eteocles devuelve a Antígona al donde, según los cánones patriarcales, le corresponde: un lugar subalterno. Incluso como reina y consejera suya, sería siempre su delegada. Para él, que Antígona entre en razón significa que vuelva a ser la mujer de debería haber sido, la que se esperaba que fuera. Su rebelión contra la historia, por tanto, encierra una transgresión de género. Si su hermana hubiera sido una “mujer al fin”, nadie la habría condenado.

Antígona les pide a todos que la dejen sola. Cuando pueda, se reunirá con su hermano y con su esposo en la ciudad de los hermanos.

Creón

Creón es el último personaje sofocleo que entra en la tumba y el único que, con seguridad, está realmente vivo en el nivel del relato. Si Antígona no se hubiese suicidado en la tragedia de Sófocles, el autor tendría que haber escrito el diálogo –o el relato del mismo– entre ella y su tío, puesto que este, después de oír los vaticinios de

Tiresias, había decidido ir a buscarla a la tumba y perdonarle la vida. Como Zambrano no “suicida” a su protagonista, se puede decir que esta escena era prácticamente inevitable. Según Pincklesimer Pardo, “Creonte tiene así tiempo de volverse atrás y de visitar a Antígona en su tumba para ofrecerle la vida (Pincklesimer Pardo, 1998: 364).

Como se ha visto en el capítulo 4 de esta investigación, el *agon* entre él y la muchacha en torno a la acción transgresora de la joven ha sido considerada como el mejor extracto de “todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre [...]: el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses)” (Steiner, 1987:179). En “El personaje autor: Antígona”, Zambrano asume que Creón y su sobrina se han enfrentado por lo que hizo la joven, pero también sostiene que la acción de Antígona fue unir en un instante “los hilos de la vida y de la muerte, los de la culpa y los de la desconocida justicia, lo que solo el amor puede hacer. Fue esta su acción, el resto son las razones que su antagonista le obliga a dar; razones de amor que incluyen la piedad” (Zambrano, 1971b: 61). Las razones de Antígona, según Zambrano, no encajan en un sistema dualista. Quizá por eso, en *LTA*, la figura de Creonte pierde cierto protagonismo, como si Zambrano diera por realizada la acusación de despotismo que encarna el personaje y quisiera dar un paso más: denunciar la ausencia de fraternidad” (Trueba Mira, 2011: 1105). En todo caso, en *LTA*, el diálogo entre Antígona y Creón, en el nivel del relato, ya ha sucedido y estos dos personajes “ya no hablan del acto transgresor, sino del perdón del rey que la heroína rechaza” (Seydel, 2013: 6).

En *DMA*, la escena, mucho más breve que en *LTA*, arranca con una acalorada discusión entre Antígona y Creón. La joven piensa que el tirano ha bajado a juzgar a los muertos y le recuerda que su razón no sirve en el reino de la muerte, ni para condenar ni para rescatar, especialmente a quienes mueren o están muertos en virtud de dicha razón. Creón se burla de ella preguntándole si se ha hecho filósofa, “después que ya es inútil”, pero Antígona replica que son los hombres como él los que obligan a filosofar, pues no haría falta si hubiera dioses de verdad, si todos los hombres fueran inocentes, “si solo hubiera amor, aurora”. Creón no entiende nada, sumándose con ello a la lista de personajes, todos varones, que no entienden a la protagonista. Solo quiere ofrecerle algo a Antígona, en nombre de la justicia que ella rechaza, pero la joven no le escucha, a pesar de la insistencia de su tío, al que, al final, invita a esperar: “Espera. Espera desde

tu tiempo. Te escucharé cuando tú hayas escuchado. Cuando se te acabe la razón. Cuando se consuma tu razón, la tuya, si te queda algo, estaré todavía viva, te oiré entonces”. Antígona, por tanto, denuncia que Creón no escucha, no se somete a la razón del tirano ni antes ni después de bajar a la tumba y, aunque no ha sido posible el diálogo con su tío, expresa su esperanza de que la razón de este desaparecerá alguna vez y ella, todavía viva, podrá escucharlo. En el brevísimo diálogo entre ambos queda abierta la posibilidad de un futuro diálogo bajo otras coordenadas.

En *LTA*, sin embargo, el diálogo se establece en otros términos. Creón entra en la tumba por la misma puerta por la que bajó Antígona, que ahora está abierta. Ha ido a sacarla de allí. Le explica que solo quería darle una lección, aunque la precipitada muerte de su hijo ha impedido que fuera a buscarla a tiempo de que se casaran. Pero Antígona devuelve a Creón a su primera decisión, al castigo que le impuso, preguntándole si no la condenó obedeciendo la ley. La cuestión es que, si la ley no ordenaba condenarla, el tirano fue arbitrario, pero si lo mandaba, él no puede sustraerse a ella. Creón, sin embargo, no cede: “mi decisión es mi decisión y la mantengo por encima de tus palabras” (221). Es decir, no escucha a Antígona, como tampoco lo hizo cuando la condenó, porque para él ceder es someterse. Ahora solo quiere que la muchacha suba delante de él a la tierra de los vivos para estar con él en lo alto, pues tiene que seguir siendo el rey. Pero ella se niega. No irá a lo que él considera que es “arriba”, porque para mantenerse ahí, Creón necesita arrojar abajo a los demás, “bajo tierra si no se dejan” (221). Y si es cierto que todos estuvieron debajo de él, sometidos, ella ya no pertenece a su reino. Por eso, aunque Creón la encuentre tan abajo, Antígona ya ha subido, aunque a un “arriba” diferente, porque no reconoce ni su poder ni su ley. De hecho, la protagonista está entrando en otro reino: “Voy ya de camino, estoy más allá de donde a un alma humana le es dado el volver” (222).

Creón interpreta erróneamente las palabras de Antígona. Cree que la muchacha habla del reino de la muerte, que quizá piensa que ha pasado mucho tiempo y va a morir pronto, aunque no es así, pues solo ha pasado un día²³³:

“Mira, ¿no lo ves? El Sol no se ha puesto todavía, está como ayer cuando bajaste. Sólo te ha faltado el Sol un día, sólo has dejado un día de verlo. Un día” (222).

²³³ Antígona, por tanto, ha pasado la noche y el día delirando y dialogando con todos los personajes.

Él cree que aún hay tiempo, que es cuestión de tiempo. Pero el punto de no retorno del que habla la protagonista no tiene que ver con la imposibilidad de esquivar la muerte física, sino con la conciencia. La conciencia de Antígona se ha despertado, la joven se ha visto a sí misma, ha soportado el recuerdo y la oscuridad de las historias que le exigieron sacrificio, no ha eludido ninguna verdad, ha asumido su origen y sus acciones, ha descubierto sus motivaciones, se ha hecho preguntas y ha buscado las respuestas. La luz adquirida, la conciencia, lo cambia todo, porque cuando se ve, ya no se es ciego. Y ahora sabe. Sabe, entre otras cosas, lo que Creón representa: un poder omnímodo que necesita el sometimiento de todos para sostenerse, que convierte a todos en víctimas, tanto a quienes obedecen, porque los convierte en cómplices, como a quienes se rebelan contra él. Por eso, no puede volver atrás. Si alguna vez sale de la tumba, no lo hará por la misma puerta por la que entró, por la que Creón ha entrado y volverá a salir, porque la muchacha que bajó a la tumba se ha transformado. Por otro lado, al rechazar la clemencia que el tirano le ofrece, Antígona no solo desenmascara la incoherencia de Creón, sino que se hace menos víctima y más dueña de su destino, con lo que “reivindica su libertad interior y la soberanía de su Yo” (Seydel, 2013: 8).

Cuando descubre que no tiene autoridad sobre Antígona, su tío recurre al chantaje emocional. Y lo hace muy bien. Primero, le habla de Ismene: “¿Y qué le diré a tu hermana que te espera?” (222). La pregunta sugiere que Ismene está al tanto de las intenciones de Creón y confía en que su hermana saldrá de la tumba por donde entró y volverá con ella. Luego, alude a quienes lloran por Antígona: “Creerán que no quieres volver con ellos” (222). Pero la muchacha no se deja extorsionar. Piensa que no es malo llorar algún tiempo, porque las lágrimas lavan, igual que la lluvia, imagen que recoge la utilizada en la escena del sueño de la hermana cuando decía que el “llanto es como el agua, lava y no deja rastro” (186). En cuanto a Ismene, su hermana, es “lo único que de mí dejó en esa vida” (222). Esa vida es la vida sobre la tierra, la vida que de la que ha sido arrojada y, al mismo tiempo, ha abandonado. A sus hermanos les ha dicho que Ismene siempre está con ella, lo que significa que ella siempre estará con Ismene, porque las dos son una. No obstante, están separadas físicamente y, aunque Antígona hable con ella en su interior o a gritos, sola, quiere que le lleguen unas palabras suyas a su hermana. Creón le ha preguntado qué le dirá a su hermana, y ella le responde:

“Dile, si te acuerdas bien, dile –no cambies mis palabras– que viva por mí, que viva lo que a mí me fue negado: que sea esposa, madre, amor. Que envejezca dulcemente, que muera cuando le llegue la hora. Que me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos” (202)²³⁴.

Las palabras de Antígona confirman más, si cabe, que Zambrano, en *LTA*, supera el conflicto entre las dos hermanas que Sófocles escenifica y que, con diversas interpretaciones ha traspasado toda la tradición occidental sobre la leyenda.

Es muy habitual encontrar en los textos patriarcales mujeres enfrentadas por diversos motivos: generacionales, amorosos, de clase... La mentalidad patriarcal problematiza las diferencias entre las mujeres y la convierte en conflicto, en competencia, en desacuerdo. Siguiendo el mecanismo del pensamiento dualista, califica a unas como buenas y a otras como malas o, como mínimo, las jerarquiza, de manera que unas son mejores que otras. El criterio para valorar, por supuesto, suele ser la medida en que cada una se ajusta a lo que el patriarcado considera femenino, a lo que espera de las mujeres. En el caso de Antígona e Ismene, la valoración cambia, según la perspectiva que se adopte: si Antígona es una loca al desobedecer la orden de Creón, Ismene representa la cordura, la medida, la feminidad que le faltó a su hermana; si Antígona actuó correctamente siguiendo las leyes divinas, su hermana es cobarde y sumisa. Ismene parece representar siempre lo que las mujeres son en una sociedad patriarcal, por lo que se trata de un personaje que difícilmente supera la crítica feminista. En cualquier caso, sea cual sea la perspectiva adoptada, las dos hermanas suelen interpretarse como figuras dicotómicas, de manera que una es lo que la otra no.

Zambrano, sin embargo, asume que las dos hermanas son diferentes, pero no jerarquiza la diferencia. Antígona, en esta ocasión, habla teniendo muy presente su condición de mujer, puesto que afirma que le ha sido negado ser esposa y madre. Ella no puede volver atrás, pero no juzga ni condena a las mujeres que, como Ismene, no rechazan el destino que les ofrece e impone la sociedad patriarcal. Las elecciones y los actos de Antígona demuestran que ella sí lo rechazó. Prezzo, sin embargo, interpreta que la protagonista no renuncia completamente a esa parte de la vida, sino que se la entrega a su hermana, de manera que “Ismene es el sueño de aquella muchacha que Antígona no

²³⁴ Es arriesgado hablar de datos biográficos en este párrafo más allá del hecho de que María y Araceli Zambrano nacieron las dos en abril. No obstante, teniendo en cuenta el desequilibrio emocional que padeció Araceli desde las torturas de la Gestapo y la muerte de su pareja hasta que ella misma falleció, a la vista, por tanto, del precio que su hermana pagó al ser víctima de la historia sacrificial, creo que es posible aventurar que la filósofa habría deseado, para Araceli, una vida como la que Antígona le desea a Ismene. Pero es solo una conjetura.

pudo ser, pero que sigue viviendo en ella como posibilidad de una vida en una tierra no prohibida” (Prezzo, 1999: 109). La idea es interesante, porque permite a la protagonista vivir a través de Ismene la realidad que a ella se le niega, pero una interpretación así mantiene la dicotomía entre las hermanas: una sigue siendo lo que la otra no.

Esta dicotomía parece inevitable mientras subsista Creón, mientras haya Creones y lo que representan: la ley del señor, la que la harpía llamaba la Ley del Terror, la historia sacrificial. Esta ley y esta historia son las que privan de futuro a quien no se le somete, de cualquier futuro, las que impiden que una mujer que elija otra ley pueda ser lo que quiera, incluido esposa y madre. Antígona no podía quererlo todo, porque el mundo en el que vivía, bajo la ley de Creón, el kyriarcado, que solo ofrece opciones dicotómicas, le obligaba a elegir. Antígona, por tanto, no renunció a las relaciones amorosas: le fueron arrebatadas. No obstante, a lo largo de la obra sí da muestras de rechazar la falta de igualdad entre quienes se aman, el estatuto dependiente de la mujer respecto a su esposo. Por eso, Hemón, finalmente esposo-hermano, puede esperarla en la ciudad de los hermanos, adonde ella irá. Por otro lado, el kyriarcado quien jerarquiza lo distinto, pero su lógica no se impone con Antígona y su hermana, que no se enfrentan. Es la hermandad lo que brilla en el mensaje de Antígona a Ismene, la hermandad entre mujeres, la sororidad, el secreto que ambas compartían, simbolizado en un anillo, inservible si se rompe, es decir, la posibilidad de ser la misma y, al mismo tiempo, diferentes.

Creón sigue sin entender a Antígona, pero insiste. De hecho, el que no escuchó ni escucha a Antígona, le pide a ella que lo escuche y que lo mire. No sabe qué hacer para convencerla, le asegura que la oír y a punto está de decirle que la obedecerá pero “eso no es posible” (223). Este Creón, como el de Sófocles, no obedecerá nunca a una mujer. Antígona, sin embargo, no quiere su obediencia, sino que siga a quien ella sigue. Lo cierto es que, hasta este momento, la protagonista no ha revelado que siguiera a nadie, salvo a la Ley del Amor. Sin duda, se trata de una prolepsis del Amor hacia el que se dirigirá al final de la obra, pero también puede evocar al Dios desconocido al que la joven ha servido sin saberlo, según otros escritos zambranianos, como el prólogo de *DA* y el manuscrito M-404, el dios a cuya sombra se produjo la pasión de Antígona, según el prólogo de *LTA*.

El Sol se está poniendo, Creón tiene que irse y ella aún tiene tiempo de ir hacia esa luz del ocaso, es decir, de regresar, pero ese Sol ya no es el suyo. Que Creón vaya

tras él. Antígona, una vez más, rechaza el Sol de los vivos, que ahora representa con claridad la ley bajo la que se mueven Creón y, con él, la ciudad, y la que imponen.

Las escenas con la harpía, con los hermanos, con Hemón y con Creón forman una especie de *continuum*. En ellas emerge con mayor claridad que en las anteriores el entramado que conforma el mundo kyriarcal y la historia sacrificial. Desde la harpía hasta Creón, todos estos personajes representan una o varias caras de dicho mundo. Es un mundo basado en la cultura de la muerte, que derrama sangre que pide más sangre, en el que el poder se obtiene mediante la violencia, donde las mujeres tienen establecidos un lugar y un rol que no deben traspasar bajo pena de perderlo todo, donde todos, mujeres y hombres deben someterse al que manda; un mundo que jerarquiza las diferencias, cuyas leyes marginan, excluyen, condenan. Antígona los deja hablar, los escucha, pero no se doblega a sus razones. Tampoco impone las propias. No rechaza a ninguno de los que dialogan con ella. Tiende puentes, pero no obliga a cruzarlos. Quienes se aferran o regresan al Sol de los vivos lo hacen libremente.

Antígona

Antígona, al fin, se queda sola. Las tres versiones de la obra teatral reproducen monólogos de la protagonista en esta escena, pero el de *DMA* es completamente distinto al que pronuncia en *LTA(Mn)* y del de *LTA*, siendo estos dos últimos más parecidos entre sí, aunque también presentan algunas diferencias.

La escena de *DMA* tiene tres ejes fundamentales, muy entrelazados por otra parte: los dioses, Edipo y Antígona. La joven sabe que está definitivamente sola y que todos se le han desligado, aunque aún le queda algo de su padre. En cuanto a ella, como no puede morir, le parece que se va asemejando a los dioses inmortales, a los que invoca. Antígona no sabe si se sienten esclavos de su inmortalidad, o disfrutan con ella, y les reprocha que dejen solos con su memoria a quienes engendraron, es decir, a los mortales, los cuales intentan recordar su origen y, bajo tanto sufrimiento, piden a los dioses un poco de luz para nacer del todo. Pero ellos no se la dan. Les dejan sin esa luz original, ignorantes de su origen:

“¿Quién de vosotros, dioses, puede decirnos nuestro origen? ¿O somos hijos vuestros, no reconocidos, somos dioses como vosotros, en desgracia, vencidos... y así las acciones q[ue] en vosotros son hasta gloriosas, son ignominia y padecer para nosotros?” (M-343).

Las palabras de Antígona confirman la preocupación por los dioses que Ana, la nodriza, le ha recordado en su escena, preocupación que no se manifiesta en las versiones posteriores de la obra dramática. En *DMA*, la joven visibiliza y denuncia el abandono de los dioses que padecen no solo ella, a la que ningún dios ha visitado para decirle siquiera si está viva o muerta, o si la muerte es “este delirio sin fin” o es estar bajo la luz sin amor, de la misma manera que “vivir fue amar en la oscuridad”, sino también todos los seres humanos, los cuales caminan en la oscuridad, como lo hizo Edipo, otro de los ejes sobre el que gira esta escena en *DMA*.

Edipo, según Antígona, padeció un amor ciego y caminó en la oscuridad, porque le fue negada la luz del nacimiento. Era un dios a quien los dioses desterraron a la tierra –el juego de palabras es evidente– y, por eso, él, que no lo sabía, fue excesivo en todo, siempre “más allá de lo que debía”, se desterró de la que creía su ciudad para saber de quién era hijo y, al hacerlo, “se llenó de culpa”, pero al final de su vida fue arrebatado, como el dios que era.

Antígona, sin embargo, ha sufrido otra suerte:

“Yo, su hija, fui humillada desde siempre y dejada sin amor, y sin amor tuve que bajar a la tierra, q[ue] no me abre sus puertas. ¿No es ella, entonces, mi madre? ¿De quién soy hija? Mi padre se desterró de su ciudad para saberlo y se llenó de culpa. Yo dejé que me enterraran sin culpa, hice q[ue] me enterraran sin culpa, y me pregunto como él, como él peno por saber, de quién soy hija, dioses, de cuál de vosotros soy hija, o solo de la tierra, como una viborilla, solo de la tierra [...].¿A quién hemos de amar para no tropezar y caer? ¿Cómo se ha de amar para que ella misma, la justicia sea amor, amor solo?” (M-343).

El párrafo condensa muchos elementos que caracterizan a Antígona y su historia, pero quiero destacar dos cuestiones. Por un lado, que la protagonista afirma, al mismo tiempo, que *dejó* y que *hizo* que la enterraran sin culpa, es decir, que fue, a la vez, sujeto activo y pasivo de una acción, algo que se ha ido viendo a lo largo de toda la obra y que tiene mucho que ver con el sacrificio, tal como lo entiende Zambrano, que es algo que no se busca, que viene impuesto desde fuera, pero que al mismo tiempo se asume o se puede asumir libremente, lo que hace que la víctima deje de ser objeto del destino, o de quien tiene el poder, y se convierta en sujeto de sí misma. Por otro,

Antígona quiere saber cómo lograr que la justicia sea amor, como si ese fuera el objetivo final de todo el proceso personal e histórico. En cualquier caso, parece que, según ella, los dioses tendrían que ayudar a los seres humanos a conseguirlo, pero no lo hacen.

Antígona afirma que ninguno de los dioses es hermano de los seres humanos y que, aunque derraman sus dones, “solo el hermano viene a redimir a la Madre, no a aniquilarla, el que trajera hasta el centro mismo de la tiniebla donde cielo y tierra se confunden para repartir el amor”. Independientemente de lo que la Madre represente –la tierra, la patria, la historia...–, la hermandad, pues, se perfila como la única realidad mediadora y redentora.

En este texto de *DMA* se vislumbra un poco lo afirmado en el prólogo de *DA* y en varios manuscritos sobre el tema, es decir, que Antígona, en su delirio, desenmascara a los dioses y su abandono. También se entrevé el silencio del que la protagonista acusa a Atenea en sus imprecaciones. Los dioses, por tanto, no acompañan a los seres humanos, ni se compadecen de ellos, ni responden a sus preguntas, ni les dan ninguna luz que les permita no caminar ciegamente, ni son capaces de hacer que justicia y amor coincidan...

Por lo que respecta a esta escena en *LTA*, los temas abordados por la joven en su monólogo son completamente distintos. En el prólogo, Zambrano afirmaba que la muerte de Antígona habría dejado sin explicación o sin redención a Creón, a los hermanos, el final de Edipo, la muerte de Hemón, el suicidio de Yocasta y la vida no vivida de Antígona. Ahora, ya han pasado por la tumba todos esos personajes y algunos más, salvo los dos desconocidos de la escena final, y Antígona hace balance, aunque sabe que “nadie, ninguno de los que están ahí arriba, ni de los que por aquí han venido, ávidos de seguir viviendo, me pueden resucitar, si es que al fin muero, o llevarme hacia la luz, esa que nunca he visto, pero que siento según me voy volviendo ciega” (226). La joven sabe que está realmente sola, en la tumba oscura y en lo más tenebroso de sus propias entrañas. Ya no ve, pero siente una luz.

Creón se ha ido y no ha cerrado la puerta. Antígona la llama “la puerta de mi condena” (224) y va a dejarla como está, porque lo que su alma rechaza no es la condena, sino “la ley que la engendra” (224). Se trata de la misma actitud –ir a la raíz– que mostraba Zambrano cuando en sus artículos de *El Liberal*, en 1928, denunciaba que no bastaba con sustituir unas leyes por otras para arreglar los problemas, ya que la

legislación es reflejo y hunde sus raíces en un orden socioeconómico, que es lo que hay que transformar. Condonar una deuda, amnistiar a quienes han sido condenados, perdonar un castigo, si no se cambia la ley en virtud de la cual se han producido la deuda, la condena y el castigo, no son más que excepciones que confirman la regla, es decir, que la corroboran y, por ello, la refuerzan. Por eso, aunque Creón había ido a la tumba para que su sobrina subiera con él, ha regresado sin ella:

“Y él, claro, él venía a que colaborase con él, y que sea yo su cómplice por huir de la condena, y lo ayude a saltarse la ley sin cambiarla, claro” (225).

No obstante, Antígona habría salido con él, si “el del poder” (226) hubiera bajado a la tumba con otra actitud, con la Ley Nueva, y allí mismo hubiera destruido la vieja. Pero ¿qué es esta Ley Nueva o Nueva Ley, a la que Zambrano, en el prólogo, y Antígona, en el drama, aluden tan a menudo, sin definirla claramente? De los textos se puede deducir que se trata de una ley antigua, la más antigua de todas, que está por encima de las leyes humanas y de los dioses, que puede ser resucitada por quienes no tienen culpa propia, una ley de amplia justicia a la que se llega transgrediendo las que excluyen y marginan, la única que rescata de la fatalidad, que no excluye ni margina y que puede terminar con la historia sacrificial. Es la ley que inspiró a Antígona –y a Sócrates– y le dio la lucidez necesaria para asumir libremente su sacrificio, no buscado, y se llama también Ley del Amor. Ambas denominaciones evocan con fuerza el Nuevo Testamento: “Os doy un mandamiento nuevo, que os améis unos a otros; igual que yo os he amado, amaos también entre vosotros” (Juan 13,34). Este mandamiento evangélico, que es de amor, supera la antigua ley mosaica, de la misma manera que la Nueva Ley que iluminó a Antígona prevalece sobre las viejas leyes de la ciudad y de los dioses. Por otro lado, es un mandato relacionado con el Dios desconocido, a quien Antígona sirvió sin saberlo. Ahora bien, que la Ley Nueva a la que apela Zambrano sea de inspiración cristiana no significa que tenga un sentido únicamente religioso. De hecho, en *LTA*, la Nueva Ley no tiene que ver solamente con la conciencia personal, sino que está relacionada con la ciudad y con la historia, como motor y como horizonte.

Por eso, Antígona se habría conformado con que Creón simplemente hubiera soñado con asumir la Ley Nueva, aunque no lo hiciera. Ella le habría ayudado, porque sueños como ese son como lámparas que alumbran desde dentro y “guían los pasos del hombre, siempre errante sobre la Tierra” (227). Antígona piensa que todos los seres

humanos, y no solo ella, son exiliados, porque todas las ciudades han sido fundadas por alguien que venía de otra tierra, quizás expulsado de ella, como iba el ciego Edipo, “reymendigo arrojado de su patria y que ninguna otra patria quiere” (227), conducido por su hija, cuyos ojos sí veían pero, aunque miraban, nunca encontraban la ciudad de destino. Y la protagonista rememora su experiencia del destierro.

Esta parte del monólogo de Antígona suele considerarse como una de las más importantes de la obra, no solo por lo que el exilio representó para María Zambrano, que hablaría por boca de su personaje, sino también porque la autora manifestó, casi dos décadas después de publicar *LTA*, que esta obra “responde a la inspiración del exilio diariamente en París y más tarde en una aldea del Jura francés” (Zambrano, 1986: 7). No obstante, en *LTA*, hasta esta escena, el exilio apenas ha sido algo más que un dato en la historia de la protagonista. Las palabras de Antígona sobre el exilio tematizan una de las experiencias más determinantes de la vida de María Zambrano y una de las categorías más transversales en su todo su pensamiento. Cuando la autora publicó *LTA* llevaba más de veinticinco años fuera de España, por lo que el exilio era para ella no tanto una circunstancia, cuanto una condición. Transitar por la obra de Zambrano sin atender al exilio sería no solo no entenderla, sino tergiversarla, ya que “a partir de cierto momento surge su escritura desde el exilio propio subsumiendo cualquier preocupación a la condición primordial de exiliada; [...] el exilio puede ser la condición necesaria para la filosofía entendida como forma de vida [...], como *saber de experiencia*” (Elizalde Frez, 2012: 486). No es este el lugar para una reflexión extensa sobre el tema del exilio en Zambrano, pero sí considero necesario apuntar lo más relevante del sentido que la autora le da al término. La cuestión es que, como otros conceptos y categorías manejados por la filósofa, el *exilio* no tiene un solo significado, sino varios que, además, se condicionan mutuamente.

En primer lugar, el exilio es un fenómeno histórico-biográfico en la vida de la autora que ella misma remonta a una época anterior a su salida de España en 1939. En este sentido, el exilio es una experiencia vital, la experiencia de desplazarse sin haberlo elegido, como cuando se trasladaba con su familia de una ciudad a otra. Por extensión, exilio son también todas “las circunstancias que separan al individuo de la vida aparentemente cotidiana” (Elizalde Frez, 2012: 486), como la enfermedad. Ahora bien, el exilio iniciado por Zambrano a finales de enero de 1939 y que le mantuvo fuera de España hasta su regreso en noviembre de 1984 es, sin duda, el Exilio, con mayúscula,

de su vida, la experiencia –quizá la más importante– que marcó indeleblemente su existencia y, por tanto, su pensamiento y su obra. Zambrano, como Antígona, conjugó este exilio en plural, ya que no solo salió de su patria acompañada de miles de personas que, al cruzar la frontera, se convertirían en exiliadas como ella, sino que siempre se supo parte de un “nosotros” muy amplio del que, en principio, formaban parte todos los exiliados a causa de la Guerra Civil y, con el paso del tiempo, los exiliados de todas las guerras y, finalmente, todos los seres humanos, como ser irá viendo.

El exilio tiene, por tanto, un significado político y exiliados son los que han tenido que irse de su patria por motivos políticos, como Zambrano, a quien, nada más cruzar la frontera y consciente de que no tenía casa a la que volver, el miedo le hizo darse cuenta de que era una exiliada y no una viajera, “miedo al oír unos pasos que subían la escalera del pequeño hotel, pensando fuesen los gendarmes a pedirla la documentación, aunque la tenía” (Zambrano, 2011: 257). Más tarde experimentó a menudo la distancia que separa a los exiliados de los ciudadanos de cualquier país que los acoga. En “Carta sobre el exilio”²³⁵, la filósofa, con más veinte años de exilio a sus espaldas y en su corazón, confiesa:

“He conocido todo: desde el ser considerada como héroe, un héroe superviviente, hasta el desprecio con que ciertas conciencias reaccionan ante la presencia viva de un enigma; desde la hostilidad declarada hasta la adhesión [...]. Y en medio y / alrededor todos los grados de la curiosidad, de la simpatía, de la indiferencia, del recelo” (Zambrano, 2014: 3-4).

En este texto, publicado en 1961, la autora reivindica el exilio español tras la guerra y critica que quienes se quedaron en España hayan olvidado a los exiliados, quienes por otra parte optaron por el silencio, y no por la justificación, para que sus razones “brillen por sí”, mientras ellos se van despojando de sinrazones y quedando reducidos a “lo irreductible, a la verdad de su ser” (Zambrano, 2014b: 6). Según la filósofa, nadie entiende al exiliado, ni lo ve, ni quiere verlo. Y así, está “en el lugar sin nombre, donde han estado siempre todos los dejados, por siglos a veces, para que alguien los recoja” (Zambrano, 2014b: 6), alguien que, cuando lo haga, recibirá algo precioso y único que solo el exiliado tiene. Para Zambrano, el exiliado “parece haber salido de la historia y está en su orilla” (Zambrano, 2014b: 7); su voz es inaudible, pero él mismo, su presencia, es como una palabra. La autora reconoce que, como ella, ha

²³⁵ Algunos temas de “Carta sobre el exilio” se reconocen en el monólogo de Antígona.

habido muchos exiliados que no han tenido una actividad política específica, lo que no justifica que quienes están en España quieran decidir los destinos del país sin contar con ellos, ya que, si lo hacen, estarán renunciando al pasado del país e impidiendo la continuidad de la historia. De esta manera, iguala a los exiliados y a los que no salieron de España: “Al exiliado le dejaron sin nada, al borde de la historia, solo en la vida y sin lugar, sin lugar propio. Y a ellos con lugar, pero en una historia sin antecedentes, por tanto sin lugar también, sin lugar histórico” (Zambrano, 2014: 10). Los exiliados, en su opinión, son también memoria del pasado, de lo pasado, de lo ocurrido allí de donde se les expulsó. Y eso hace que se les tema, porque lo pasado “condenado –condenado a no pasar, a desvanecerse como si no hubiera existido– se convierte en un fantasma” (Zambrano, 2014b: 12). Para que no vuelva, la historia tiene que ser clarificada por la conciencia. El exiliado, por su parte solo pide voz y palabra:

“No pide otra cosa, sino que le dejen dar, dar lo que nunca perdió y lo que ha ido ganando: la libertad que se llevó consigo y la verdad que ha ido ganando en esta especie de vida póstuma que le ha dado” (Zambrano, 2014b: 13).

En “Carta sobre el exilio”, por tanto, se apuntan significaciones del término que trascienden lo político y que aparecerán en obras posteriores de la autora. El exiliado se convierte en imagen del ser humano, y el exilio, en condición de todo nacido, que de alguna manera tiene que volver a nacer:

“Y así, la primera respuesta a esa pregunta formulada o tácita de por qué se es un exiliado es simplemente ésta: porque me dejaron la vida o, con mayor precisión, porque me dejaron en la vida.

La respuesta, la misma que tendría que dar a quien le preguntase que por qué es hombre o por qué ha nacido [...]. Y así el exiliado está ahí como si naciera, sin más última, metafísica justificación, como superviviente” (Zambrano, 2014b: 5).

No obstante, creo que es importante señalar dos cuestiones relativas al sentido político del término exilio. Por un lado, aunque Zambrano no tuvo una actividad política explícita durante su exilio y aunque su pensamiento, con los años, pareció espiritualizarse, nunca se desinteresó de lo político, aunque sus expresiones políticas o críticas “no fueran del todo explícitas o no se plasmaran en conceptos convencionales, permaneciendo un tanto ocultas o inadvertidas entre algunos de sus pliegues” (Sánchez Cuervo, 2014: 57). Por otro lado, es fundamental no perder de vista que la filósofa

acabó diluyendo el conflicto entre el individuo y la sociedad, entre la persona y la política, entre la vida y lo espiritual, deshaciendo los dualismos privativos y excluyentes e imbricando y haciendo interdependientes todos los aspectos de la realidad. Y esta interrelación es, precisamente, la que permite transitar del sentido más evidente del término *exilio*, el político, a otras significaciones más éticas y ontológicas, y trascender la experiencia biográfica personal a otra humana y universal.

De esta manera, exiliados son las víctimas de todas las guerras, no solo de la Guerra Civil española; los excluidos de la historia, de la cultura, del pensamiento hegemónicos; los que tienen que abandonar sus países por cualquier motivo; los marginados sociales; aquellos a quienes se les niega el futuro; las víctimas del tráfico humano con fines sexuales o laborales; las personas a las que no se les permite ser como desean, quienes ven frustradas sus esperanzas... Por tanto, lo que más caracteriza al exiliado es el desarraigo, “no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni [...] ontológico” (Zambrano, 2014b: 41).

Exiliada durante tantos años, llegó un momento en que Zambrano, sobre todo después de regresar a España, no concebía su vida sin el exilio, que consideraba esencial: “Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero el decirlo me quema los labios, porque no quería que volviese a haber exiliados, sino que todos fuesen seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio” (Zambrano 2014b: 59). El despojo, el desarraigo, el abandono, las posibilidades frustradas, el “alba interrumpida”..., todo contribuye a que vaya quedando solo lo esencial y que el ser se revele en todas sus dimensiones. El exilio, entonces, se convierte en camino de revelación, de conocimiento, de pensamiento, y proporciona una perspectiva única, quizá privilegiada, para mirar y reflexionar.

El exilio puede entenderse también en clave metafísica, es decir, como una reflexión en torno al ser, que Zambrano no concibe como algo estático, algo que es del todo y para siempre, sino como algo que va siendo en el transcurso del tiempo y cuya substancia, si la tiene, es cambiante. El ser humano, por tanto, también es un ser que va siendo, que después de nacer necesita volver a nacer para ir siendo.

Muchos años después de escribir *LTA*, en el último libro que publicó en vida, *Los bienaventurados* (1990), María Zambrano distingue tres fases en el exilio: el destierro, en el que se nota la ausencia de la tierra de origen; el abandono, cuya experiencia marca el inicio del verdadero exilio, en el que solo lo que no se puede llegar

a ser aparece como propio, de manera que no se vive, pero tampoco se muere, y la última fase, cuando al exiliado se le revela el exilio como lo que es. E identifica a los exiliados con los que han sobrevivido en los márgenes de la historia apócrifa, los heterodoxos o, en terminología zambrana, los bienaventurados. De esta manera, convierte el exilio “en la encarnación de la heterodoxia” (Elizalde Frez, 2012: 493).

Creo que los diferentes sentidos del término *exilio* en Zambrano están profundamente interrelacionados y todos ellos pueden encontrarse en el monólogo de Antígona en esta escena de *LTA*, de manera que el texto puede interpretarse teniendo en cuenta diversas claves de lectura, pero creo que, en este caso, el sentido político prima sobre los demás, de manera que resulta muy difícil oír a Antígona sin escuchar a Zambrano y tener en cuenta su concreto exilio, o no pensar en la España que dejó la autora, cuando su personaje habla de la Patria, o no recordar a los millones de personas que a lo largo de la historia se han visto obligadas a dejar su tierra, su hogar, lo que les era cotidiano, por diferentes motivos.

Antígona evoca la experiencia de desarraigo que, como a ella y a Edipo, acompaña a quienes han sido expulsados de su patria, incluso allí donde se les acoge con bondad, porque, en el mejor de los casos, son invitados, huéspedes, es decir, seres diferentes a los que están en la tierra a la que llegan. Denuncia también que hasta los más generosos los ven como indigentes, como personas que solo pueden recibir, cuando lo que desean es dar lo mejor de sí, “algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que / solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga” (227-228). Antígona, por tanto, reivindica el exilio como fuente de conocimiento experiencial y, por tanto, imposible de adquirir en otras situaciones. Por otro lado, no caer en la cuenta de lo que los desterrados pueden dar significa minimizarlos como personas, no verlos como iguales, como pares con los que compartir recíprocamente, ofreciendo cada cual lo que tiene y recibiendo aquello de lo que carece.

El exiliado, además, no puede permitirse olvidar, porque al no tener casa, no puede encontrar lo que ha perdido o ha dejado en un rincón. Y, por ello, debe tenerlo todo presente, toda su historia, todos sus recuerdos, alegres y tristes, tanto si se tiene fuerzas para soportarlos, como si no, todo su ser siempre en vilo. Y quien dice casa, dice patria, porque, según Antígona, la Patria es un “Mar que recoge el río de la

muchedumbre. Esa muchedumbre en la que uno va sin marcharse, sin perderse, el Pueblo, andando al mismo paso con los vivos, con los muertos” (228) y, el exiliado, fuera de esa muchedumbre, tiene que tener “que recogerse a sí mismo y cargar con su propio peso” (228) y recoger todo el pasado, teniéndolo siempre presente, y sostenerlo en lo alto, para que no se dañe, ni se pierda nada por los caminos, siempre subiendo. Porque el exilio, para Antígona, es como una cuesta, estrecha, por la que hay que subir siempre, con el corazón en lo alto “para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo haciéndose pedazos” (228). El exiliado, por tanto, no tiene donde descansar ni puede dejar atrás nada de sí sin perderlo para siempre, sin romperse. ¿Cargó Antígona con su peso, con su vida? En realidad, cargó con la de su padre:

“Tú, Padre mío, no te hiciste pedazos por esos caminos. Te sostuve, te fui sacando de las cuevas donde te metías. Ibas siempre a hundirte en las entrañas de la tierra. Y yo no te dejaba siquiera entrar en algunas de esas bocas oscuras que se abren en la tierra como las de una madre ávida” (229).

Las entrañas oscuras de la tierra que se abren como la boca de una madre anhelante evocan el incesto de Edipo y Yocasta, sobre todo si se tiene en cuenta que en las escenas correspondientes, ella quedó asociada a la tierra y él se refirió a la tierra como Madre, cueva del ser humano, al que ella retiene al mismo tiempo que lo expulsa. Desde esta perspectiva, Edipo aparece como alguien con dificultad para separarse de las entrañas maternas, es decir, como alguien que no ha acabado de nacer, incluso después de saber quién es y durante su destierro. Por tanto, aunque sin alusiones directas, están presentes en esta escena el incesto de Edipo, sus errores y ser incompleto, del que Antígona es promesa y cumplimiento. Una vez más, es evidente que, en lugar de recibir la protección de su padre, fue ella quien le protegió a él y no solo impidió que se hundiera todavía más en las tinieblas, sino que caminaba a su lado, bajo la luz de las estrellas, “hacia el alba, hacia el alba siempre” (229). La noche, por tanto, no es solo oscuridad, pues la habitan las estrellas y, además, es el camino hacia la aurora, hacia el amanecer. En mi opinión, esta luz nocturna de las estrellas y la luz prometida del alba no solo simbolizan la luz interior, el despertar de la conciencia de Antígona, sino que alumbran también el camino por el que la protagonista encontrará una salida de la tumba, es decir, revelan la esperanza que se esconde en el centro de los ínferos, el futuro posible y buscado.

Antígona relata que, una noche “clara y sin estrellas” (229), apareció en medio del cielo una estrella sola y entonces, por primera vez, vio –la experiencia, en este caso, no puede tenerse en plural, porque Edipo es ciego– “un astro, ese Astro que el sol, la luna y las estrellas todas reflejan y encubren, el Astro al que todas las luces remiten, el Astro solo” (229) y, más tarde, surgió la Estrella de la Mañana, “la mía. Pues que ni el Sol ni la Luna me han guiado apenas; sólo la Estrella” (229). ¿De qué son metáfora estos entes celestes y el orden en que aparecen? Creo que la relación más evidente es la de la estrella matutina y la aurora, la luz que se abre paso desde las entrañas de las tinieblas. Pero Estrella de la Mañana es también una de las advocaciones de la Virgen María, una figura que María Zambrano reconoce crucial en su vida y que ha evocado indirectamente, como se ha visto, en diversos textos sobre Antígona, como en las imprecaciones a Atenea de los manuscritos M-404 y M-264. Por tanto, esta Estrella de la Mañana puede ser metáfora y profecía de la Virgen, lo que nos situaría en un contexto cristiano, no solo cultural, sino de fe, puesto que Antígona afirma que es esa Estrella la que le ha guiado en la oscuridad. En este contexto, el Astro que toda luz refleja y oculta –sin un referente real en el cosmos– podría ser imagen del Dios cristiano, precedido por una estrella en mitad del firmamento, que evoca la que condujo a los Magos de Oriente al lugar donde nació Jesús. En todo caso, el Astro sería imagen de un Dios desconocido todavía para Antígona. Este Dios se le habría mostrado a Antígona una sola vez, suficiente para que ella sepa que es el origen de toda luz y que, paradójicamente, toda luz lo oculta. En cuanto al Sol, que en toda la obra ha simbolizado la razón hegemónica, y la Luna que lo refleja no han sido lámparas para la protagonista...

La Estrella de la Mañana, la de Antígona, ha entrado en la tumba a través de la puerta que Creón dejó abierta. La muchacha no habla de la luz de la Estrella, por lo que hay que entender que es la Estrella misma la que ha penetrado en el recinto, situando la tumba “en medio del cielo y de la tierra” (229), porque la Estrella es el centro de todo. Antígona, por tanto, ya no está en los márgenes de la ciudad, de la historia, de la vida..., sino en el centro. Si abre los ojos, siente la luz de la Estrella “señoreando la noche del mundo” (229), es decir, reinando sobre todo. Pero sí los cierra, la ve²³⁶ como “un rayo de vida que consume mis vidas todas: la vida que cayó sobre mí, la que surgía cuando

²³⁶ Es interesante observar la paradoja que supone que la protagonista, con los ojos abiertos, sienta, y con ellos cerrados, vea.

me dejaban sola; las vidas que me tendían como una cinta, como un hilo, cada uno de mis hermanos” (229). En *LTA(Mn)*, el texto varía ligeramente: “Y si cierro los ojos, la veo aun con mayor vida. Una vida que borra mis vidas todas: la que cayó sobre mí, la que sentía cuando me dejaban sola, las que me tendían como una imposible salida cada uno de mis hermanos”. Las vidas de Antígona, en plural, son las vidas no vividas, las distintas posibilidades de futuro que se le fueron ofreciendo, distintas, en función de su origen: el matrimonio era el futuro que cayó sobre ella, por ser mujer, un futuro diferente al que surgía de sí misma, cuando no tenía a nadie alrededor, y distinto también a las vidas que le ofrecían sus hermanos. Antígona descubre que todas esas vidas posibles –o imposibles– y no vividas han sido consumidas por la Estrella de la Mañana –¿proveyendo otro futuro para Antígona? –, consumidas o borradas por su rayo de vida, un rayo que ha guiado los pasos de Antígona y que ahora ilumina sus otras vidas y las resitúa.

Así, Antígona acaba siendo consciente de que sus hermanos querían algo, no para ella, sino de ella:

“Pues que yo bien sabía que el uno me quería para que reinase a su lado, aunque se casara, y que el otro, al que yo más amaba, vendría un día a buscarme para irnos lejos a realizar algo hermoso y nunca visto, aunque se hubiera casado ya” (229).

Cada uno a su manera, la quería como compañera, una compañera-hermana, de un orden diferente al de las respectivas compañeras-esposas, y, por tanto, compatible con ellas, aunque estas queden en segundo plano, al margen del poder y de los proyectos de sus esposos. La protagonista se da cuenta que sus hermanos le tendían esas posibilidades de vida como un hilo o una cinta, lo que sugiere, sin duda, atadura, dependencia, falta de libertad. Se intuye que, para los dos, su hermana era una pieza más –tal vez muy importante, pero una pieza al fin– de sus vidas, de sus proyectos, pero que no la habían escuchado, ni se habían planteado cuáles eran sus deseos, que no sabían qué quería Antígona, ni si deseaba algo relacionado con ellos, o no. Y esa sensación de atadura que le provocan las vidas que le ofrecían sus hermanos evidencia que la joven no habría aceptado ninguna de las dos, incluida la propuesta por Polinices, al que más amaba.

Por lo que respecta a Hemón, Antígona reconoce que siempre estaba a la espera y que también le ofrecía una vida, pero la que su novio le brindaba no era una vida más,

sino “la vida, la vida que corre sin dificultad para todas las muchachas” (229), la vida que le correspondía como mujer, la que se le prometía por serlo. Hemón, por tanto, era lo que le esperaba solo por ser mujer. En *LTA(Mn)* llega a decir: “Yo quería dar su nombre a la vida prometida. Pero rara vez así se me presentaba”. Quería, o más bien quería querer, que su futuro llevara el nombre de Hemón, que fuera su esposo. En el delirio primero de M-264, Antígona recordaba cómo iba con su pálido prometido a buscar “la prometida patria que me hacía olvidarme de mi padre, sólo entonces te vía a ti, quería ir contigo, haber partido para siempre, allí donde la luz, ya por fin amada, reina... Y después siempre volvíamos. ¿Por qué me hacías volver sin darte cuenta, como si fuera el hecho más normal?”. El problema en *LTA* es que para ella, su novio y la vida que este le ofrecía estaban al otro lado de un torrente que ninguno de los dos podía atravesar, es decir, que había un obstáculo que ni ella ni él eran capaces de salvar, aunque por distintos motivos. Él, porque no sabía cómo hacerlo. Ella, porque deseaba otra cosa. Así, aunque intentaba ilusionarse con Hemón y la boda, “la vida prometida se me volvía a aparecer sin nombre y sin figura alguna, como un espacio claro. Como un horizonte y como una tierra diferente sin huellas de humanas plantas” (230). Antígona revela, por tanto, no quería la vida que se esperaba de la muchacha que era, sino algo diferente; una vida sin nombre, es decir, sin nadie a quien pertenecer o a quien tener como referente; una vida sin forma, o sea, sin inventar, porque era la suya y solo ella podía crearla con sus propios pasos; una vida que podía ver en sueños despierta, clara; una vida que solo podía alcanzar cruzando un dintel, aunque ella nunca lo cruzó, ni en sueños ni despierta. Esto significa que Antígona nunca vivió la vida que quería, una vida propia, ni siquiera cuando cruzó la raya –la ley, el recinto de la ciudad– para lavar el cadáver de Polinices. Por tanto, la acción por la que fue condenada a la tumba no formaba parte de esa vida soñada, porque le llevó a una tierra a la que, aunque estuviera prohibida, se podía ir, “era tierra de esta, de los hombres. No era la tierra prometida, la que se extiende más allá de lo que alumbra el Sol. La Tierra del Astro único que se nos aparece solo una vez” (231). La vida prometida, que al principio alude a la que le correspondía a la muchacha Antígona por ser mujer y que Hemón representaba –el matrimonio, la maternidad–, desaparece del horizonte de la joven y da paso a la tierra prometida del Astro único, una tierra que nada tiene que ver con el Sol:

“Porque todo lo que desciende del Sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no hay lugar para que el corazón pueda ponerse entero” (231).

Con estas palabras, Antígona rechaza abiertamente el pensamiento dualista, el racionalismo representado por el Sol, el “Régimen Diurno [...], dicotómico de la razón que no conoce términos intermedios entre verdadero y falso, bien y mal” (Zavatta, 2003), que interpreta la realidad a base de contrarios, de dicotomías cuyos términos se excluyen mutuamente: “luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Amor dividido” (231). En *LTA(Mn)*, Antígona incluye algo más en la lista de las cosas dobles que descienden del Sol: “hermano y esposo que no pueden ser uno solo”. Zambrano eliminó estas palabras de la versión definitiva, pero su contenido ha ido asomando de formas diversas en distintos lugares de *LTA*. Antígona desea que el esposo sea como un hermano, es decir, un igual. No quiere un amor como el que tenían sus hermanos, incapaces de “querer alguna cosa sin dividirla” (208), sin apropiarse de ella dejando sin nada al otro. No quiere luz que genere sombras, que ilumine unas cosas a costa de ocultar otras. No quiere rayas que no se puedan traspasar o que, una vez traspasadas, solo lleven a un lugar que se define en relación con lo permitido, como su contrario. Quiere un lugar donde el corazón, aunque no descansa, pueda ponerse entero, sin dividirlo tampoco.

Al principio de la obra, la luz del Sol de la Tierra entraba en la tumba por una rendija y hería los ojos de Antígona. En esta escena, un día después, el Sol sigue estando ahí, “como un reproche, como remordimiento que se arrastra, como una insidia” (226), pero es la última vez que Antígona lo verá, su último ocaso. La protagonista se adentra en la segunda noche en la tumba, “como una lámpara que se enciende en la oscuridad” (226), detrás del corazón, que a veces se pierde, que no hay que dejar descansar, que no hay que dejar marchar y que hay que seguir incluso cuando está envuelto en tinieblas, buscando esa luz sin ocaso que solo se enciende “en lo más denso de las sombras” (231).

El sol de ha ido. La estrella ya está en la tumba. Antígona, la de las muchas vidas no vividas, ha bajado a las tinieblas y ha encontrado la luz. Ha recorrido todas las galerías de su oscuridad. Ha hablado con todos los personajes que han marcado su vida. Ha dirigido su memoria al pasado, a su pasado, y lo ha interpretado, dándole sentido. Y, al hacerlo, también se ha interpretado a sí misma, desde sí, desde la conciencia que ha

ido naciendo en ella, no en virtud de lo que otros esperaban o deseaban que fuese. De alguna manera, ha terminado su viaje de (auto)conocimiento, pero en la tumba, “el final no es el del Saber Absoluto, sino que remite a la apertura a lo Desconocido” (Prezzo, 1999: 106). O al Desconocido.

Este ha sido el último gran monólogo de Antígona. Sus siguientes palabras, pocas ya, pondrán fin a la siguiente escena y a la obra. El tono de su alocución es diferente al de las primeras escenas. Hay un momento en que se dirige el Sol de la tierra, pero no se sabe a quién le habla, quizás tan solo a sí misma, quizás a quienes escuchen su voz, sean quienes sean. Antígona ha ido recogiendo los hilos de su vida que ha ido desenredando en los diálogos con los otros personajes y en los monólogos y los teje de nuevo, lo que le permite ver la trama de su vida y de su ser, lo que se le ofrecía, lo que esperaba, lo que aún espera.

Los desconocidos

Los últimos personajes que hacen su aparición en escena son dos desconocidos; en *DMA*, solo uno. Hasta ahora, el único desconocido presente en los escritos zambranianos sobre Antígona era el Dios desconocido, por lo que es inevitable que la sombra de este planee especialmente sobre el final de la obra.

En *DMA*, la última escena se titula “Último episodio” y está protagonizada por Antígona y por un desconocido. Antes de empezar el diálogo entre ambos, se pueden leer estas palabras: “Tiene que acabar cuadrando en justicia”. Aunque no se indica con claridad, parecen pronunciadas, o quizá solo pensadas, por Antígona. No se sabe cómo entra el desconocido en la tumba, pero la muchacha no sabe quién es, pues nunca lo ha visto, aunque lo reconoce como “uno de los míos”, lo que puede interpretarse como alguien perteneciente a lo que el prólogo denomina la “estirpe de Antígona”. El desconocido le hace caer en la cuenta de que, cuando ella andaba sobre la tierra y le hablaban de justicia, ella pedía piedad, y ahora, “que tendrías q[ue] pedir piedad para ti hablas de justicia, clamas por ella”. Contrapone, por tanto, justicia y piedad. No obstante, el significado de estos términos varía en boca de uno u otro personaje. La justicia de la que, según el desconocido, le hablaban a la muchacha tenía como referente

la ley de la ciudad, o la de Creón, o la del Terror, una ley que, como se ha visto, se sostiene sobre el sacrificio y la exclusión. Ante esa ley, Antígona pedía piedad y se entregaba a ella, es decir, a crear unidad sin anular las diferencias ni jerarquizarlas. La piedad que, según el desconocido, tendría que pedir ahora la muchacha para ella no es esa piedad, sino la que le ofrecía Creón, quien bajó a buscarla para salvarle la vida desobedeciendo la ley en virtud de la cual, precisamente, la había condenado. Por eso, Antígona, pide justicia, es decir, una ley nueva, que se pueda obedecer sin condenar a nadie y gobierne la historia de otra forma. Antígona, no obstante, reconoce que siempre hace lo contrario ¿de lo que se espera de ella? Quizá de lo que se espera de los términos con que se interpreta y construye la realidad.

El desconocido afirma que la muchacha ha empezado a dejar de saber para empezar a creer, deslizándose, por tanto, del conocimiento, aunque sea experiencial, hacia la fe. Antígona confiesa que cree al desconocido porque nunca lo ha visto y porque apenas lo ve, lo que sugiere que la fe no se basa en la visión o nace precisamente cuando esta falta ni tampoco es conocimiento. En cualquier caso, la muchacha quiere saber una cosa más, solo una:

“ANTÍGONA. –Solo esto. ¿Dónde estabas?

DESCONOCIDO. –Ahí, a la puerta, como siempre.

ANTÍGONA. –¿Cómo siempre?

DESCONOCIDO. –Siempre estoy a la puerta.

ANTÍGONA. –¿Pides?

DESCONOCIDO. –Vengo a recogerte.

ANTÍGONA. –¿Me llevas contigo?

DESCONOCIDO. –No. Caíste en mis manos como una hermosa limosna, la que se da toda”.

(Se mueve cruzando la escena)

ANTÍGONA. –Nunca nadie me ha acompañado como tú. Y vas a irte. Si he caído en tus manos, llévame contigo, ¿por qué no te quedas conmigo?

DESCONOCIDO. –No puedo. Soy un mendigo, tengo que seguir pidiendo. A los que me dan, los dejo”.

El diálogo tiene llamativos ecos neotestamentarios. Lo cierto es que, en *LTA*, la intertextualidad con el Nuevo Testamento es muy notable y puede rastrearse en todas las escenas de la obra, especialmente en la última. Algunos autores piensan que la interpretación zambrana de Antígona puede incluirse entre las que cristianizan esta leyenda griega y la leen desde una perspectiva religiosa. Además de la intertextualidad mencionada, presente en muchas otras obras de la autora, su reiterada afirmación en

diversos textos a propósito del Dios desconocido al que Antígona sirvió sin saberlo, la reflexión sobre la pasión de la hija y la función mediadora de la protagonista, que la igualan al Mediador, la obediencia de la protagonista a la Ley Nueva, que acaba siendo la Ley del Amor, la revelación de la hermandad y la piedad como claves para construir una historia humana, alternativa a la sacrificial, la recurrencia a figuras que evocan a la Virgen María, entre otras cosas, parecen avalar la idea de que Zambrano vio en la historia de Antígona una anticipación del cristianismo y que la interpretó según coordenadas cristianas, pero no confirman que la intención de la autora fuera precisamente cristianizar el mito. Creo, más bien, que Zambrano hizo en *LTA* lo mismo que en todas sus obras: integrar las tradiciones de las que era heredera y crítica, la griega y la judeo-cristiana, principalmente, aunque no solo. Por otro lado, no se puede obviar que la autora era una cristiana profundamente creyente, en muchos aspectos, una mística, por lo que la perspectiva desde la que se situaba ante la realidad, la sentía y la interpretaba no podía ser ajena a su fe y a su experiencia espiritual, como tampoco es ajena a su clase social, a su cultura, a su género, sus ideas políticas, a su exilio... Aunque esta investigación pretende relacionar las herramientas hermenéuticas de las que se sirve María Zambrano para interpretar el mito de Antígona con las utilizadas por las hermeneutas y exégetas bíblicas críticas feministas, no entra en mis objetivos leer su obra en clave teológica cristiana y feminista. Por este motivo, no he señalado las múltiples y sugerentes conexiones entre la obra analizada y los textos bíblicos, aunque sí aludiré a elementos neotestamentarios necesarios para entender mejor la última escena, en la que, como he dicho, la intertextualidad con el Nuevo Testamento es especialmente llamativa.

Así, el desconocido de *DMA*, está a la puerta, igual que el Hijo de Dios: “Mira que estoy a la puerta llamando: si uno me oye y me abre, entraré en su casa y cenaremos juntos” (Apocalipsis 3,20). Por otro, la limosna “que se da toda” evoca la historia de la viuda pobre que echó en el cepillo del Templo todo lo que tenía²³⁷. Además, la paradoja que supone que el desconocido, que se confiesa mendigo, vaya a recoger a Antígona, que le ha sido entregada como una limosna –¿por quién?–, pero acabe dejándola, sin llevársela, sugiere que el personaje funciona con una escala de valores paradójica, como

²³⁷ “Se sentó frente a la sala del Tesoro, y observaba cómo la gente iba echando dinero en el cepillo; muchos ricos echaban en cantidad. Se acercó una viuda pobre y echó unos cuartos. Llamando a sus discípulos, le dijo: «Esa viuda, que es pobre, ha echado en el cepillo más que nadie, os lo aseguro. Porque todos han echado de lo que les sobra, mientras que ella ha echado de lo que le hace falta, todo lo que tenía para vivir»” (Marcos, 14,41-44).

la que se ve en algunas palabras de Jesús en el Nuevo Testamento: “porque si uno quiere perder su vida, la perderá, pero el que pierda su vida por mí y por la buena noticia, la salvará” (Marcos 8,35). La intertextualidad, por otro lado, sugiere que el desconocido simboliza al Dios desconocido, a quien la muchacha sirvió sin saberlo, según el prólogo de *DA*, bajo cuya sombra se produjo la pasión de Antígona y el único que acoge la soledad que queda cuando se desvanece la fraternidad, según el prólogo de *LTA*. No obstante, el desconocido podría ser también la personificación de la muerte, que está siempre junto a todo ser humano, pidiendo su vida, y que no se va a llevar la de Antígona, porque son otros quienes la han puesto en sus manos, y no la joven. De todas formas, ella intuye quién es el desconocido: “¿Es cierto lo que entiendo?”. Pero él no deja que lo diga, con lo que su identidad se mantiene oculta, lo cual evoca pasajes del Nuevo Testamento en los que Jesús les pide a sus discípulos que no digan quién es, que mantengan en secreto su condición mesiánica. Por caminos diversos, Zambrano demuestra que no quería revelar la identidad del interlocutor de Antígona, obligando con ello a los lectores y espectadores de la obra a recoger sus sugerencias e interpretarlas, y a dotar de nuevas y diversas identidades al personaje en cada lectura o representación.

Antígona acepta no decir nada. Sabe que es una semilla, lo que significa que encierra vida dentro de sí y que, aunque parecía condenada a que no naciera nada de ella, algo germinará cuando muera, como pasa con todas las semillas. Y la muchacha siente que se hunde al fin... Pero entonces se da cuenta de que todo ha cambiado, porque el desconocido, que ya ha desaparecido, le ha dejado una luz. Este personaje de *DMA* es, por tanto, portador de la misma luz que la Estrella de la Mañana de *LTA*. Es la luz que se halla en el fondo de la oscuridad.

Finalmente, el desconocido —en realidad, su voz, porque él ya no está— le revela a Antígona que no morirá, porque no le está permitido:

“No mueres todavía. No te está permitido. Seguirás en ese lugar más allá de la vida y de la muerte. Serás, eres, una voz, una voz tan solo que no se acalla/apaga encendida en el corazón oscuro del silencio. Y así seguirás mientras el amor, la piedad y la justicia no sean la misma cosa en el mundo de los hombres”.

Las palabras del desconocido, que parecen ser las últimas de *DMA*, evocan las de la protagonista en la primera escena de todas las versiones de la obra, cuando es consciente, al fin, de su condena: “Porque ahora ya sé que estoy aquí, conozco ahora mi

condena. Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida, ni en la muerte. Ni en la vida, ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte” (M-440).

Como en otros escritos zambranianos, la historia parece volver al punto inicial, en este caso, al momento en que se desencadenó el delirio de la protagonista, su angustia al ver lo que le esperaba, al tomar consciencia de lo que su condena suponía. Parece, pero no vuelve. En el trayecto, algo cambia profundamente. Ahora, estar entre la vida y la muerte no es lo mismo, aunque en ambos casos se trata de algo que, de una y otra manera, se le impone a la protagonista. En la primera escena, seguir entre la vida y la muerte era para la joven permanecer en la oscuridad, un castigo emanado de la ley de la ciudad, representada por Creón y su poder sostenido sobre el sometimiento de otros. En la última, la presencia de Antígona en “ese lugar más allá de la vida y de la muerte” –ese lugar quizá no es la tumba– tiene una función, una misión. Ella será una voz –¿sin palabras?– luminosa, encendida en el silencio, que no se acallará hasta que la piedad y la justicia no sean lo mismo “en el mundo de los hombres”, es decir, hasta que la ley que gobierna la historia no cambie. La misión de Antígona, por tanto, también tiene un término, pues su voz no será necesaria cuando la historia deje de ser sacrificial. La condena no ha desaparecido, sigue presente en esa historia que no le permite morir, pero Antígona puede humanizar la historia con su voz, algo que la condena de Creón no tenía previsto.

Así pues, da la impresión de que la voz que Antígona se convierte en la vida que puede vivir, en su futuro, que como todo futuro es desconocido. Quizá por eso, las que parecían últimas palabras del personaje desconocido son, en realidad, las penúltimas y este habla una vez más:

“DESCONOCIDO. –Antígona, deja tu voz aquí, y sígueme”.

Esta última intervención del desconocido aparece en el manuscrito M-343 con una caligrafía ligeramente distinta a la del texto anterior. Parece un añadido posterior de la autora, como si esta, finalmente, hubiera decidido proporcionar a su personaje una vida más allá de su voz, de su misión. Los ecos neotestamentarios siguen siendo intensos, pues las palabras del desconocido son semejantes a las de Jesús en los relatos vocacionales, pero lo que me interesa destacar, sobre todo, es que estas palabras distinguen a Antígona de su misión, reconocen en ella una identidad más allá de su

función, lo que le confiere una especie de identidad personal. Ya no es solo un símbolo, ni un arquetipo, ni la representante de una estirpe. Es una persona, una mujer, una mujer-persona, alguien con una historia concreta, con una vida única, irrepetible, insustituible... Y por eso, puede dejar su voz en la tumba –una voz que, como se verá en *LTA*, desatará la garganta de otros– e ir tras el desconocido, es decir, hacia el futuro. Su futuro.

En *LTA(Mn)* y en *LTA*, aparecen en la última escena dos desconocidos. Las dos versiones son muy parecidas, por lo que, como en otras ocasiones, me referiré fundamentalmente a la *LTA*, salvo que *LTA(Mn)* ofrezca alguna información relevante que el otro texto no contenga.

La presencia de dos desconocidos, en lugar de uno, transforma por completo la escena, que apenas coincide con la de *DMA*, salvo en lo relativo a la voz de Antígona. Lo primero que llama la atención de esta escena, a la luz del “Último episodio” de *DMA* y de las escenas anteriores de todas las versiones del drama, es que Antígona no dice nada, salvo la breve fase que finaliza la obra, y que el diálogo se establece entre los desconocidos, sin que la protagonista intervenga. En la acotación que abre la escena en *LTA(Mn)* se dice que un desconocido, “el más bajo y caracterizado como un hombre” entra por la puerta de la tumba y que el otro “de mayor estatura y de forma menos humana aparece como si hubiera estado allí invisiblemente”, mientras que Antígona “está adormentada”. El desconocido primero, nada más entrar en la tumba, la llama para que se despierte, pero da la impresión de que no lo logra y de que permanece adormecida mientras los dos desconocidos dialogan sobre ella, presente, pero ausente. En esta escena, por tanto, la protagonista es más objeto (tema) que sujeto de palabra.

La autora podría haberles dado nombre e identidad a los desconocidos, pero no lo hace. Los lectores/espectadores tendrán que deducir su identidad o adjudicársela en función de las claves con las que interpreten la obra. Uno de ellos, el segundo, a quien la protagonista parece reconocer sin dificultad cuando sale de su silencio o de su adormecimiento, es también un desconocido para el primero. Como el desconocido de *DMA*, los dos son personajes masculinos, cuestión de la que me ocuparé más adelante.

El diálogo revela que el desconocido primero ha entrado por la puerta de la tumba, aún abierta. Ha ido allí porque “todavía estamos a tiempo” (233). No puede filtrarse por las paredes, como los otros que han bajado a la tumba, pero a cambio de esa incapacidad tiene otros poderes:

“puedo bajar a los pozos de la muerte y del gemido y puedo subir; entro en el laberinto y salgo. Y siempre de esos lugares de encierro saco a alguien que gime y me lo llevo conmigo. Y lo pongo en medio de las gentes, a que cuente su historia y voz alta. Porque los que claman han de ser oídos. Y vistos” (234).

Es alguien, por tanto, que hace visibles y audibles a quienes claman sin que se les oiga ni se les vea. Esto supone que este desconocido es capaz de oír los gemidos de quienes habitan en los pozos de la muerte, es decir, capaz de oír lo que los muertos gritan con su silencio, y convertirse en vehículo de su voz, de las palabras no dichas o no escuchadas. Es un ciudadano, según *LTA(Mn)* un conciudadano de Antígona, alguien de la misma comunidad a la que pertenecía la muchacha. Por eso, el desconocido segundo le recrimina que dejaran sola a Antígona:

“Fue vuestra y la dejasteis sola. Apenas unos cuantos la siguieron hasta aquí cuando se lamentaba en voz alta, cuando clamaba. Y antes, cuando partió, niña sola guiando a su padre, el más desdichado de los hombres. Los dejasteis partir creyendo que con ello ya seríais dichosos y que la ciudad quedaba libre de culpa.

Entonces, en la desgracia, era vuestra, como vuestro era el padre en la culpa. Sois así. Rechazáis al inocente en su caída y luego os disputáis su tumba” (234).

Las palabras del desconocido segundo denuncian la complicidad de toda la sociedad, de cada uno en particular, cuando la historia sacrificial produce una víctima. Así, los conciudadanos de Antígona fueron cómplices de su desgracia y de su condena, porque una y otra les permitían arrojar de sí la culpa que debería causar sostenerse sobre el sacrificio de otros. El desconocido primero, como conciudadano de Antígona, es la Ismene sofoclea, que dejó sola a Antígona cuando esta fue a enterrar al hermano de ambas y luego quiso compartir con ella su destino, sin haber compartido su acción; es la sociedad tebana que contempló, sin hacer nada, cómo la joven bajaba a la tumba y luego reprochó a Creón su soberbia; es esa parte de la sociedad española que se olvidó de los exiliados y, luego, quiso hablar en su nombre; es cada ser humano, cada comunidad humana, que se lava las manos para condenar a quien no encaja y, más tarde, cuando se vislumbra la injusticia cometida, reivindica la figura de las víctimas en beneficio propio.

Sin embargo, el desconocido primero se defiende. Él no es así, al menos esta vez. No ha bajado a la tumba como lo hizo a otros lugares de muerte, lo que sugiere que Antígona es especial para él. Quiere llevársela viva, que conozca “la vida antes de morir” (235). Quiere salvarla de la muerte, sacarla por la puerta por la que entró, porque

la ama. Y cuando el desconocido segundo le hace ver que todavía no sabe quién es Antígona, que tendrá que volver solo, que tiene que alejarse y esperarla, el desconocido primero protesta:

“¿Tengo que irme así? ¿Sin ella, sin acabar de entender tus palabras y sin que me escuches? Tengo tantas palabras aquí en el pecho, agolpándose en mi garganta” (235).

El desconocido primero es alguien lleno de palabras que no logran salir de él, alguien que quiere ser oído, que le ha pedido antes al desconocido segundo que le escuche, es decir, que le dé aliento, que le dé la palabra, que es lo mismo que pedir que se le reconozca como interlocutor, que se reconozca que tiene algo que decir. No quiere irse sin entender lo que le está diciendo el desconocido segundo, que habla por enigmas, y no quiere irse sin ella, no quiere dejarla allí. Pero Antígona, tal como explica el desconocido segundo, ha tocado “esa parte de la vida de donde, aunque todavía se respire, no se puede volver. Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo” (235). Sus palabras corroboran las que la joven le ha dicho a Creón: “estoy más allá de donde a un alma humana le es dado volver” (222). Cualquiera que sea el sentido que se les dé, la conclusión es la misma: Antígona no saldrá de la tumba por la misma puerta por la que entró, no vivirá la vida que, como mujer, le tocaba vivir, ni la que otros proyectaban para ella, no volverá al reino de Creón, no vivirá bajo la Ley del Terror, no desandaré el camino ya recorrido, porque ya no es la misma Antígona.

En M-343, el mismo manuscrito en el que están casi todas las escenas de *DMA*, se encuentran también dos hojas bajo el título “Pasos de la luz” en las que Antígona, tras reconocer la blanca luz del alba, habla “al borde de la muerte” y dice:

“Yo no sabía, no, que la luz tiene semillas. Sé que ahora, sí, voy a morir, porque te siento palpitar en mí, germen de la luz. No soy ya Antígona, la doncella sin esposo, la amada en demasía y la q[ue] ninguno quiso querer como es preciso querer. Todo se va desluciendo. Soy un capullo, cerrado y pequeño, que no se mustiará aquí.

La luz está viva dentro de mí y no me quema. El germen de la luz.
Acábame, luz viviente”.

Parece que Zambrano pensó que estos “Pasos de la luz” podrían ser el colofón de la obra de teatro, puesto que, tras estas palabras de Antígona, se lee “FIN”. Sin embargo, la escena titulada “Último episodio” de *DMA*, como se ha visto, propone un final diferente, en el que el desconocido invita a la protagonista a seguirle. *LTA(Mn)* y

LTA, tanto el prólogo como el texto dramático, avalan que la autora no hizo morir a su protagonista ni la dejó en la tumba eternamente. Pero el texto “Pasos de la luz”, de M-343, revela como ningún otro la conciencia que Antígona tiene de no ser la que era, de haber despertado, de haber dejado atrás esas vidas que no eran la suya. Antígona ve la luz en su interior y ella misma es luz. Y no se apagará o mustiará en la tumba. Es verdad que el desconocido segundo de *LTA* ha afirmado que Antígona nunca se irá, pero también que “no se os irá del todo”. Esto significa que algo de ella se quedará en *vosotros*, es decir, en quienes viven sobre la tierra, en la historia, pero sugiere de igual modo que la protagonista saldrá de la tumba. ¿Qué quedará de ella? ¿Cómo saldrá?

El desconocido segundo lo explica: Antígona tendrá vida y voz “mientras siga la historia” (236). En *LTA(Mn)*, el mismo desconocido dice algo que Zambrano acabó eliminando en *LTA*:

“Mientras haya hombres ella hablará sin descanso encerrada en su tumba, como la ves ahora, sin despertarse, ¿has entendido?”.

Así, en la versión previa a la definitiva, parece que el destino de la protagonista, mientras haya historia (sacrificial), era permanecer encerrada y dormida en la tumba, tal como se encuentra en la última escena, y hablar sin descanso. La palabra de Antígona, por tanto, queda unida al sueño, como la de quien habla sin darse cuenta mientras duerme. Quizá por eso, Zambrano eliminó esta imagen de su protagonista en la última versión de la obra y la sustituyó por otra:

“Mientras haya hombres ella hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte. ¿Has entendido?” (236).

El confín de la vida con la muerte es un espacio intermedio, fronterizo, que participa tanto de la vida como de la muerte, sin identificarse enteramente con ninguna de las dos, un espacio que conecta, por tanto, las dos realidades y difumina sus contornos y, sobre todo, que permite hablar conscientemente, aunque se delire. Pero sobre todo es un espacio que no coincide con la tumba, con el espacio físico de la tumba, algo que el desconocido primero, al principio, no entiende: “vendré aquí, me acercaré por la noche para recoger su palabra en el silencio” (236). Así, asume que no se la puede llevar, pero irá a la tumba a escuchar lo que Antígona dice. Resulta interesante que piense en ir a la tumba de noche, es decir, cuando ya ha desaparecido la luz del sol

–del Sol– y reina el silencio, pues si no hay silencio fuera de la tumba es imposible escuchar las palabras que nacen dentro de ella. Pero el desconocido segundo le explica que no es así como podrá oír a Antígona:

“La oirás más claramente de lejos, aunque estés sumergido en otros asuntos. Pues que tú la oirás el primero. Y esas palabras que se aglomeran ahora en tu garganta, saldrán sin que lo notes. Su voz desatará tu lengua. Vete ahora” (236).

De nuevo, el desconocido segundo invita al primero a alejarse, a poner distancia, a no amar a Antígona tan de cerca. Por otro lado, no se trata de ir a buscar sus palabras, sino de saber oírla cuando se presenta. La voz de Antígona es como una revelación, algo que surge inesperadamente. Y escuchar su voz no es tanto un acto voluntario, cuanto una actitud. Su voz, no sus palabras. Antígona, la “lámpara que se enciende en la oscuridad” (226), el germen de luz que ella encierra se transforma en voz. Su voz es su luz, porque desata la lengua de quienes la oyen, es decir, desata el nudo que ataba las palabras en la garganta e impedía que salieran. Antígona pone la voz, y quien la escucha, las palabras.

El desconocido primero se va y el segundo llama a la muchacha: “Antígona: ven, vamos, vamos”. No le pide que le siga, como hizo el desconocido de *DMA*, sino que le ofrece ir junto a ella, en primera persona del plural. No es alguien a quien seguir, sino un compañero de camino.

¿Quiénes son estos desconocidos? Se han dado muchas respuestas a esta pregunta. Algunos los relacionan con los enterradores de Ofelia en *Hamlet*; otros ven en el desconocido primero a un símbolo de Orfeo o a una personificación del autor, cuya misión es transmitir el mito y dar voz a la protagonista, y en el segundo, a la figura de Jesucristo; para otros, podrían ser, respectivamente, Perséfone, que baja a los infiernos y sube de nuevo, y Orfeo, que habla de forma enigmática; otros piensan que representan partes que faltan en nuestro ser (Moretton, 2011: 102-103). En mi opinión, la lectura que hace Picklesimer Pardo de ellos, quien cree “son fácilmente identificables como la Muerte y el Poeta” (Picklesimer Pardo, 1998: 366), encierra muchas posibilidades.

En efecto, hay aspectos del desconocido segundo que invitan a relacionarlo con la muerte, como que nadie lo llama, pasa deprisa y anda atareado (233). Hay un momento en que el desconocido primero cree que Antígona es ya del desconocido segundo, dando a entender que pertenece más al reino de los muertos que de los vivos.

Ahora bien, resulta extraño que un ser humano, como el desconocido primero, máxime si es poeta, no haya encontrado a la muerte por sus caminos (233) y, por otro lado, el desconocido segundo se lleva a Antígona a otro sitio que ella identifica no como el reino de los muertos, sino como la tierra prometida: el Amor. Así pues, el desconocido segundo solo puede ser símbolo de la muerte si esta se entiende como tránsito. En todo caso, el desconocido segundo no es el umbral que Antígona atraviesa o debe atravesar para llegar a la tierra prometida, sino quien la acompaña para cruzarlo.

En cuanto al desconocido primero, creo que representa al Poeta, en general, entendido como autor literario, y a la autora de *LTA*, en particular, y no solo como escritora interesada en dar voz y palabra a quienes no la tienen, sino también como María Zambrano en concreto, quien baja a la tumba de Antígona de una manera especial, pues la ama de cerca. Creo que la filósofa, en el último capítulo, describe poéticamente el modo en que se le reveló que Araceli era Antígona –y con ella todos los de su estirpe– y cómo la voz de Antígona, que gemía sin palabras, desató las que Zambrano tenía en su interior, y esta las dio todas. Así, esta escena, que cierra el texto dramático, es en realidad el principio, lo anterior a la primera escena, a todas las escenas, el presupuesto necesario para que nacieran las palabras que conforman la obra. Esta última escena explica y justifica la existencia de la obra y revela que las palabras de la autora brotaron gracias a la voz de Antígona, pero también que las palabras de esa voz no son de Antígona, sino de Zambrano. La última escena remite a la primera y la antecede. Cierra el círculo, mejor dicho, convierte el proceso en una espiral. Y creo que la representación de *LTA* llevada a cabo por el Aula de Investigación Teatral de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, dirigida por María Fernanda Santiago Bolaños, visibilizó de algún modo esta idea al iniciar la obra con la presencia de los dos desconocidos, sin los cuales no habría sido posible la existencia de la obra, pues uno es quien ha escrito la obra después de reconocer la voz de Antígona allí donde gime o en aquellos y aquellas en quien gime, y otro quien le ha hecho pasar de una tierra a otra, es decir, de una vida a otra.

Me parece también muy interesante la propuesta de Sara Moretton, quien piensa que “es posible leer a estas dos figuras, simplemente, como las designadas por el nombre que llevan: «desconocidos» absolutos, a los cuales Antígona se entrega sin miedo y sin prejuicio, segura ya, ahora, de poseer todos los elementos necesarios para pasar el umbral” (Moretton, 2011: 102), porque respeta la voluntad de la autora de

mantener a estos dos personajes como desconocidos y, por tanto, abiertos a todo tipo de interpretación. En este sentido, creo que es importante señalar que estas dos figuras solo pueden resultar desconocidos absolutos si son masculinos, pues en una cultura androcéntrica como la occidental, creada, expresada y transmitida por lenguas androcéntricas, como la nuestra, solo el género masculino, que es el término no marcado de la oposición de género, permite un uso inclusivo. El varón –y no la mujer– ha sido el prototipo de lo humano desde tiempos inmemoriales. Dos desconocidas en la última escena no habrían podido representar a seres humanos varones, porque habrían sido mujeres antes que humanas. De ahí la importancia de que Antígona, una figura cuya condición femenina no se olvida en ningún momento, pueda simbolizar al ser humano.

No sé por qué Zambrano decidió que estos dos personajes fueran desconocidos. Es posible que tan solo quisiera privarles de nombre para permitir que se les pudiera dar cualquiera. De esta manera, el desconocido primero puede llevar el nombre de María Zambrano o el de Kierkegaard o el de Brecht o el de Yourcenar o el de cualquier escritor, dramaturgo, poeta, cineasta, pintor, músico..., o el de cualquier hombre o mujer que oiga la voz de Antígona y deje que esta despierte su conciencia y desate sus palabras o aquello que constituya su lenguaje, porque para “poder asumir una voz propia, para poder pensar por nosotros mismos, tenemos que incorporar las voces que la historia borró, destruyó, marginó [...], dar acogida dentro de lo que consideramos más propio, nuestro mundo interior, nuestro pensamiento, a esas voces silenciadas, descartadas por la historia” (Brioso, 2009: 52). Se trata, en definitiva, de ser “altavoz de otra voz [...], pero, quizás, mejor: *portavoz*. Portavoz de quienes no tienen –ya no tienen o aún no tienen– voz” (Sanchís, 1994: 80). Al desconocido segundo, por otro lado, se le puede llamar con cualquier término que exprese el paso necesario, nuevo siempre, cada vez y en cada persona, que hay que dar para dejar atrás y enterrar lo que un día se fue, para superar el pasado, asumiéndolo, y evolucionar, transformarse, madurar..., convertirse en otro, en otra, lo que constituye un proceso personal y, por lo tanto, político.

El desconocido primero se ha ido. El segundo llama a Antígona y ella sale del sueño y del silencio, y acepta la invitación:

“Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor, tierra prometida” (236).

Son las últimas palabras de Antígona y de la obra. Ella no duda, aunque le pregunta adónde van a ir. Y, si bien no recibe respuesta, lo sabe. Al fin, “sus muertos en paz y su horizonte abierto, [...] pude seguir aquella llamada misteriosa –esperada tal vez desde la eternidad– hacia no se sabe aún qué Amor” (Duroux y Urdician, 2012: 92). ¿Conoce o reconoce Antígona al desconocido? El vocativo “Amor” tras la respuesta afirmativa sugiere que sí, que ese es el nombre que Antígona le da, revelando así su identidad: Amor. La vida prometida sin nombre y sin figura, ese espacio claro que se le aparecía a la joven Antígona como un horizonte, como una tierra todavía no pisada por nadie ya tiene nombre: Amor. Pero ¿tiene también figura? Es la tierra prometida, cuyos ecos bíblicos no se pueden obviar. Es la tierra al final de una larga travesía por el desierto, el lugar donde acaba el destierro y comienza otra vida, sea cual sea el significado que se le dé a esta. Puede ser la ciudad de los hermanos, o la justicia-piedad, o el esposo-hermano, o la historia al fin bajo la Ley Nueva, la historia humana y humanizadora, y también otra vida más allá de la muerte. La tierra prometida puede ser todo lo que la autora quiso expresar o evocar, todo lo que quien se acerca a la obra puede interpretar... y más, mucho más, todavía desconocido y por conocer.

5.4.4. Categorías de análisis y movimientos hermenéuticos

Una vez analizados todos los textos, ¿qué tienen en común la interpretación zambranianiana de la leyenda de Antígona y las categorías de análisis y estrategias interpretativas de la hermenéutica bíblica feminista crítica?²³⁸ Para responder a la pregunta, tendré en cuenta las categorías y estrategias que pueden reconocerse en *LTA* y en los otros escritos zambranianos sobre Antígona, pero también en los textos que la autora dedicó a las mujeres y a la cuestión femenina, puesto que son fundamentales para el tema. Después, expondré los movimientos hermenéuticos que se observan en el estudio de *LTA*, analizándolos por separado, en la medida de lo posible, ya que interactúan simultáneamente en el proceso interpretativo. Por ello, en algunos casos, será inevitable volver varias veces sobre las mismas cuestiones.

²³⁸ Para el significado de las categorías utilizadas por la hermenéutica bíblica feminista, así como para lo relativo a sus objetivos, herramientas y estrategias, remito al Capítulo 2 de esta investigación.

Categorías de análisis

Antes de nada, creo que es importante aclarar algunas cuestiones relacionadas con el género como *sistema de clasificación gramatical*. Con la sensibilidad actual, llama la atención la insistencia de Zambrano en definirse a sí misma como filósofo o como autor, no autora, o la afirmación de que Antígona es autor de sí misma, porque da la impresión de que la filósofa no solo invisibiliza, sino que minusvalora su condición de mujer y la del personaje. Sin embargo, este uso del masculino genérico en Zambrano es reivindicativo, porque reclama para sí y para su obra el mismo valor y reconocimiento que merecen sus colegas varones. La filósofa no quería verse limitada al mundo de la escritura y el pensamiento femeninos, en el que la cultura hegemónica mantenía a las autoras como en un gueto. Convencida de que el cerebro no tiene género, deseaba ser considerada como una persona, al margen de su sexo, dedicada a la filosofía, y en una lengua genérica, como el español, no es posible hacerlo de forma económica más que utilizando el masculino. Esto significa que, de alguna manera, Zambrano era consciente del androcentrismo de la lengua que usaba, pero siguió utilizando el masculino genérico habitualmente, donde incluye a las mujeres en la misma medida que las oculta, de forma que es preciso pensar en cada caso si estas están integradas o no en los términos masculinos. Es lo que sucede continuamente, por ejemplo, con el término *hombre*, en singular y en plural, que designa normalmente al ser humano, varones y a mujeres, pero no siempre, y también con otros términos masculinos de mucha importancia en *LTA*, como los enmurados de la estirpe de Antígona o los desconocidos que aparecen en la última escena de la parte dramática²³⁹. Así pues, creo que se puede afirmar que, en algunos casos, Zambrano es consciente de que solo puede usar el masculino para expresar lo que desea, porque el femenino, como término marcado de la oposición de género, no tiene valor inclusivo, pero en otras ocasiones, sencillamente, usa la lengua sin cuestionar su carácter androcéntrico.

²³⁹ Por lo que respecta al uso del masculino gramatical en los desconocidos, remito a la reflexión llevada a cabo en el análisis de la última escena de *LTA*.

Por lo que respecta a la categoría de análisis *mujer*, en los artículos de *El Liberal* y en los otros textos sobre la cuestión femenina, Zambrano parece entenderla como un término genérico y naturalizado, definido por el sexo biológico. Lo primero que llama la atención en este sentido es que la autora habla de la mujer casi siempre en singular, lo que supone cierto esencialismo, es decir, la idea de que existe algo común a todas las mujeres relacionado no solo con la biología, sino con una forma de ser, con una ontología femenina. No obstante, este uso del término mujer en singular, que, además de sugerir una esencia femenina, obvia y oculta las diferencias entre las mujeres, era habitual en las reflexiones sobre “la mujer” entre los contemporáneos de la autora, incluidas las pensadoras feministas, y todavía lo es en muchos ámbitos, dado que el reconocimiento y la visibilización de la diversidad existente entre las mujeres han sido fruto de la autocrítica feminista reciente²⁴⁰.

En algunos escritos, Zambrano parece identificar algunas funciones y características exclusivas de las mujeres. Defiende y alienta la incorporación de estas a la esfera pública, pero las considera responsables de la continuidad de la especie y las encargadas de guiar y educar al ser humano, con lo que asumen una doble función que la autora expresa al afirmar que las mujeres entran en la Historia, es decir, en lo público, sin renunciar al mundo que les ha pertenecido desde siempre, la historia, o sea, lo doméstico. Por otro lado, Zambrano observa la radical divergencia producida entre el hombre y la mujer desde los inicios de la cultura occidental, aunque no analiza las causas, por lo que podría parecer “natural” el hecho de que la mujer se haya mantenido al margen de aquello que ha definido al ser humano –la razón y la palabra, la creación y la libertad–, se haya mostrado más unida a la naturaleza, más resignada a vivir con lo que le es dado y enemistada a menudo con la creación masculina racional. Además, dice que, aunque el hombre y la mujer tienen alma, aquel la ha evitado a favor del espíritu, mientras que esta ha sido designada para ser la protagonista del alma en el mundo, y como el alma es y quiere ser esclava, la mujer históricamente ha alcanzado la libertad a través de la esclavitud. La autora no explica quién ha decidido que este sea el papel de la mujer, pero el uso de la voz pasiva sugiere que se trata de un destino en cuya elección no ha participado ella. Podría tratarse de un designio divino, lo que apuntaría a una esencia/naturaleza femenina diferente de la masculina, pero también puede tratarse de

²⁴⁰ Por ejemplo, se sigue hablando del Día Internacional de la Mujer, los medios de comunicación informan sobre los avances en los derechos de la mujer, la Iglesia afirma que defiende la dignidad de la mujer, las leyes mencionan la violencia contra la mujer...

un designio humano, lo que enlaza muy bien con la visión zambrana del término *mujer* como una construcción.

En efecto, la filósofa afirma claramente en sus escritos que la *mujer* es una construcción cultural e histórica realizada por varones mediante la cual estos han idealizado a las mujeres tanto como las han paralizado y silenciado, una construcción a la que las mujeres reales han tenido que responder, bien ajustándose a ella, bien transgrediéndola. En ambos casos, han salido perjudicadas, ya que, por un lado, para ajustarse al concepto de mujer creado por los varones han tenido que depender de estos, obedecer, someterse, no ser por sí mismas, ni autoconcebirse, ni autodesignarse, pero, por otro, al menor intento de libertad, es decir, de transgredir dicho concepto, han sido consideradas anómalas: locas, endemoniadas, malas...

Esto se debe, tal como afirma la autora, a que lo humano ha sido definido por el varón, y la mujer siempre ha quedado al margen, desterrada de la humanidad, afirmación en la que coincide plenamente con la teoría feminista. En este sentido, es importante, por la denuncia que encierra, la reflexión realizada en “Eloísa o la existencia de la mujer” sobre la influencia que el relato bíblico de la creación de la pareja humana ha tenido para que la mujer no haya sido considerada metafísicamente igual al hombre y para la construcción de la imagen de una y de otro, en perjuicio de las mujeres, hijas de Eva, cuestión sobre la que han incidido reiteradamente las exégetas bíblicas feministas.

Así pues, la autora es muy consciente de que las mujeres en Occidente han padecido históricamente una heterodesignación que las ha mantenido en los márgenes de lo humano y que ha tenido consecuencias nefastas en las mujeres reales. Ahora bien, Zambrano también sabe que esta heterodesignación no ha sido completa ni permanente y que las mujeres han sido algo por sí mismas, es decir, que no siempre y no todas se han definido en función de lo que los varones han dicho que son o debían ser, y da visibilidad en sus escritos a algunas de ellas y a sus modos propios de ser y de expresarse.

Por otro lado, que el término *mujer* sea una construcción histórica implica que su contenido no es estático, sino dinámico, por lo que varía según las épocas y los intereses de quienes lo definen. Por eso, la autora da cuenta tanto de las diferentes formas en que se ha ido entendiendo la feminidad, es decir, el conjunto de características y funciones que cada sociedad y momento histórico ha asociado a las mujeres, como los distintos

modos en que estas han sido algo por sí mismas, lo cual supone reconocer, como hace Schüssler Fiorenza, que la dominación basada en el sexo/género y la consiguiente exclusión de las mujeres de la cultura y de la historia no ha sido absoluta²⁴¹. Ahora bien, para ser por sí mismas, las mujeres han tenido que des-feminizarse de diversas formas, es decir, eludir el matrimonio y la maternidad, porque la fecundidad física y la fecundidad intelectual se han mostrado históricamente incompatibles para ellas. No obstante, des-feminizarse no significa masculinizarse, pues Zambrano es reticente a considerar lo masculino, acriticamente, como modelo humano universal.

Tampoco significa rechazar *lo femenino*, aunque la autora no acepta, sin más, el contenido –heterodesignado– del término. Ella propone, con su vida y en los textos, a veces muy indirectamente, nuevas formas de entender lo femenino que buscan dar cauce a los nuevos ideales de las mujeres, a sus deseos y aspiraciones, plenamente humanos, es decir, nuevas formas que permitan que las vidas de las mujeres cambien sin que por ello dejen de ser consideradas femeninas y sean señaladas, rechazadas y marginadas como mujeres anómalas. María Zambrano, por tanto, no se conforma con transgredir el canon dejándolo como está, sino que aspira a cambiarlo, postura coherente con su idea de que hay que llegar hasta la raíz de la realidad para transformarla. De ahí su interés en demostrar, por ejemplo, que las tareas intelectuales son muy femeninas, por lo que a las mujeres que se entregan a ellas no se les puede tachar de “desviadas”. Aludiendo una vez más a su propia metáfora, Zambrano quiere que las mujeres, si lo desean, puedan ser caballeros templarios sin dejar de ser mujeres.

De todo ello se deduce que la filósofa entiende el *género* como un conjunto culturalmente configurado de cualidades y atributos que determinan la diferencia entre varones y mujeres, de manera que lo femenino se asocia a estas, y lo masculino, a aquellos. Pero considera el género como una categoría descriptiva, no normativa. Se resiste al masculinismo, es decir, a que las mujeres adopten acriticamente características masculinas, porque lo considera un plegamiento dócil y femenino a la masculinidad, pero asume la existencia de mujeres des-feminizadas que están por encima de su sexo y de hombres, como los poetas, que no anulan su alma, lo que los acerca a las mujeres. Son varones femeninos y mujeres varoniles a quienes no considera anómalos, por más que no hayan sido ni sean habituales.

²⁴¹ Es importante recordar que este es uno de los motivos por los que Schüssler Fiorenza considera que el patriarcado no debe ser definido desde el dualismo de género.

Zambrano es consciente de que el pensamiento occidental se ha caracterizado por un profundo *androcentrismo*, según el cual el varón –y lo masculino– ha sido el paradigma de lo humano y la medida de todo, ocupando el centro de las sociedades, las culturas y las religiones. La autora sabe y denuncia que este androcentrismo es la causa de que las mujeres históricamente no hayan alcanzado el estatuto de plena humanidad, ni siquiera después del cristianismo, que supuestamente igualaba a todos los seres humanos, lo que las ha mantenido en los márgenes, en un segundo plano, en posiciones subalternas y dependientes.

Ahora bien, la filósofa no victimiza a las mujeres. Cree que, si bien es cierto que los varones y la cultura creada por ellos las han excluido del pensamiento, de la filosofía, de la definición de ser humano, de la libertad..., también lo es que estas han recelado de todo lo masculino y no se han adentrado en los caminos abiertos por los hombres, lo que las ha mantenido al margen de la violencia, pero también de la búsqueda de la verdad y de la justicia. Ya en los artículos de *El Liberal*, Zambrano se queja de que las mujeres se niegan a actuar de modo diferente, sin recurrir a sus antiguas armas, y se autoexcluyen de la vida ciudadana. Se trata de una autocrítica importante que al feminismo le cuesta asumir, porque parece que niega la opresión padecida por las mujeres, pero no es así. Zambrano responsabiliza a las mujeres de su situación histórica, porque negarles toda responsabilidad significa privarles completamente de libertad y, en cierto modo, de su condición de seres humanos plenos capaces de elegir. Afirma la autora en *Persona y democracia* que los ídolos permanecen porque sus víctimas los sostienen, ya que sin víctima no hay ídolo. Utilizando esta imagen, se podría decir que los hombres se han endiosado y convertido en ídolos frente a las mujeres, exigiendo el sacrificio de estas, pero se han mantenido porque sus víctimas no han dejado de serlo. Y prueba de ello es que, según la autora, cuando las mujeres han empezado a reclamar los espacios que les habían sido prohibidos, los han ocupado. Esta (auto)crítica, que parece culpabilizar a las mujeres de su situación, en realidad les reconoce la capacidad de empoderamiento necesaria, el margen de maniobra suficiente para tener opciones y ejercer su libertad, nunca extirpada del todo, a pesar del androcentrismo y patriarcado imperantes, porque como seres humanos están llamadas a ser libres. La filósofa, por tanto, hace a las mujeres responsables de sus propias vidas, sujetos de su destino. Dejan de ser objetos para convertirse en sujetos. En todo caso, Zambrano, al no victimizar a las mujeres, coincide con la crítica que

Schüssler Fiorenza hace a la comprensión de la opresión sistémica, como patriarcado, en términos dualistas, porque este concibe a las mujeres como víctimas indefensas.

Por otro lado, la filósofa, reconoce que la cultura y la sociedad jerarquizan a hombres y mujeres, en beneficio de aquellos, y que lo masculino se ha considerado superior a lo femenino, siendo esto menospreciado, ocultado, silenciado y subyugado, e, inversamente, lo marginado, subvalorado y no hegemónico se ha tenido por femenino y se ha asociado a las mujeres. Sin embargo, Zambrano no jerarquiza estas categorías, pues considera a hombres y mujeres como seres humanos plenos e igualmente incompletos y necesitados, en cuanto todo ser humano lo es, al margen de su género. Y esta ausencia de jerarquización es, seguramente, uno de los rasgos más característicos no solo de su antropología, sino de su mirada sobre la realidad.

No obstante, en algún sentido, puede parecer que Zambrano prioriza lo femenino. Según ella, el problema del pensamiento occidental, desde que la filosofía griega se separó de la poesía, es que han sido los varones y los valores masculinos los que se han impuesto, desarrollando una razón que no ha tenido en cuenta y ha escondido aspectos del ser humano que, aunque marginados y ocultos, no dejan de existir. Así, el pensamiento racional ha derivado en un idealismo sin conexión con la realidad que, por otra parte, sí tiene consecuencias reales, como la crisis del mundo occidental, que no solo ha dado lugar a dos guerras mundiales y a los regímenes más totalitarios que haya conocido la humanidad, con millones de víctimas en su haber, sino que ha conducido al ser humano al nihilismo más absoluto, a la pérdida de sí. La razón poética que la filósofa propone como alternativa supone rescatar y sacar a la luz todo lo oculto, marginado, segregado, oprimido, silenciado, minusvalorado..., es decir, lo no hegemónico, todo lo no tenido por masculino, lo que en un mundo regido por un pensamiento dualista es, precisamente, lo femenino, aquello por lo que fueron caracterizadas las mujeres y a lo que fueron relegadas: la tierra, la poesía, lo sagrado, la irracionalidad... Ahora bien, la filósofa propone rescatar todo ello, no porque sea femenino, sino porque es humano, tan humano como lo que ha estado siempre a la luz y en el centro, de manera que lo que puede parecer una preferencia por lo femenino, es en realidad una dura crítica a la separación que el género establece entre lo masculino y lo femenino y, por tanto, entre los hombres y las mujeres. Es, asimismo, la forma que Zambrano tiene de superar dicha separación.

La autora, pues, rechaza el androcentrismo y defiende la plena humanidad de las mujeres hasta el punto de afirmar que desestimar el futuro de la mujer es desatender el futuro de la humanidad, pero no por sus funciones reproductoras, sino porque en ella residen las posibilidades de lo humano aún no desarrolladas. Según Zambrano, la mujer está en el umbral de un mundo nuevo en el cual ha de recoger todos los intentos de mujer frustrados, porque en los fracasos reside el germen de una nueva vida que cayó prematuramente al suelo –símbolo de las mujeres adelantadas a su tiempo– y que puede y debe intentar realizarse. Ahora bien, esto no representa ningún tipo de *ginocentrismo*, ya que la filósofa no cree que las mujeres sean mejores seres humanos que los varones, lo que no excluye que la situación en que históricamente han vivido estas permita descubrir aspectos de lo humano que no se perciben en lugares menos marginales.

El feminismo de la diferencia ha sido más receptivo a la filosofía zambraniana porque ha entendido que la autora prioriza lo femenino y lo considera prototipo de lo humano y, en cierto modo, es así, pero solo en cierto modo. Como he dicho, la filósofa pretende rescatar todo lo que el androcentrismo y el racionalismo y el pensamiento dualista han dejado en los márgenes de lo humano, porque también es humano. Pero no prefiere la oscuridad a la luz, ni lo sagrado a lo divino, ni la irracionalidad a la razón, ni los sentimientos al pensamiento. La autora no opone, no crea dicotomías ni jerarquizaciones. Al contrario, las deshace o intenta deshacerlas. Lo que quiere es superar el pasado, la brecha entre lo masculino y lo femenino y sus consecuencias en los hombres y las mujeres.

Por eso, cuando juzga una situación o característica humana concreta, no lo hace en función del género, es decir, teniendo en cuenta si es propia de varones o de mujeres, sino en virtud de criterios éticos, de aquello que considera mejor para la sociedad y para que las personas logren serlo plenamente. Por eso, defiende que las mujeres no han de igualarse a los hombres en todo y que algunos privilegios que estos tienen no deben hacerse extensibles a aquellas, sino desaparecer para todos, porque son injustos o no contribuyen al bien común o deshumanizan a quienes los disfrutan. Porque si los privilegios son consecuencia del “endiosamiento” de unos seres humanos a costa de otros, alcanzarlos significa dejar de ser víctima para convertirse en ídolo. Por otro lado, afirma que características que se han considerado siempre femeninas, como el sentido de existir como ofrecimiento y el amor, deben estar en la raíz de la vida humana, de la

misma manera que debe estarlo la búsqueda de la verdad y la justicia, históricamente tarea masculina, pero igualmente deseable para las mujeres.

Esta forma un tanto poliédrica de entender las categorías *mujer*, *femenino* y *género* se refleja en los textos zambranianos sobre Antígona. Según la autora en *El sueño creador*, el personaje sofocleo alberga una cierta dualidad ya que, por un lado, aparece como un ser (humano) logrado y trascendente, y, por otro, se muestra abandonada, como una criatura que no llegó a completar su destino (de mujer). Esto es así porque Antígona se encontró ante una encrucijada: renunciar a su ser trascendente o cumplir su feminidad, lo que revela que la experiencia de las mujeres está determinada por el patrón cultural normativo –el patriarcado–, el cual considera incompatible la condición de ser humano pleno y la de mujer. Zambrano mantiene esta dualidad en algunos textos sobre Antígona, pero muestra asimismo, de diversos modos, la unidad del personaje, siempre mujer y ser humano completo. Cuestión distinta es cómo se ve Antígona a sí misma. En todo caso, con el paso de los años se observa una evolución en el tratamiento de la protagonista por parte de la filósofa.

En el prólogo de *DA*, la cualidad más destacada de Antígona es la virginidad, virginidad de mujer, una específica cualidad femenina. Zambrano asume que, para el personaje, morir virgen significa no completar su destino como mujer y no ser libre, porque las mujeres solo alcanzan la libertad si conocen el amor (de mujer). La virginidad, por tanto, hace de la protagonista una mujer incompleta, pero la autora no se resigna. Por un lado, la virginidad de Antígona no solo es física, sino espiritual, de manera que la muchacha puede convertirse en símbolo de la conciencia humana –de hombres y mujeres– en estado virginal. Por otro, el suicidio de Antígona es difícil de creer porque la joven no podía ahogar la vida latente en su amor de mujer y debía vivir en delirio su vida no vivida, lo que supone, en alguna medida, no truncar del todo su destino. Finalmente, hay otro camino, por otro lado muy femenino, por el que la protagonista puede obtener la libertad sin pasar por el amor de mujer: descender a los infiernos y atravesarlos, como Perséfone, como las heroínas primaverales, a cuya estirpe pertenece, lo que le permite convertirse en primavera de la conciencia humana. De esta manera, la virginidad de mujer se convierte en una cualidad propia del ser humano, independientemente de su sexo.

Además, en *DA*, Antígona funda una estirpe, la estirpe de las santas niñas o adolescentes, formada por doncellas vírgenes, cuya perfecta virginidad castigan siempre

los hombres, lo que revela, entre otras cosas, que el patriarcado no perdona que las mujeres no alcancen el destino prefijado. Las doncellas de esta estirpe pueden ser metáfora de los seres humanos íntegros e inocentes, víctimas de la conciencia y de la piedad, como Sócrates, pero una estirpe de doncellas pone en primer plano la virginidad femenina, por más que esta se trascienda. Por eso, la estirpe de Antígona en *DA* evoca fundamentalmente la plena humanidad de lo femenino y de las mujeres, y tiene un marcado sentido ontológico, pero también político. Una vez convertida en símbolo de lo humano, la vida no vivida de la protagonista queda superada por su misión mediadora dentro y fuera de la familia, que la conduce a un doble sacrificio. Al final, por tanto, Antígona es una doncella sacrificada.

En cuanto a la mirada sobre sí misma, en el delirio de *DA*, la protagonista se ve como un ser a medias porque no puede gozar de la libertad quien no ha gozado del amor. Lamenta la falta de pasión de su prometido y siente su propia pasión insatisfecha e incumplido su destino de esposa y madre, a su pesar, pues el patriarcado hace que las mujeres sientan como pérdida cualquier desviación del destino que este les atribuye. Se queja de que ningún hombre la ha defendido ni antes de bajar a la tumba ni después, es consciente de que no tiene identidad por sí misma, porque son los varones los que se la otorgan a las mujeres. Concibe la relación sexual, al menos la primera, como un ritual no exento de violencia, semejante a un sacrificio en el que las mujeres son las víctimas. En esta parte del texto de *DA*, Antígona es consciente de los valores del mundo patriarcal y los asume, incluso cuando alude a la inversión de roles de género –heredada de las tragedias griegas– que supone que ella apoyara y protegiera a los hombres de su familia, y no al revés. La protagonista está frustrada, siente rencor y reconoce que sustituyó la pasión amorosa por la pasión de hermandad para vengarse de su prometido. La Antígona de *DA*, pese a las afirmaciones del prólogo, no es arquetipo de lo humano, ni víctima de la conciencia, sino una joven que lamenta morir virgen, que llora por su vida de mujer no vivida, que se ve como un ser que ya no podrá lograrse, que ha vivido atada por la piedad que les exigían los varones de su familia y que no ha alcanzado ningún tipo de libertad.

En el delirio de *DA*, por tanto, Antígona aparece como un ser incompleto. Sin embargo, también hay elementos que apuntan en otra dirección. La protagonista ha llegado a la palabra, lo que significa que se hace conciencia y pensamiento, es una mujer que vuelve su mirada sobre sí, condición necesaria para alcanzar la libertad, se

descubre atrapada en un contexto (patriarcal) y víctima del mismo, es decir, empieza a conocer. Y todo ello la configura como ser humano en busca de su integridad.

El modo en que Antígona se ve y se siente en los diferentes delirios de los manuscritos M-404 y M-264 no difiere demasiado de lo visto en *DA*. Hay en ella insatisfacción y rencor y remordimientos por haber preferido los muertos a su vida de mujer, se da cuenta de que ha heredado de su madre –herencia femenina– su condición de víctima, de que no será nada más que hija de Edipo, y de que, como él, es un ser nacido a medias. En los delirios de los manuscritos, solo la nodriza, es decir, una mirada sobre Antígona que no es la suya propia, alude al destino inmortal de la joven y a su trascendencia. La nodriza recoge las ideas que aparecen en el prólogo de *DA* a propósito de la estirpe que funda Antígona y su condición de heroína primaveral. Además, en boca de la nodriza, la protagonista no es la joven que renuncia a su vida de mujer, sino la doncella sacrificada que hay bajo toda edificación humana, lo que otorga a su figura un significado inequívocamente político y muy revelador desde la perspectiva de género, pues sugiere y denuncia que la cultura y la historia se sostienen sobre el sacrificio de las mujeres, es decir, sobre sus vidas, sus cuerpos, su silencio, su ocultación..., una imagen que recuerda a Metis, la madre de Atenea, devorada por Zeus. Antígona, de todas formas, no se ve a sí misma como es vista.

Por lo que respecta a lo masculino y lo femenino, resulta muy interesante la imprecación a Atenea de M-404 y M-264, también virgen e hija del padre, como Antígona, pues la virginidad de la diosa se traduce en hermetismo y frialdad, en inaccesibilidad. La protagonista llega a llamarla “marimacho”, despectivamente, no porque sea una mujer varonil, como también lo eran las andróginas mujeres renacentistas que saltaron por encima de su sexo, sino porque acoge crímenes sin nombre en nombre de una justicia que no lo es y de la razón que ampara dicha justicia, tal como hacen todos los Creones. Antígona rechaza esa razón, que ha sido históricamente masculina, y no la quiere para las mujeres –por eso la diosa no es varonil, sino marimacho–, no porque sea masculina, sino porque es injusta. Por eso, tampoco la quiere para los varones.

A pesar de esta conciencia que Antígona tiene de sí misma en los delirios como un ser a medias, Zambrano sigue percibiéndola y mostrándola, en otros textos, como un ser logrado, como un personaje trágico diferente de los demás, que se re-crea, haciéndose (co)autora de sí misma. Según afirma la autora en *El sueño creador*,

Antígona nace atraída por una obediencia que resulta ser una rebeldía, es decir, una obediencia que la desvió del destino que le correspondía. Pasó por encima de la ley de la ciudad y fue condenada en virtud de la misma; eligió la hermandad, es decir, prefirió ser hermana (relaciones de igualdad) a ser esposa (relación jerarquizada), y buscar lo que une, no lo que separa. Esto significa que, aunque no eligió ser víctima, su acción fue libertad.

No obstante, la re-creación que Antígona hace de sí misma no la des-feminiza. Zambrano afirma que la naturaleza femenina del personaje se revela en el modo en que cumplió su sacrificio, en figura de doncella que, con el agua de su cántaro, da vida a la conciencia de todos, porque es la virgen sacrificada en toda histórica construcción. Continúa siendo, por tanto, la doncella sacrificada de *DA* y de los otros delirios, y sigue llorando su virginidad, pero se trata de una virginidad fecunda, metáfora y categoría del ser. La virginidad, causa fundamental de la falta de completitud de Antígona, ya no es solo una condición femenina, sino una paradójica categoría del ser. La dualidad que percibe la autora respecto al personaje, por tanto, no deshace la unidad. Lo femenino trasciende sus límites y se convierte en plenamente humano.

Las reflexiones de Zambrano sobre Antígona y la mirada de la protagonista sobre sí misma en los textos anteriores a *LTA* –y a sus versiones previas– revelan, como he señalado, que la experiencia de las mujeres está determinada por el patrón cultural normativo y que el patriarcado considera incompatible la condición de ser humano pleno y la de mujer, pero muestran asimismo que la experiencia de las mujeres también se aparta de la norma y que, aunque consideradas seres a medias, son, de hecho, seres humanos plenos.

En *LTA*, se observan cambios interesantes. En el prólogo, Zambrano presenta a Antígona como alguien que no había dispuesto nunca de su vida ni había reparado nunca en sí misma porque el conflicto trágico la envolvió desde niña. Este conflicto es doble, pues está relacionado con la familia (el error de Edipo, el suicidio de Yocasta, el incesto de ambos) y con la ciudad (el exilio que sufrió acompañando y guiando a su padre, la guerra civil, provocada por sus hermanos varones, y la tiranía subsiguiente de Creón), pero la autora acaba afirmando que la verdadera y más honda condición de Antígona es la de ser la doncella sacrificada a los ínfimos sobre los que se alza la ciudad. Esta condición no es ajena a su género, ya que antiguamente los sacrificios humanos lo eran sobre todo de doncellas. Y puesto que la filósofa entiende que el sacrificio es el

fondo último de la historia, Antígona se muestra, fundamentalmente, como una víctima de la historia (sacrificial). El sacrificio de Antígona, que ella realiza con lucidez, como Sócrates, por seguir la Ley Nueva, abarca los tres mundos en los que se sustenta la ciudad: la piedad la ha llevado al mundo de los muertos; en el terrestre ha nacido y vivido en el doble laberinto de la familia y de la historia/ciudad, y respecto al mundo celeste, realiza su misión mediadora abandonada por los dioses, a la sombra del Dios desconocido. Esta misión mediadora, denominada por Zambrano como pasión de la hija, iguala, en lo que al género se refiere, a la hija con el Hijo, a la mediadora con el Mediador. En definitiva, a la mujer Antígona con el varón Jesucristo.

Antígona, por otra parte, recibe la herencia de Edipo-hombre, mientras que la de Edipo-rey va a parar a sus hermanos. La esencia humana, por tanto, es igualmente compartida por hombres y mujeres. Y es, precisamente, esta esencia humana –la de Edipo, la de Antígona– lo que constituye materia de sacrificio, aunque este solo es eficaz cuando lo realiza alguien inocente. Por tanto, no es la femineidad/virginidad de Antígona lo que logra deshacer el nudo trágico, sino su condición de ser humano carente de culpa.

En *LTA*, al pensar en la muchacha Antígona, Zambrano se aleja del símbolo y le reconoce una entidad y una identidad “reales”. Le concede una vida. La autora dice que la tragedia propia de Antígona se abre al entrar en la tumba viva, sin hermano y sin nupcias, es decir, sin haber logrado sus fines. Se trata de un segundo nacimiento –¿de una re-creación?– en el que se le revelarán todas las dimensiones de su ser²⁴². La filósofa libra a Antígona del suicidio que le impuso Sófocles y le da una muerte que es tránsito y que le concede una nueva vida, aunque para ello tuvo que pasar por un tiempo de ocultación, como todos los seres humanos –por tanto, hombres y mujeres– que encarnan la verdad. Antígona, por tanto, no está sola.

La protagonista de *LTA* es, en palabras de Zambrano, un arquetipo. Es una mujer y un ser humano, como en *DA*, y sigue perteneciendo a la estirpe de las heroínas primaverales, pero la que ella funda o visibiliza, en *LTA*, ya no está formada solo por niñas y adolescentes vírgenes, sino por los enmurados, los muertos vivos y vivientes, aquellos que padecen una muerte parcial que los mantiene ocultos, los confinados en no-lugares, los silenciados, los olvidados, los excluidos, las víctimas de la historia

²⁴² Esta multiplicidad propia del ser está relacionada con la categoría de análisis feminista *wo/man* propuesta por Schüssler Fiorenza, como se verá más adelante.

sacrificial, los supervivientes del sacrificio, en fin, “lo otro” de lo hegemónico. Los miembros de la estirpe de Antígona, en la imagen utilizada por la autora, no pueden definirse solo en función del género, es decir, exceden la categoría *mujer*, tal como se ha descrito hasta ahora, e incluso parece que la ocultan. Esto despierta, al menos, dos preguntas: por un lado, si las mujeres forman parte de la estirpe de los enmurados; por otro, si hay alguna categoría de análisis feminista capaz de representar a la estirpe de Antígona tal como se describe en *LTA*.

Por lo que respecta a la primera cuestión, Zambrano no menciona explícitamente a las mujeres cuando habla de la estirpe de los enmurados, quizá porque no lo considera necesario, ya que el uso genérico del masculino gramatical las incluye. No obstante, muy poco antes, al referirse a las víctimas sacrificadas a los íferos de la ciudad ha mencionado a las doncellas enmuradas, como Juana de Arco. Por otro lado, el referente originario de los miembros de esta estirpe es sin duda una mujer, Araceli Zambrano, incapaz de expresar el sufrimiento experimentado y muy dañada emocionalmente, lo que la convertía en una muerta en vida o en una enterrada viva, una enmurada. En cualquier caso, la respuesta a la pregunta solo puede ser afirmativa, pues las mujeres han sido enmuradas de mil formas, en las cárceles, en los manicomios, en sus casas, han sido encerradas en los no-lugares de la historia y marginadas de la cultura oficial, han sido silenciadas o no escuchadas porque su palabra no tenía valor, han sido juzgadas como locas o como brujas, si vivían al margen de las normas culturales, religiosas y socioeconómicas que las “encarcelaban”, impuestas por varones, y han sufrido condena por ello –a veces, hasta la muerte total, no parcial, es decir, hasta la muerte física–, han enloquecido ellas mismas al no poder dar cauce a sus anhelos, cuando estos no coincidían con el destino prefijado para ellas, y han sido sacrificadas de mil modos diferentes para que se sostenga el orden económico, político, social y religioso que, precisamente, las arroja y encierra en los no-lugares. Y de vez en cuando se han dejado ver en la historia mostrando la verdad que encierran y lo que, de otra forma, no sería visible. De hecho, hay muchas más enmuradas que enmurados.

En cuanto a la segunda cuestión, creo que la categoría *wo/man* –y sus variantes *wo/men*, *s/he*, *fe/male*– propuesta por la teóloga feminista Elisabeth Schüssler Fiorenza, puede dar cuenta del contenido de la estirpe de Antígona. Con esta categoría, la teóloga pretende problematizar el término *mujer*, no solo incidiendo en las diferencias que existen entre las mujeres y en las que se dan en el interior de cada una –cuestiones que

abordaré más adelante—, sino también incluyendo en la categoría a los varones subalternos, que en los sistemas kyriocéntricos son vistos como mujeres porque no acceden a los privilegios de las élites. Según esto, los miembros de la *estirpe de Antígona*, los marginados de la historia, las víctimas de la historia sacrificial, los excluidos del concepto de lo humano podrían ser calificados como *wo/men*, o *mujer*s*, es decir, las mujeres y también los varones no hegemónicos. En *LTA*, por tanto, el sentido de la estirpe de Antígona parece ser más político que en *DA*, aunque no se excluyan otras posibilidades. Todo ello está relacionado con la *universalización feminista del principio de igualdad*. Si el feminismo rechaza el androcentrismo, ha de ser crítico también con otros principios que generen desigualdad y formular una definición de la condición humana inclusiva, no solo en lo que respecta al género, sino a otros ejes de dominación y exclusión.

Si Antígona es una enmurada, una *wo/man*, no puede dejar de delirar mientras la historia siga siendo sacrificial, mientras en toda sociedad humana, incluida la pareja, siga habiendo un ídolo que exige el sacrificio de una víctima, o de muchas, para sostenerse. Esta estructura sacrificial es sincrónica, en la sociedad, y diacrónica, en la historia. La historia es, pues, sacrificial, como sacrificial es la sociedad que la genera.

Todo ello guarda relación con otra categoría de análisis propuesta por Schüssler Fiorenza: el *kyriarcado*. Para esta autora, el patriarcado no debe ser definido en términos dualistas, porque las distintas formas de opresión y dominación —el género no es la única— son múltiples y se entrecruzan, multiplicándose. Por eso, propone que el patriarcado sea concebido como *kyriarcado*, que etimológicamente significa “gobierno del señor”, lo que antiguamente suponía el dominio del varón libre, propietario, culto, marido, amo de esclavos... sobre todas las mujeres y sobre los “otros” varones, los que no tenían voz ni voto. Según Schüssler Fiorenza, el análisis feminista debe poner en el centro las experiencias de las *mujer*s* que padecen las distintas formas de dominación, pues son quienes constituyen la base de la pirámide kyriarcal. Y, según Zambrano, la pirámide es, junto a la cúpula, el símbolo fundamental de la construcción humana de la historia y de la sociedad. Así, el *kyriarcado* es a las *mujer*s* lo que la *historia sacrificial* a la estirpe de Antígona. El *kyriarcado*, por tanto, incluye al patriarcado, pero tiene en cuenta las demás formas de opresión, igual que lo hace la historia sacrificial, que se revela en todos los ámbitos de las relaciones humanas, incluida la pareja.

Por lo que respecta a la supremacía histórica y socio-cultural de los varones respecto a las mujeres, basada en el androcentrismo, Zambrano la reconoce y la denuncia, pero no utiliza en sus textos el término *patriarcado*. El “gobierno del padre”, significado etimológico del término, es problemático para ella, aunque el símbolo *padre* tiene en su obra, al igual que otros términos, varias caras. Por un lado, el Padre, con mayúscula, es una figura ineludible. Antígona llega a decir que “la mirada del Padre es la primera de las divinidades” (Zambrano, 2012: 282). Tiene que ver con las raíces, con la identidad, con el regalo que supone el ser, incluso cuando la herencia es oscura, como la de Edipo-hombre. Por tanto, la paternidad –y la correspondiente filiación– es ontológicamente inevitable y no siempre opresora, aunque en el caso de Antígona la mancha que supone su origen incestuoso y el ser a medias que Edipo representa suponen para la protagonista un peso que impide su libertad. El problema, en realidad, es el gobierno del padre, es decir, Edipo-rey, porque, a diferencia del ser, el poder se puede dividir y disputar y ejercerse sobre los otros, incluidas las mujeres.

El patriarcado entendido como poder de los varones sobre las mujeres, es decir, teniendo en cuenta solo el género, asoma en diversas escenas y personajes de *LTA*. Que Antígona se (auto)comprenda como ser a medias por su condición de virgen está relacionado con el patriarcado, tal como he señalado repetidamente. La condensada maternidad de la figura de Yocasta, su vinculación con lo telúrico y la importancia de la mancha que arrastra tienen que ver con la división que el sistema patriarcal de género establece entre lo femenino y lo masculino y con la marginación de las mujeres que encuentra su justificación en la bíblica Eva. No obstante, los personajes que expresan de manera más clara, aunque con distintos matices, los valores patriarcales son Hemón, Polinices, Eteocles y Creón, pero sobre todo la harpía.

La harpía manifiesta, como ninguna otra figura zambranianiana, los diferentes modos en que actúa y se perpetúa el patriarcado. Aunque teóricamente es un ser legendario, medio animal medio mujer, no cabe duda de que se trata de un personaje femenino, lo que revela que los valores patriarcales se transmiten de una generación a otra a través de las mujeres prudentes, que son las encargadas de la educación en la familia e intentan que las jóvenes los asuman para evitar que estas sean marginadas y castigadas socialmente²⁴³. Una vez que las mujeres se apropian de tales valores, estos se

²⁴³ Es lo que sucede, por ejemplo, en las comunidades donde las mujeres alientan la ablación femenina de sus hijas para que estas puedan contraer matrimonio y, por tanto, sobrevivir.

instalan en el interior de cada una y la limitan desde dentro, como una exigencia interna, como la voz de la conciencia que invita a actuar “correctamente” y a ser una mujer como se debe. Por eso, la harpía habita en el inconsciente y se presenta como la voz de la prudencia y del sentido común. Por otro lado, la vieja pone en práctica otra de las estrategias más eficaces del patriarcado, pues intenta que Antígona se sienta sola e insegura, aislada, como si nadie más en el mundo pensara como ella, es decir, le hace dudar de sí misma. Además, la responsabiliza de su condena ya que, según ella, la joven está en la tumba porque no se comportó como una mujer ante su juez, es decir, no desplegó las armas femeninas que podrían haberla salvado –silencio, llanto y seducción– y le recrimina su inteligencia, cualidad que no conviene a las mujeres, y su interés por la verdad y la justicia, al parecer mucho mayor que el amor a su novio, intenta dirigir la memoria de Antígona, saca conclusiones por ella y la juzga y la condena por no adecuarse al canon, todo lo cual revela que el patriarcado quiere a las mujeres calladas, tontas, ignorantes, sexualizadas, dóciles, sumisas y obedientes. Finalmente, la escena que protagonizan la harpía y Antígona podría considerarse, en cierto modo, reflejo de la rivalidad y el enfrentamiento entre mujeres que el patriarcado presupone y alienta.

Por lo que respecta a Hemón, se trata de un varón poco masculino, pues se ha mantenido siempre lejos de la guerra y al margen del poder obtenido mediante la violencia, lo que lo distingue de los otros hombres que pueblan la historia y la vida de Antígona. Pero, aunque al final está dispuesto a ser novio-hermano de Antígona, y aceptar una relación en términos de igualdad, al principio expresa claramente que la quería toda entera para él, exclusivamente, porque eso es lo que el patriarcado establece que debe hacer una esposa: entregarse a su marido y convertirlo en todo su mundo. Ahora bien, esa exigencia de entrega total está muy relacionada con la del ídolo, según Zambrano, y constituye uno de los pilares de la historia sacrificial.

Eteocles, por su parte, insta a Antígona a entrar en razón, o sea, a someterse al poder y a la voluntad de Creón y, a través de este, al poder y la voluntad del propio Eteocles. Así, aunque al principio afirma que, de seguir vivo, habría convertido a Antígona en reina y consejera de su poder, lo que realmente busca es que su hermana, “mujer al fin”, sea su delegada, pues las mujeres, según el patriarcado, deben ocupar espacios subalternos respecto a los varones, incluso si estas se mueven en ámbitos de poder. En cuanto a Polinices, no adjudica a Antígona roles abiertamente subordinados,

pero se retrata a sí mismo como libertador de su hermana, como el héroe capaz de sacarla de la ciudad del padre, lo que revela que la cree incapaz de hacerlo por sí misma. Es, pues, la imagen del patriarcado que considera a las mujeres débiles y necesitadas de protección y guía. Por otro lado, el uso de la violencia para intentar lograr sus fines, por loables y democráticos que sean estos, desautoriza a Polinices, pues intenta acabar con el ídolo convirtiéndolo en víctima, lo que supone hacerse ídolo a sí mismo. Por lo que respecta a Creón, el tirano quiere –incluso parece que necesita– que Antígona acepte su clemencia, pero, al igual que su homónimo en la tragedia sofoclea, nunca obedecerá a una mujer.

Ahora bien, el poder que Eteocles estaba dispuesto a ejercer y el que Creón practica es más omnímodo. Ese poder no somete, ni discrimina, ni subyuga, ni margina, ni silencia, ni olvida, ni sacrifica solo a las mujeres. Creón aparece siempre como el que manda y el que condena, como el que sirve a una ley que se fundamenta en la exclusión y en el sometimiento de aquellos sobre quienes gobierna. Eteocles llega a afirmar abiertamente que habría sacrificado a media ciudad con tal de que la verdad del incesto de sus padres no hubiera salido a la luz y todo siguiera “en orden”. El poder que ambos representan es el gobierno del señor, un poder *kyriarcal*. La autora conoce este poder, aunque evidentemente no lo llama *kyriarcado*, sino *historia sacrificial*, que es la categoría zambranaiana equivalente, en su contexto, ya que da cuenta tanto de la estructura piramidal de dicho poder, como de los cambios que históricamente se producen en las relaciones de dominación. La historia sacrificial tiene un innegable signo político, aunque pueda tener otras lecturas, y la alternativa a la misma es una historia verdaderamente humana, que no exija víctimas ni sea soportada por nadie, solo posible en la medida en que cada individuo deje de ser personaje y se convierta en persona, es decir, se humanice plenamente.

En *LTA*, la historia sacrificial aparece representada, sobre todo, por Eteocles y Creón, pero se refleja fundamentalmente en sus víctimas, porque Zambrano pone en el centro a quienes el sistema sacrifica y deja en los márgenes. La primera y fundamental víctima de la historia sacrificial en *LTA* es Antígona, cuya principal condición es la de doncella sacrificada a los ínferos de la ciudad. La joven es condenada en virtud de las leyes de la ciudad, encarnadas en Creón, pero antes había sufrido el exilio –el no-lugar al que son expulsados los “otros”, real o metafóricamente– junto a su padre, para que la ciudad quedara libre de culpa. No obstante, hay otras víctimas. Ana, la nodriza, es una

de esas personas invisibles porque nadie las mira, e inaudibles, porque nadie las escucha, una de esas personas que la historia apócrifa no tiene en cuenta, que no participan del poder ni de la cultura hegemónicas, porque es una mujer de clase baja. Y ahí está también la estirpe de Antígona, los fracasados de la historia, los sin-nombre, los sin-tierra, como los exiliados o como los muertos sin sepultura, los que, por distintos motivos, son no-personas.

No obstante, la autora también muestra de diversos modos la historia humana, la alternativa a la historia sacrificial. Se vislumbra, como promesa, en la ciudad de los hermanos y en la tierra prometida hacia la que la protagonista será conducida por el desconocido segundo de la última escena de la obra, pero aparece también como realidad en la propia Antígona y en su manera de vivir la hermandad, expresión de la Nueva Ley, y también en la figura de Ana, una mujer sabia, desde una perspectiva no kyriarcal, que siempre está cerca y mira y ama y cuyas palabras despiertan la conciencia de la protagonista y sus preguntas, que guía a Antígona sin forzar su camino, sin condicionarlo, es decir, que le ayuda a ser persona, a humanizarse.

La ciudad de los hermanos, en efecto, puede entenderse como un marco reconstructivo alternativo a la historia sacrificial y, por tanto, al kyriarcado. La teoría feminista ha ensayado diversos marcos reconstructivos, como la *androginia*, el *ginocentrismo*, el *matriarcado*, el *feminismo maternal*, la *amistad femenina* y la *sororidad*. Como se ha visto, Zambrano recurre a la androginia para calificar a las mujeres que en el Renacimiento estuvieron por encima de su sexo y lograron acceder a la cultura y establecer relaciones amistosas de igualdad con los hombres, pero no reutiliza el término para momentos posteriores de la historia de la mujer en Occidente. Por otro lado, la defensa de la plena humanidad de las mujeres, es decir, la “elevación” de lo femenino a la categoría de lo humano no lleva a la autora a adoptar una postura ginocentrista o matriarcal. En cuanto a la *amistad femenina*, que prioriza el compromiso con la justicia y la proyección política, y la *sororidad*, son dos categorías que parecen fundirse en María Zambrano, en cuya vida fue fundamental la hermandad y la amistad entre hermanas. La autora no se sentía unida a Araceli solo por lazos de sangre, sino de profunda amistad, y esta experiencia de comunidad con su hermana hizo que ambas anhelaran asimismo relaciones fundadas en la amistad y en afinidades metafísicas, es decir, que buscaran una comunidad que la filósofa llamaba *syzyguía*, de carácter espiritual, pero con proyección política, que en su caso era cultural. La *syzyguía* tiene

ciertas semejanzas con la categoría feminista de la amistad femenina por su interés político, pero al estar basada en las afinidades parece no tener en cuenta las diferencias entre las personas.

Por lo que respecta a la *sororidad*, es uno de los aspectos más llamativos de la interpretación zambrana de Antígona, no solo por el lugar privilegiado que ocupa Ismene en *LTA*, sino también porque la protagonista manifiesta expresamente el indestructible vínculo que las une y, sobre todo, porque elimina de raíz cualquier atisbo de rivalidad entre hermanas, aunque sean muy diferentes, lo que refleja una concepción de la sororidad completamente ajena al pensamiento patriarcal, el cual presupone y alienta la competencia y el enfrentamiento entre las mujeres, especialmente entre las hermanas²⁴⁴. Zambrano, no obstante, no habla de sororidad en sus escritos sobre Antígona, sino de fraternidad –cuando se refiere a la guerra civil– y de hermandad²⁴⁵, pero es la relación entre hermana y hermana –entre Ismene y Antígona, entre Araceli y María–, no la existente entre hermana y hermano –entre Antígona o Polinices– o entre hermano y hermano, la que se constituye en modelo y motor. Esto significa, entre otras cosas, que la hermandad en la que se funda la ciudad de los hermanos reconoce, integra y respeta todas las diferencias, y no solo las de género, sin jerarquizarlas, porque la hermandad no admite grados: no hay unos hermanos más hermanos que otros. Así, los hermanos, las hermanas, son realmente iguales, aunque sean distintos, de lo que puede inferirse que tienen los mismos derechos e igual dignidad, que sus palabras tienen el mismo valor, que su poder se ejerce realmente de manera democrática, tal como ha de ser la sociedad alternativa a la sacrificial, la sociedad capaz de generar una historia verdaderamente humana.

Esta visión radicalmente democrática de la ciudad de los hermanos conecta con la *women's ekklesia* –en español, *ekklesia de mujer*s*– propuesta por Schüssler Fiorenza como marco reconstructivo feminista, una asamblea democrática de ciudadanos reunidos para debatir críticamente con el fin de lograr el bien común. Históricamente, la *ekklesia de mujer*s* es una aporía, porque solo los varones han tenido ciudadanía plena, pero se realiza parcialmente en los movimientos sociales de transformación. Es, pues, sueño y logro histórico. La *women's ekklesia*, además,

²⁴⁴ Un ejemplo claro de rivalidad entre hermanas es la que se refleja en el pasaje neotestamentario que relata la visita de Jesús a casa de Marta y María (Lc 10,38-42)

²⁴⁵ Solo en el prólogo de *LTA* habla de fraternidad con el sentido de hermandad, sin referirse a la guerra civil.

propicia una cultura de debate que permite descubrir las estructuras ocultas de la dominación y proponer alternativas feministas y posibilidades no cumplidas.

En este sentido, toda la parte dramática de *LTA* puede considerarse expresión de la *ekklesia de mujer*s*. En 1948, Zambrano escribió que Antígona tenía que oír voces en su delirio con las que debatir y confrontar para encontrar el sentido, es decir, para interpretar. *LTA* y sus versiones anteriores incluyen esas voces y los diálogos que Antígona mantiene con ellas van desenredando el nudo de su historia. Ella las escucha todas y se interpreta a sí misma teniendo en cuenta los diversos puntos de vista. Incluso si se considera que los diálogos mostrados en escena son expresión de monólogos de Antígona, la protagonista adopta diferentes perspectivas para mirar la realidad, lo que equivale a deliberar e interpretar en grupo²⁴⁶. Por todo ello, creo que la categoría de análisis feminista *ekklesia de mujer*s* es válida para reflejar el marco reconstructivo alternativo a la historia sacrificial propuesto por Zambrano.

La *ekklesia de mujer*s* está muy relacionada con algunos aspectos de la categoría *wo/men*, señalados anteriormente, como su capacidad para representar las diferencias que se dan entre las mujeres y también las que existen en el interior de cada una. Con respecto a las primeras, si se asume que lo acontecido en la obra se desarrolla fuera de la mente de Antígona, la multiplicidad de figuras femeninas revela las diferencias que se dan entre ellas, puesto que las mujeres que desfilan por la obra, real o virtualmente, son muy distintas. No obstante, Zambrano no establece dicotomías ni fronteras infranqueables entre ellas. En la nodriza, el cruce de género y clase produce como efecto la invisibilidad que la caracteriza y la autocompresión de sí misma como “nadie”, aunque el personaje también despliega una profunda sabiduría, nacida de la experiencia, que revela un cierto empoderamiento. Pero Antígona, una princesa, también era invisible. La sombra de la madre, asociada a lo telúrico, asume características ancestralmente atribuidas a las mujeres y al “misterio” de la maternidad tanto en sistemas patriarcales como matriarcales, pero la presencia de la sombra de la madre, con toda su fuerza simbólica, evidencia la existencia otras condiciones

²⁴⁶ Schüssler Fiorenza propone la interpretación grupal de la Biblia. Ahora bien “si no consigues concretar ninguna de estas alternativas, asegúrate de que construyes en tu imaginación ese foro virtual y desarrollas un intercambio continuo y una incesante conversación entre las diferentes voces y perspectivas que habitan en ti. El pensamiento unidimensional debe ser reemplazado por una forma de pensar radicalmente democrática que adopte diferentes perspectivas y cultive la imaginación creativa” (Schüssler Fiorenza, 2004: 30).

femeninas, como la de hija, y como la de las mujeres que no son madres, incluida la propia Antígona, aunque todas las madres han sido antes hijas y Antígona logra ser otro tipo de madre. Por lo que respecta a Ismene, es la única que tendrá vida propia como mujer, la vida que Antígona no ha elegido y que, de todas formas, le ha sido arrebatada, pero esto lo separa a las hermanas, puesto que son como una sola, hasta el punto de que parece que Antígona vivirá esa vida a través de su hermana. Esta ausencia de dicotomías corrobora que la perspectiva zambraniana se aleja lo más posible del pensamiento dualista.

En cuanto a *wo/men* como expresión de las diferencias que se dan en el interior existente en cada mujer, la idea conecta perfectamente con las diferentes dimensiones del ser que se le revelarán a Antígona en su segundo nacimiento en la tumba. Asimismo, si se entiende que todo lo que acontece en la obra es fruto de la imaginación de Antígona, la diversidad de personajes reflejaría la existente en el interior de la protagonista y, por tanto, de cada mujer, y también la posibilidad que todas tienen de adoptar una perspectiva plural. Por otro lado, la Antígona de *LTA* no es la misma que la de *DA*, aunque ambas comparten algunas características, pero además evoluciona a lo largo de la obra, por lo que no es la misma mujer al principio que al final.

En *LTA*, Antígona es un sujeto que toma la palabra, una mujer que se ve a sí misma por primera vez y que se va haciendo consciente de su situación y de su vida. Aparece inmersa en el doble nudo trágico de la familia y de la ciudad, profundamente imbricadas. Por lo que respecta a la familia, es el único ámbito en el que se ha movido, lo que encaja perfectamente con el rol femenino en una sociedad patriarcal. Pero enseguida empieza a sospechar que la familia ha sido para ella como una tumba en la que ha vivido encerrada, pues la herencia familiar (la mancha del incesto de sus padres y la historia ensangrentada de sus hermanos) no le ha permitido ser lo que suponía que era, una muchacha nada más. La familia, por tanto, tiene carácter opresivo para ella. Antígona, por otro lado, siente que a su cuerpo virgen se le ha sustraído algo, una posibilidad de ser. Se sabe condenada a que no nazca nada de ella, ni viva, pues va a morir virgen, ni muerta, ya que ha sido enterrada en una cueva de piedra, y lamenta su virginidad y su infertilidad. Pero tiene voz y sabe que delira. Al principio añora que un varón le otorgue identidad, lo que significa que es consciente de la heterodesignación que sufren las mujeres, quienes, como ella, solo pueden ser *hijas de, esposas de y hermanas de*, pero también rechaza dicha heterodesignación cuando descubre que su ser

ha estado condicionado y marcado por quienes le rodeaban. La protagonista de *LTA* empieza a hacerse preguntas que nunca se había hecho y quiere saber. Para ello, rememora su vida, escudriña dentro de sí, escucha a los personajes que se suceden en escena y sus puntos de vista, dialoga con ellos, proyecta su luz sobre sus historias y no los juzga, pero los reinterpreta, como se reinterpreta a sí misma. Poco a poco, descubre lo que estaba oculto en su ser y en su historia, lo traduce en palabras, no siempre lógicas, y lo hace visible. Y se acaba dándose cuenta de que es algo más que una mujer a medias, que no ha alcanzado su fin. Recuerda, por ejemplo, que ya de niña, cuando jugaba con Ismene, siempre pisaba raya, es decir, sobrepasaba los límites de lo permitido, como los superó después al ofrecer los ritos funerarios al cadáver de su hermano. La acción por la que se le condenó, por tanto, no fue algo casual, sino la culminación de un proceso iniciado tiempo atrás y relacionado con la obediencia a una Nueva Ley que tiene que ver con el Amor y con la hermandad. Se reivindica como exiliada y reclama el valor que la experiencia del exilio le ha proporcionado. Desde el principio, percibe la tumba como un nido, como un lugar donde (re)nacer, lo que sugiere que intuye su propia transformación.

Todo ello está relacionado con una de las categorías que reivindica la teoría feminista como fuente de conocimiento y principio crítico, la *experiencia de las mujeres*, que en la teoría feminista es la *experiencia del patriarcado* —o del kyriarcado—, es decir la experiencia de contradicción entre lo que el sistema establece que son las mujeres —*mujer*s*, si hablamos de kyriarcado— y sus funciones, y lo que ellas experimentan de sí mismas, disonancia cognitiva que genera interrogantes y conduce a una experiencia de revelación, ruptura y conversión que permite a las mujeres identificar el sexismo y las heterodesignaciones, articular sus propias experiencias y reclamar su plena condición humana. A esto se le denomina *experiencia feminista* y está muy relacionado con el término zambrano *delirio*, concepto clave en el pensamiento de la filósofa que, como ya he señalado, tiene diversas caras. Por un lado, es el estado mental que surge como consecuencia de la diferencia que la persona experimenta entre sus esperanzas y el destino, una dolorosa toma conciencia que produce miedo de verse sin lugar y el resultado de ingresar en el infierno de la propia oscuridad. Por otro, es transgresión de los límites internos y externos y, por ello, germen de liberación y de cambio personal y político, porque posibilita un nuevo comienzo, un futuro. El delirio, por tanto, es una experiencia de transformación/conversión, que requiere tiempo.

Además, el delirio es el lenguaje en que se expresa la conmoción de la esperanza fallida, un discurso que se aleja de la enunciación, en el que se manifiesta el ser no vivido, la posibilidad, y que da forma, al mismo tiempo, a la angustia y a la esperanza. Y, a veces, es diálogo.

La vinculación entre el delirio y Antígona es más que evidente. De hecho, los primeros textos en los que el personaje toma la palabra se titulan delirios. Antígona es una figura delirante que se siente desbordada por la realidad. Sus esperanzas y su destino (de mujer) no coinciden, bien porque su condena no le permite alcanzar este destino, aunque lo deseaba, como sucede en el delirio de *DA* y en los otros delirios conservados en los manuscritos, bien porque sus expectativas, ya antes de entrar en la tumba, no coincidían con el destino que como mujer le correspondía, que es lo que la protagonista va descubriendo y poniendo de manifiesto en *LTA*. Por otro lado, el delirio de Antígona es un lenguaje. Clama, gime, se lamenta, habla consigo misma, transita entre la enunciación y la evocación, invoca a sus interlocutores, aunque no acudan a su llamada, y dialoga con las figuras que han poblado su historia, tanto si tienen existencia real como si solo son fantasmas de su imaginación. En su delirio, Antígona penetra en lo más oscuro de sí, toca sus límites y, cuando parece que se encuentra en un callejón sin salida, encuentra una luz que despierta su conciencia e ilumina su ser y su historia, de manera que puede identificar aquello que la ataba y se le imponía y sus más profundos anhelos. Entonces, la tumba se abre y puede salir de ella por una puerta diferente a la que entró, sin regresar al lugar de donde venía.

La disonancia cognitiva, que lleva a las hermeneutas feministas a cuestionarse la autoridad de los textos bíblicos y de sus interpretaciones, es fundamental en Zambrano y el verdadero desencadenante de su interpretación sobre el personaje sofocleo, la cual no solo cuestiona la autoridad del texto, sino la del propio autor, y además pone en tela de juicio las interpretaciones tradicionales de la leyenda, sobre todo desde Hegel, al no someterse al pensamiento dualista que atraviesa la lectura hegeliana de Antígona y que, de una manera u otra, reaparece en casi todas las interpretaciones posteriores.

Así, tanto María Zambrano como las hermeneutas bíblicas feministas *cuestionan la autoridad de los textos que interpretan*. En el prólogo de *DA*, a Zambrano no le parecía creíble el suicidio de Antígona en la tragedia sofoclea y, en la parte literaria de la obra, le daba al personaje el tiempo sucesivo y la palabra que su creador le había negado, para que la joven viviera en delirio su vida no vivida. Pero el temor al Autor,

con mayúscula, es decir, el temor a su autoridad, le impidió llevar su crítica más allá. Sin embargo, en prólogo de *LTA*, y en el fragmento de prólogo conservado en *LTA(Mn)*, la filósofa se rebela contra esa autoridad porque el suicidio de la protagonista trágica no encajaba con su visión de la realidad ni con su propia experiencia de Antígona. La discordancia entre el texto y la experiencia de la autora creció, y lo que en 1948 le parecía imposible de aceptar, años después fue calificado por ella como un error de Sófocles. La filósofa dejó atrás la actitud acrítica de respeto y obediencia que despiertan los textos con autoridad cultural y acabó afirmando que el Autor se equivocó.

Cuestionar la autoridad cultural de Sófocles representa, sin duda, una postura transgresora, pero igualarse a él como (co)autora, autorizarse a rehacer la obra clásica para subsanar el error de su creador, apunta a algo más profundo, pues refleja lo que podría denominarse un cambio en el paradigma de autoridad. La autoridad que inspira temor equivale a dominio, a *poder sobre*, pero la autoridad que se puede compartir, de la que se puede participar como coautora, es una autoridad entendida como *poder ejercido comunitariamente*. Y así es como parece concebirla Zambrano. Ella se rebela ante la autoridad de Sófocles, pero no adopta una actitud beligerante respecto a él. Incluso explica dónde se originó su error. En principio, acepta de la obra sofoclea aquello que su visión y experiencia le permiten compartir, pero no se limita a rechazar y desechar lo que no puede aceptar, sino que lo transforma, lo re-crea. Como consecuencia, no escribe una variante de la leyenda, sino una revisión absoluta. Construye algo nuevo.

Son muchas las interpretaciones y las recreaciones que se han hecho de Antígona desde la Antigüedad: unas, bastante fieles al texto sofocleo; otras, con variantes recogidas de otras tradiciones; otras, con argumentos que divergen en muchos aspectos del original, aunque respetan los datos más significativos de la leyenda; algunas, incluso, realizadas “contra Sófocles”, como la traducción de Hölderlin. Pero ningún intérprete se había atrevido a afirmar explícitamente que Sófocles se equivocó. Y si bien es cierto que la filósofa no denuncia explícitamente más errores en la tragedia sofoclea que el suicidio de su protagonista, también lo es que negar dicho suicidio acaba alterando profundamente la historia y su sentido. Así, la afirmación del error de Sófocles, que inicia y preside *LTA*, actúa prácticamente como una enmienda a la totalidad.

Una de las principales metas de la teología feminista de la liberación es la búsqueda de la *integridad*, es decir, la desaparición de las dicotomías –pares complementarios, excluyentes y jerarquizados– con las que el pensamiento dualista interpreta y construye la realidad –hombre/mujer, mente/cuerpo, ciencia/naturaleza, razón/vida, etc.–, integridad que solo será posible cuando se haya superado la jerarquización. No cabe duda de que María Zambrano combate sin tregua el pensamiento dualista en toda su obra, en la que la autora persigue la integridad de todo lo real, no como un todo uniforme y estático, sino como la armonización de lo diferente, tal como sucede en una composición musical. Desde los primeros artículos publicados en *El Liberal*, Zambrano busca la integración de ideales entre hombres y mujeres, entre obreros e intelectuales, entre obreras y burguesas, entre generaciones... Más tarde, intenta superar las divisiones de género en la integración de hombres y mujeres en la categoría persona. A menudo, la filósofa busca la integración recurriendo a metáforas y paradojas, uniendo los términos de las dicotomías, que el pensamiento dualista califica como contrarios, y creando algo nuevo. Géneros como la confesión buscan llenar el abismo abierto entre la razón y la vida desde los orígenes de la filosofía occidental. Y la razón poética, denominación que recibe su alternativa a la razón hegemónica occidental, es la expresión más clara de la búsqueda zambraniana de integridad.

En *LTA*, esta búsqueda de integridad se percibe en muchos aspectos de la obra. El pensamiento dualista está representado por el Sol de la Tierra, casi un personaje, que se cuela hasta el interior de la tumba y hace sufrir a Antígona, aunque no logra imponerle su lógica. El género literario del texto, compuesto por dos secciones, es ambiguo, puesto que la obra conjuga, al mismo tiempo, un ensayo y una obra dramática. El lenguaje de ambas secciones es denotativo y connotativo, de manera que hace filosofía con la literatura, y literatura con la filosofía. La parte dramática del texto es y no es, al mismo tiempo, una obra de teatro y, a pesar del carácter dialógico de algunos capítulos, se aleja del modelo teatral tradicional. En cuanto a lo acontecido en escena, puede ser “real” o el fruto de la imaginación de Antígona, como si todo formara parte de un amplísimo monólogo-delirio –quizá solo interior– de la protagonista. El encuentro *agónico* característico de la tragedia griega y tan valorado en todas las interpretaciones de Antígona se disuelve en el texto zambraniano, pues la protagonista dialoga con todos los personajes, de manera que el par jerárquicamente enfrentado en la obra de Sófocles desaparece para dar paso a una relación multidimensional. Los personajes –que han

variado con respecto a la tragedia de Sófocles, pues faltan unos y se han añadido otros—muestran características muy diversas, pero no jerarquizadas: tienen la misma entidad los hombres y las mujeres, los vivos y los muertos, las personas y las figuras mitológicas, los que tienen cuerpo y las sombras, los jóvenes y los viejos, los que hablan y los que callan, los que están *delante* de Antígona y los que solo viven en su interior, los que pertenecen al mito clásico y los de creación zambraniana, los que tienen nombre y los que carecen de él, los que están de acuerdo y los que discuten.

La propuesta zambraniana de hermandad como relación en la que la igualdad no anula las diferencias, pero tampoco las jerarquiza le permite superar otro dualismo fundamental para el pensamiento patriarcal, el que enfrenta a mujer contra mujer y que en Sófocles se materializa en las discusiones entre Antígona e Ismene. En *LTA* no solo se produce ningún enfrentamiento entre las hermanas, sino que su relación se constituye en modelo de hermandad. En virtud de este modelo, quedan disueltas también las diferencias entre el hermano de casa y el venido de fuera, entre quienes tienen tierra y quienes no la tienen (estén muertos o vivos), entre esposo y esposa...

Por otro lado, para Antígona, las/os otras/os no son lo no-yo, sino parte de sí misma, quizás incluso creación suya, como ella lo es de las/os demás, puesto que los personajes construyen sus identidades de manera recíproca. Las voces de los demás, que Antígona puede y quiere oír, son también la suya, sobre todo si se asume que todo sucede en su interior. Dialoga para entender su historia y saber quién es. Todo ello conecta con un concepto importante en la obra zambraniana: la *piedad*, que la autora define, entre otras cosas, como saber tratar con lo que es radicalmente otro que nosotros, lo que debilita dicotomías como yo/otros, propio/ajeno, patrio/extranjero... Se trata, pues, de una relación de *alteridad*, categoría básica en el análisis crítico-feminista. Para Zambrano, la *piedad* es la matriz de todos los sentimientos amorosos o positivos y lo que permite que nos comuniquemos con todo y con todos. Es saber tratar con lo diferente, con lo que es radicalmente otro que nosotros, es decir, con la realidad diversa y múltiple en que estamos enclavados, incluido el misterio. Es conciencia de soledad a la vez que de participación. La *piedad*, por tanto, es lo que permite que cada ser humano se piense a sí mismo como diferente respecto a todo(s) lo(s) demás y se sepa integrado en un todo y con cada parte.

Antígona, finalmente, se encuentra en un espacio liminal, de muerte y nacimiento, de memoria y creación, de sueño y vigilia, de cordura y delirio, de luz y

sombra, de pensamiento y palabra, de diálogo y monólogo, de conocimiento y misterio, de realidad y ficción... que se alimentan, se entremezclan y se (re)crean mutuamente.

Movimientos hermenéuticos

En la interpretación zambrana de Antígona pueden reconocerse los movimientos y giros hermenéuticos propuestos por la teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza para la interpretación de la Biblia y otras obras con autoridad cultural. Todas estas estrategias interpretativas tienen mucho que ver con las categorías de análisis señaladas anteriormente y, aunque interactúan simultáneamente en el proceso de extraer sentido a un texto, me referiré a ellas separadamente.

La hermenéutica de la experiencia, al igual que todo el proceso hermenéutico crítico, tiene un doble punto de referencia: el presente de quien interpreta y el pasado de los textos. Está relacionada con la experiencia feminista de las mujeres como criterio de interpretación, experiencia que comienza con un avance rompedor, un cambio de perspectiva que cuestiona la norma.

Por lo que respecta a la experiencia de la intérprete, no cabe duda de que María Zambrano conoció pronto lo que era el patriarcado. Siendo niña, supo de boca de sus padres que su futuro era limitado a causa de su género. En los ámbitos académicos, formó siempre parte de una minoría, pues había pocas mujeres en ellos. Vio cuestionada su elección de la carrera, ya que la Filosofía no era una disciplina para mujeres. Con todo, no quiso ser nunca otra cosa que mujer, algo que para ella no solo fue un hecho dado, sino una elección. En cuanto al callejón sin salida que supuso descubrir que, de hecho, no podía ser nada (de lo que quería), representó todo un “avance rompedor”, ya que solo le quedaba pensar, algo que no tiene género, y a ello se dedicó, aunque tampoco era “femenino”. Y lo hizo sin dejar de ser mujer. Durante años expresó su preocupación por las mujeres y visibilizó y denunció su marginación histórica y cultural, así como sus logros. Se sentía con-género de las mujeres y deseó ser portavoz de las que no sabían o no podían tomar la palabra. Después, adquirió mucho protagonismo su condición de exiliada. Como tal, experimentó profundamente el kyriarcado: marginación, menosprecio, silenciamiento, pobreza... Siempre fue una

mujer comprometida con la política, incluso cuando dejó de participar activamente en ella y sus obras se “espiritualizaron” y dejaron de hacer referencia explícita a cuestiones políticas. Se sentía, asimismo, parte de la comunidad de exiliados, no solo de la Guerra Civil española, sino del mundo. Y era hermana de su hermana.

La *Antígona* sofoclea, y en general toda la leyenda griega sobre este personaje, formaba parte de la tradición cultural de Zambrano, quien conocía bien las obras de Sófocles, las otras tragedias conservadas del ciclo tebano y las interpretaciones más importantes e influyentes de la leyenda. Los textos sobre Antígona, sin duda, encontraron eco en sus experiencias personales. La autora no solo identificó a su hermana Araceli con la heroína griega, sino que convirtió a Antígona en una especie de *alter ego*, por su condición de exiliada, fundamentalmente, y por su pertenencia a lo que más tarde definirá como la estirpe de Antígona: los enmurados.

Inversamente, las experiencias de la autora condicionan su aproximación al texto, al que a veces se acerca identificando las que este despierta en ella, aunque en otras ocasiones es preciso deducirlas, porque no las nombra. La más llamativa de estas experiencias es la *incredulidad*: al leer a Sófocles, le parece imposible creer, por los diversos motivos que va exponiendo en los textos, en la muerte violenta que el autor da a su personaje. Tras la incredulidad, se produce el avance rompedor y llega la rebeldía. La discordancia entre el texto y la experiencia de la autora le hace rebelarse contra la autoridad de aquel. Y Zambrano no acepta el suicidio de Antígona, lo que significa que se reviste de autoridad como intérprete, y además no solo relee la leyenda desde otra perspectiva, sino que la recrea.

Por lo que respecta a los textos interpretados por Zambrano, da la impresión de que la autora es consciente de que en la *Antígona* sofoclea las experiencias que ocupan el centro no son las de las mujeres, ya que la heroína desaparece de la escena en medio de la trama, dejando el protagonismo a los personajes masculinos, y el autor trágico nada dice de lo que sucedió en la tumba desde que Antígona entró en ella hasta que se quitó la vida. Por otro lado, la autora piensa que experiencias como el llanto de la protagonista por morir virgen o la del exilio que vivió junto a su padre necesitan tiempo y palabras para ser suficientemente interpretadas. Además, el indisoluble vínculo entre Antígona e Ismene en *LTA* representa una crítica a la construcción de las experiencias de estos mismos personajes en la obra sofoclea, en la que es evidente la rivalidad entre hermanas que el patriarcado presupone y fomenta entre las mujeres. Y, por supuesto, el

suicidio de Antígona en la obra sofoclea es interpretado por Zambrano como un error de su autor, el cual no fue capaz, según ella, de dejar que la joven se suicidara desde dentro, lo que sugiere que Sófocles la construyó como un personaje débil, incapaz de asumir su realidad y su ser, es decir, como el patriarcado imagina a las mujeres.

Zambrano, por su parte, convierte a Antígona en la protagonista absoluta de su obra, lo que representa un rechazo no solo a la invisibilidad y al silencio a los que Sófocles la condena, sino también a las interpretaciones dualistas de la obra sofoclea, donde el *agon* entre los dos coprotagonistas parece ocuparlo todo. En *LTA* y en sus versiones anteriores, Antígona dialoga con todos los personajes –menos con el desconocido primero–, de manera que la estructura *agónica* se transforma en una organización radial, con Antígona en el centro. Es más, el diálogo con Creón se posterga, prácticamente, al final de la obra y el enfrentamiento entre los dos es mínimo. Por otro lado, los primeros personajes que aparecen en escena en *LTA* son mujeres, más bien *mujer*s*, pues Edipo, aunque biológicamente varón, es alguien que no ha acabado de nacer, un semi-ser. Esta posición privilegiada de los personajes femeninos conecta con la interpretación feminista, que empieza siempre por las experiencias de las *mujer*s*.

Además, Antígona se hace intérprete de sí misma y de su historia. Como tal, también experimenta una gran discordancia entre sus esperanzas y la realidad que vive al ser consciente de que ha sido privada de futuro. Esta disonancia hace que delire, en el sentido zambraniano, es decir, que se produzca en ella un avance rompedor que le empuja a hacerse interrogantes hasta entonces nunca formulados y a necesitar saber quién es y a conocer la verdad de su historia, desde sí misma. Y, como Zambrano, Antígona tampoco pudo dejar de ser lo que era: la vocación Antígona.

La hermenéutica de la dominación y la ubicación social estudia el modo en que la ubicación social, cultural y religiosa de quien interpreta configura su experiencia con el texto y su reacción ante él. Los ejes de las estructuras de dominación más llamativos son la raza, el género, la clase, la orientación sexual, la edad, la cultura y la religión, pero hay más. La ubicación no es una categoría de identidad individual, sino grupal, y la pertenencia a un grupo no se experimenta como una realidad histórica, sino como un hecho dado, porque las identidades grupales han sido naturalizadas. Por eso, no se puede renunciar sencillamente a ellas.

Cuando Zambrano abordó la reflexión sobre la *Antígona* sofoclea era una mujer adulta, exiliada, separada de su marido, cristiana, filósofa, pobre y hermana de su hermana. Los temas abordados en sus escritos, muy atravesados por lo biográfico, muestran que en el modo de entenderse a sí misma eran fundamentales el género, la nacionalidad (española y europea), la religión, la filosofía, el exilio y la relación con su hermana. Todas estas identidades, en mayor o menor medida, le hacen sentirse parte de varios *nosotros*, es decir, que la autora experimenta su participación en distintos grupos en función de las mismas. Expresa de diversas formas su consciencia de que son hechos dados –no puede dejar de ser mujer, o española, por ejemplo– que le condicionan, pero también las asume conscientemente y, en algún sentido, puede incluso afirmarse que las elige. Todas estas expresiones de identidad individual y grupal influyen en el proceso de interpretación del texto.

De ahí el continuo ir y venir del texto a la realidad en la interpretación zambrana de Antígona, trasiego a menudo expresado de forma indirecta y con un lenguaje metafórico no siempre fácil de dilucidar. Por ejemplo, en los textos ensayísticos relacionados con Antígona, la autora apenas se preocupa por el significado que tiene la acción que causó la condena de la protagonista sofoclea –la realización de los ritos fúnebres sobre el cadáver de su hermano–, cuestión fundamental para otros intérpretes preocupados o afectados por situaciones en que los muertos insepultos son expresión de una violencia extrema y de un poder injusto. Zambrano, sin embargo, aborda temas sofocleos como la guerra civil provocada por los hermanos de Antígona, el exilio que esta sufrió junto a su padre, la condena a ser enterrada viva, que se relaciona directamente con la estirpe de los enmurados... y añade reflexiones sobre la historia apócrifa, la historia sacrificial y sus víctimas, entre otras, cuestiones todas que aluden directamente a situaciones de dominación contemporáneas a la autora y experimentadas por ella. Y de todas forman parte las mujeres, aunque su presencia no sea explícita.

La hermenéutica de la dominación se ocupa también de analizar el modo en que quien interpreta recurre a conocimientos culturales como la Biblia o los clásicos, es decir, textos con autoridad, para elaborar expresiones individuales de identidad. En este sentido, y teniendo en cuenta la importancia de lo biográfico en los escritos zambranos sobre Antígona, creo que hay que destacar la abundante intertextualidad con pasajes bíblicos, sobre todo neotestamentarios, y los conceptos con connotaciones

religiosas utilizados habitualmente por la autora, como piedad y sacrificio, aunque ella no les otorgue un sentido religioso, lo que no significa que este quede excluido totalmente. Es preciso señalar también el profundo conocimiento que Zambrano tiene de los textos clásicos y de las interpretaciones de la leyenda de Antígona, a las que alude veladamente. Pero, sobre todo, es fundamental, en lo que se refiere a la hermenéutica de la dominación y la ubicación social, el hecho de que la figura de Antígona acabe convirtiéndose en un *alter ego* de la propia autora.

Por lo que respecta a las estructuras de dominación inscritas en el texto sofocleo, habría que preguntarse hasta qué punto Zambrano consideró que el silencio que Sófocles impuso a Antígona en la tumba y su suicidio representan una injusticia –ella, evidentemente, no habla de estructuras kyriarcales de dominación– para aquellos y aquellas de quienes Antígona es símbolo y en qué medida contribuyen a que las víctimas de dicha injusticia lo sigan siendo, es decir, hasta qué punto el texto colabora con el mantenimiento y la extensión de la misma.

En ese sentido, Zambrano afirma explícitamente al final del prólogo de *LTA* que Antígona es una víctima de la historia sacrificial. Pero en la obra hay más indicios que llevan a concluir que lo que hizo Sófocles con su protagonista constituye una injusticia y contribuye que esta se perpetúe. El autor trágico, al negar a Antígona la palabra en la tumba, al dejarla a un lado en el desarrollo de la trama para recuperar solamente el dato de su suicidio, sin darle ocasión para explicarse, convirtió a su personaje en una de esas personas que la historia sacrificial oculta y que gimen sin que nadie las oiga ni las vea. La muchacha es, por tanto, una víctima del poder que se sustenta sobre la discriminación, la marginación y el sacrificio de “los otros”. Por otro lado, el hecho de que Zambrano no se limite a señalar el error de Sófocles, sino que lo corrija, sugiere que consideraba el texto sofocleo perjudicial para la estirpe de Antígona. Además, la autora afirma que el suicidio de la protagonista dejaba sin explicación muchas cuestiones, lo que impedía que de su acción pudiera extraerse algo universalmente válido, es decir, que la acción de una mujer trascendiera. Y que, en opinión de la autora, Sófocles no fuera capaz de dejar que su protagonista se suicidara desde dentro, es decir, que descendiera hasta lo más oscuro de sus entrañas, insinúa que Zambrano veía al tragediógrafo incapaz de creer que una mujer, encima joven, tuviera la fuerza necesaria para una hazaña así.

Asimismo, en los delirios y en los textos dramáticos zambranianos, Antígona expresa, a menudo con claridad, las estructuras de dominación en que se halla inmersa: la familia, que la ha privado de libertad y de futuro, la ciudad, que la ha condenado porque se rige por una ley que acaban generando injusticia, y los dioses, ausentes y silenciosos cuando el ser humano sufre y protagonistas de una religión que exige sacrificios. Antígona, por tanto, es consciente de la historia sacrificial de la que es víctima en los diversos ámbitos de la realidad en que se ubica.

En todo caso, parece que, para la filósofa, la aceptación de la leyenda tal como ha sido transmitida significa dar por bueno su mensaje y por naturales sus silencios respecto a cuestiones fundamentales, lo que tiene relación con la función ideológica del texto en el proceso de inculcación y legitimación del orden kyriarcal. Y Zambrano no quiere hacerlo. De hecho, no solo rechaza algunos términos y pretensiones de la leyenda, sino que la transforma.

Los lectores suelen acercarse a los textos con autoridad religiosa o cultural con una hermenéutica de respeto, aceptación y asentimiento. La *hermenéutica de la sospecha* pone en guardia ante estos textos y cuestiona sus pretensiones de autoridad. Esta estrategia interpretativa, por tanto, rompe un tabú. Por eso, la hermenéutica de la sospecha, por un lado, resulta difícil para quienes interpretan, puesto que la autoridad se ha entendido tradicionalmente como emanada de los textos y sus autores, y no como concedida por quienes los leen, y, por otro, constituye un escándalo para quienes se acercan a los textos acríticamente.

No cabe duda de que María Zambrano fue deslizándose progresivamente hacia una hermenéutica de la sospecha respecto a la *Antígona* sofoclea. Lo que empezó como una duda sobre el suicidio de Antígona se convirtió en incredulidad y, finalmente, en la afirmación de que Sófocles se equivocó. Algunos necesitan considerar esta afirmación como metáfora y licencia poética para superar el escándalo que les provoca que Zambrano se atreviera a cuestionar la autoridad del tragediógrafo. Esto significa que, implícitamente, la filósofa no hace descansar la autoridad en el texto y en su creador, sino en quien interpreta, en este caso en ella misma, de manera que se autoriza a leer la leyenda de Antígona de otra manera, con una perspectiva que desenmascara aquello que, según su experiencia y criterio, es intolerable epistemológica o éticamente.

La hermenéutica de la sospecha pone en evidencia que el lenguaje y los textos kyriocéntricos no revelan la realidad tal cual es, sino que la construyen naturalizando

sus propias construcciones, de forma que hacen de la invisibilidad y la marginación de las mujeres un hecho dado y de sentido común. La hermenéutica de la sospecha deconstruye, desnaturaliza y desmitifica las prácticas lingüístico-culturales de dominación desenmascarando las funciones ideológicas de los textos kyriocéntricos y sus interpretaciones.

Zambrano lo hace de diversos modos, a veces de manera explícita, como cuando reflexiona sobre el tiempo y las palabras que Sófocles no concedió a Antígona en la tumba. Durante siglos, el silencio y la invisibilidad que el tragediógrafo impone al personaje, así como que la joven se quitara la vida violenta e inmediatamente, les han parecido normales a los intérpretes de la obra. A Zambrano, sin embargo, no. Por eso, la filósofa le otorgó a Antígona las tres cosas: tiempo, palabras y vida. Y así, la negativa de la filósofa a aceptar las decisiones de Sófocles, así como su interpretación y recreación de la leyenda impiden que la invisibilidad, el silencio, la debilidad y la muerte violenta de las *mujer*s* parezcan experiencias normales y de sentido común.

Otras veces, la hermenéutica de la sospecha es menos explícita, como sucede con los textos gramaticalmente masculinos. El uso genérico del masculino gramatical, en teoría inclusivo respecto a las mujeres, también las oculta, lo que a veces permite entender los términos masculinos como referidos solo a los varones allí donde el contexto o la ideología de los intérpretes excluye a las mujeres, proyectando al texto la realidad kyriarcal de quien interpreta²⁴⁷. Zambrano no se plantea si en el texto sofocleo los términos masculinos incluyen o no a las mujeres –su análisis de la obra no es tan detallado–, pero los utiliza habitualmente en sus propios textos con sentido inclusivo. Pero, por si no queda suficientemente clara la inclusión, habla de doncellas enmuradas poco antes de referirse a los enmurados, y se sirve de una figura femenina, Antígona, como arquetipo del ser humano y como fundadora de una estirpe (los enmurados) a la que pertenecen mujeres y hombres, es decir, visibiliza el referente femenino de los términos masculinos, como si quisiera borrar toda duda al respecto. De todas formas, más que el lenguaje kyriocéntrico, la hermenéutica de la sospecha zambraniana se dirige a lo que Schüssler Fiorenza llama prácticas culturales de dominación.

²⁴⁷ Es lo que sucede, por ejemplo, con el término masculino “discípulos” en los pasajes evangélicos que relatan el momento en que se supone que se instaura el ministerio sacerdotal. Los intérpretes entienden ese término referido solo a varones porque en sus contextos contemporáneos no hay mujeres que ejerzan dichos ministerios, cuando en realidad no hay nada en los textos que indique que las discípulas no están incluidas en dicho término.

En este sentido, es llamativo el modo en que Antígona dismantela los argumentos y las estrategias de la harpía, quien supuestamente actúa en nombre de la prudencia, una de las manifestaciones del sentido común que la vieja quiere asociar también a la protagonista. Antígona, sin embargo, que se conoce a sí misma y sabe que no es prudente, es decir, que no se ajusta a la razón hegemónica, visibiliza el modo en que actúa la harpía, desde dentro de cada una, y sus intenciones: engañar a la muchacha enredando razones para que se someta a la razón que justifica la Ley del Terror. Antígona descubre la retórica del discurso de la harpía y se sustrae a ella poniéndola de manifiesto. Y lo mismo sucede cuando Creón, apelando a Ismene, intenta hacerle chantaje emocional, otra de las estrategias utilizadas por el patriarcado/kyriarcado para someter a las mujeres.

También puede reconocerse la hermenéutica de la sospecha en la predilección que Antígona siente por su hermano frente a su prometido. La autora se da cuenta de que dicha preferencia se entiende como anomalía en la obra sofoclea –de no ser así, Antígona no tendría por qué justificar su elección– e incluso despierta aprensión en algunos intérpretes de la leyenda que temen la presencia de sentimientos incestuosos en la protagonista. Y todo ello debido a que el patrón cultural patriarcal/kyriarcal establece que las mujeres deben preferir siempre a sus esposos. Zambrano se resiste a este patrón y, tras diversos intentos de evitarlo, relee la cuestión en otros términos. Así, en *LTA* Antígona no prefiere a Polinices frente a Hemón, sino la relación de hermandad-igualdad, frente a la de dominio-sumisión que el matrimonio patriarcal supone. Y al final la predilección queda superada al integrar la hermandad y el matrimonio en un Hemón dispuesto a ser esposo-hermano.

En cuanto al punto de vista del relato y el modo en que son presentados los personajes femeninos en la *Antígona* de Sófocles, las innovaciones introducidas en la versión zambraniana revelan que la autora considera que el punto de vista asumido en la tragedia sofoclea es el de Creón, es decir, el del κύριος, el del “señor” y que él es, por tanto, el verdadero protagonista de la obra, en función del cual actúan todos los personajes, tanto para mostrar los errores que comete, su *hybris*, como para llegar a la anagnórisis que le permitirá arrepentirse, descubrir la verdad y asumir el lugar que le corresponde. La Antígona sofoclea es doblemente instrumental: por un lado representa la antítesis de Creón y como tal ha sido utilizada por la mayor parte de los intérpretes, tanto para demonizar al tirano, como para justificarlo alegando locura y desatino en la

muchacha; por otro, su muerte desencadena la serie de suicidios que escarmentan los excesos de Creón. Ismene, al principio de la tragedia, representa lo que el patriarcado espera de las mujeres y Creón exigirá después a ambas. Hemón –un varón poco poderoso–, Tiresias –un anciano ciego– y Eurídice son asimismo instrumentos para conducir al tirano hacia el fin pretendido por el autor. Sin embargo, Zambrano construye el relato poniendo en el centro a Antígona, concediéndole tiempo y palabra en todas las escenas, y priorizando a las *mujer*s*, es decir, a las mujeres (Ismene, la Madre, Ana, la harpía, incluso, a pesar de lo que representa) y a los varones no hegemónicos (Edipo, Polinices y Hemón), y restando protagonismo a los que encarnan el poder kyriarcal (Eteocles y Creón).

Además de concederle tiempo, palabra y un protagonismo indiscutible, la autora le deja hacer a su protagonista, convirtiéndola en (co)autora de sí misma, es decir, se niega a dar por sentada la heterodesignación de las mujeres. Y, sobre todo, le concede una vida, no solo la que Antígona recuerda y reconstruye, sino la que le espera más allá de la tumba, más allá de la puerta que se le abre, pues Zambrano no admite que se asuma como de sentido común que la muerte es lo único que espera a las víctimas de la historia sacrificial y a quienes siguen la Ley del Amor.

Otro de los aspectos en que se revela la hermenéutica de la sospecha en la interpretación zambranianiana del mito es el silencio de los dioses. La autora se resiste a considerar “normal” ese abandono, porque hacerlo significa o bien aceptar que Antígona no realizó una acción justa, o bien que la divinidad no se compadece de la joven y de su estirpe, ni las acompaña, ni las justifica. En cualquier caso, rechaza el patrón cultural hegemónico según el cual los dioses siempre actúan correctamente, y desenmascara la falsedad de las deidades griegas, porque no merecen ser llamadas divinidades quienes no aman. Por eso, pone a Antígona bajo la sombra del Dios desconocido, cuya ley es la del Amor. Esto significa que Zambrano no acepta acríticamente cualquier imagen de Dios, sino aquella que no contradice su conciencia.

En realidad, todo lo que diferencia *LTA* de los textos sofocleos y de sus interpretaciones revela la crítica que la autora hace no solo a la pretensión de autoridad de Sófocles, sino también a sus intérpretes, crítica que va mucho más allá de la (re)construcción del personaje de Antígona y de su destino. Zambrano, sin duda, lee de otro modo, no dejándose llevar por la inercia de las construcciones kyriarcales.

La sospecha que conduce a cuestionar las pretensiones de autoridad de los textos es necesaria para evaluarlos críticamente y la evaluación crítica es la consecuencia lógica de tal cuestionamiento, de manera que la *hermenéutica de la evaluación crítica* completa la hermenéutica de la sospecha y la presupone. Por otro lado, si la hermenéutica de la sospecha rompe un tabú, la de la evaluación crítica resulta difícil de poner en práctica para quienes han sido socializados en la hermenéutica de la confianza y la obediencia en relación a los textos con autoridad. La experiencia de esta dificultad, vencida años más tarde, se refleja claramente en el prólogo de *DA*, en 1948, cuando Zambrano confiesa el temor que le despertaba el respeto al Autor.

La hermenéutica de la evaluación crítica evalúa los textos, las tradiciones y los discursos contemporáneos en virtud de una escala de valores feminista-liberacionista. La interpretación de la leyenda de Antígona expuesta en el prólogo de *LTA* y, sobre todo, la recreación llevada a cabo en la parte dramática de la obra revelan que Zambrano realiza una profunda crítica a la tragedia sofoclea. No hay que olvidar que la autora llega a afirmar que Sófocles se equivocó y que su relectura del mito transforma no solo la historia de la protagonista, sino la de los otros personajes. Ahora bien, ¿a qué escala de valores se atiene para aceptar o rechazar los distintos elementos del texto que interpreta?

Creo que la escala de valores con la que Zambrano evalúa la *Antígona* sofoclea y sus interpretaciones es la misma que utiliza su protagonista, Antígona. Me refiero a la Ley Nueva, la Ley del Amor, que en términos éticos se traduce en lo que Zambrano llama piedad, es decir, en aquello que permite tratar con lo otro, lo radicalmente distinto, sin anular la diferencia, y en términos políticos, en democracia, tal como la autora la entiende, es decir, como la alternativa a la historia sacrificial. La filósofa valora la *Antígona* de Sófocles en función de esta Nueva Ley. Por un lado, rechaza y corrige lo que no se ajusta a ella, o sea, los aspectos opresores (sacrificiales), como el silencio que el autor impone a Antígona, el olvido sofocleo del exilio que la protagonista padeció junto a Edipo, el suicidio de la muchacha y todo lo que representa y supone, la virginidad como expresión de la vida (de mujer) no vivida, el abandono de los dioses, la imposibilidad de redención y explicación de los otros personajes, el enfrentamiento entre las hermanas, la violencia... Por otro, acepta y asume lo que en la obra sofoclea se ajusta a dicha ley, aquello que libera y contribuye a humanizar la

historia, la sociedad y a quienes la componen (personas), como la condición de hermana de Antígona, su amor de hermandad.

Zambrano, por tanto, descubre en el texto de Sófocles valores alternativos, contraculturales, que pueden convertirse en posibilidades liberadoras. La hermandad es, seguramente, uno de los más importantes. Es la hermandad lo que empujó a Antígona a desobedecer la orden de Creón y realizar los ritos funerarios al cadáver de Polinices, acción por la que se muestra, según Zambrano, como un ser logrado, no a medias. La hermandad impide la estrategia típica patriarcal que enfrenta a mujer contra mujer, pues la relación entre Antígona e Ismene es el modelo de relación humana propuesta en *LTA*. La hermandad inspira a Polinices para construir la ciudad de los hermanos, una sociedad democrática, alternativa a la ciudad del padre, a la historia sacrificial. La hermandad es lo que subyace a la predilección de Antígona por el hermano frente al novio, cuyo potencial transgresor intuye, recoge y transforma Zambrano en posibilidad liberadora al introducir la figura de Hemón como esposo-hermano (matrimonio entre iguales). La hermandad es lo que evita que haya límites que excluyan, fronteras que dividan lo patrio y lo ajeno, exiliados, enmurados...

La hermandad está muy relacionada con la Ley Nueva, de evidente inspiración cristiana, no solo por la semejanza del término con el mandamiento nuevo neotestamentario²⁴⁸, sino por el contenido de dicho precepto: “Os doy un mandamiento nuevo, que os améis unos a otros; igual que yo os he amado, amaos también entre vosotros” (Juan 13,34). El modelo para el amor mutuo es el que Jesús tiene a quienes están con él, que no es un amor de padre, sino de hermano y de amigo. Ahora bien, ¿es la Ley Nueva una escala de valores feminista?

Seguramente, Zambrano respondería que no. Nunca se definió a sí misma como feminista y, aunque reconoció en algunos momentos que la revolución feminista fue necesaria, la consideraba insuficiente y hasta impotente ante la deshumanización que la mujer ha sufrido desde tiempos inmemoriales. Se mostró crítica con el movimiento feminista, quizá por su beligerancia, quizá porque aspiraba acriticamente a privilegios que disfrutaban los varones y que, según Zambrano, no debería disfrutar nadie, quizá porque pensaba que el modo en que buscaba la igualdad anulaba las diferencias, quizá porque no se distanciaba del pensamiento dualista y en algunos aspectos abría más la

²⁴⁸ “Os doy un mandato nuevo”, en griego: Ἐντολὴν καινὴν δίδωμι ὑμῖν. El término ἐντολή se tradujo al latín como *mandatum*, y significa “encargo, orden, mandato, instrucción, mandamiento, ley”.

brecha entre hombres y mujeres... Pero a lo largo de su vida, Zambrano compartió muchos presupuestos y objetivos feministas, empezando por el reconocimiento de la plena humanidad de las mujeres, pasando por su derecho a la educación, a una vida sin violencia machista, a controlar sus destinos, a ser lo que desean sin tener que renunciar a ser mujeres, y terminando por su propuesta de unas relaciones humanas (sociedad) en las que sea posible la igualdad, sin negar las diferencias y sin jerarquizarlas.

Todos estos presupuestos y objetivos encajan con la Nueva Ley, tal como la entiende y experimenta Zambrano, que no siempre coincidía con el modo en que la interpretaba la jerarquía eclesiástica, como demuestran su reflexión sobre el relato bíblico de la creación de la pareja humana y su confesión de que su hermana y ella se pasaron la vida buscando una religión no sacrificial. De hecho, su vivencia de la religión no era acrítica y su experiencia como mujer (experiencia feminista) le lleva a quejarse en alguna ocasión de lo terriblemente masculino (violento, poderoso, terrible) que es el Dios bíblico. Zambrano se muestra profundamente neotestamentaria, es decir, seguidora del mandamiento nuevo, de la Ley Nueva. Si se tiene en cuenta lo que la autora afirma de Antígona, es dicha ley la que inspira e ilumina las acciones del personaje. Podría decirse lo mismo de la autora. La igualdad radical de todos los seres humanos que proclama el cristianismo, aunque históricamente no se haya hecho efectiva, encaja con afirmación de la plena humanidad de las mujeres defendida por Zambrano, con su propuesta de hermandad, con su empeño en sacar a la luz lo ocultado, lo silenciado, lo invisibilizado, de poner en medio de las plazas a quienes gimen para que cuenten su historia, con su deseo de que nada humano sea humillado, despreciado, marginado, o sacrificado.

Ahora bien, que la Ley Nueva sea de inspiración cristiana no reduce su campo de influencia al ámbito religioso y privado, porque en Zambrano lo espiritual, lo político, lo personal, lo religioso, lo social... no son espacios estancos. Todos los aspectos que conforman su identidad –la religión, el género, la nacionalidad, la clase social, el exilio...– se condicionan, se alimentan mutuamente y conforman su escala de valores, la cual, al final, resulta feminista, sobre todo si el ámbito de acción del feminismo no se limita a las mujeres, en función únicamente del género, sino que se abre a las *mujer*s*, a la stirpe de Antígona.

La hermenéutica de la evaluación crítica entiende que no se pueden proclamar como válidos y con autoridad los textos kyriarcales y que hay que elaborar visiones del

bienestar que potencien la liberación. La afirmación zambranianiana del error de Sófocles y su reelaboración de la historia de Antígona son expresión clara de esta hermenéutica. Zambrano entiende la autoridad del autor trágico no como algo que se impone y requiere asentimiento, sino como autoría que se puede compartir, lo que permite mejorar y transformar el texto interpretado.

La *hermenéutica de la imaginación creativa* propuesta por Schüssler Fiorenza asume que, cuando leemos, creamos sentido rellenando imaginativamente, con ayuda de nuestra experiencia y de nuestros conocimientos, los espacios en blanco y los silencios del texto. Para esta autora, la imaginación es un espacio de memoria y posibilidad que permite vivir de nuevo ciertas situaciones y deseos, mirar la historia de otro modo y contarla de manera diferente, neutralizando las tendencias marginadoras del texto kyriocéntrico y generando visiones utópicas de justicia y bienestar. La hermenéutica de la imaginación creativa, por tanto, recrea los relatos bíblicos desde un ángulo diferente, poniendo a las mujeres en el centro y reimaginando los textos en el horizonte radicalmente democrático de la *ekklisia de mujer*s*. La interpretación feminista de la Biblia se ha servido de diferentes métodos imaginativos para actualizar los relatos bíblicos, algunos relacionados con la representación teatral y con la narración.

La hermenéutica de la imaginación creativa es evidente en la interpretación zambranianiana de Antígona. En los casi dos mil quinientos años que nos separan del texto de Sófocles, la leyenda de Antígona ha sido interpretada y recreada innumerables veces, de muy diversas formas y para fines muy distintos, pero hasta que María Zambrano empezó a escribir los delirios de Antígona en 1947, que culminaron en *LTA*, nadie había imaginado qué pasó o pudo pasar en la tumba en la que la joven fue enterrada viva, es decir, nadie había rellenado el espacio en blanco –de silencio y oscuridad– dejado por Sófocles respecto a este momento realmente crucial para su protagonista. La filósofa rescató la figura de Antígona e hizo brotar al lenguaje lo silenciado y soslayado por el autor trágico, lo cual, a la vista de los textos analizados, fue mucho y afectó también a otros personajes.

En todos los escritos zambranianos en los que Antígona toma la palabra, la autora, a través de la memoria de su protagonista, rehace retrospectivamente su historia y la de quienes han formado parte de ella, con lo que no solo rellena el espacio el blanco dejado por Sófocles en la tumba, sino otras muchas cuestiones obviadas por el autor trágico respecto a la heroína que Zambrano considera fundamentales para dar sentido a

su figura y a su leyenda. De esta manera, la Antígona zambranianiana evoca recuerdos de su infancia, desarrolla sus sentimientos y reflexiones a propósito del incesto de sus padres, saca a la luz su pasión amorosa, sobre todo en *DA*, rescata y expresa su experiencia del exilio, descubre aspectos de su vida desconocidos hasta entonces incluso para ella, revela sus más profundas inquietudes y esperanzas respecto a su destino...

En *LTA* también se recuperan imaginativamente las experiencias de los otros personajes, sobre todo respecto a Antígona, puesto que ella ocupa el centro del relato, venciendo así el androcentrismo del texto sofocleo y su tendencia marginadora. Esta posición central del personaje se proyecta retrospectivamente en el relato. Así, por ejemplo, Antígona aparece como la única verdad de Edipo, su promesa cumplida, y Polinices la reconoce como el móvil fundamental de su regreso a Tebas. Zambrano crea asimismo personajes que no aparecen en el relato sofocleo, como la nodriza, la harpía y los desconocidos, que giran en torno a la protagonista y contribuyen, entre otras cosas, a construir su identidad y a rellenar más espacios en blanco. La filósofa, por tanto, recrea imaginativamente el pasado de Antígona, situándola en el centro, dándole la palabra y convirtiéndola en intérprete de sí misma y de los demás a través de la reflexión y el diálogo.

La autora rellena el espacio en blanco de la tumba, pero no se conforma con ello. Empujada por la incredulidad que le despierta el texto sofocleo, en lo que al suicidio de Antígona se refiere, imagina qué habría pasado si la joven no se hubiera quitado la vida violentamente, lo que le permite recrear la leyenda por completo. Desde los primeros esbozos de los delirios, la autora sitúa a Antígona en la tumba para que viva en delirio su vida no vivida, en un ejercicio que empieza siendo, sobre todo, de memoria, y acaba transformándose en posibilidad. El tiempo de la tumba es concebido por Zambrano como un tiempo para que su personaje reviva su pasado y viva su futuro, en principio imposible, porque le ha sido arrebatado. Pero al negar el suicidio de Antígona, la autora, que imagina el proceso por el que la protagonista va adquiriendo conciencia de sí misma y de su historia, acaba otorgando al personaje un futuro real, no solo fruto de su delirio, pues la tumba se abre para ella, con lo que Zambrano deja un espacio en blanco que quien lea *LTA* deberá llenar para interpretar el texto.

Rellenar los espacios en blanco, en los textos literarios en que Antígona toma la palabra, sobre todo en *LTA*, donde además aparecen más personajes, supone sacar a la luz lo ocultado y hacer brotar al lenguaje lo silenciado, es decir, hacer visible y audible

lo marginado, lo que no importa, lo excluido, lo condenado, lo no hegemónico... Es la tarea que asume de forma expresa el desconocido primero de la última escena de la obra, quien se presenta a sí mismo como quien baja a los pozos de la muerte y saca de allí a quienes claman –enmurados– sin que nadie los vea ni los oiga. Los hace visibles y audibles con sus palabras, es decir, con su imaginación, pero es la voz de Antígona –y la de los de su estirpe– la que desata las palabras que el desconocido tenía atascadas en su pecho, tal como desató las de Zambrano. La autora, por tanto, no transcribe las palabras de Antígona: se las presta para dar forma a la voz que gime. Y quienes escuchen estos gemidos pondrán otras palabras, las suyas, a la voz de la enmurada. La hermenéutica de la imaginación creativa, por tanto, está informada por las experiencias y los conocimientos de quienes interpretan.

Zambrano introduce en su interpretación de Antígona diferencias que contrastan con las lecturas hegemónicas de algunos símbolos, como la relacionada con el sacrificio que realiza la protagonista, calificado por la autora como “pasión de la hija”, lo que evoca inevitablemente la Pasión del Hijo, es decir, de Jesucristo, de manera que este y Antígona quedan estrechamente asociados. En principio, esto no debería causar extrañeza, porque teóricamente el Hijo asume en sí a toda la humanidad, es decir, a hombres y a mujeres, pero en la práctica la figura tiene un marcado carácter masculino, por lo que esta asociación con Antígona puede causar el mismo desconcierto que una cruz con una “Crista”, es decir, con una crucificada, icono utilizado por algunas artistas feministas para denunciar el androcentrismo de la imagen cristiana de Dios.

La hermenéutica de la imaginación creativa desplegada por la filósofa es capaz de generar visiones utópicas de justicia y bienestar. Su propuesta de hermandad, simbolizada en la relación con Ismene, en la ciudad de los hermanos y en Hemón como esposo-hermano, se enmarca en un horizonte radicalmente democrático semejante al que Schüssler Fiorenza supone para la *ekklesia de mujer*s*, pues se basa en una igualdad que asume las diferencias sin jerarquizarlas. La tierra prometida que le espera a Antígona al otro lado de la tumba, tras cruzar el umbral con el desconocido segundo, es también una visión utópica de justicia y bienestar, ya que se revela como el verdadero destino de quienes asumen la Nueva Ley, con lo que Zambrano cuestiona el patrón cultural kyriocéntrico que afirma que el fin de los transgresores es el castigo, incluso la muerte.

La elección del género literario de *LTA*, en cuya parte ficticia se entremezclan drama y confesión, está muy relacionada con otro de los objetivos de la hermenéutica de la imaginación creativa: la actualización de los relatos objeto de interpretación, a veces muy antiguos, en un doble sentido. Por un lado, el teatro es vida representada ante el espectador, como acción, cada vez que el relato se pone en escena; visibiliza un suceso mientras está acaeciendo, y su objetivo es, sobre todo, hacer revivir una y otra vez algo que debe seguir pasando, que ha de actualizarse, todo lo cual consigue que el espectador participe más activamente del drama que el lector de una narración. Por otro, precisamente por la capacidad que tiene el teatro de hacer revivir un suceso, este se hace actual, con lo que se reduce la distancia cronológica y cultural entre el texto y quienes acceden a él, pues este ser relee a luz de las experiencias de aquellos, desde el presente. Lo mismo sucede con la confesión, que según Zambrano es una acción ejecutada por la palabra, cuya meta consiste en obligar al lector a leer dentro de sí, es decir, a realizar la misma acción que ha hecho el que confiesa. Y esa meta necesita ser actualizada cuando se lee.

La hermenéutica de la re-membranza y la reconstrucción cuestiona la distancia entre el lector contemporáneo y los textos antiguos e intenta impedir la dinámica kyriocéntrica que estos manifiestan en sus contextos literarios e históricos, para lo cual recontextualiza los textos mediante una reconstrucción histórica socio-político-religiosa cuyo objetivo es hacer de nuevo visibles a “los otros” subordinados y marginados y volver audibles sus argumentos y sus silencios reprimidos. Esta hermenéutica aspira a recuperar como patrimonio de las *mujer*s* la historia protagonizada por ellas y el recuerdo tanto del trato discriminatorio padecido, como de sus luchas y conquistas, y busca no solo la rememoración histórica, sino la reconstrucción del mundo. Se asemeja a la hermenéutica de la imaginación creativa, pero referida a la historia, la cual se entiende no como transcripción de acontecimientos, sino como ámbito de lo posible o de lo probable. El objetivo de la historiografía feminista, por tanto, es crear espacios para la presencia histórica de las mujeres y despertar la capacidad de imaginar alternativas al pasado kyriarcal, para lo que son necesarios presupuestos hermenéuticos diferentes, capaces de corregir el sesgo andro-kyriocéntrico de las fuentes históricas.

Zambrano no interpretó la *Antígona* de Sófocles para reconstruir la historia de las mujeres contemporáneas al tragediógrafo griego, tal como hacen, por ejemplo, las hermeneutas bíblicas que interpretan los escritos neotestamentarios y recrean a partir de

ellos la historia de las mujeres en la iglesia primitiva, pero pueden observarse rasgos de este tipo de hermenéutica en la interpretación zambraniana de Antígona, sobre todo relacionados con la abolición de la distancia entre el presente de la autora y el pasado del texto sofocleo. Es cierto que no hay elementos en *LTA* que actualicen el contexto en el que se desarrolla la obra y que nieguen que los acontecimientos relatados se ubican geográfica y cronológicamente en la Tebas arcaica, pero tampoco hay nada que “ate” el texto zambraniano al pasado al que pertenece la leyenda que la autora recrea. De hecho, la existencia de una estirpe inaugurada por Antígona, cuyos miembros no son personajes literarios, sino “humanas criaturas”, introduce el relato en la historia y lo proyecta hacia el futuro. De alguna manera, Zambrano lo saca del ámbito de la fábula y se lo trae hasta el presente, acortando la distancia entre el pasado y la actualidad, y entre realidad y ficción, entre literatura e historia. En este sentido, no hay que olvidar que al inicio del prólogo de *LTA*, la autora afirma que Antígona “en verdad” no se suicidó, lo que sugiere que miraba al personaje como a una persona real, quizá porque la identificaba con su hermana o consigo misma, o porque oía la voz de Antígona en todos los que pertenecen a su estirpe, hombres y mujeres de carne y hueso, víctimas de la historia sacrificial.

Por otro lado, en *LTA*, la filósofa hace visibles y audibles a “los otros”, especialmente en Antígona, pero también en otros personajes. A través de ellos, Zambrano expone los argumentos de quienes padecen la historia, sin protagonizarla, y llena de palabras los silencios de quienes no saben cómo hablar, mujeres y hombres reales, del pasado y del presente. La reflexión sobre el exilio de la protagonista pone voz a todas las personas exiliadas de todos los tiempos, y sus deliberaciones sobre su destino, sus esperanzas, sobre todo lo que le ha impedido ser lo que deseaba, sobre sus sueños de igualdad, refleja la experiencia de tantas y tantas mujeres que, en todo el mundo, han sufrido a causa del patriarcado y, a pesar de todo, han logrado imaginar alternativas igualitarias.

Zambrano reclama la herencia de Antígona en la leyenda, reclama su derecho a disponer de tiempo y de palabra, su protagonismo, y, con ello, reclama también la herencia de su estirpe en la historia. De esta manera, les otorga existencia no solo literaria, sino histórica, y reclama como patrimonio histórico sus acciones, su sufrimiento y sus logros, la historia verdadera que han protagonizado los hombres y las

mujeres que la historia apócrifa, la de los vencedores, ha ocultado y olvidado. Así, la literatura y la interpretación se convierten en praxis de transformación.

La *hermenéutica de la acción transformadora para el cambio* es la última de las estrategias interpretativas propuestas por Schüssler Fiorenza, quien parte de la premisa de que generar nuevos conocimientos e interpretaciones implica tomar partido, a favor o en contra de los oprimidos. Dicha hermenéutica aspira a destruir las relaciones de dominación legitimadas e inspiradas por las religiones bíblicas kyriarcales –o cualquier otro sistema kyriarcal– y a elaborar visiones creativas alternativas de una humanidad nueva, lo cual solo es posible si la imaginación va acompañada del compromiso y la lucha por un futuro diferente y más justo, es decir, si se borran las barreras entre el pensamiento y la acción, porque las visiones éticas de autoafirmación y comunidad, de justicia y bienestar, no pueden ser separadas de las luchas por hacerlas realidad. La interpretación, por tanto, no se entiende solo como una tarea intelectual, sino que debe convertirse en un espacio sapiencial de audacia, esperanza y visión de futuro en medio de las luchas de las *mujer*s*.

Según esto, la interpretación feminista bíblica crítica se entiende como un acto de compromiso con los pobres y marginados del pasado y del presente, lo que refleja una profunda dimensión ética, muy presente los textos zambranianos sobre Antígona. Podría decirse, de hecho, que *LTA*, en su totalidad, es expresión del compromiso de la autora con los marginados, puesto que escribió la obra para denunciar un error y resarcirlo, es decir, para dar a la heroína sofoclea lo que su creador le había negado: tiempo, palabra y vida, futuro. No obstante, Antígona no es solo un personaje, ni está sola: es un arquetipo humano y funda una estirpe, de manera que en ella están representadas todas las personas “enmuradas”. El sentido diacrónico que la idea de estirpe encierra conecta el pasado con el presente y hasta con el futuro y permite saltar de lo literario a lo histórico, del texto a la realidad. Rescatar la voz de Antígona, reivindicar su historia y su figura, denunciar su opresión, dar cauce a sus esperanzas y sueños y abrirle una puerta al futuro supone rescatar, reivindicar, visibilizar y resarcir a todas las víctimas de la historia sacrificial, todavía vigente.

El compromiso de la autora con los marginados y oprimidos resulta también muy evidente en el desconocido primero de la última escena de *LTA*, tantas veces mencionado. En él, Zambrano revela su disponibilidad para poner sus palabras al servicio de quienes, invisibles, gimen sin ellas y no son escuchados. Además, las

reflexiones de Antígona sobre la guerra civil y sus víctimas –tanto vivas como muertas– y sobre el exilio reflejan el mismo compromiso de la autora y, además, no se conjugan en primera persona del singular, sino del plural, porque la protagonista –y a través de ella, Zambrano– forma parte de aquellos con quienes se compromete. De hecho, en la *LTA*, más que en los otros textos literarios sobre Antígona, se percibe mejor el proceso por el que el texto y la experiencia de la autora se interrogan mutuamente.

Zambrano escribe los delirios de Antígona y, posteriormente, *LTA* con el fin de subsanar un error. Para ello, muestra los aspectos injustos para Antígona de la historia narrada por Sófocles –silenciamiento, ocultación, suicidio, familia, destino de mujer...– e imagina una visión alternativa a la historia sacrificial de la que la muchacha es víctima. Que la autora materialice su interpretación de la tragedia sofoclea en una nueva obra teatral puede entenderse también como un modo de hacer realidad sus reflexiones, de convertir la interpretación en algo más que una tarea intelectual. La parte dramática de *LTA* vivifica el prólogo, pues no en vano el teatro es vida representada ante el espectador, quien se ve implicado en la acción revivida. De todas formas, una representación teatral sigue siendo representación y Zambrano lo sabe. Por eso, hace saltar a Antígona del texto a la vida y afirma que es nuestra propia conciencia oscurecida, la reconoce como arquetipo del ser humano, la nombra fundadora de una estirpe y le otorga la capacidad de desatar con su voz las palabras de quien la escuche.

La hermenéutica de la acción transformadora para el cambio no requiere exégetas profesionales, sino intérpretes que deseen transformar la sociedad. Así, los lectores aprenden a verse como sujetos de interpretación no solo de la Biblia u otros textos con autoridad cultural, sino de la realidad, juzgan lo que es opresivo o liberador a partir de su experiencia y aprenden a aprovechar los aspectos liberadores de los textos sin asumir los opresivos. Zambrano era una mujer culta y formada académicamente. Su reflexión sobre la *Antígona* de Sófocles deja ver sus conocimientos sobre la obra que interpreta, sobre los diversos modos en que la tradición la ha entendido, sobre la tragedia griega en general y sobre otras muchas obras literarias, filosóficas y religiosas. Pero da la impresión de que, cuando escribió los delirios de Antígona y *LTA* –el capítulo sobre el personaje autor incluido en *El sueño creador* tiene un tono más académico–, la autora no pretendía realizar, o al menos no principalmente, una exégesis del texto griego que condujera a revelar significados ocultos, todavía no descubiertos por ningún estudioso de Sófocles. Zambrano quería dar palabras a quienes solo tenían

voz y, para ello, se autorizó a sí misma a releer la tragedia sofoclea de una forma nueva, preguntándose si lo que su creador le hizo a su protagonista era ético, según la experiencia de la filósofa. Y le reconoció a Antígona la misma autoridad para interpretar la realidad y para interpretarse a sí misma y, con ella, reconoció esa misma autoridad a todos los miembros de su estirpe. De esta manera, la autora manifiesta que todas y cada una de las personas pueden ser intérpretes críticas de los textos con autoridad y de la realidad, evaluar por sí mismas, a partir de su experiencia, y aprovechar lo liberador sin asumir lo opresivo. *LTA*, por tanto, al igual que la hermenéutica bíblica feminista crítica, invita y contribuye a que las mujeres se empoderen como sujetos de interpretación y como creadoras de sentido, tal como hacen Zambrano y Antígona, de manera que el acto interpretativo se convierte en un momento de la lucha por la liberación de las *mujer*s*.

Con ello, la autora entra en lo que Schüssler Fiorenza llama el ámbito de la sabiduría, entendida como el uso conjunto de la lógica y la poesía, como la unión de la conciencia de sí mismo y la autoestima con la conciencia y la estima del mundo y de los demás, lo que conecta estrecha y expresamente con la razón poética de Zambrano, con su rechazo del pensamiento dualista, con su concepto de piedad y con el delirio como forma de expresión, entre otras cosas. Por otro lado, el carácter radicalmente democrático de la sabiduría, pues todo el mundo puede adquirirla, sin necesidad de formación académica, queda reflejada, mejor que en cualquier otro personaje, en la sabiduría práctica, nacida de la reflexión, de la experiencia y de la empatía, de Ana, la nodriza. Se trata, por tanto, de lograr un pensamiento que no sea ajeno a la vida, de alcanzar un saber para vivir, en todas sus dimensiones, para tener vida, una vida plena, plenamente humana. Se trata, por tanto, de lograr una sabiduría cuya validez sea juzgada por quienes constituyen la base de la pirámide de la dominación y la discriminación kyriarcal, en función de su capacidad para mejorar sus vidas.

El compromiso de María Zambrano con las víctimas de la historia sacrificial en su interpretación de la obra sofoclea es innegable. Y pudo elaborar una visión alternativa a dicha historia, no solo porque estaba comprometida con ellas, sino porque era una de ellas, de manera que compartían sueños y esperanzas. Y si bien es cierto que María Zambrano, tras su regreso a Europa en 1946, no participó activamente en ningún movimiento político, también lo es que nunca renunció a hacer política a través de sus escritos, entre otras cosas porque, en ella y en su pensamiento, lo personal y lo público,

lo espiritual y lo político, lo intelectual y la vida no eran conceptos dicotómicos ni ocupaban espacios diferentes.

La hermenéutica crítico-feminista, por otro lado, es un proceso siempre en marcha que ha de repetirse de forma diferente y con distinta perspectiva según la situación, de manera que cada nueva lectura hace brotar del texto un nuevo significado. Por eso, cada vez que Zambrano se acerca al texto sofocleo, su mirada sobre Antígona cambia, porque cambia su perspectiva, y la protagonista de *DA*, por ejemplo, no es la misma que la de *DMA*, o la de *LTA*, como tampoco era igual la María Zambrano de 1947 que la de 1967. También mi visión de *LTA* ha variado en el transcurso de mi investigación.

Tampoco concluye nunca el proceso de *concienciación* que constituye el objetivo último de la interpretación bíblica feminista crítica y que busca que las mujeres desarrollen su conciencia feminista, adquieran recursos para reconocer lo que las oprime y las deshumaniza y aprendan a nombrarse a sí mismas y la situación en la que viven para suscitar un cambio. ¿De qué quería concienciar Zambrano con *LTA* y a quién? Antes que a nadie, a la propia Antígona, quien a lo largo de la obra va adquiriendo conciencia de sí, reconoce lo que le ha impedido ser quien quería ser, aprende a interpretarse a sí misma y a su realidad y, como consecuencia, la transforma, pues su luz se proyecta sobre los demás personajes y ella misma se abre a una nueva realidad, renunciando por completo a volver atrás. La parte dramática de *LTA* —en la que pueden considerarse englobados los delirios anteriores— es la crónica de un proceso de concienciación: el desconcierto y el miedo iniciales, la oscuridad, la mirada reflexiva hacia el pasado, el nuevo rostro que muestra la realidad bajo la nueva luz, el desengaño, la desesperación y, al mismo tiempo, la esperanza, la decisión de no volver atrás, bajo ningún concepto, y de cruzar la puerta que se abre al otro lado de las tinieblas, aunque no se sepa adónde lleva. En este proceso de concienciación, la soledad es inevitable, pero insuficiente. Antígona entra en la tumba sola, delirando, pero dialoga con otros y el diálogo le lleva a formularse preguntas que nunca se había hecho y cuyas respuestas le darán luz sobre sí misma y sobre su historia. Las voces de los otros le conducen por el infierno de su oscuridad hasta que empieza a ver una luz nueva. La presencia de otros es también importante al final del proceso: el desconocido segundo le invita y le ayuda a atravesar el umbral que se abre ante ella; el desconocido primero contribuirá a que el proceso de concienciación no termine hasta que la historia deje de ser sacrificial. El

salto de la tumba a las plazas que el desconocido primero garantiza sugiere que el proceso de concienciación no solo es personal, sino social e histórico, porque todos los ámbitos del ser y de la realidad están entrelazados.

Más allá de Antígona, no cabe duda de que Zambrano también quería concienciar a su stirpe. Si el delirio tiene algo de confesión, si la confesión y el teatro confluyen en *LTA*, Zambrano pretende que quien lea o vea lo que sucede en la obra, lo haga también. Quiere, por tanto, que cada persona deje que las disonancias que experimenta despierten su conciencia y se haga preguntas y no tema las respuestas y vaya hasta donde estas le lleven, aunque parezcan callejones sin salida, con la esperanza cierta de que una puerta se abrirá hacia una vida más humana que humanizará la historia.

Y, como el desconocido primero, Zambrano quería poner en el centro de las plazas a quienes nadie ve ni oye, para que quienes no miran ni escuchan abran sus ojos y sus oídos, para que despierten también sus conciencias y dejen de ver a los demás como “los otros” y tengan en cuenta, como humanos que son, a quienes el pensamiento, la sociedad y la Historia han menospreciado, marginado y sacrificado, para que oigan los delirios de quienes gimen y dejen que su voz desate sus palabras.

6. CONCLUSIONES

María Zambrano supo, desde niña, que el género condicionaba el destino de las personas y que ser mujer, algo a lo que no estaba dispuesta a renunciar, también le impondría limitaciones. No obstante, las numerosas negativas que recibió como respuesta cuando preguntaba si podía ser... lo que fuera, sin dejar de ser mujer, le condujeron a su verdadera vocación, pensar, pues el cerebro no tiene sexo. Como mujer, siempre perteneció a una minoría en los ambientes académicos, políticos e intelectuales en los que se movió. Antes de iniciar su exilio, formó parte de una generación de mujeres españolas pioneras en muchos aspectos, algunas de las cuales se declaraban abiertamente feministas, algo que ella nunca hizo, aunque su vida y sus escritos revelan que compartía muchos de los objetivos del feminismo, con el que, por otra parte, fue crítica en algunos momentos.

Desde 1928, en que publicó una serie de artículos en la columna “Mujeres” del periódico *El Liberal*, hasta la reseña que hizo al libro *Grandeza y servidumbre de la mujer*, de su amigo Gustavo Pittaluga, escrita en 1946, aunque publicada en 1947, María Zambrano dedicó específicamente varios textos y conferencias a las mujeres y a la cuestión femenina, inspirados siempre por situaciones y problemas contemporáneos, a los que deseaba aportar soluciones.

En los catorce artículos de *El Liberal*, trató de los problemas y las realidades concretas que veía alrededor, por lo que abordó temas diversos relacionados con las mujeres, como la organización del trabajo femenino, la prostitución, la actividad intelectual de las mujeres, los problemas de los hogares en los que ellas tienen que salir a trabajar fuera, la violencia machista, calificada entonces como “crimen pasional”, los nuevos ideales de las mujeres, que deseaban ser dueñas de sus vidas... La autora conocía la situación de inferioridad, exclusión y marginación de las mujeres, pero se negaba a tratarlas como simples víctimas o elementos pasivos, pues las consideraba dueñas y responsables de su destino. Y consciente de los diferentes roles que hombres y mujeres habían ocupado en la historia y en la sociedad y de la brecha abierta entre unos y otras,

proponía como solución la integración de ideales, de nuevos ideales hacia los que pudieran caminar juntos, pero no solo hombres y mujeres, sino también obreros e intelectuales.

En los dos artículos escritos en Chile a propósito de la mujer en la Guerra Civil española, Zambrano proclama el protagonismo y la aportación de las mujeres en los momentos decisivos de la historia, afirma que la feminidad de las mujeres que acompañan a los varones en la lucha por la libertad no solo no queda puesta en entredicho, sino que se acrecienta, lo que significa que el concepto de feminidad no es estático, reconoce que las mujeres entran en el espacio público sin abandonar el privado, y confiesa su confianza en las mujeres del pueblo, las cuales, aunque incultas, pueden convertirse en modelo para todos.

Sus reflexiones sobre la mujer en la cultura occidental, recogidas en varias conferencias y artículos, rastrean la relación histórica entre el hombre y la mujer para clarificar la confusa situación del presente de la autora, es decir, la crisis que vive Occidente. Zambrano muestra la profunda divergencia existente entre hombres y mujeres desde los inicios del pensamiento en Occidente, que es el ámbito en que ella se mueve, y la exclusión de la mujer de la definición –hecha por varones– de ser humano, motivo por el que esta, históricamente, nunca ha alcanzado el estatuto de plena humanidad, con todo lo que ello implica; denuncia la responsabilidad de la Escritura –a partir del relato de la creación de la pareja humana– en la condición subalterna de las mujeres; revela la heterodesignación sufrida por ellas, puesto que el concepto *mujer* es una construcción histórica y cultural, realizada asimismo por varones, que las mujeres han asumido, haciéndose dependientes, obedientes y silenciosas, o rechazado, convirtiéndose en mujeres “anómalas”. Pero la autora también sabe y hace visible que las mujeres han sido algo por sí mismas, han encontrado modos propios de ser y de expresarse y han realizado aportaciones importantes, con consecuencias culturales y políticas, en diversos momentos de la historia, para lo cual han tenido que des-feminizarse, es decir, saltar por encima de su sexo y alejarse del destino que se les supone a las mujeres: el matrimonio y la maternidad. Una mujer que logró verse a sí misma y crearse, al margen de los sueños del varón, fue Eloísa, quien encontró el modo de participar en la libertad sin dejar de ser alma, objetivo que en principio debería servir a todo ser humano, fuera hombre o mujer. En todo caso, la mujer ha sido posibilitadora

de la historia y de la cultura porque ha constituido una especie de sustrato sobre el que los varones han construido ambas.

De esta manera, María Zambrano hace visible el papel de las mujeres en la historia de la cultura occidental, incluso cuando han parecido menos activas, lo que revela la importancia que la filósofa concedía a todo lo que la cultura hegemónica y la historia oficial habían ocultado y despreciado. Por otro lado, la autora reconoce que su pensamiento es subjetivo, lo que no disminuye su veracidad, y aunque la tradición pesa, desea superar el pasado, la brecha entre lo masculino y lo femenino y sus nefastas consecuencias. Para ella, el pasado ayuda a comprender el presente, pero no es normativo.

En la reseña al libro de Gustavo Pittaluga, el último texto que Zambrano dedicó al tema de la cuestión femenina, la autora reconoce que la cuestión femenina, aunque parezca resuelta, no lo está, pues aún no se ha respondido a una pregunta fundamental: si las mujeres pueden tener una vocación como los hombres sin renunciar a sus funciones procreadoras y de crianza de la prole, que parecen ineludibles en ellas. Con todo, confiesa que el futuro de la humanidad está en las mujeres, porque albergan posibilidades humanas aún inexploradas.

La obra y la vida de la filósofa muestran que compartía muchos ideales feministas, pero se mostraba crítica con la beligerancia de sus métodos y veía sus sombras, su limitado horizonte y el precio que muchas mujeres tenían que pagar por su independencia. Para ella, el modelo de humanidad no se agotaba en lo masculino: lo femenino también podía serlo, para hombres y mujeres.

Después de la reseña al libro de Pittaluga, María Zambrano dejó de escribir sobre la cuestión femenina, aunque explicó por qué. Es posible que llegara a la conclusión de que la cuestión de los géneros debía ser abandonada por estar planteada en unos términos, dualistas, que no contribuían a estrechar y restañar la brecha abierta entre hombres y mujeres. Pero quizá fue su experiencia vital la que le llevó a abordar el tema con otras herramientas. Poco después de escribir la citada reseña, Zambrano viajó a París, donde su madre había muerto solo unos días antes. La filósofa encontró a su hermana Araceli enloquecida por el sufrimiento presenciado y padecido, incluidas las torturas a la que le sometió la Gestapo, durante la ocupación alemana de Francia, y decidió unir su destino al de su hermana, de la que no volvió a separarse nunca. La

decisión marcó indeleblemente su vida y su pensamiento y fue definitiva en lo que a Antígona se refiere.

María Zambrano había identificado a su Araceli con la figura de Antígona desde que ambas se separaron después de exiliarse, pero esta identificación se hizo mayor cuando Zambrano volvió a París. Araceli era Antígona, porque nacida para el amor, la había devorado la piedad y porque soportaba la historia sin esperanza. Además, Araceli Zambrano, como tantas otras personas que habían sufrido lo mismo, era una muerta en vida y estaba como encerrada, enmurada, pues ni podía hablar de todo lo padecido ni quería creer en la realidad que había vivido. Esta incapacidad de Araceli para contar lo que guardaba en la oscuridad de su corazón fue determinante para que la autora decidiese no hablar sobre Antígona, sino hacer hablar a Antígona. Zambrano, por tanto, dejó de escribir sobre las mujeres y las hizo sujeto de palabra.

Los primeros balbuceos de la Antígona zambraniana, no sofoclea, que habla delirando, son de 1947. El delirio, por tanto, se convirtió en el modo de expresión del personaje, un lenguaje alternativo al discurso racional, que da cuenta tanto de la angustia como de la esperanza y en el que se expresa el ser. En 1948 Zambrano publicó “Delirio de Antígona”, un texto constituido por un “Prólogo”, de tono ensayístico, y un “Delirio primero”. En el prólogo, Zambrano destaca la virginidad de Antígona, que siendo física y de mujer, es también virginidad espiritual, por lo que la joven puede representar a las almas inocentes y víctimas de la conciencia, y acaba atribuyéndole una función mediadora dentro y fuera de la familia que la lleva al sacrificio y a convertirse en doncella sacrificada a la ciudad. En “Delirio de Antígona”, la protagonista pertenece a la estirpe de heroínas primaverales, como Perséfone, y funda también una estirpe: la de las santas niñas-adolescentes en las que coinciden piedad y justicia, como Juana de Arco. Ya en esta fecha, la autora tiene dudas sobre el suicidio de Antígona, que le parece imposible de creer, aunque el miedo que le inspira el respeto al Autor no le permite ir más allá. En todo caso, la joven necesitaba tiempo para vivir la vida no vivida que la condena le arrebató y que Sófocles no le concedió. Pero Zambrano, sí. En “Delirio primero”, por tanto, la protagonista se presenta, sobre todo, como una mujer que, en efecto, nacida para el amor, ha sido devorada por la piedad.

Pero este no fue el único delirio de la Antígona zambraniana. A lo largo de 1948, la filósofa escribió varios textos que no se publicaron y que dejó reposar tras un descubrimiento importante: que Antígona tenía que oír voces. No bastaba, pues, que

delirara en solitario o con una sola perspectiva. El delirio, por tanto, puede ser también diálogo. Zambrano, de hecho, ya había empezado a crear otros personajes, de manera que los delirios fueron el germen de la obra teatral que escribió años después, bajo el título “Delirio y muerte de Antígona”, y que, tras algunos cambios en el texto y en el título, se publicó en 1967, precedida de un prólogo, como *La tumba de Antígona*.

Entre los delirios y el drama hubo otros escritos sobre Antígona, inéditos e impresos. Entre los inéditos, destacan varios textos sobre la relación entre el personaje y la guerra civil. De los publicados, el más importante, sin duda, es “El personaje autor: Antígona” (1965), en el que la autora reflexiona sobre la función del autor trágico, que debe dar a su personaje el tiempo sucesivo para que pueda desarrollarse su increíble historia, y sobre la peculiar condición de Antígona, que es un personaje-autor de sí misma, porque necesitaba recrearse o ser recreada, ya que al cumplir la acción que su ser reclamaba (enterrar el cadáver de su hermano) le fue arrebatado su destino como mujer. Y eso es lo que Zambrano estaba haciendo precisamente entonces con Antígona: recrearla dejando que se recreara. Pero, para ello, la filósofa tuvo que releer por completo la *Antígona* sofoclea.

Toda interpretación, conscientemente o no, es un discurso retórico que parte de una perspectiva condicionada por la experiencia de quien interpreta y que se hace con una intención concreta, explícita o tácita. Todas las traducciones, por fieles que pretendan ser al original, lo traicionan, y todas las recreaciones de una obra, en mayor o menor medida, son críticas con su autor. Pero hasta que María Zambrano escribió el prólogo de *La tumba de Antígona*, nadie se había preguntado qué pasó en realidad en la tumba desde que Antígona entró en ella hasta que se quitó la vida y, sobre todo, nadie se había atrevido a afirmar que Sófocles se equivocó al contar el suicidio de su protagonista. Y esta afirmación, dicha a propósito de un autor como Sófocles y de una obra como *Antígona*, y que pone en tela de juicio la autoridad del tragediógrafo y la validez del discurso de su obra, requiere mucho valor por parte de la filósofa y que se conceda a sí misma una gran autoridad como lectora.

Mi hipótesis de trabajo ha sido, tal como ha quedado expuesta en la Introducción, que la interpretación zambranianiana de la tragedia de Sófocles presenta importantes coincidencias con el enfoque, las herramientas y las categorías de análisis manejadas por la hermenéutica bíblica crítico-feminista, especialmente con la desarrollada por la teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza.

Por lo que respecta a las categorías de análisis feminista, en *La tumba de Antígona*, Zambrano afirma que la protagonista es un arquetipo humano, lo que no solo significa que es mujer y ser humano completo al mismo tiempo, sino que lo femenino puede ser prototipo de lo humano, lo que se ajusta al principio de plena humanidad de las mujeres adoptado por las teólogas feministas, en general, y la intérpretes bíblicas feministas, en particular

Antígona funda una estirpe, la de los enmurados, es decir, los fracasados de la historia, los marginados, los confinados en no-lugares, los olvidados y excluidos, las víctimas de la historia sacrificial. En resumen, “los otros” de todo lo hegemónico, entre quienes se cuentan, por supuesto, las mujeres, enmuradas de mil formas distintas, sacrificadas para sostener el orden kyriarcal, marginadas, silenciadas, y siempre “lo otro”, en todos los ámbitos y en todas épocas. Esta estirpe de Antígona coincide con la categoría de análisis feminista *wo/men* –en español, *mujer*s*– propuesta por Schüssler Fiorenza, categoría que incluye no solo a las mujeres, definidas en términos de género, sino también a los varones no hegemónicos.

Esto guarda relación con la universalización feminista del principio de igualdad, que hace que el feminismo rechace cualquier principio generador de desigualdad y busque una definición de ser humano inclusiva, y no solo respecto al género. Esta universalización del principio de igualdad encuentra su paralelo en el deseo zambraniano de que nada humano sea humillado, despreciado, olvidado o marginado.

La categoría *mujer*s*, que alude asimismo a las diferencias que existen entre las mujeres y a las que se dan en el interior de cada una, está encarnada en la diversidad de personajes femeninos y semi-seres que aparecen en *La tumba de Antígona*, tanto si se les concede entidad real, como si se los considera fruto de la imaginación de la protagonista, en cuyo caso serían expresión de la diversidad que se da en el interior de Antígona y de su capacidad para adoptar diferentes perspectivas en su reflexión.

La zambraliana historia sacrificial, de la que Antígona y su estirpe son víctimas, tiene numerosos puntos en común con la categoría kyriarcado, de Schüssler Fiorenza, que se define como sistema en el que se entrecruzan las distintas formas de opresión y dominación, no solo el género. El poder del ídolo de la historia sacrificial equivale al “gobierno del señor”, significado etimológico de kyriarcado, pues ídolo y señor se sostienen, respectivamente, en lo alto de la pirámide kyriarcal y de la que, según

Zambrano, simboliza a las sociedades sacrificiales, gracias a quienes constituyen la base: las *mujer*s*, es decir, la estirpe de Antígona.

El marco reconstructivo alternativo que Zambrano propone a la historia sacrificial es la historia humana, o la historia verdadera, que es también la alternativa a la historia apócrifa, la escrita por los vencedores. Esta historia humana aparece, como promesa, en la ciudad de los hermanos y en la tierra prometida que le espera a Antígona al otro lado del umbral de la tumba, pero también aparece como realidad en la propia Antígona, en su manera de vivir la hermandad, en su evolución dentro de la tumba, y en Ana la nodriza, una figura que ayuda a ser persona, a humanizarse. En el fondo de todas estas manifestaciones de la historia humana se encuentra la Nueva Ley, la del Amor, es decir, la hermandad, que integra las diferencias sin anularlas ni jerarquizarlas, lo que garantiza un poder realmente democrático, compartido, cuyo objetivo es el bien común, y hace posible una sociedad no sacrificial, capaz de generar una historia humana. Esta visión radicalmente democrática de la historia humana coincide con la *women's ekklesia*, o *ekklesia de mujer*s*, propuesta por Schüssler Fiorenza como marco reconstructivo feminista alternativo al kyriarcado, que también es utopía realizada parcialmente en la historia, es decir, sueño y logro histórico al mismo tiempo.

El modelo de hermandad propuesto en *La tumba de Antígona* no es la relación hermana-hermano representada por Antígona y Polinices, sino la relación hermana-hermana que encarnan Antígona e Ismene, con lo que Zambrano neutraliza una de las estrategias más utilizadas por el patriarcado, la de enfrentar a mujer contra mujer. Esto enlaza, a su vez, con uno de los marcos reconstructivos alternativos al patriarcado propuesto por las intérpretes bíblicas feministas, la sororidad.

La *ekklesia de mujer*s* favorece una cultura de debate que permite descubrir las estructuras ocultas del kyriarcado y proponer alternativas feministas, por lo que toda la parte dramática de *La tumba de Antígona* puede considerarse expresión de la misma, pues el diálogo entre los personajes permite a Antígona leer su historia, interpretarse a sí misma y transformarse. La Antígona del principio de la obra, más parecida a la de "Delirio de Antígona" no es la del final.

La protagonista de *La tumba de Antígona* va alejándose progresivamente de los valores patriarcales del mundo al que pertenece. Al principio, se ve a sí misma como un ser incompleto, puesto que es virgen, lamenta su infertilidad y se siente sola. Pero el proceso de concienciación que vive en la tumba, delirando sola y en compañía, le hace

descubrir su propia voz, reconocerse y autorizarse como sujeto que se interpreta a sí misma y a los demás, identificar las ataduras que le han impedido ser libre, en su caso relacionadas la familia, opresora para ella, reconocer la heterodesignación que ha padecido, recuperar su infancia y sus recuerdos, evocar y reivindicar su experiencia en el exilio, proclamarse seguidora de la Nueva Ley, y hacerse preguntas. Antígona no lamenta no haberse casado con Hermón, porque descubre que su vida no vivida no era solo una, la que le esperaba por ser mujer —el matrimonio—, sino varias, porque sus hermanos, por separado, antes de darse muerte mutua y después, le ofrecían distintos futuros, pero sobre todo porque ella, no la novia de Hemón, ni la hermana de Eteocles y Polinices, ni la hija de Edipo y Yocasta, sino ella, Antígona, intuía la existencia de otra vida prometida, de otro futuro sin nombre y sin forma, inédito. Todo este proceso describe lo que la teoría feminista califica como experiencia feminista, consecuencia de la experiencia de contradicción que experimentan las *mujer*s* al comparar lo que el sistema dice de ellas y lo que experimentan de sí mismas y que genera un avance rompedor, una experiencia de ruptura y conversión que les permite identificar las estrategias kyriarcales y construir la realidad desde sí mismas.

Esta experiencia feminista tiene mucho que ver con el término zambrano delirio, que surge de la contradicción que la persona experimenta entre sus esperanzas y su destino, permite transgredir los límites internos y externos y, por tanto, tiene carácter liberador, transforma a quien delira y es, también, un lenguaje alternativo —a veces, diálogo— a la razón hegemónica. Y Antígona está profundamente relacionada con el delirio, como lo están Araceli Zambrano y la propia filósofa, todas ellas desbordadas por la realidad. Las esperanzas y la realidad de Antígona no coinciden cuando se ve obligada a bajar a la tumba, pero en realidad no habían coincidido nunca. Por eso, delira, penetra en la oscuridad y, al final, encuentra la luz. La tumba se abre y Antígona rompe sus límites internos y externos.

La experiencia feminista es lo que lleva a las intérpretes feministas a cuestionar la autoridad de la Biblia. Esta misma experiencia, la contradicción entre lo que lo que Sófocles afirma de Antígona y la experiencia de Zambrano respecto al personaje y a la realidad, es lo que induce a la filósofa a cuestionar no solo la autoridad del texto, sino la del Autor, del que afirma que se equivocó. Y aún va más allá, puesto que no solo se rebela contra la autoridad de Sófocles, sino que se hace coautora suya al rehacer la obra para subsanar el error que le atribuye, lo que representa un cambio en el paradigma de

autoridad, entendida no como poder sobre, sino como poder ejercido comunitariamente, tal como lo concibe la hermenéutica bíblica crítica feminista.

El rechazo de María Zambrano al pensamiento dualista, a la construcción de la realidad a base de dicotomías cuyos términos se hallan siempre jerarquizados es uno de los aspectos en que la autora coincide de manera más evidente con la hermenéutica feminista y su búsqueda de integridad. La filósofa trabaja incansablemente para armonizar lo diferente, tal como se armonizan los silencios y las diferentes notas en una composición musical. Busca la integridad entre las clases sociales, entre los géneros, entre la filosofía y la poesía, entre el pensamiento y la vida, entre las ideas y la acción. Y géneros como la confesión, tal como la entiende Zambrano, que muchos autores relacionan con *La tumba de Antígona*, buscan salvar la brecha que desde los orígenes de la filosofía occidental se abrió entre la razón y la vida.

En *La tumba de Antígona*, se encuentra unido y entrelazado, a veces de forma paradójica, lo que el pensamiento dualista concibe como términos contrarios. El género literario de *La tumba de Antígona* es ambiguo, el lenguaje es enunciativo y poético, lo acontecido en escena puede ser real o imaginado, el *agon* trágico ha desaparecido a favor de una estructura radial. Todos los personajes, sea cual sea su naturaleza, tienen la misma entidad. La protagonista se halla en una tumba, pero está naciendo, recuerda el pasado y crea futuro, habita en la oscuridad y es iluminada... Antígona (re)construye su identidad en diálogo con los otros personajes, pero también proyecta su luz sobre ellos, de manera que construyen mutuamente. Las voces de los demás pueden ser también la de la protagonista, si se asume que todo sucede en su interior. Todo ello guarda relación con un concepto clave en el pensamiento zambraniano, la piedad, entendido como saber tratar con lo que es radicalmente “otro”, lo que deshace dicotomías como yo/otros, propio/ajeno o patrio/extranjero. Se trata, pues, de una relación de alteridad, categoría básica en el análisis crítico-feminista.

Los movimientos hermenéuticos propuestos por Schüssler Fiorenza para la interpretación crítica feminista bíblica también se reconocen en *La tumba de Antígona*.

La hermenéutica de la experiencia, relacionada con la experiencia feminista de las mujeres como criterio de interpretación, se percibe, en primer lugar, en la incredulidad de María Zambrano respecto al suicidio de Antígona, que le lleva a afirmar el error de Sófocles, argumentando, entre otras cosas, que experiencias como el llanto de Antígona por morir virgen o la del exilio requieren tiempo y palabras para ser

suficientemente interpretadas. Al hacer de Antígona la protagonista absoluta de *La tumba de Antígona* y ponerla en el centro de toda la acción, la filósofa rechaza la invisibilidad y el silencio a los que Sófocles la condena desde la mitad de la tragedia. Las mujer*s, por otra parte, son los primeros personajes que aparecen en *La tumba de Antígona*, tal como sucede en las interpretaciones feministas bíblicas.

La hermenéutica de la experiencia se revela, asimismo, en la contradicción, experimentada por Antígona, entre sus esperanzas y su condena, que le hace delirar y la conduce a un avance rompedor que le lleva a hacerse preguntas y a conocer(se) desde sí misma, siendo su propia intérprete, una experiencia que, como se ha visto, se puede calificar como feminista, ya que le permite identificar sus ataduras y liberarse de ellas.

La hermenéutica de la dominación y la ubicación social se refleja en los temas a los que Zambrano dio prioridad en *La tumba de Antígona* respecto a la *Antígona* de Sófocles, pues la filósofa, por un lado, se interesa por cuestiones relacionadas con su propia ubicación, no siempre prioritarias en Sófocles, como la guerra civil, el exilio de Antígona junto a su padre, su condena a ser enterrada viva, lo que la convierte en una enmurada, y, por otro, añade nuevos temas, como la historia sacrificial y sus víctimas, relacionada con situaciones de dominación pasadas, pero también contemporáneas a la autora y experimentadas por ella, de las que también forman parte las mujeres, aunque su presencia no sea explícita. Dicha hermenéutica, que se ocupa de analizar cómo se recurre a conocimientos culturales con autoridad para elaborar expresiones individuales de identidad, se aprecia, asimismo, en la identificación entre Araceli y Antígona y en el hecho de que esta figura acabase convirtiéndose en un *alter ego* de María Zambrano.

En cuanto a las estructuras de dominación inscritas en el texto sofocleo, se puede inferir que la autora es consciente de que aceptar la leyenda sofoclea en sus términos significa asumir la validez de su discurso y considerar naturales el silencio, la invisibilidad y el suicidio que el autor impuso a su personaje, lo que contribuye a perpetuar la injusticia en los hombres y las mujeres que Antígona simboliza. La autora llega a afirmar que la joven es una víctima de la historia sacrificial, una víctima del poder que se sustenta en la marginación, el silenciamiento y el sacrificio de las personas no hegemónicas. Por eso, Zambrano no solo denuncia el error de Sófocles, sino que lo enmienda. Antígona, por su parte, evidencia las estructuras de dominación en que vive: la familia, que ha impedido su libertad; la ciudad, que la ha condenado con una ley injusta, y los dioses, que la han abandonado y forman parte de una religión sacrificial.

La hermenéutica de la sospecha se manifiesta, en primer lugar, en el modo en que María Zambrano cuestiona la autoridad de la Antígona sofoclea, hasta afirmar el error de su autor. La filósofa se autoriza a interpretar y a reconstruir de una forma diferente uno de los más importantes clásicos culturales de Occidente, para que se haga visible lo que, según su experiencia, es intolerable cognitiva o éticamente. Así, al concederle a Antígona tiempo y palabra, Zambrano impide que la invisibilidad y el silencio de las *mujer*s* parezcan experiencias normales. Al dejar que la protagonista sea autora de sí misma, se resiste a la heterodesignación de las mismas. Al concederle una vida a la joven, rechaza como de sentido común que la muerte sea el destino de quienes siguen la Nueva Ley y de las víctimas de la historia sacrificial. Y al negarse a considerar normal el silencio y el abandono de los dioses que sufre Antígona, la autora revela que no está dispuesta a aceptar acríticamente cualquier imagen de Dios que contradiga su conciencia.

La hermenéutica de la sospecha también está presente en Antígona, especialmente cuando se resiste a las pretensiones de autoridad de los argumentos de la harpía y de Creón y desmonta sus razonamientos, concediéndose a sí misma, una mujer imprudente, autoridad para interpretar la realidad y rebelarse contra la razón hegemónica. Antígona, asimismo, se resiste al patrón cultural kyriarcal que establece que las mujeres deben preferir al esposo, que representa una relación de desigualdad, sobre el hermano, que simboliza una relación entre pares.

La hermenéutica de la evaluación crítica presume la existencia de una escala de valores feminista a la que se atiene quien interpreta para aceptar o rechazar los elementos del texto. La afirmación zambraniana del error de Sófocles y su reelaboración de la historia de Antígona son expresión clara de esta hermenéutica, pues la autora rechaza unos elementos de la leyenda y asume otros.

María Zambrano evalúa la *Antígona* sofoclea y sus interpretaciones teniendo en cuenta la Ley Nueva o Ley del Amor, la misma de la que su Antígona se proclama seguidora. En términos éticos, esta ley se traduce en lo que la autora llama piedad, que permite tratar con lo otro sin anular la diferencia; en términos políticos, equivale a democracia, entendida como la alternativa a la historia sacrificial. La filósofa rechaza, de la tragedia de Sófocles, lo que no se ajusta a esta Nueva Ley, es decir, los aspectos sacrificiales (opresores) y acepta lo que se ajusta a ella, o sea, lo que contribuye a humanizar la historia y a las personas, sobre todo el amor de hermana de Antígona.

La hermandad, relacionada con la Ley Nueva, es lo que subyace a los actos de Antígona, su escala de valores, el modelo de relación humana que inspira la ciudad de los hermanos, que sugiere la posibilidad de un matrimonio igualitario o que impide la existencia de fronteras infranqueables entre lo que es distinto.

Esta Nueva Ley tiene una clara, aunque no explícita, inspiración cristiana y está relacionada con la igualdad radical de todos los seres humanos que el cristianismo proclama, aunque históricamente no haya sido real, y que defienden las teólogas feministas. Esta Ley Nueva, a la que recurre Zambrano a través de Antígona, concuerda con afirmación de la plena humanidad de las *mujer*s* defendida por la autora, con su propuesta de hermandad, con su deseo de hacer visible lo ocultado y audible lo silenciado, y de que nada humano sea humillado o sacrificado. Se trata, pues, de una escala de valores que coincide con los principios feministas.

La hermenéutica de la imaginación creativa propuesta por Schüssler Fiorenza es una de las estrategias interpretativas más llamativas y evidentes en la *La tumba de Antígona*, puesto que se trata, en parte, de una obra teatral, y en los textos ficticios el concurso de la imaginación resulta más fácil de identificar que en los textos que no lo son. Zambrano rellena imaginativamente el espacio en blanco que Sófocles dejó en la tumba y quienes le versionaron, durante veinticinco siglos, también. La filósofa rescata del silencio y de la oscuridad a la protagonista, la saca a la luz, la sitúa en el centro de la acción y le da la palabra, con lo que Antígona rehace retrospectivamente su historia, rellenando, a su vez, otros espacios que Sófocles había dejado en blanco, como el pasado de Antígona, su experiencia del exilio o sus verdaderos anhelos, entre otros.

La filósofa le ofrece a su protagonista una vida, un futuro real al otro lado de la puerta de la tumba. El espacio en blanco que queda más allá de este umbral es una visión utópica de justicia y bienestar que se revela como destino para quienes siguen la Nueva Ley, en lugar del castigo y la muerte que poder kyriarcal y la historia sacrificial reservan para los transgresores, y deberá ser llenado por quienes lean *La tumba de Antígona*.

El desconocido primero, *alter ego* de la autora –y de cualquier persona dispuesta a escuchar a quien gime en la oscuridad–, cuya tarea es bajar a los pozos de la muerte y sacar de allí a quienes claman sin que nadie los vea ni los oiga, refleja también la hermenéutica de la imaginación creativa, puesto que el desconocido/la autora presta sus

palabras y su imaginación –su experiencia y sus saberes– a quien solo tiene voz para crear la fábula que relate su historia y su ser.

La hermenéutica de la re-membranza y la reconstrucción es menos evidente en *La tumba de Antígona*, puesto que María Zambrano no interpretó la *Antígona* de Sófocles para reconstruir, a partir de la tragedia, la historia de las mujeres griegas del siglo V a.C., pero en esta obra zambraniana se observan estrategias interpretativas relacionadas con este tipo de hermenéutica. Los miembros de la estirpe inaugurada por Antígona no son personajes literarios, sino personas reales, lo que introduce el relato zambraniano en la historia y lo proyecta hacia el futuro, acortando así las distancias entre historia y literatura, entre realidad y ficción y entre pasado, presente y futuro.

A través de Antígona, pero también de otros personajes, Zambrano hace visibles a “los otros” de la historia, y audibles sus argumentos. En ellos hablan los hombres y mujeres que nunca han protagonizado la historia y que no saben cómo expresarse o nunca han sido escuchados: mujeres, exiliados, locos... Zambrano reclama la herencia de Antígona como ser humano y, por tanto, reclama como patrimonio histórico el sufrimiento y los logros históricos de los miembros de su estirpe, lo que convierte la literatura y la interpretación en acción transformadora.

La hermenéutica de la acción transformadora para el cambio, último movimiento interpretativo propuesto por Schüssler Fiorenza, entiende la interpretación no solo como una tarea intelectual, sino también como un acto de compromiso con los pobres y marginados del pasado y del presente. Esta profunda dimensión ética penetra toda la obra, pues Zambrano la escribió para denunciar y resarcir un error que generaba injusticia y contribuía a mantenerla. Al dar a Antígona lo que su creador le negó, Zambrano reivindica también a la estirpe de Antígona, es decir, rescata, reivindica, visibiliza, hace audibles y resarce a todas las víctimas de la historia sacrificial, del pasado y del presente, entre quienes se encuentran las mujeres, las víctimas de las guerras, los exiliados... La misma autora forma parte de aquellos con quienes se compromete.

El carácter teatral de una parte de *La tumba de Antígona* facilita la actualización del relato sofocleo interpretado y contribuye también, de algún modo, a hacer realidad las reflexiones teóricas expuestas en el prólogo, lo que incide en la idea de que la interpretación no es solo una tarea intelectual, pero Zambrano va más allá, pues saca a

Antígona del texto y la introduce en la vida de cada uno, como conciencia, y en la historia, a través de su estirpe.

En *La tumba de Antígona*, Zambrano desea dar palabras a quienes solo tienen voz y, para ello, se concede autoridad para releer la tragedia sofoclea de una forma nueva, partiendo de su propia experiencia y escala de valores, y recrearla. Les otorga a Antígona y a los miembros de su estirpe la misma autoridad para interpretar la realidad y a sí mismos, que es como afirmar que todas las personas pueden leer críticamente los textos autoritativos –y la realidad–, evaluarlos por sí mismas, rechazar lo opresivo y beneficiarse de lo liberador.

La tumba de Antígona contribuye a que las *mujer*s* se empoderen como sujetos de interpretación y como creadoras de sentido, tal como hacen Zambrano y Antígona, por lo que esta obra puede considerarse un paso más en las luchas por la liberación de las *mujer*s*.

Con la razón poética, el rechazo del pensamiento dualista, la piedad y el delirio como forma de expresión, entre otras cosas, Zambrano se mueve en lo que Schüssler Fiorenza llama el ámbito de la Sabiduría, que busca un pensamiento que no sea ajeno a la vida y que mejore la realidad de las *mujer*s*, de las víctimas de la historia sacrificial, con quien la filósofa está innegablemente comprometida en *La tumba de Antígona*.

La hermenéutica crítico-feminista es un proceso que nunca termina. Cada vez que Zambrano retoma el texto sofocleo, su mirada sobre Antígona cambia, al igual que su perspectiva. Por eso, la protagonista de los delirios y el personaje analizado en los ensayos y la Antígona de *La tumba de Antígona* no son la misma. Y todavía habría más Antígonas zambranianas si la autora hubiera vuelto más veces sobre la heroína griega.

La concienciación feminista es el objetivo último de la interpretación bíblica feminista. Toda la obra, especialmente la parte teatral, es expresión de un proceso de concienciación, por un lado, de la autora, por otro, de la protagonista, que puede calificarse de feminista. Zambrano va tomando conciencia de lo que la *Antígona* sofoclea representa y cada vez se siente con más autoridad para transformar la leyenda atendiendo a su experiencia y a lo que es mejor para Antígona y su estirpe (*mujer*s*). La protagonista va adquiriendo conciencia de sí, reconoce sus ataduras, aprende a interpretarse a sí misma y, como consecuencia, se abre inapelablemente a una nueva realidad. Ha desarrollado una conciencia feminista y ni quiere ni puede volver atrás. Para adquirir dicha conciencia, ha experimentado miedo, confusión, soledad, oscuridad,

pero también ha habido otros personajes con ella, con los que ha dialogado y debatido. Algunos le han puesto obstáculos, otros la han ayudado. El desconocido primero garantiza que el proceso de concienciación seguirá hasta que termine la historia sacrificial. El proceso de concienciación, por tanto, es personal, pero también social e histórico. Lo dicho para Antígona es válido para su estirpe.

La autora también quiere concienciar a quienes lean *La tumba de Antígona*. Y lo hace poniendo en el centro a quienes son el reverso de la historia, para que dejen de ser invisibles e inaudibles, para que dejen de ser “los otros”

Todo lo que antecede demuestra que la interpretación zambraniana de la *Antígona* sofoclea y la hermenéutica bíblica feminista crítica coinciden en muchos aspectos, lo que sugiere que la obra tiene también puntos de contacto con la teología feminista que merecerían explorarse.

Por otro lado, si las categorías de análisis y las estrategias hermenéuticas utilizadas por Zambrano en *La tumba de Antígona* son feministas, también lo es la perspectiva adoptada por la autora al interpretar a Sófocles. La obra, por tanto, puede considerarse un ejercicio de hermenéutica feminista crítica, es decir, un proceso interpretativo crítico y emancipador compatible con los objetivos del feminismo, de manera que puede servir como fuente de liberación y emancipación para las *mujer*s*.

Finalmente, aunque María Zambrano nunca se definió como feminista, los criterios utilizados en esta investigación permiten calificarla como tal. Los métodos interpretativos utilizados por ella son inequívocamente feministas, lo que hace de ella, además, la pionera de la metodología crítico-feminista española.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Obras de María Zambrano consultadas (por orden cronológico)

7.1.1. Impresos

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 17.171, p. 3, 20/9/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 17.177, p. 3, 5/7/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 17.183, p. 3, 12/7/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 17.195, p. 3, 26/7/1928.

“Universidad”, *El Liberal*, año L, n. 17.195, p. 3, 26/7/1928 (b).

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.001, p. 3, 2/8/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.007, p. 3, 9/8/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.013, p. 3, 16/8/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.031, p. 3, 6/9/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.043, p. 3, 20/9/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.055, p. 3, 4/10/1928.

“Mujeres: Obreras”, *El Liberal*, año L, n. 18.061, p. 3, 11/10/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.067, p. 3, 18/10/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.073, p. 3, 25/10/1928.

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.085, p. 3, 8/11/1928.

“Delirio de Antígona”, *Orígenes* (jul.), pp. 14-21, 1948.

“Delirio, esperanza, razón”, *Nueva revista cubana*, 1, pp. 14-19, 1959.

“Los sueños y la creación literaria”, en VV. AA., *Los sueños y las sociedades humanas*, Coloquio de Royaumont (Francia), auspiciado por la Universidad de California y la

revista “Diógenes”, traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 659-671, 1964.

“El origen del teatro”, *Revista de educación* (San Juan de Puerto Rico), 18, pp. 48-49, 1965.

La tumba de Antígona, México: Siglo XXI, 1967.

“La tumba de Antígona”, *Revista de Occidente*, 54, pp. 273-293, 1967 (b).

Obras reunidas. Primera entrega. Madrid: Aguilar, 1971.

“El sueño creador”, en Zambrano, María, *Obras reunidas. Primera entrega*. Madrid: Aguilar, pp. 17-112, 1971 (b).

Senderos. Barcelona: Anthropos, 1986.

“Los intelectuales en el drama de España”, en Zambrano, María, *Senderos*. Barcelona: Anthropos, pp. 27-51, 1986 (b).

“A modo de autobiografía”, *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, 70-71, pp. 69-73, 1987.

Hacia un saber sobre el alma. Madrid: Alianza, 1987 (b).

“Del método en filosofía o de las tres formas de visión”, *Anthropos: boletín de información y documentación*, número extraordinario 2, dedicado a María Zambrano, *Antología, selección de textos*, pp. 120-125, 1987 (c).

La confesión: género literario. Madrid: Mondadori, 1988.

Persona y democracia: la historia sacrificial. Barcelona: Anthropos, 1988 (b).

El hombre y lo divino. Madrid: Siruela, 1991.

“En el principio era el delirio”, *El Paseante*, 18-19, pp. 62-67, 1991 (b).

Cartas a Rosa Chacel, edición, introducción y notas de Ana Rodríguez-Fischer. Madrid: Cátedra, 1992.

Filosofía y poesía. Alcalá de Henares: Publicaciones de la Universidad; Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

María Zambrano. Nacer por sí misma, edición crítica de Elena Laurenzi. Madrid: Horas y Horas, 1995.

“Delirio de Antígona”, en Zambrano, María, *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción, José Luis Arcos. Madrid: Endymion, pp. 98-106, 1996.

Horizonte del liberalismo, edición y estudio crítico introductorio a cargo de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Morata, 1996 (b).

La tumba de Antígona, versión de Alfredo Castellón. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1997.

Cartas de La Pièce: (correspondencia con Agustín Andreu). Valencia: Pre-Textos, 2002.

“El pleito feminista: seis cartas al poeta Luis Álvarez-Piñer (1935-1936), a cargo de Maite Álvarez-Piñer Méndez y María-Milagros Rivera Garretas”, *Duoda: revista d’estudis feministes*, 23, pp. 205-218, 2002 (b).

“Entrevista a María Zambrano (1904-1991), a cargo de Pilar Trenas, emitida en el programa “Muy personal” (1988) de Televisión Española, al cuidado de Gemma del Olmo Campillo”, *Duoda: revista d’estudis feministes*, 25, pp. 141-165, 2003.

Los bienaventurados. Madrid: Siruela, 2004.

La aventura de ser mujer, prólogo, selección de textos y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Madrid: Veramar, 2007.

Islas, edición de Jorge Luis Arcos. Madrid: Verbum, 2007 (b).

Delirio y destino: los veinte años de una española. Madrid: Horas y Horas, 2011.

“El sueño creador”, en Zambrano, María, *Obras completas*, III, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, pp. 957-1.098, 2011 (b).

Obras completas, III, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2011 (c).

Notas de un método. Madrid: Tecnos, 2011 (d).

La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico, edición de Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra, 2012.

“Para una historia de la piedad”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano. Documentos*, pp. 64-70, 2012 (b).

Obras completas, VI, Parte I, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Parte II, *Delirio y destino (1952)*, coordinación y revisión, Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2014.

El exilio como patria, edición, introducción y notas de Juan Fernando Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos; Morelia: Universidad Michoana de San Nicolás de Hidalgo, 2014 (b).

Claros del bosque, edición de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2014 (c).

Obras completas, I, *Libros (1930-1939)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2015.

“La mujer en la lucha española”, en Zambrano, María, *Obras completas*, I, *Libros (1930-1939)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Guttenberg, pp. 299-301, 2015 (b).

“La lucha en la mujer actual”, en Zambrano, María, *Obras completas*, I, *Libros (1930-1939)*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Guttenberg, pp. 319-320, 2015 (c).

7.1.2. Fuentes manuscritas

Correspondencia

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 20/2/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 16/3/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 9/5/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 18/8/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 7/10/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 27/11/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 20/12/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Alarcón y Araceli Zambrano, La Habana, 27/12/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de Alfonso Rodríguez Aldave a Araceli Alarcón, La Habana, 29/12/1945 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de Araceli Zambrano a una amiga de María Zambrano, París, 18/1/1946 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 13/3/1946 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Carta de María Zambrano a Araceli Zambrano, La Habana, 30/3/1946 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Telegrama de María Zambrano a Araceli Zambrano, Nueva York, 30/8/1946 (A.F.M.Z., Caja n. 20. Serie: Correspondencia, Años: 1944-1949).

Otros textos manuscritos

“Antígona. La vocación en la mujer”, [sin fecha] (M-268, A.F.M.Z., Caja n. 7).

“Delirio de Antígona”, [ca. mayo-junio/1947] (M-350, A.F.M.Z., Caja n. 10).

“Delirio de Antígona”, [ca. mayo-junio/1947] (M-350, A.F.M.Z., Caja n. 10).

“Una figura de la conciencia y de la piedad: Antígona”, 24/6/1948 (M-249, A.F.M.Z., Caja n. 6).

“Cuaderno de Antígona”, de 3/7/1948 a 10/9/1948 (M-404, A.F.M.Z., Caja n. 11).

“Delirio I”, [ca. julio-octubre/1948] (M-264, A.F.M.Z., Caja n. 7).

“Delirio II”, [ca. julio-octubre/1948] (M-264, A.F.M.Z., Caja n. 7).

“Imprecación a Atenea”, [ca. julio-octubre/1948] (M-264, A.F.M.Z., Caja n. 7).

“Antígona o de la guerra civil”, [ca. 1948] (M-264, A.F.M.Z., Caja n. 7).

“Antígona o de la guerra civil”, 28/4/1958 (M-386, A.F.M.Z., Caja n. 11).

“Antígona o de la guerra civil”, 28/5/1958 (M-386, A.F.M.Z., Caja n. 11).

“Antígona o el fin de la guerra civil”, [ca. 1960] (M-517, A.F.M.Z., Caja n. 17).

“Antígona”, 1964 (M-343, A.F.M.Z., Caja n. 4).

“Antígona. El sacrificio a la luz que engendra el ser”, [ca. 1964] (M-440, A.F.M.Z., Caja n. 13).

“La tumba de Antígona”, [ca. 1964] (M-249, A.F.M.Z., Caja n. 17).

7.2. Bibliografía consultada

ABELARDO, Pedro (2002), *Cartas de Abelardo y Eloísa*, introducción y notas de Pedro R. Santidrián. Madrid: Alianza Editorial.

ABELLÁN GARCÍA-GONZÁLEZ, José Luis (2004), “María Zambrano: las cartas a Araceli”, *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85 (2º semestre), *María Zambrano, la hora de la penumbra*, pp. 155-160.

AGRA ROMERO, M.^a Xosé (1994), “Fraternidad: (Un concepto político a debate)”, *Revista internacional de filosofía política*, 1, pp. 143-166.

ALEXANDRESCU, Ioana (2007), “Literatura y filosofía: la «vieja querella» y María Zambrano”, *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 2, pp. 73-84.

ALLAIGRE-DUNY, Annick (2004), “L’Antigone de María Zambrano: de la reflexión philosophique à la creation poétique”, en Besse, Maria-Graciete; Mékouar-Hertzber, Nadie (comp.), *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique: colloque international organisé par le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Caraïbe de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour*, vol. 2. Paris: L’Harmattan, pp. 137-152.

ANDREU, Agustín (2002), “Anotaciones epilogales a un método o camino”, en Zambrano, María, *Cartas de La Pièce: (correspondencia con Agustín Andreu)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 341-373.

ANOUILH, Jean (2009), *Jezabel; Antígona*. Buenos Aires: Losada.

ARCOS, Jorge Luis (2007), “Estudio preliminar”, en Zambrano, María, *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos. Madrid: Verbum, pp. XIII-LXXIX.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes; NAVARRO PUERTO, Mercedes (eds.) (2007), *Teología feminista I*. Sevilla: Arcibel.

AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2009), “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones*, 23, pp. 33-46.

AZCUY, Virginia R. (2012), “Exégesis y teología en la encrucijada: teología feminista e interpretación feminista de la Biblia: una aproximación”, *Teología y vida*, 53, pp. 163-192.

BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (2009), “La desobediencia civil”, en Sófocles, *Antígona*, introducción y traducción de Luis Gil. Barcelona: Debolsillo, pp.111-140.

BALZA, Isabel (1998), “Notas de un sistema en María Zambrano”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 101-116.

- BALZA, Isabel (2008), “Una aproximación a lo femenino en María Zambrano”, *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 5, pp. 9-11.
- BALZA, Isabel (2011), “De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco”, *Tabula rasa*, 14, pp. 325-339.
- BALZA, Isabel (2012), “Mujeres de Zambrano: desterradas, errantes, hechiceras”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 13, pp. 80-88.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel (2009), “El estreno de «La tumba de Antígona», de María Zambrano”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 48, pp. 157-161.
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel (2009b), “Tiempo para Antígona”, *La Ratonera: revista asturiana de teatro*, 27, pp. 122-125.
- BARRIENTOS RASTROJO, José (2009), “Ética, filosofía política y antropología de lo femenino en el pensamiento de María Zambrano”, en *Devenires: revista de filosofía y filosofía de la cultura*, X, 20 (jul.), pp. 22-28.
- BARRIENTOS RASTROJO, José (2009b), “La apuesta por la mujer en la labor articulístico-filosófica de María Zambrano”, en Vázquez Bermúdez, Isabel (coord.), *Investigación y género: avance en las distintas áreas de conocimiento*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 123-142.
- BARRIENTOS RASTROJO (2012), José, “Bases metafísicas del delirio en el pensamiento de María Zambrano”, *Límite: revista de filosofía y psicología*, 25, pp. 41-60.
- BENEYTO, José María; GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio (coords.) (2004), *María Zambrano: la visión más transparente*. Madrid: Trotta.
- BENÍTEZ OCAMPO (2014), Yanina, “Amor, razón y delirio: sobre la interpretación de la tragedia *Antígona* por Zambrano”, *Revista transdisciplinar Logos e Veritas*, 01, 02, pp. 5-14.
- BERENGUER VIGO, Alicia (2006), “Pinceladas sobre la mujer en Zambrano”, *Alfa: revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 9, 18, pp. 99-106.
- BIGARDI, Sara (2013), *El delirio en el pensamiento de María Zambrano*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio; ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1997), *María Zambrano (1904-1991)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- BOELLA, Laura (2010), *Pensar con el corazón: Hanna Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*. Madrid: Narcea.
- BONILLA, Alcira Beatriz (1994), “La transformación del logos”, *Asparkía: investigación feminista*, 3, *Monográfico: María Zambrano*, pp. 13-29.
- BONILLA, Alcira Beatriz (2008), “La biografía como género filosófico: construcción de subjetividad, memoria y responsabilidad”, en VV. AA., *Teologanda: Congreso 2008*:

http://www.ddhnmigraciones.com.ar/publicaciones/bonilla/Bonilla_COMUNICACION_2.pdf

BOSCH MATEU, Mireia (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado = The myth of Antigona in the Spanish theatre of exile”, *Acotaciones*, 24 (ene.-jun.), pp. 83-104.

BRIOSO, Jorge (2009), “¿Cómo se lee una lengua muerta?: filosofía, utopía y exilio en la obra de María Zambrano”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 15, pp. 43-60.

BUNDGARD, Ana (1998), “El pensamiento político en las obras de juventud de María Zambrano”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 149-162.

BUNDGARD, Ana (1999), “La ciudad de la espera y la esperanza”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 2, pp. 13-18.

BUNDGARD, Ana (2000), *Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta.

BUNDGARD, Ana (2009), *Un compromiso apasionado: María Zambrano, una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*. Madrid: Trotta.

BUNDGARD, Ana (2013), “Expresión del desarraigo en el exilio”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 14, pp. 8-16.

BUNDGARD, Ana (2015), “El reflejo de la tragedia antigua en dos versiones modernas de Antígona: Søren Kierkegaard y María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 16, pp. 18-26.

BUSH, Andrew (2004), “María Zambrano and the survival of Antigone”, *Diacritics: a review of contemporary criticism*, 34, 3-4 (sep.), pp. 90-111.

BUTTARELLI, Annarosa (2005), “Antígona, la chica piadosa”, *Duoda: revista d'estudis feministes*, 5, pp. 49-62.

CABALLERO RODRÍGUEZ, Beatriz (2008), “La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, pp. 93-110.

CABALLERO RODRÍGUEZ, Beatriz (2012), “El concepto de excepcionalismo español en María Zambrano a la luz del capital espiritual en la segunda república”, *Thémata: revista de filosofía*, 45, pp. 85-102.

CABALLERO RODRÍGUEZ, Beatriz (2015), “Génesis y desarrollo de Antígona en el pensamiento de María Zambrano”, *Thémata: revista de filosofía*, 51, pp. 105-123.

CABANILLES SANCHÍS, Antonia (2007), “Las criadas de Penélope: escribir la violencia”, *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, 2, pp. 116-131:
<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2210/1818>

CAMACHO ROJO, José María (2010), “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español republicano. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*”, *Florentia Iliberritana: revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, pp. 65-83.

CÁMARA, Madeline (2013), “Chile: la experiencia latinoamericana de la «solidaridad» para María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 14, pp. 18-25.

CAMOZZI, Margherita (2013), “Amour et poésie dans *La tumba de Antígona* de María Zambrano”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine: de 1808 au temps présent*, 11 (automne):

<https://journals.openedition.org/ccec/4815#text>

CAMPOAMOR, Clara (1/9/1928), “Mujeres de treinta países visitan España”, *Estampa*, año 1, n. 37, pp. 10-12.

CANO TURRIÓN, Elena (2011), “Antígonas: una visión intertextual”, *Impossibilia*, 1, *Formatos y palabra: crear, leer, transmitir*, pp. 70-87.

CARCHIDI, Laura (2006), “«La tumba de Antígona»: María Zambrano e la figura del conflitto e della grazia”, en Cancellier, Antonella; Ruta, María Caterina; Silvestri, Laura (coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi = Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*, vol. 1, pp. 67-78.

CARRILLO ESPINOSA, María (2014), “Los juegos de la razón: la figura de Atenea en la obra de María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 15, pp. 64-69.

CARRILLO ESPINOSA, María; DENY, Aurélie (eds.) (2014), *María Zambrano en los claros del Jura*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius.

CASTILLO, Julia (1982), “La Antígona de María Zambrano”, *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 121-123, ejemplar dedicado a María Zambrano (Tomo I), *La tumba de Antígona. Diotima de Mantinea (inédito)*, pp. 9-15.

CASTILLO, Julia (1987), “Cronología de María Zambrano”, *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, 70-71, pp. 74-81.

CEREZO GALÁN, Pedro (2004), “La ciudad de las personas”, *Revista de Occidente*, 276, pp. 7-28.

COBOS NAVIDAD, María M. (2009), “María Zambrano: una Antígona para la modernidad”, *Antígona: revista de la Fundación María Zambrano*, 3, V Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano, pp. 108-112.

COLINAS, Antonio (1986), “Sobre la iniciación (una entrevista a María Zambrano)”, *Los Cuadernos del Norte: revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 7, 38, pp. 2-9.

COLINAS, Antonio (1989), “Símbolos de María Zambrano”, en VV. AA., *María Zambrano: premio de literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” 1988*, Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas, pp. 65-76.

- CRESPO MASSIEU, Antonio (2000), “Los rostros de Antígona”, *Dossiers feministes*, 4, *Platós i platees: dones i violència als espais cinematogràfic i escènic*, pp. 7-30.
- CRUZ AYUSO, Cristina de la (1998), “La piedad, una forma de participación creadora con la realidad”, *Letras de Deusto*, 28, 79, pp. 155-165.
- CURSACH SALAS, Rosa (2004), “Experiencia. La experiencia de las mujeres en la teología feminista. Prácticas de teología fundamental feminista”, en Navarro Puerto, Mercedes; Miguel, Pilar de (eds.), *10 palabras clave en teología feminista*. Estella: Verbo Divino, pp. 17-55.
- CURSACH SALAS, Rosa (2007), “Introducción general a la hermenéutica bíblica feminista”, en Arriaga Flórez, Mercedes; Navarro Puerto, Mercedes (eds.), *Teología feminista I*. Sevilla: Arcibel, pp. 211-233.
- DANÉS RIBAS, Carmen (1998), “Una aproximación al pensamiento de María Zambrano: la paradoja”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 227-240.
- DURANTE, Laura Mt. (2006), “María Zambrano: una cristiana nella II Repubblica”, en Cancellier, Antonella; Ruta, María Caterina; Silvestri, Laura (coords.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Aispi = Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*, vol. 1, pp. 141-154.
- DUROUX, Rose (2011), “Le long exil de la philosophe espagnole: María Zambrano (1939-1984)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 82, pp. 139-147.
- DUROUX, Rose; URDICIAN, Stéphanie (2012), “Cuando dialogan dos Antígonas. «La tumba de Antígona» de María Zambrano y «Antígona furiosa» de Griselda Gambaro”, *Olivar*, 13, pp. 73-95.
- ELIZALDE FREZ, María Isabel (2012), “Significados de exilio en María Zambrano”, *Bajo palabra: revista de filosofía*, II época, 7, pp. 495-494.
- ESQUILO (1949), *Les suppliantes; Les perses; Les sept contre Thèbes; Prométhée enchainé*, texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: “Les belles lettres”.
- ESQUILO (1986), *Tragedias*, introducción general de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.
- ESQUILO (1999), “Los siete contra Tebas”, en Esquilo, *Tragedias*, II, texto revisado y traducido por Mercedes Vílchez. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 15-81 (27-81 dupl.).
- EURÍPIDES (1950), *Hélène; Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Louis Méridier avec la collaboration de Fernand Chapouthier. Paris: Société d'édition “Les Belles Lettres”.

EURÍPIDES (1979), “Fenicias”, en Eurípides, *Tragedias*, III, introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, pp. 99-166.

EXUM, J. Cheryl (1995), “«Madre en Israel»: reconsideraciones de una figura familiar”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 87-102.

FARLEY, Margaret A. (1995), “Conciencia feminista e interpretación de la Escritura”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 49-62.

FENOY GUTIÉRREZ, Sebastián (2001), “María Zambrano o la feminidad de la razón”, en Pérez Sedeño, Eulalia; Alcalá Cortijo, Paloma (coords.), *Ciencia y género*. Madrid: Ediciones Complutense, pp. 397-406.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (1986), “Introducción general”, en Esquilo, *Tragedias*, introducción general de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos, pp. 7-213.

FERRUCCI, Carlo (2003), “L’Antigone di Maria Zambrano: le stazioni della luce”, *Quaderni di lingue e letteratura*, 28, pp. 137-144.

FIMIANI, Cristiana (2013), “«Una cuesta que sube siempre»: el exilio como patria verdadera en *La tumba de Antígona* de María Zambrano”, en Ay, *¡qué triste es toda la humanidad!: literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, editores, María Teresa Navarrete Navarrete, Miguel Soler Gallo. Roma: Aracne, pp. 97-106

FOGLER, María (2017), “*Lo otro*” persistente: lo femenino en la obra de María Zambrano. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

GARCÍA GUAL, Carlos; CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de (1979), “Introducción [a *Fenicias*]”, en Eurípides, *Tragedias*, III, introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, pp. 81-93.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel (2005), “La escritura femenina: Zambrano”, *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 19, pp. 135-144.

GARNIER, Emmanuelle (2014), “María Zambrano en los albores de la postmodernidad teatral”, en Carrillo Espinosa, María; Deny, Aurélie (eds.), *María Zambrano en los claros del Jura*. Villeurbanne: Éditions OrbisTertius, pp. 77-93.

GIL, Luis (2009), “Introducción”, en Sófocles, *Antígona*, introducción y traducción de Luis Gil. Barcelona: Debolsillo, pp. 9-28.

GINER COMÍN, Ileana (2001), “La mirada teórica: el ser de la mujer en la filosofía de María Zambrano”, *Quimera: revista de literatura*, 206, pp. 55-60.

GÓMEZ ARCOS, Mercedes (2005), “María Zambrano: un corazón en busca de alma”, en Arriaga Flórez, Mercedes; Estévez Saá, José Manuel, *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, pp. 197-208.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (1994), “Hacia un nuevo humanismo”, *Asparkía: investigación feminista*, 3, Monográfico: *María Zambrano*, pp. 57-65.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2004), “La piedad: el trato con lo otro”, en Moreno Sanz, Jesús (ed.), *María Zambrano 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 485-493.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2007), “El doble despertar de la mujer”, en Gómez Blesa, Mercedes (ed.), *Las intelectuales republicanas: la conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 27-34.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2008), *La razón mediadora: filosofía y piedad en María Zambrano*. Burgos: Gran Vía.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2014), “Introducción”, en Zambrano, María, *Claros del bosque*. 2ª ed. Madrid: Cátedra, pp. 13-113.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2016), “María Zambrano: el exilio como no-lugar”, en Santiago Bolaños, María Fernanda; Gómez Blesa, Mercedes, *Debes conocerlas*. Madrid: Huso, pp. 147-160.

GÓMEZ BLESA, Mercedes; SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (coords.) (1992), *María Zambrano: el canto del laberinto*. Segovia: Gráficas Ceyde.

GÓMEZ CAMBRES, Gregorio (coord.) (2005), *María Zambrano: historia, poesía y verdad*. Málaga: Ágora.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2011), “«La tumba de Antígona» de María Zambrano: a propósito de la figura de Ana”, *Nova tellus: anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 29/2, pp. 257-268.

GONZÁLEZ DI PIERRO, Eduardo (2014), “Presentación”, en Zambrano, María, *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos; Morelia: Universidad Michoana de San Nicolás de Hidalgo, pp. VII-XXII.

GUEREÑA, Jean-Louis (2003), *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons Historia.

HERRERO-SENÉS, Juan (2013), “María Zambrano: appropriation and transfiguration of Antigone”, *Hispanic issues on line*, 13, pp. 131-147.

HIDALGO NÁCHER, Max (2014), “Los límites del teatro de José Bergamín y el exilio como contra-tiempo”, *Revista chilena de literatura*, 89, pp. 163-181.

HIGINIO (2009), *Fabulae*, introducción y traducción de Javier del Hoyo, José Miguel García Ruiz. Madrid: Gredos.

HOYO, Javier del (2009), “Introducción”, en Higinio, *Fabulae*, introducción y traducción de Javier del Hoyo. Madrid: Gredos, pp. 7-62.

IGLESIAS SERNA, Amalia (2004), “Carta abierta a María Zambrano (1904-1991)”, *Letras libres*, 39, pp. 14-18.

INESTRILLAS, María del Mar (2005), “Una mirada hacia el pasado: exilio y autobiografía en María Zambrano”, en Barriales-Bouche, Sandra (ed.), *España: ¿laberinto de exilios?* Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, pp. 85-94.

INSÚA, Alberto (16/10/1928), “El «Pasional»”, *La Voz*, año IX, n. 2.433, p. 1.

JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis (9/10/1928), “Meditaciones de un criminalista: los «crímenes pasionales»”, *La Libertad*, año X, n. 2.669, p. 1.

JIMÉNEZ QUENGUAN, Myriam (2013), “Clarice Lispector y María Zambrano: signos de amor, germinación y redención”, *Espéculo: revista de estudios literarios*, 51, pp. 178-199.

JOHNSON, Roberta (1997), “María Zambrano as Antigone’s sister”: towards an ethnical aesthetics of possibility”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, 1-2, pp. 181-197.

JOHNSON, Roberta (1998), “María Zambrano: entre el delirio y el destino”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 423-432.

JOHNSON, Roberta (2009), “La filosofía de María Zambrano y el pensamiento feminista europeo”, *Antígona: revista de la Fundación María Zambrano*, 3, *V Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, pp. 196-206.

JOHNSON, Roberta (2012), “El concepto de «persona» de María Zambrano y su pensamiento sobre la mujer”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 13, pp. 8-17.

JULIÁ DÍAZ, Santos (2003), “Ser intelectual y ser joven, en Madrid, hacia 1930”, *Historia contemporánea*, 27, pp. 749-776.

KENT, Victoria (5/10/1928), “Crimen pasional”, *Heraldo de Madrid*, año XXVIII, n. 13.319, p. 1.

KIERKEGAARD, Søren (1942), *Antígona*. México: Editorial Séneca.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2003), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LASSO DE LA VEGA, José S. (1981), “Introducción general”, en Sófocles, *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, pp. 7-116.

LAURENZI, Elena (1995), “Prólogo [a «Antígona»]”, en Zambrano, María, *Nacer por sí misma*, edición crítica de Elena Laurenzi. Madrid: Horas y Horas, pp. 55-65.

LAURENZI, Elena (1996), “«Nacer por sí misma»: naixement y renaixement en la filosofía de María Zambrano”, *Duoda: revista d’estudis feministes*, 11, pp. 97-111.

LAURENZI, Elena (2004), “El feminismo de María Zambrano: apuntes para el debate”, *Meridiam*, 32 (1^{er} trimestre), pp. 26-29.

LAURENZI, Elena (2012), “Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la «Revista de Occidente»”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 13, pp. 18-29.

LAURENZI, Elena (2014), “Con figura e vita propria. María Zambrano e la questione della cittadinanza delle donne”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 20, pp. 149-160.

LÁZARO PANIAGUA, Alfonso (2012), “La *Antígona* de María Zambrano o el oficio de la piedad”, en López López, Aurora; Pociña Pérez, Andrés; Sousa e Silva, Maria de Fátima (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pp. 253-260.

LESKY, Albin (1989), *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.

LIZAOLA, Julieta (2004), “El exilio en María Zambrano”, *Estudios: filosofía, historia, letras*, 71 (Invierno), pp. 201-210.

LIZAOLA, Julieta (2008), “María Zambrano en México”, *Revista de hispanismo filosófico*, 13, pp. 107-112.

LLEVADOT, Laura (1999), “El problema de lo femenino en la vocación filosófica de María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 15-24.

LLEVADOT, Laura (2004), “Filosofía y mujer: el problema de la creación en María Zambrano”, en Moreno Sanz, Jesús (ed.), *María Zambrano 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 551-560.

LÓPEZ CASTRO, Armando (2001), “María Zambrano y su visión del exilio”, en Balcells, José María; Pérez Bowie, José Antonio (eds.), *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; León: Secretariado de Publicaciones, Universidad de León, pp. 119-126.

LUQUE MORENO, José (1979), “Introducción general”, en Séneca, *Tragedias*, I, introducciones, traducción y notas de José Luque Moreno. Madrid: Gredos, pp. 7-109.

LUQUE MORENO, José (1979b), “Introducción [a *Las Fenicias*]”, en Séneca, *Tragedias*, I, introducciones, traducción y notas de José Luque Moreno. Madrid: Gredos, pp. 243-245.

LUQUIN CALVO, Andrea (2010), “La confesión y el exilio español de 1939: María Zambrano, José Gaos y Juan David García Bacca”, en Casaban Moya, Enric (ed.), *XVIII Congrés Valencià de Filosofia: Valencia, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 25, 26 i 27 de març de 2010*. València: Universitat de València; Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2010, pp. 377-386.

LUQUIN CALVO, Andrea (2014), “Las arquitecturas del exilio en María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 15, pp. 14-22.

- MAILLARD, Chantal (1984), “María Zambrano y lo divino”, *Jábega*, 46, pp. 76-84.
- MAILLARD GARCÍA, María Luisa (1999), “Las razones de Eloísa y las razones de Tristana”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 80-91.
- MAILLARD GARCÍA, María Luisa (2004), “La originalidad del pensamiento de María Zambrano”, *Cuadernos de pensamiento*, 16, pp. 175-188.
- MANGINI, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MARSET, Juan Carlos (1998), “Los artículos de María Zambrano en «Aire Libre»”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 493-518.
- MARTÍN, Francisco José (dir.) (2004), *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964) = María Zambrano: gli anni di Roma (1953-1964)*, actas del congreso celebrado en Roma los días 15 y 16 de diciembre de 2004 con motivo del centenario del nacimiento de María Zambrano. Madrid: Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/zambrano_roma/default.htm
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2003), “Heteronomías en María Zambrano”, *Signos filosóficos*, 9, pp. 25-31.
- MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadia (2006), “La dimensión del exilio en *La Tumba de Antígona de María Zambrano*”, *Hispanística XX*, 24, *Exilios/desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, pp. 49-70.
- MILLÁN PADILLA, Ascensión (2004), “María Zambrano y la hermenéutica del exilio”, *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85 (2º semestre), *María Zambrano, la hora de la penumbra*, pp. 81-93.
- MONTES SAMPEDRO, María Teresa (2012), *María Zambrano: la Antígona del siglo XX*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- MORAL SAGARMINAGA, Maite del (2004), “El mito del rey mendigo: el proceso de invitación en la tragedia de Edipo: sección segunda. La historia trágica: la historia sacrificial”, en VV. AA., *Actas: Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II. Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano. Madrid 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 2005, pp. 292-301.
- MORENO SANZ, Jesús (ed.) (2004), *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- MORENO SANZ, Jesús (2004), “Mínima biografía. Genealogía filosófico-espiritual”, *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85 (2º semestre), *María Zambrano, la hora de la penumbra*, pp. 246-271.
- MORENO SANZ, Jesús (2014), “Cronología”, en Zambrano, María, *Obras completas*, VI, Parte I, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Parte II, *Delirio y*

destino (1952), coordinación y revisión, Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, pp. 47-126.

MORETTON, Sara (2011), “Antígona de María Zambrano”, *Mediterránea*, 11/’11, pp. 45-112.

MOREY, Miguel (1999), “Delirios en La Habana: materiales de lectura”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 2, pp. 103-113.

MORTON, Nelle (1985), *The journey is home*. Boston: Beacon Press.

MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina (2003), “María Zambrano: Antígona en el exilio”, en González Martell, Roger (ed.), *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939: II Coloquio Internacional: actas*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 148-156:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-y-la-cultura-del-exilio-republicano-espanol-de-1939-ii-coloquio-internacional-actas--0/html/ff70ec60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_80.html

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2001), *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*, Madrid: Marcial Pons.

MUÑOZ VITORIA, Fernando (2011), “Anejo a *El sueño creador*”, en Zambrano, María, *Obras completas*, III, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, pp. 1.420-1.436.

NAVARRO PUERTO, Mercedes (2004), “Método”, en Navarro Puerto, Mercedes; Miguel, Pilar de (eds.), *10 palabras clave en teología feminista*. Estella: Verbo Divino, pp. 453-519.

NAVARRO PUERTO, Mercedes (2007), “Introducción general a la metodología teológica feminista”, en Arriaga Flórez, Mercedes; Navarro Puerto, Mercedes (eds.), *Teología feminista I*. Sevilla: Arcibel, pp. 15-45.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1999), “La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano”, en Aznar Soler, Manuel (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: GEXEL, pp. 277-301.

NIMMO, C. E. (1997), “The poet and the thinker: María Zambrano and feminist criticism”, *Modern language review*, 92, pp. 893-902.

NOGUÉS GÁLVEZ, Joan (1999), “María Zambrano y la presencia de la mujer en la literatura medieval”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 100-103.

OLMO CAMPILLO, Gemma del (2012), “La voz de Antígona: entre la vida y la muerte”, *Thémata: revista de filosofía*, 46, pp. 421-426.

OLMO CAMPILLO, Gemma del (2013), “Los ojos que no lloran se confunden”, *Thémata: revista de filosofía*, 48, *Guerra y paz: perspectivas filosóficas*, pp. 253-263.

ORTEGA ALLUÉ, Francisco Javier (1998), “Vencidos que no han muerto: los exilios de María Zambrano”, en Aznar Soler, Manuel (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional, (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995)*. San Cugat del Vallès: Associació d’Idees-GEXEL, vol. 1, pp. 437-446.

ORTEGA HURTADO, Luis (2017), “Breve aportación sobre el periodismo en María Zambrano”, en Ait Bachir, Nadia (ed.), *Intelectuales y medios de comunicación en los espacios hispanófonos y lusófonos (siglos XIX-XXI)*. Rennes: Université Rennes 2, pp. 329-347.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1985), “El sentido teológico de la filosofía de Zambrano”, *Azafea: revista de filosofía*, 1, pp. 237-273.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1991), *María Zambrano: su vida y su obra*. Málaga: Consejería de Educación y Ciencia, Delegación Provincial.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1999), “La persona como superación de los géneros: un análisis sobre el pensamiento zambraniano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 25-43.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2002), “El exilio como vía de conocimiento del hombre: estudio ontológico del exilio en María Zambrano”, *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, 11, pp. 147-158.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2003), “María Zambrano, una mujer en la frontera”, en Ríos Vicente, Jesús; Agís Villaverde, Marcelino VILLAVÉRDE (coords.), *Pensadores en la frontera: actas: VI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago 2001*, La Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, pp. 157-172.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2004), “María Zambrano: una mujer filósofa”, *Meridiam*, 32 (1^{er} trimestre), pp. 30-33.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (ed.) (2004b), *María Zambrano: la aurora del pensamiento*. Sevilla: Consejería de Cultura.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2006), *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2007), “Introducción”, en Zambrano, María, *La aventura de ser mujer*, edición, selección e introducción, Juan Fernando Ortega. Madrid: Veramar, pp. 9-75.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (2014), “Introducción”, en Zambrano, María, *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos; Morelia: Universidad Michoana de San Nicolás de Hidalgo, pp. XXIII-LXI.

ORTIZ BUITRAGO, Humberto (2011), “Sobre la afectividad de la racionalidad poética en el pensamiento de María Zambrano”, *Logos: anales del seminario de metafísica*, 44, pp. 235-261.

PALOMAR GALDÓN, Patricia (2013), “María Zambrano: a woman, a republican and a philosopher in exile”, *Journal of education culture and society*, 2013-2, pp. 59-70.

PEINADO ELLIOT, Carlos (2005), “Cercada por las tentaciones: el descenso de Antígona a las sombras”, en VV. AA., *Actas: Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II. Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano. Madrid 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 329-344.

PÉREZ, Eliseo (6/10/1928), “Un crimen pasional (apostillas)”, *Heraldo de Madrid*, año XXVIII, n. 13.320, p. 12.

PÉREZ NAVARRO, Pau (2001), “El sueño creador de María Zambrano: filosofía, tiempo y tragedia”, *Athenea digital*, 0, pp. 53-64.

PÉREZ MIRANDA, Iván (2011), *Mito y género en la Grecia antigua: Tantálidas, Labdácidas y Dardánidas*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.

PICKLESIMER PARDO, María Luisa (1998), “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, *Florentia Iliberritana: revista de estudios de antigüedad clásica*, 9, pp. 347-376.

PINO CAMPOS, Luis Miguel (2005), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial (I)”, en VV. AA., *Actas: Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II. Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano. Madrid 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 356-372.

PINO CAMPOS, Luis Miguel (2005b), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial (III)”, *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 23, pp. 247-264.

PINO CAMPOS, Luis Miguel (2007), “Antígona: ¿rebeldía o sacrificio?: apuntes en torno a la historia sacrificial IV”, en Ríos, Félix J. (coord.), *Interculturalidad, insularidad, globalización, San Cristóbal de La Laguna, 2007: XI Congreso AES en Tenerife, La Laguna, 3-5 noviembre 2004*, vol. II. La Laguna: Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, pp. 561-580.

PINO CAMPOS, Luis Miguel (2010), “Antígona y sus circunstancias”, *Fortunatae: revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 21, pp. 163-187.

PINO CAMPOS, Luis Miguel (2011), “Sobre la Antígona de María Zambrano”, *Ateneo: revista cultural del Ateneo de Cádiz*, 11, pp. 204-226.

PINTO YÉPEZ, Ermila M. (1997), “El modo de ser persona en la teoría zambraniana”, *Revista de filosofía*, 25, 1, pp. 17-36.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés; LÓPEZ, Aurora (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana: revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, pp. 345-370.

POPPENBERG, Gerhard (2009), “«La sombra de Dios»: reflexiones respecto a *El hombre y lo divino*, de María Zambrano”, *Estudios Hispánicos*, 17, *Arte y verdad: reflexión estética y filosófica en la literatura hispánica*, pp. 25-40.

POUMIER TAQUECHEL, María (1998), “Antígona y María Zambrano”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 621-638.

PREZZO, Rosella (1999), “Imágenes del subsuelo: las imágenes femeninas en la Antígona de María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 104-112.

PRIETO PÉREZ, Sonia (1999), “El «ser» de lo humano y la mujer, «el anverso del ser» en María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 51-58.

PURVIS, Sally B. (1996), “Gender construction”, en Russell, Letty M; Clarkson, J. Shannon (eds.), *Dictionary of feminist theology*. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press, pp. 124-125.

QUANCE, Roberta Anne (2009), “«La tumba de Antígona», de María Zambrano: política y misterio”, en Encinar, Ángeles; Valcárcel, Carmen (coords.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor Libros, pp. 881-896.

RAMÍREZ, Goretti (2014), “Presentación [a la Parte I]”, en Zambrano, María, *Obras completas*, VI, Parte I, *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Parte II, *Delirio y destino (1952)*, coordinación y revisión, Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, pp. 129-190.

RAMÓN CARBONELL, Lucía (2007), “Introducción general a la historia de las teologías feministas cristianas”, en Arriaga Flórez, Mercedes; Navarro Puerto, Mercedes (eds.), *Teología feminista I*. Sevilla: Arcibel, pp. 103-177.

REVILLA GUZMÁN, Carmen (1999), “La ciudad, espejo de la historia en el pensamiento de María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 2, pp. 6-12.

REVILLA GUZMÁN, Carmen (1999b), “Indicios zambranianos para una «historia de las entrañas de la Historia»”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 6-14.

REVILLA GUZMÁN, Carmen (2003), “Acerca del lenguaje de la razón poética”, *Signos filosóficos*, 9, pp. 81-98.

REVILLA GUZMÁN, Carmen (2003b), “La marca de la incertidumbre”, *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 27, pp. 33-50.

REVILLA, Carmen (2004), “Verdades en estado naciente: la recepción de María Zambrano en el pensamiento filosófico femenino”, en Moreno Sanz, Jesús (ed.), *María Zambrano 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 505-518.

REVILLA GUZMÁN, Carmen (2011), “Amistades intelectuales: la mujer y las mujeres en la obra de María Zambrano”, *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 35, pp. 91-107.

- REVILLA GUZMÁN, Carmen (2014), “Antígona y la razón poética” en Carrillo Espinosa, María; Deny, Aurélie (eds.), *María Zambrano en los claros del Jura*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, pp. 13-36.
- RIUS GATELL, Rosa (1999), “De María Zambrano y Bárbara: el icono liberado”, *Aurora, papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 113-120.
- RIVARA KAMAJI, Greta (2003), “Al principio era el delirio...: reflexiones en torno a lo sagrado y lo divino en la filosofía de María Zambrano”, *Signos filosóficos*, 9, pp. 61-79.
- ROCHA BARCO, Teresa (ed.) (1998), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid: Tecnos.
- RODRIGO, Antonina (2004), “La seducción de María Zambrano”, *Meridiam*, 32 (1^{er} trimestre), pp. 22-25.
- RODRÍGUEZ DÍAZ DEL REAL, Alejandro (2015), “El mito en María Zambrano”, *Ars & humanitas*, 9, 1, pp. 138-149.
- ROMEO PEMÁN, Carmen; ORTIZ ÁLVAREZ, Paula; ÁLVAREZ ROCHE, Gloria (2010), *María Zambrano y sor Juana Inés de la Cruz: la pasión por el conocimiento*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- RUBÍ OLEA, Sonia Ángeles (2005), “Sobre la persona en María Zambrano”, *Thémata: revista de filosofía*, 35, *Debate sobre las antropologías*, pp. 413-418.
- RUETHER, Rosemary Radford (1995), “Interpretación feminista: un método de correlación”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 133-148.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Juan José (1999), “La «dama errante»: María Zambrano, la mujer y el errar”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 1, pp. 44-50.
- RUSSEL, Letty M. (1995), “Introducción: liberando la palabra”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 11-20.
- RUSSEL, Letty M. (1995b), “Autoridad y el desafío de la interpretación feminista”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 165-176.
- RUSSELL, Letty M.; CLARKSON, J. Shannon (eds.) (1996), *Dictionary of feminist theology*. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press.
- SÀEZ I TAJAFUERCE, Begonya (2013), “El exilio en lo propio según Jean-Luc Nancy y María Zambrano”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 14, pp. 145.
- SAKENFELD, Katharine Doob (1995), “Usos feministas de los materiales bíblicos”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 65-76.

SALGUERO ROBLES, Ana Isabel (1994), “El pensamiento social de María Zambrano”, en Abellán, José Luis (coord.), *El reto europeo: identidades culturales en el cambio de siglo: I Jornadas de Hispanismo Filosófico*. Madrid: Trotta, pp. 347-352.

SALGUERO ROBLES, Ana Isabel (1998), “El pensamiento y compromiso político de María Zambrano”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 699-718.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2014), “El exilio de María Zambrano y la política oculta”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 15, pp. 56-62.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín; HERNÁNDEZ TOLEDO, Sebastián (2014), “La estancia de María Zambrano en Chile”, *Universum: revista de humanidades y ciencias sociales*, 29, 1, pp. 125-138.

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín; SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín; SÁNCHEZ DÍAZ, Gerardo (coords.) (2004), *María Zambrano, pensamiento y exilio*. Morelia (Michoacán): Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (1996), “Sobre la mujer: experiencia y reflexión en María Zambrano”, *El Basilisco: revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, 21, pp. 76-78.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (2000), “La piedad: sentimiento religioso en María Zambrano”, *Estudios filosóficos*, 49, pp. 115-124.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (2004), “La mujer: razón y amor en la vida y obra de María Zambrano”, *Alfa: revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, 8, n. 15, pp. 171-184.

SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (2009), “El saber de la experiencia: metafísica y método en María Zambrano”, *Antígona: revista de la Fundación María Zambrano*, 4, V Congreso internacional sobre la vida y obra de María Zambrano, pp. 189-197.

SANCHÍS, Jordi (1994), “Desde la tumba de Antígona”, *Asparkía: investigació feminista*, 3, Monográfico: *María Zambrano*, pp. 75-89.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (1994), “La música del llanto”, *Asparkía: investigació feminista*, 3, Monográfico: *María Zambrano*, pp. 91-102.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (2004), “El agua del soñar: desde *La tumba de Antígona*”, en MARTÍN, Francisco José (dir.) (2004), *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964) = María Zambrano: gli anni di Roma (1953-1964)*, actas del congreso celebrado en Roma los días 15 y 16 de diciembre de 2004 con motivo del centenario del nacimiento de María Zambrano. Madrid: Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/zambrano_roma/default.htm

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (2004b), “En «La tumba de Antígona»”, en Moreno Sanz, Jesús (ed.), *María Zambrano 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 563-569.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (2004c), “El misterio del arte en la tumba de Antígona, de María Zambrano: «La sombra de la madre»”, *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85 (2º semestre), *María Zambrano, la hora de la penumbra*, pp. 123-132.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (2005), “Recursos del lenguaje en el pensar zambraniano: a propósito de «La tumba de Antígona»”, en *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 225-238.

SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda; GÓMEZ BLESA, Mercedes (2016), *Debes conocerlas*. Madrid: Huso.

SCHÖKEL, Luis Alonso; BRAVO, José María (1994), *Apuntes de hermenéutica*. Madrid: Trotta.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (1989), *En memoria de ella: reconstrucción teológico-feminista de los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Desclée De Brouwer.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (1995), “La voluntad para elegir o para rechazar: continuando nuestro trabajo crítico”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 149-163.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (1996), *Pero ella dijo: prácticas feministas para la interpretación bíblica*. Madrid: Trotta.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (1996b), “Feminist Hermeneutics”, en Russell, Letty M.; Clarkson, J. Shannon (eds.), *Dictionary of feminist theology*. Louisville (Kentucky): Westminster John Knox Press, pp. 99-100.

SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth (2004), *Los caminos de la Sabiduría: una introducción a la interpretación feminista de la Biblia*. Santander: Sal Terrae.

SÉNECA (1979), *Tragedias*, I, introducciones, traducción y notas de José Luque Moreno. Madrid: Gredos.

SETEL, T. Drorah (1995), “Profetas y pornografía: imágenes femeninas en Oseas”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 103-114.

SEYDEL, Ute (2013), “Simbolización del exilio y sacrificio asumido en «La tumba de Antígona»”, *SymCity: Zeitschrift des Intensivprogramms “Europäische Städte” = Revista del programa intensivo “Ciudades Europeas” = Revue du programme intensif “Villes Européennes”*: *Online-Zeitschrift*, 4, 11 p.:
http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/04_2013/data/Seydel.pdf

SIMÓ ROIG, Beatriz (2001), “María Zambrano: la razón poética, una forma adecuada de espejar la vida”, en Segura Graíno (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea, pp. 203-206.

SÖDERBÄCK, Fanny (2010), *Feminist readings of Antigone*. Albany: State University of New York Press.

SÓFOCLES (1962), *Les trachiniennes; Antigone*, texte établi par Alphonse Dain; traduit par Paul Mazon. París: Les Belles Lettres.

SÓFOCLES (1981), “Edipo rey”, en Sófocles, *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, pp. 303-368.

SÓFOCLES (1981b), “Edipo en Colono”, en *Tragedias*, introducción de José S. Lasso de la Vega. Madrid: Gredos, 1981, pp. 501-578.

SÓFOCLES (2009), *Antígona*, introducción y traducción de Luis Gil. Barcelona: Debolsillo.

SOTO CARRASCO, David (2010), “Historia y violencia: Walter Benjamin y María Zambrano”, *Thémata: revista de filosofía*, 43, pp. 417-434.

SOTO GARCÍA, Pamela (2005), “La irrupción de lo femenino en el pensamiento de María Zambrano”, en VV. AA., *Actas: Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, II. Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano. Madrid 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 444-451.

STEINER, George (1987), *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.

THISTLETHWAITE, Susan Brooks (1995), “Cada dos minutos: mujeres maltratadas e interpretación feminista”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 115-129.

TRIBLE, Phyllis (1995), “Epílogo: notas de viaje”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 177-180.

TRUEBA MIRA, Virginia (2002), “La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 4, pp. 74-80.

TRUEBA MIRA, Virginia (2011), “Presentación [a *La tumba de Antígona*]”, en Zambrano, María, *Obras completas*, III, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, pp. 1102-1110.

TRUEBA MIRA, Virginia (2012), “Introducción”, en Zambrano, María, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, edición de Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra, pp. 11-120.

TRUEBA MIRA, Virginia (2013), “Figuras femeninas de la *Razón Poética*: (el pensamiento de María Zambrano desde una perspectiva de género”, *Sociocriticism*, XXVIII, 1 y 2, pp. 15-51.

URDANIBIA, Javier (1994), “La filosofía política de María Zambrano”, *Asparkía: investigació feminista*, 3, *Monográfico: María Zambrano*, pp. 103-120.

VARELA, Nuria (2013), *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

VALENDER, James (2004), “María Zambrano y la Generación del 27”, en Moreno Sanz, Jesús (ed.), *María Zambrano 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 271-293.

VARONA NARVIÓN, Carlos (2004), “Las paradojas creadoras en María Zambrano”, *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85 (2º semestre), *María Zambrano, la hora de la penumbra*, pp. 42-53.

VÉLEZ CARO, Consuelo (2002), “Biblia y feminismo: caminos trazados por la hermenéutica bíblica feminista”, *Theologica xaveriana*, 114, pp. 663-682.

VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín (1998), “María Zambrano: imágenes del universo femenino”, en VV. AA., *II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano: Vélez-Málaga, 1994*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, pp. 815-830.

VILLORA SÁNCHEZ, Carmen (2014), *El pensamiento religioso de María Zambrano*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

VILLORA SÁNCHEZ, Carmen (2014b), “Ir al encuentro de lo humano: la piedad, en María Zambrano, matriz originaria de la vida del sentir”, *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*, 28, 2, pp. 87-105.

VINALS, Carole (2014), “Encuentros y desencuentros entre María Zambrano y Jaime Gil de Biedma: puentes entre filosofía y poesía”, en Carrillo Espinosa, María; Deny, Aurélie (eds.), *María Zambrano en los claros del Jura*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, pp. 37-56.

WILKINSON, Marta (2009), “The death of the living and the death of the death: an exploration of self in María Luisa Bombal's «La amortajada» and María Zambrano's «La tumba de Antígona»”, *Hispanófila: literatura-ensayos*, 155, pp. 81-92.

YOUNG, Pamela Dickey (1993), *Teología feminista-teología cristiana: en búsqueda de un método*. México, D. F.: Documentación y Estudios de Mujeres, A. C.

ZAVATTA, Benedetta (2003), “La razón «metafórica» de María Zambrano”, *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 6 (dic.), 19 p.: <http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/Zavatta.htm>

ZIKMUND, Barbara Brown (1995), “La conciencia feminista en perspectiva histórica”, en Russel, Letty M. (ed.), *Interpretación feminista de la Biblia*. Bilbao: Desclée De Brouwer, pp. 23-33.

ŽIŽEK, Slavoj (2017), *Antígona*. Tres Cantos (Madrid): Akal.

ZUBIAURRE-WAGNER, María Teresa (2002), “España, femenino plural: escritura autobiográfica, exilio y nación en Rosa Chacel y en María Zambrano”, *Letras peninsulares*, 15, 2, pp. 267-286.

Noticias de prensa consultadas sin autor conocido (por orden cronológico)

“Mujeres”, *El Liberal*, año L, n. 18.037, p. 3, 13/9/1928.

“Liga de Educación Social”, *La Voz*, año IX, n. 2.436, p. 4, 19/10/1928.

“Enseñanza”, *El Sol*, año XIII, n. 3.724, p. 2, 20/7/1929.

“La primera noche de la República”, *La Voz*, año XII, n. 3.213, p. 1, 15/4/1931.

“María Zambrano y Prudencio Sayagués se retiran de la llamada «Candidatura del Pueblo»”, *El Heraldo de Madrid*, año XLI, n. 14.158, p. 2, 18/6/1931.

“Los candidatos comunistas: una aclaración”, *El Sol*, año XV, n. 4.358, p. 2, 1/8/1931.

“Un grupo de jóvenes quiere constituir el Frente Español”, *La Voz*, año XIII, n. 8.499, p. 2, 15/3/1932.

“LA LIBERTAD abre una suscripción en favor de los niños de Asturias que han quedado huérfanos con motivo de los recientes sucesos”, *La Libertad*, año XVI, n. 4.556, p. 4, 7/11/1934.

“En el Ateneo: la conferencia de María Zambrano”, *El Noroeste*, año XXXIX, n. 13.310, p. 4, 11/5/1935.

“Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas por la Defensa de la Cultura”, *La Libertad*, año XVIII, n. 5.097, p. 4, 31/7/1936.