

NIEVES RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Investigadora Posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid

### Congregar en el arte la interpretación de la vida: los rostros de Antígona

#### Resumen

María Zambrano convivió durante dos décadas con el personaje de Antígona. Aparece, a veces veladamente, a veces de modo explícito, en los libros esenciales de su pensamiento, aquellos que indagan en la piedad, el tiempo, la democracia o los sueños. Con la redacción final de *La tumba de Antígona* (1967) cesa, en cierto modo, esa convivencia, pero se construye así el personaje que de manera más intensa ha sido recogido en el teatro contemporáneo por actrices como Marisa Paredes, Victoria Vera o Ana García.

#### Palabras claves

Literatura dramática; tragedia; exilio;  
artes escénicas.

### Congregate in art the interpretation of life: the faces of Antigone

#### Abstract

María Zambrano lived with the character of Antigone for two decades. It appears, sometimes veiled, sometimes explicitly, in the essential books of his thought, those that investigate piety, time, democracy or dreams. With the final writing of *La tumba de Antígona* (1967), that coexistence ceases, in a certain way, but the character that has been most intensely taken up in contemporary theater by actresses such as Marisa Paredes, Victoria Vera or Ana García is thus constructed.

#### Keywords

Dramatic literature; tragedy; exile; performing arts.

I

El modelo perfecto de tragedia hasta el siglo XVIII fue *Edipo Rey* tal y como señala reiteradamente Aristóteles en su *Poética*, el tratado de composición estética sobre la tragedia como arte mimético. En este ensayo, el filósofo griego revela dos términos significativos para comprender, quizás, el cambio de canon a partir del siglo citado, nos referimos a la catarsis y a la anagnórisis. En verdad, estos términos, en cierto sentido, puedan ser leídos como uno mismo, pues si bien el primero hace referencia a una comunidad a partir de los sentimientos de temor y compasión —que es como definirá Aristóteles a la catarsis— el segundo, hace referencia a un individuo, uno que reconoce previa aceptación de su error trágico, su identidad. Es decir, la catarsis hace referencia a una comunidad que encuentra su identidad porque previamente la ha encontrado de manera individual. ¿Podría ser ese el punto de unión entre el personaje trágico y la comunidad que lo contempla?

A juzgar por los numerosos escritos de María Zambrano en relación con el exiliado como personaje trágico que encontramos en decisivos libros como *El hombre y lo divino*, *Delirio y destino* o *Los bienaventurados*, podríamos decir que sí. Pero como anunciamos, no será hasta finales del siglo XVIII cuando «poetas, filósofos e intelectuales europeos sustentan la difundida opinión de que la *Antígona* de Sófocles era no sólo la más excelente de las tragedias griegas sino una obra de arte más cercana a la perfección que cualquier otra producida por el espíritu humano»<sup>1</sup>. Si bien serán muchas las razones que harán que el paradigma de tragedia perfecta pase de ser *Edipo Rey* a *Antígona*, encontrarán su cenit político y poético en el siglo XX —donde más versiones se producen— cuando el estallido de dos guerras mundiales y de la guerra civil española, así como la obligada esencialidad del lenguaje tras la experiencia del trauma, cambian, para siempre, las nociones de catarsis y anagnórisis, pues ahora será no solo la heroína trágica la que se sacrificará por su comunidad, sino la historia misma mártir de la Historia:

1. Steiner, G., *Antígonas. La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2020, p. 17.

2. Zambrano, M., *La tumba de Antígona (y otros textos sobre el personaje trágico)*, (ed. Virginia Trueba), Cátedra, Madrid, 2013, p. 258.

3. «Propiamente no tengo ambición literaria, y no necesito adherirme a ningún patrón dominante, puesto que no aspiro a ocupar puestos brillantes y famosos. En cambio, cuando llegue el tiempo, quiero hablar con toda la franqueza de que sea capaz. Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en todo caso pariré centauros [a Rohde, febrero de 1870]», escribe Nietzsche mientras escribe *El nacimiento de la tragedia*. En F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, introducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2016, pp. 14-15.

Mas la tragedia es un suceso del ser. Y el tiempo sucesivo no puede medirlo, dar cuenta de él; que este suceso no se extiende en el tiempo. La historia o fábula trágica se engendra por la fatalidad, en la que entra la de darse en un cierto tiempo histórico que la condena y de la que viene a ser como uno de sus infiernos; el infierno de un aspecto de la libertad que no puede encontrar manifestación en ese momento de la historia<sup>2</sup>.

Esta concepción de la tragedia como «suceso del ser» la vamos a encontrar con anterioridad recogida en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, autor tan ligado al pensamiento zambraniano, cuando éste recoge la idea de que solo como fenómeno estético está justificada la vida. Como se sabe este ensayo centauro<sup>3</sup> se propone indagar el origen y los efectos de las dos fuerzas opuestas que gobiernan el arte, la fuerza dionisíaca y la fuerza apolínea, que según el filósofo alemán estaban unidas en la tragedia griega hasta que son separadas por el triunfo de la racionalidad. María Zambrano será capaz de recoger ambas fuerzas en el delirio de *Antígona*, ese lenguaje expresión de su razón poética que será el contrapunto de la música para Nietzsche, al menos en lo que a la tragedia se refiere, ¿por

qué? ¿Qué buscan ambos autores? A nuestro juicio, el cambio se produce por la reiterada disolución del coro trágico en las composiciones literario-dramáticas. Como se sabe el coro era el eje de un compuesto de música y canto que, a su vez, conformaba la raíz formal y el centro del género. El coro trágico tenía además muchas funciones, desde las opiniones recitadas reflejando todos los matices de la percepción hasta acercar o alejar al espectador con relación a la escena. El coro era dionisíaco y apolíneo a partes iguales. Sin embargo, su desaparición en pro de una racionalidad que Nietzsche sitúa en Eurípides, la encontramos también en muchas de las versiones que de la *Antígona* de Sófocles se han hecho durante el siglo XX. La propia pieza dramática de María Zambrano *La tumba de Antígona* (1967) carece de coro, pero ¿qué estrategia sigue la filósofa para que lo que produce la música y el canto estén, de algún modo, presentes en su versión?

En el delirio como lenguaje dramático, esa «palabra liberada del lenguaje» a la que alude en *Claros del bosque* (1977) que se presenta como máscara y verdad, esa palabra que, a su vez, se presenta fuera de la razón porque lo que quiere es poder entrar en realidad. De hecho «entrar en realidad» es la expresión contraria en Zambrano de «entrar en razón», pues que alguien que delira no ha perdido la razón, más bien al contrario, ha entrado en una dimensión de la conciencia más despierta que la conciencia común. Y es ahí donde encontramos a su *Antígona*, inventado un universo semántico paralelo porque el real no la sostiene. Lo que pretende el delirante, entonces, —aquí *Antígona*— es mediante la traslación de su ser recuperar vínculos con la realidad experiencial y con la realidad externa, motivo por el que María Zambrano distingue el delirio de la historia o delirio persecutorio<sup>4</sup> y del delirio de la persona, el primero es expresión del padecer, el segundo es creador. ¿Vamos al teatro a delirar? ¿Vamos al teatro a salir de nuestro mundo para adentrarnos en otro más «real» que nos sostenga? ¿Vamos al teatro para salir a encontrar vínculos con nuestra realidad? A todas estas preguntas, a la posibilidad que albergan estas preguntas, se acerca María Zambrano con su obra *La tumba de Antígona* (1967) y tras ella un numeroso elenco de artistas que a lo largo de los años se han acercado a las posibilidades escénicas que ofrece la pieza zambraniana.

## II

La primera representación que tuvo lugar en España de *La tumba de Antígona* fue a primeros de julio de 1983 en Almagro<sup>5</sup>. Allí se realizó un seminario sobre el pensamiento de María Zambrano patrocinado por la Fundación Conde Cabra-Antigua Universidad de Almagro que promovió Jesús Moreno Sanz. Sabemos que además del seminario tuvo lugar, entre diversos actos culturales, la representación teatral de un extracto de *La tumba de Antígona*<sup>6</sup>. María Zambrano no regresó a España hasta el 20 de noviembre de 1984, por lo que no pudo ver la representación de su obra. Estando ya en Madrid, y en contacto con Alfredo Castellón, ambos prepararon la versión que firmó este último. Si bien la representación tuvo lugar en agosto de 1992 en el Teatro de Mérida, no fue hasta 1997 que se publicó en Madrid por la SGAE. Esta versión contaba con un coro trágico que el propio Alfredo, autor y director, ideó para su puesta en escena. Antes de llegar

4. Se refiere a él en su libro *El hombre y lo divino* de esta manera: «La actitud de preguntar supone la aparición de la conciencia; de la conciencia, ese desgajamiento del alma. Una rotura [...]. Y así, este desgajamiento del alma, la pérdida de la inocencia en que surge la actitud consciente, no es sino la formulación, la concreción de una larga angustia, de este delirio persecutorio. El delirio persecutorio no pregunta, pues no tiene a quién dirigirse, y más bien se aplaca, cuando puede preguntar. La pregunta solamente puede nacer dentro de una situación de una cierta seguridad; el ser humano se ha afirmado a sí mismo a través del padecer y el trabajo en ese saber trágico que declara Esquilo [...]», Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Obras Completas vol. II, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 116.

5. Almagro, municipio de Ciudad Real, es desde el punto de vista de teatral un espacio muy relevante por tres razones: 1) Cuenta con un Corral de Comedias del siglo XVII y es el único ejemplo de teatro conservado en su integridad en España; 2) El Festival de Teatro Clásico de Almagro, imprescindible encuentro alrededor de nuestro teatro del Siglo de Oro y 3) Desde 1994 alberga el Museo Nacional del Teatro, donde se reúne la historia y la evolución del teatro en España.

6. Castillo, J., «*La tumba de Antígona*: Tragedia y Misericordia» en *Papeles de Almagro. El pensamiento de María Zambrano*, 1983, pp. 5-7.

ahí es importante recalcar en un trabajo audiovisual previo, *María Zambrano. Pensamiento y exilio* (1990). El propio Castellón a quien esto escribe le regaló una copia de este trabajo el 27 de mayo de 2015<sup>7</sup>. En el cuerpo del DVD, en letra más pequeña Castellón añadió: «Voz Marisa Paredes. Antígona». La primera opción de Antígona para Castellón —quizá uno de los mejores conocedores de la pieza dramática de Zambrano— fue Marisa Paredes (Madrid, 1946-Madrid, 2024) a quien el mundo de la actuación ha despedido recientemente. Allí vemos a una joven actriz filmada con un primer plano continuo que recita el momento previo en que Creón sale definitivamente de la tumba-casa de Antígona y esta se queda sola para siempre, asumiéndolo. Es interesante comprobar como el rostro, el solo rostro más la palabra, sin exceso de movimiento físico, dejan ver a una mujer delirando entre la vida y la muerte. La voz grave de Marisa Paredes, de cadencia engolada en algunas terminaciones, los ojos desorbitados en un primer plano inquietante son suficientes para que ese lenguaje del delirio produzca una emoción extrañada. Fue, sin duda, una interpretación brillante, una interpretación que gustó a su director Alfredo Castellón que pensó en Paredes para su estreno teatral en el Teatro de Mérida ya que ambos, además, habían trabajado previamente en la filmación de *Segovia: un lugar de la palabra* cuyo texto íntegro recitaba Marisa Paredes —y que Castellón nunca pudo estrenar—. Sin embargo, por motivos profesionales Marisa Paredes no pudo estrenar en el Teatro de Mérida y en su lugar lo hizo la icónica actriz Victoria Vera. Antes de llegar ahí, quisieramos rescatar las palabras que en el Programa Homenaje a María Zambrano realizado en 1991 y emitido en 2004 con ocasión del centenario de su nacimiento, Marisa Paredes relata desde el Teatro Clásico de Mérida, entre sus ruinas:

Conocí a María Zambrano una tarde de invierno, hermosa, en Madrid. Hablábamos de su vida, de su obra, y ella me hablaba, fundamentalmente, de un sueño que ella tenía, que era ver representada *La tumba de Antígona*. Decía ella, no quisiera morirme sin verla representada. Es un sueño que compartimos, yo tampoco quisiera morirme sin ver que María pueda asistir un día a la representación de su obra en un escenario así, en un teatro así. Hay un prólogo que antecede al texto de la pieza dramática que a mí me parece apasionante. Yo le pregunté a María cómo había que representar a su Antígona y ella me dijo: «Con pasión».

Como hemos adelantado Alfredo Castellón eligió, finalmente, a Victoria Vera —y la compañía de esta— para encarnar al personaje de Antígona. Se ha de recordar que, tras cinco años de ausencia teatral, Vera regresa a las tablas en la 38<sup>a</sup> edición del Festival de Mérida y con un texto de María Zambrano, una proeza que supuso que todas las miradas y las esperanzas en una actriz de su talla estuvieran muy vivas en el estreno de agosto de 1992. En una entrevista de la época para el periódico *El País*, Victoria Vera confesó que «mi interpretación está enteramente al servicio del texto de Zambrano, que es filosófico, existencial, hablado en un castellano hermoso, pero muy difícil»<sup>8</sup>. Hay que decir que, en verdad, se enfrentaba a una versión de Alfredo Castellón, pues el texto íntegro de Zambrano no

7. Fue el día de nuestro primer encuentro en casa de Soledad de Andrés, hija de Pablo de Andrés Cobos, maestro republicano amigo del padre de María Zambrano, Blas José Zambrano. Soledad de Andrés y José Luis Mora editaron el precioso epistolario *De ley y de corazón. Historia epistolar de una amistad. María Zambrano y Pablo de Andrés Cobos. Cartas (1957-1976)*, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid y Caja Segovia. Obra social y cultural, 2011.

8. *El País*, (16 de agosto de 1992). «Victoria Vera interpreta a Antígona en el Festival de Teatro de Mérida», recuperado de [https://elpais.com/diario/1992/08/16/cultura/713916002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/08/16/cultura/713916002_850215.html). [Consultado el 15 de enero de 2025].

se representaría hasta muchos años después. Es, sin embargo, significativa la defensa que hace en esa misma antecrítica del texto zambraniano: «Es un texto que expresa el punto de vista de la autora sobre el exilio, el hombre, los grandes temas que siguen gravitando sobre la vida». La huella de esta interpretación duró de manera viva en la actriz quien, en una entrevista de 2002 para el ABC, respondía: «Y el monólogo de Antígona, que es la única obra teatral que tiene María Zambrano, es uno de los textos más bonitos y mejores que he interpretado nunca, y lo hicimos en el teatro romano de Mérida diez días nada más»<sup>9</sup>.

Es revelador que el recuerdo que queda en Victoria Vera, tantos años después, sea la del monólogo, pues la obra cuenta también con diálogos y en la versión de Alfredo Castellón, como hemos señalado, aparece además el coro trágico. Sin duda el papel de la Antígona de Zambrano supone un desafío intelectual y físico para cualquier actriz, entre otras razones por lo que delirio tiene: repeticiones, relato directo e indirecto, referencia de la referencia del símbolo, mundo de la



<sup>9.</sup> ABC, (24 de marzo de 2002). «No he hecho nada en lo que no creyese», recuperado de [https://www.abc.es/estilo/gente/abci-victoria-vera-no-hecho-nada-no-creyese-200203240300-87242\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/estilo/gente/abci-victoria-vera-no-hecho-nada-no-creyese-200203240300-87242_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F). [Consultado el 13 de enero de 2025].

Victoria Vera en un momento de *La tumba de Antígona* en el Teatro de Mérida en 1992.  
FOTOGRAFÍA CEDIDA POR EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LA MÚSICA (CDAEM)

experiencia contra el mundo de lo real, etc., es decir, usos lingüísticos y retóricos que retuercen el lenguaje común hasta depurarlo en un lenguaje otro, esa «palabra liberada de lenguaje» que representa, sin duda, el lenguaje del delirio en Zambrano. Pero, además de ello, habría que sumar la constricción física, pues Antígona está en su tumba-casa, es decir, en un espacio liminal que se va transformando a lo largo de la pieza y que «aprisiona» el cuerpo de la heroína lo que obliga a un reducido, pero significativo, código corporal.

El delirio, como vía de conocimiento, otorga la posibilidad de volver a nacer por la palabra creadora que es, en última instancia, la que ofrece la libertad en la ecuación zambraniana tiempo-realidad-libertad. Y la forma en que el delirio se deja sentir en tanto que palabra es la forma expresiva del teatro desde sus orígenes, la alternancia del diálogo y el monólogo. Lo sabía María Zambrano quien lo reseña en una nota de sus diarios al afirmar sobre el delirio en septiembre de 1948: «La forma es articulada así. Porque el delirio es así: diálogo»<sup>10</sup>. Sucede que dentro del diálogo dramático podemos diferenciar distintas tipologías, diálogo propiamente dicho, y monólogo. García Barrientos, investigador científico del CSIC, entiende que el diálogo dramático abarca todo el componente verbal, todas las palabras pronunciadas, sin excepción:

[...] entendemos por *diálogo* cualquier manifestación «mediante palabras», que es su sentido etimológico [...], no la «plática entre dos o más personas», que es su sentido corriente en español según el diccionario académico, y mucho menos la «charla entre *dos*», resultante de una falsa etimología. Así el diálogo dramático abarca en efecto *todo* el componente verbal del drama, *todas* las palabras pronunciadas en él, sin excepción; de manera que lo mismo el *monólogo* y el *soliloquio*, el *aparte* y la *apelación al público* son manifestaciones o formas particulares del diálogo<sup>11</sup>.

Luego el monólogo, que es la forma elegida por María Zambrano para la elaboración de sus delirios a través de múltiples máscaras, sus heteronimias, no son sino una forma de diálogo, también, como vemos, enmascarada. ¿Por qué? Porque un monólogo es un diálogo de cierta extensión que no obtiene respuesta verbal de un interlocutor, sin embargo, siempre hay implícitamente un dirigirse a alguien que no responde «porque no quiere o porque no puede»<sup>12</sup>. En efecto, Antígona, delira monologando, lo hace sabiendo que su palabra será recogida para el diálogo, Victoria Vera que la había encarnado, se acordó de ello.

### III

Un delirio es una forma de apertura a otra realidad, pero ocurre que esa otra realidad «no está definida por la razón, sino por la realidad experiencial del sujeto»<sup>13</sup> que en un diálogo supone, a su vez, abrirse a una otredad, a otro. A este respecto en su estudio «La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano», Beatriz Caballero recuerda: «[...] lo real es aquello que existe, es decir, la realidad es la totalidad de la existencia al igual que cada aspecto de ella. Lo crucial para la comprensión de la naturaleza del delirio en Zambrano es

10. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Obras Completas vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p.315.

11. García Barrientos, J.L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, p.62.

12. *Ibidem*, p.64.

13. Ramírez, G., «Presentación» a *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, Obras Completas vol. VI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, p. 172.

la diferencia y el contraste entre estas dos realidades»<sup>14</sup>, luego esa apertura es la toma de conciencia de otro. Cabría preguntarse si ese otro no es el nacimiento del «nuevo yo» que brota del fondo de un delirio. Desde esta perspectiva la otredad, aún dada en forma de diálogo que se abre, por ende, hacia lo otro, puede ser un *nuevo yo* o una búsqueda en el fondo de la memoria, las tentativas de los yoes que habitan en un sujeto que emergen en el delirio mismo.

En cualquiera de los casos el diálogo es la forma más explícita de querer recuperar vínculos entre la persona y la realidad que la rodea, entre lo íntimo y lo colectivo, entre el yo y los otros. Por ello su palabra es una palabra dada de manera directa. A este respecto, y desde la perspectiva meramente dramática, cabría analizar los delirios de Antígona, —que está enterrada viva y sola, por ende— en forma de diálogo. Cómo esas otredades le vienen al encuentro como constatación del delirar pues que «delirar es despertar y encontrarse la vida»<sup>15</sup>, una vida en forma de sombras, espectros o sueños. Cabría resaltar el diálogo que tiene con Edipo —que como el resto de los personajes está en su cabeza—:

ANTÍGONA.— Ah, ¿entonces eres un dios?, mas pareces un hombre, ¿eres un hombre? ¿Eres tú, tú, el hombre?

EDIPO.— Antígona, Antígona, niña...

ANTÍGONA.— Niña... ¿Entonces eres mi padre? Creí que eras un dios.

EDIPO.— No. No lo sé, soy Edipo.

ANTÍGONA.— ¿Se te ha borrado ya que eras mi padre? Pero me ves, me ves, ¿sí? Ahora ya ves.

EDIPO.— Sí, ahora ya veo. Y te veo a ti, aquí sola. Lo veo todo ahora y no sé nada. Veo y no sé. Empiezo a verme a mí mismo.

ANTÍGONA.— Ah padre, sí eres tú, te reconozco, siempre preocupado contigo mismo, viéndote a ti mismo solo, solamente, tan solo que estuviste siempre, padre.

EDIPO.— No; allá en Colonna y aun antes, en verdad desde que me quedé ciego y me cogiste de tu mano, no estuve solo. Tú me llevabas, y yo me dejaba conducir por ti. Entonces comencé a ver que no había hecho sino correr sin moverme del mismo sitio; que no me había movido ni un solo paso. Quise ascender, subir, trepar como la yedra. Una raíz que trepa, eso fui yo. No me casé en verdad. Siempre me olvidaba de ella. Ella...

ANTÍGONA.— Tengo también que escucharte esto, que me hables de ella, de ella. Ella, ¿no lo sabes? Era mi madre, y lo será siempre. ¿O es que me quieras dejar sola? Sola para que sólo sea tu hija. Porque eso sí. Siempre fue así. Me tratabas como si solamente fuera yo hija tuya. Sola, sí, me querías. Pero entonces sola de verdad, si yo me quedara sola de verdad, sería Antígona.

EDIPO.— Pero es que ella...

ANTÍGONA.— Sí; me hablabas siempre de ella, aunque no la nombraras. Ella, siempre ella, pero ella no era mi madre. De mi madre, la mía, nunca me hablabas. Siempre era ella, la tuya, la tuya. De ella me hablabas siempre.

EDIPO.— Eres cruel, Antígona, desde niña lo fuiste.

14. Caballero, B., «La centralidad del concepto de delirio en el pensamiento de María Zambrano», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, nº 12, 2008, p. 97.

15. Zambrano, M., «Delirio, esperanza, razón» en *La Cuba secreta y otros ensayos* (ed. Jorge Luis Arcos), Ediciones Endymion, Madrid, 1996, p. 165.

ANTÍGONA.— Así es como me reconoces mi existencia; cuando dices que soy cruel, entonces me llamas Antígona. Pero es que sale de mí la verdad una vez más sin culpa mía. Ella, la verdad, se me adelante. Y yo me la encuentro de vuelta, cayendo sobre mí. La verdad cae siempre sobre mí<sup>16</sup>.

Zambrano, para llegar a este diálogo que forma la versión definitiva de *La tumba de Antígona* que se publicó en México en 1967, creó previamente un monólogo en que Antígona interpela al padre. Si bien el primer «Cuaderno de Antígona» está fechado en mayo de 1947, lo cierto es que, a partir de 1948, cuando publica «Delirio de Antígona» en *Orígenes*, es que de manera más constante escribe y toma notas alrededor del personaje. Entre julio y octubre de 1948, tal y como se recoge en sus *Obras completas* escribe el monólogo que luego terminará siendo el diálogo reproducido y donde es muy significativo el preguntarse de Antígona en un discurrir de la conciencia:

Hija de Edipo, sí... no he sido otra cosa, no lo seré ya. ¿Es que acaso llegaré a morirme o será la muerte este gemir a solas? [...] Pero ¿qué sabía yo de ti, Padre, a quien vi sin que tú me vieras? Una hija, ¿no necesita ser vista, mirada por su Padre?, ¿no encuentra en esa mirada, fija y distinta en cada momento, la imagen que la va guiando?, ¿no es la mirada del Padre la primera de las divinidades? [...] ¿Y cómo saber quién se es, ni qué se quiere, cuando no se ha sentido la mirada del padre? ¿Y por qué fuiste tú, Padre, ciego, por qué el terrible delito, la culpa? [...] Esos muros, ¿qué son? ¿Dónde está la luz, el mundo, dónde las cosas visibles? Tú ciego, y yo tan lúcida, nada vemos; tú sin ojos y yo con ellos abiertos, secos de tanto mirar; a ti te faltaron los ojos y a mí la luz. Padre ¿ves cómo soy siempre tu hija, tu inútil respuesta? [...] ¿Y por qué yo aquí sola, envuelta en estos terribles misterios?<sup>17</sup>

Ver la génesis de este preguntarse para volcarlo luego en un diálogo es interesante por varios motivos. El primero de todos porque Antígona se hace conciencia por la palabra, es decir, tiene en el diálogo a quien ofrecerle sus preguntas —y, por ende, provocar una reacción— sin dejarlas enterradas en sí mismas, como ocurriría en un monólogo. La segunda razón es porque en esta figura de Edipo hay un paralelismo que entraña con el delirio y el sueño, nos referimos a la dicotomía: ver / despertar. Edipo en el delirio de Antígona puede ver a su hija<sup>18</sup>, pero ella, ahora encerrada, no lo ve, propiamente dicho, sino que lo despierta —lo crea— y ese es su propio despertar a través de la palabra hecha conciencia. Y, por último, la necesidad de Antígona, como el exiliado, de ser vista, de saberse a través de la mirada de otro<sup>19</sup>. He ahí la otra otredad desplegada a través del lenguaje del delirio. Si bien estamos trayendo al diálogo al personaje Antígona —heterónimo— del que Zambrano usó preferentemente el monólogo es por la traslación de la subjetividad que ya no se repliega sobre sí misma, sino que se da en otro.

Hemos recalado brevemente a partir de las declaraciones de Victoria Vera en los fundamentos del lenguaje dramático y en cómo a lo largo de los más de

16. Zambrano, M., *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (ed. Virginia Trueba), op. cit., pp. 187-188.

17. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, op. cit., pp. 317-318.

18. Recuérdese que Edipo se arranca los ojos en el momento de la anagnórisis de su error trágico o *hamartia*, es decir, cuando descubre que él fue el asesino de su padre y que Yocasta, con quien está casado, es, en verdad, su madre.

19. Esta referencia al Otro, al Padre, con mayúscula, del mismo modo podría leerse en los términos de la confesión en San Agustín, es decir, hacerse luz bajo la mirada de Dios.

veinte años en que Zambrano convive con *Antígona*<sup>20</sup> la pensadora alterna ambas formas expresivas en textos que quedarían inéditos tras fijar la versión definitiva para su publicación en 1967. Pero ¿por qué incidimos en ellos?

A la conjunción de esos inéditos —en los que Zambrano demuestra un absoluto pulso dramático— y a la fidelidad al texto zambraniano se encomendó la última versión que tuvo lugar en la 68<sup>a</sup> edición del Festival Internacional del Teatro Clásico de Mérida en 2022<sup>21</sup> por parte de la compañía Karlik-Danza Teatro y cuya versión quien esto escribe firmó. La actriz Ana García interpretó a Antígona en un espectáculo complejo y bello —como dijo la crítica en su momento— situada en el arco anterior al proscenio —denominada orquesta donde en la antigüedad se situaba el coro trágico— siendo así el primer encuentro del espectador. Este cambio físico del personaje sirvió para dos cosas: tener al cuerpo de danza en el escenario propiamente dicho y acceder al delirio de Antígona en una intimidad requerida para sufrir, con ella, la catarsis. Esos elementos escénicos, mínimos, fueron suficientes para que la interpretación de Ana García estuviera al servicio de un delirio que, sucesivamente, ibamos viendo tras de sí en lenguajes distintos como la danza o el audiovisual.

Es decir, veíamos en grande lo que sucedía en la cabeza de la heroína trágica incidiendo en la idea de delirio durante el montaje. Y nuevamente, como sucedía con Marisa Paredes o Victoria Vera, el rostro de Antígona-Ana García recogía todo el sentir del personaje, todo su desposeimiento, todo su nuevo renacer en donde el cuerpo sigue al alma que es la que danza<sup>22</sup>. Fue la primera vez que se llevó fielmente el texto de María Zambrano —incluyendo algunos de sus materiales inéditos de indudable valor dramático— y la primera vez que se leyó e interpretó el delirio dramático, ese subgénero que, en cierto modo, se inventó Zambrano y cuya traslación escénica es, todavía hoy, laboratorio de investigación. Pues como ella misma dejó escrito en el primer *Delirio de Antígona* escrito entre mayo y junio de 1947 —es decir, su primer escrito sobre Antígona—:

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, el *ser* no vivido, no vivido, la posibilidad. Eso es el delirio, una posibilidad<sup>23</sup>.

Y añadimos, la posibilidad de congregar en el arte la interpretación de la vida, pues que *Antígona*, trasunto de Araceli Zambrano, su hermana, su Ismene, como ella misma dejó escrito en una carta dirigida a ésta en 1945<sup>24</sup>, recoge la idea nietzscheana de la presencia omnipresente que tiene el arte en la vida, porque alberga todas nuestras relaciones y porque es el tejido sustancial del mundo. Así el teatro, imbricada red de catarsis y anagnórisis.

**20.** A este respecto se recomienda la lectura de la génesis del personaje *Antígona* en el pensamiento de María Zambrano. Un proyecto editorial que cuenta con artículos de Mercedes Gómez-Blesa, Borja López Arranz, Jesús Moreno Sanz, Marifé Santiago Bolaños y María Luisa Maillard García y que está recogido en *Libro de Antígona. Cartografías de Antígona en el exilio* (ed. Ángela Monleón y Nieves Rodríguez Rodríguez), Primer Acto, Madrid, 2023.

**21.** Se cumplían treinta años del único estreno que tuvo lugar en el Festival de Teatro de Mérida y fue, también, un homenaje a Alfredo Castellón. Además, *La tumba de Antígona*, fue la encargada de cerrar el Festival lo que supuso un magnífico broche de oro.

**22.** Esta concepción proviene de la danza japonesa *Butoh*, pues mientras en Occidente durante el siglo XX retorna la tragedia griega, en Oriente, comienza a bailarse *butoh* cuyos orígenes se encuentran en el folclore japonés y, al mismo tiempo, tiene influencia de las vanguardias europeas donde destaca, especialmente, el expresionismo alemán.

**23.** Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, op. cit., p. 287.

**24.** «[...] Hermana estoy haciendo un ensayo sobre "Antígona" la figura de la tragedia griega, la hermana que se sacrificaba... Eres tú y va dedicado a ti. Forma parte de un libro que te dedicaré entero», Zambrano, M., en «Antígona: la hermana que se sacrificaba» en *Libro de Antígona*, Primer Acto, Madrid, 2023, p. 17.



Un momento de *La tumba de Antígona* de Karlik-Danza Teatro, 2022.

FOTO DE JERO MORALES / FESTIVAL DE MÉRIDA