

DOS ESPAÑAS, MÚLTIPLES ANTÍGONAS. RECEPCIÓN Y USO DE UN MITO CLÁSICO TRAS LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

JOSÉ ANTONIO ELÍAS BERNAL
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla
jaeliber@alu.upo.es

RESUMEN

El presente artículo estudia la recepción del mito de Antígona en la literatura de la posguerra española. La recreación de un motivo clásico implica la selección de los temas exactos que se van a reproducir, por lo que podemos comprobar cómo las adaptaciones de una misma historia original varían dependiendo de la época histórica y grupo social al que se adscribe cada autor-receptor. En concreto, Antígona ha gozado de gran popularidad al versar sobre el conflicto entre leyes morales y poder gubernamental (physis-nómos). Hemos seleccionado las adaptaciones dramáticas del mito realizadas por José María Pemán en *Antígona* y por María Zambrano en *La tumba de Antígona* para discernir qué tratamiento le dio cada autor al personaje, qué modificaciones realizaron a partir del original clásico de Sófocles y qué proyección le dieron a estas recreaciones, con el fin de determinar en qué medida los motivos clásicos pueden ser utilizados como receptáculo de idearios políticos y personales en función del contexto de cada adaptación.

Palabras clave: Antígona; Tragedia; Sófocles; José María Pemán; María Zambrano; Posguerra española; Exilio.

ABSTRACT

The present article deals with the reception of the myth of Antigone in Post Civil War Spanish literature. The reception of a classic motif implies the selection of the exact themes that are to be recreated, thus we are able to analyze how different adaptations of the same original story vary depending on the historical context and the social group to which each author-receptor belongs. The myth of Antigone in particular has enjoyed wide popularity because of its focus on the conflict between moral laws and political power (physis-nómos). We have selected the recreations of José María Pemán with his *Antígona* and María Zambrano with her *La tumba de Antígona* ('*The tomb of Antigone*'), with the aim of discerning the treatment each author gives to the main character, the modifications they make to Sophocles' classic and how they project these theatrical plays, in order to determine to what extent can classic motifs be used as a receptacle for political and personal thinking with regards to the context of each recreation.

Keywords: Antigone; Tragedy; Sophocles; José María Pemán; María Zambrano; Spanish Postwar years; Exile

BIOGRAFÍA

Nació el 5 de septiembre de 1994 en Barbate, un pueblo de la costa gaditana donde vivió hasta cumplir los dieciocho años. Sus tempranas inquietudes por la historia, la literatura y la cultura lo llevaron a cursar el Grado en Humanidades en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Fue estudiante Erasmus en la Universidad de Gante (Bélgica) durante el curso 2014/15. Se graduó en 2016 y actualmente es alumno del Máster en Historia y Humanidades Digitales organizado por la UPO, en el marco del cual se encuentra organizando un proyecto de divulgación histórica a través de las nuevas tecnologías.

1. UN ACERCAMIENTO AL MITO: ANTÍGONA Y SU SIGNIFICADO

El conflicto que el personaje clásico de Antígona presenta ha llevado a la obra homónima de Sófocles a ser interpretada exhaustivamente por sus receptores. Su problemática atiende a una relación ineludible para el ser humano: la que se tiende entre el individuo y la colectividad. El hombre, como ser social, está abocado a la convivencia y quien escapa de ella

es tachado de intransigente, extraño, amenazador e incluso de falta de cordura. En cualquier cultura, la convivencia sienta unas reglas necesarias para su propia perpetuación, que van en detrimento de la libertad del individuo. Cuando los intereses de un sujeto trasgreden las normas de convivencia, lo que la colectividad espera de este es control y dominio de sí mismo. Por ello, las ocasiones en las que la conciencia privada imposibilita este dominio redundan en un conflicto no sólo individual, sino social. Es el caso de Antígona.

Según la tradición clásica, ella es hija de Edipo, rey de Tebas. Cuando Edipo muere en el exilio, sus hijos Etéocles y Polinices quedan gobernando Tebas, turnándose en el poder. En cierto momento, Etéocles usurpa el trono rehusando dar el relevo a su hermano y este reúne siete contingentes de Argos para atacar cada una de las puertas de la ciudad, lo que desencadena una batalla que acaba en fratricidio recíproco. Creonte, en calidad de hermano de Yocasta, consigue el poder y decreta la prohibición de inhumar el cadáver del atacante, Polinices, como represalia por la funesta batalla. Por el contrario, a Etéocles se le conceden todos los honores funerarios pertinentes. Antígona se encuentra en la obligación de dar sepultura a su castigado hermano, una acción muy importante en la tradición cultural griega, según la cual la apropiada inhumación es un requisito estricto para que el alma del difunto abandone el mundo terrenal. Pero esta es una obligación de carácter exclusivamente moral, que contradice totalmente los mandatos de su tío. Antígona se presenta así como la encarnación paradigmática de la confrontación entre las leyes de la ética humana y las de la justicia impuesta por el poder civil de la comunidad. En la acción de la tragedia de Sófocles, Antígona confiesa a su otra hermana Ismene su intención de desobedecer a Creonte enterrando a Polinices, que ha quedado abandonado en las afueras de la ciudad. Poco después, es sorprendida frente al cadáver y llevada ante el tirano, quien la condena a morir confinada en una cueva. Antígona se rebela una vez más, dándose muerte a sí misma. Con ella muere Hemón, un hijo de Creonte que amaba a Antígona. Eurídice, la nueva reina de Tebas, también se suicida al conocer el fallecimiento de Hemón, su hijo, dejando a un arrepentido Creonte en la más cruel soledad.

El estudio de la recurrente presencia de esta problemática en el ciclo tebano¹ revela un patrón plenamente trágico: el sufrimiento como resultado de la acción bélica también afecta al bando vencedor. En estas obras encontramos un motivo inquietante para el ideario clásico: el desorden de lo establecido por la naturaleza y los designios divinos y el desafío a estos por parte de la mano mortal del hombre. Tal impiedad queda ejemplificada por antonomasia en la prohibición de Creonte de inhumar a su sobrino.

Por supuesto, la obra adquiere su más completo significado leída bajo la misma óptica con la que los clásicos observaban su propia existencia, con sus respectivas cosmología y teología. Heráclito de Éfeso, que nació durante el siglo anterior al de los grandes tragediógrafos, ya había resumido la posición que el hombre ocupaba en el universo utilizando una analogía sobre tres círculos concéntricos. En el menor y central, se halla el hombre y su ley artificial

¹ Las tragedias del Cielo Tebano (es decir, las ambientadas en la ciudad de Tebas) otorgan al personaje de Antígona un papel de importancia muy variada. Además de en *Antígona* de Sófocles, el personaje aparece en *Edipo en Colono* (del mismo autor) y en *Los siete contra Tebas* (Esquilo).

(*nómos*). Este ámbito está rodeado un anillo, que representa el orden dado por la Naturaleza (*physis*), que, a su vez, depende de un envoltorio más grande: el designio de los dioses (*Thémis-Diké*, «regla-proceso de la naturaleza»)². El problema de Antígona representa una de las ocasiones en las que los círculos de *physis* y *nómos* se superponen, sin dejar de estar, en ningún momento, tutelados por el designio divino.

Javier H. Barbieri, en su artículo *Physis frente a nómos: el eterno retorno*, define la deriva que estos dos términos tuvieron en las mareas del pensamiento clásico. *Physis*, del verbo *phyo*, traducido como «brotar, germinar, hacer salir», hace referencia a lo establecido como verdad universal, a lo que forma parte del mundo recibido por el hombre en el principio de los tiempos. *Nómos*, por su parte, procede del vocablo griego *nemo*, usado originalmente para la acción de dividir la tierra en partes no marcadas por la naturaleza y que pasaría a referir las acciones organizativas del hombre en su sociedad. Con respecto a la dialéctica *physis-nómos*, Barbieri (2011: 75) apunta: «El *nómos* exige, pues, un sujeto activo que dispensa o reparte lo que da la naturaleza, una mente de la que emane la norma distributiva y, a la vez, un sujeto pasivo que la reciba. De esta primera significación no resulta excluido el *nómos* divino».

Una obra que encarna el milenarismo conflicto *physis-nómos* es susceptible de servir a debates políticos y ser recipiente de idearios filosóficos y sociales. Por ello, no es de extrañar el gran número de traducciones, reescrituras y versiones de Antígona en la producción literaria occidental, desde las primeras versiones impresas de la tragedia durante la década de 1530³. El interés intelectual por el personaje disfrutó de un apogeo desde el final del siglo XVIII hasta bien entrado el XIX y llegó a ser el elemento de cohesión entre Hegel, Schelling y Hölderlin tras haber sido popularizado por los primeros románticos.⁴

Cabe destacar, además, el éxito que tuvo Antígona en los escenarios decimonónicos, con la ópera de Schubert *Antigone und Oedip* (1817) y, sobre todo, a partir de la exitosa versión de Ludwig Tieck, traducida por J. J. Donner y con música de Mendelssohn, representada el 28 de octubre de 1841. Fue considerada la primera gran «recreación» de una tragedia clásica.⁵ Dentro del gran número de versiones más y menos libres de *Antígona* que siguieron a la de Tieck y Donner, encontramos *Antigone* de Walter Hasenclever (1917), una tragedia escrita en París durante la Primera Guerra Mundial en la que Antígona defiende un mensaje de paz claramente transferible al sufrimiento y desesperación del pueblo alemán durante la última fase del conflicto⁶ y *Antigone* de Jean Anouilh (1944), que se inscribe en la Francia

² Cf. Bravo, 2001:16 y Barbieri, 2011: 76.

³ Cf. Steiner, 1990: 21.

⁴ Steiner (*idem*: 22 y siguientes) menciona la obra de Jean-Jacques Barthélemy *Le voyage du jeune Anarchisis*, en la que el protagonista viaja a la Atenas de Pericles y asiste a una representación de Antígona de Sófocles. Steiner considera esta obra como un ejemplo del carácter filohelénico de los primeros románticos y señala la relación entre la gran popularidad de la obra de Barthélemy y la recepción de Antígona por parte de los conocidos Hegel, Schelling y Hölderlin.

⁵ Steiner, 1990: 23.

⁶ Scheidl, 1995.

ocupada durante la Segunda Guerra Mundial y contiene una Antígona que encarna el ansia de liberación de su patria.⁷ Por último, destacamos *Antígona Velez*, de Leopoldo Marechal (1951), una obra dramática que traslada la historia de Antígona a la pampa argentina, cambiando la expedición de los Siete contra Tebas por el conflicto entre indígenas y estancieros de la Campaña del Desierto.⁸

Este flujo de recreaciones evidencia la capacidad que el mito presenta para ser planteado en otras situaciones históricas y resulta de mucho interés a la hora de comprobar cómo el tratamiento que se le ha dado a los temas los temas que en ella aparecen, así como su simbología y conclusiones, pueden variar en función del contexto de su receptor. Siguiendo esta idea, vamos a analizar dos adaptaciones de este mito escritas durante un episodio de la historia de España de especial turbulencia social e ideológica: la época de posguerra. Hemos seleccionado la propuesta por José María Pemán en *Antígona: adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* (1945) y la de María Zambrano en *La Tumba de Antígona* (1967)⁹, por estar adscritos sus autores a distintos bandos de la guerra civil, con la diferencia en ideas y vivencias que ello supone.

2. ANÁLISIS COMPARADO: VERSIONES DE PEMÁN Y DE ZAMBRANO FRENTE A LA OBRA ORIGINAL DE SÓFOCLES

2.1 ANTÍGONA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN

Contextualización histórica de la obra y el autor

José María Pemán (Cádiz, 1894-1981) fue un prolífico escritor que cultivó la narrativa, la poesía, el artículo periodístico, el ensayo y el teatro en una obra caracterizada por una profunda comunión con los valores cristianos y la monarquía tradicional.

Tuvo una acomodada educación religiosa en su ciudad natal y desde muy joven participó en concursos literarios (ganado los Juegos Florales de Sanlúcar con su poema *El viático*). Estudió Derecho y se doctoró en Madrid con una tesis sobre las ideas filosófico-jurídicas de *La República* de Platón. Por aquel entonces, Pemán estaba viviendo su juventud en el epicentro de una España convulsa, sumida en graves problemas sociales: el sistema canovista del «turno pacífico» se había agotado, la economía se hundía y las huelgas se contaban por centenares. Se fortalecían los movimientos regionalistas, proliferaba el fenómeno del pistolero en las grandes ciudades y se alargaban las sombras del anarquismo y del desastre militar de 1921 en Annual¹⁰.

Marruecos [Annual], con su estrambote de las responsabilidades, y orden público en Cataluña fueron las grandes cuestiones en las que había naufragado la clase política y la Monarquía constitucional y en las que obtuvo un éxito rotundo la corporación militar y la Monarquía dictatorial.

(Juliá Díaz, 2003: 63)

⁷ Gil, 1962: 173-174.

⁸ Adsuar, 2004.

⁹ Fecha de la primera publicación de la obra. La idea y su redacción datan de la década de los años 40. Existen unos borradores incompletos de esta obra datados en 1948 (cf. Trueba Mirá, 2012: 114).

¹⁰ Para un acercamiento detallado a este periodo, cf. Preston, 2006: 29-49 y Juliá Díaz, 2003: 66-72.

Los sectores conservadores ansiaban la llegada de una personalidad firme que frenara una descomposición político-social y territorial de España que percibían con temor. En esta tesitura, el general Miguel Primo de Rivera accedió al poder mediante un golpe de Estado y muchos medios se mostraron tan esperanzados con esta toma que hasta los sectores de izquierda más radicales decidieron adoptar una actitud pasiva. José María Pemán, ya con un gran renombre como literato y conservador de bien, fue llamado por la recién creada Asamblea Nacional para ocuparse de la facción gaditana de la «Juventud de Unión Patriótica». Dentro de ella, Pemán comenzó a destacar también por sus habilidades como orador.

Tras el fin de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, la actividad de Pemán quedó ligada a la Unión Monárquica Nacional, una institución que reagrupó a los colaboradores de Primo de Rivera y que organizó ciclos de conferencias en defensa del tradicionalismo hasta la proclamación de la república en 1931. En el sistema político de esta última, Pemán tomó parte de forma muy pasiva: ocupó un cargo de diputado casi a regañadientes, interviniendo muy poco en las sesiones parlamentarias, pero asistiendo siempre. Fue un «diputado silencioso» que veía en su mudo escaño una oportunidad para recordar a las facciones republicanas la presencia de una España de corte monárquico y tradicional. «Yo no soy político (...), yo hablo en nombre de toda la profundidad de la conciencia de España, que queda más allá de todos los partidos y de todos los distritos»¹¹, repitió en varias ocasiones. Durante estos años, colaboró con *Acción Española*, una revista fundada por Quintanar, Ramiro de Maeztu y Eugenio Vegas, que defendía los ideales tradicionales frente a los republicanos.

En 1935, escribe *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, en la cual reprueba la monarquía liberal parlamentaria, por considerarla una «república disfrazada de monarquía». Su opinión con respecto a la práctica de la política fue firme: «es el arte de las formas mejores para organizar a un pueblo» por lo tanto, nada ha de dejarse al azar y todo ha de adaptarse a las circunstancias».¹² En este sentido, Pemán exaltó la Guerra Civil como uno de los grandes hitos de la historia universal (véase el prólogo a su poema *La bestia y el ángel*¹³) y se comprometió con la causa sublevada, apoyada también por su actividad periodística recogida en *Arengas y crónicas de guerra*. Pemán encuentra en la contienda algo tan voraz como necesario, cuyo valor histórico se multiplica al trascender las fronteras nacionales. Fue nombrado vocal de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Nacional de Burgos y, llegado un gobierno formal, fue designado presidente de la Real Academia Española, cargo que ocupó hasta 1942.

¹¹ Acedo Castilla, 1997: 104.

¹² Acedo Castilla, 1997: 110.

¹³ «De pronto allí, ante Madrid [refiriéndose a la toma de Madrid por los sublevados] (...) la contienda perdió todos sus disimulos y se vio en toda su estatura universal e histórica. Mientras nuestras tropas recibían allí en aquellos días la noticia del reconocimiento de la España nueva por Italia y Alemania (...) los dos componentes integrales de Europa tornaban a fundirse en el crisol de España (...) Estaban, otra vez, frente a frente, como Apolo y Vulcano en la fragua velazqueña, las dos únicas fuerzas del mundo: “la bestia y el ángel”. Los aires estremecidos de fuego se habían llenado de una terrible Anunciación. España (...) aceptaba su destino e inclinaba la cabeza para decir: “he aquí la esclava del Señor...” (Pemán, 1938: 6).

Fue a partir de entonces cuando Pemán se centró en su carrera literaria. Comenzó un ciclo de conferencias en Hispanoamérica y siguió publicando obras de toda índole, entre las cuales destacaremos su adaptación dramática de *Antígona*, a la que subtítulo *Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* y que terminó en 1945. La obra fue estrenada en el Teatro Español el 12 de mayo del mismo año, protagonizada por la actriz Mercedes Prendes (*Antígona*) y José Rivero (en el papel de Creonte).¹⁴ No fue la única reescritura de los clásicos, ya que Pemán también adaptó *Electra* (1949), *Edipo* (1953) y *La Orestíada* de Esquilo (1959). También hizo lo propio con *Tiestes* de Séneca y con cumbres literarias de otras épocas (adaptación de *Hamlet* de 1949)¹⁵. Otros títulos de estos años fueron *Hablar por hablar* (1944), *Diario Íntimo de la tía Angélica* (1945), *La Casa* (1946) o *En tierra de nadie* (1947).

Su actividad política quedó reducida a la permanencia en la Comisión Ejecutiva del Consejo Privado de Juan de Borbón y Battenberg, hijo de Alfonso XIII y jefe de la Casa Real tras el exilio de su padre. La función de esta institución estaba comprometida con el llamado «noble final de la cuestión dinástica»: la pretensión de aunar a todos los sectores monárquicos y tradicionalistas para hacer perpetuar el régimen en una monarquía estable y unificada tras la muerte de Francisco Franco. El trabajo de Pemán fue muy popular entre los sectores tradicionalistas, pues llegó a representar al rey exiliado en entrevistas con Franco. Sin embargo, esta comisión se disolvió cuando Juan de Borbón renunció a sus derechos hereditarios a favor de su hijo Juan Carlos. Pemán llegó a desaprobador esta falta de entendimiento entre el caudillo y Juan de Borbón, destacando que Franco no había consultado a este último la decisión de proponer a Juan Carlos como heredero. Su –renegada– vida política, cada vez más achicada, culminó con la recepción del galardón del Toisón de Oro por parte de Juan Carlos I, ya rey, en 1981. Dos meses después, José María Pemán moría en la misma ciudad que lo había visto nacer.

Notas sobre esta versión

En su adaptación de *Antígona*, Pemán amplía los elementos del escenario y el tiempo transcurrido durante la historia, con respecto a la versión de Sófocles. La acción abarca tres días y la secuencia teatral incorpora bajadas del telón y silencios en los entreactos, tras los cuales comienza una escena que puede estar separada de la precedente tanto en tiempo como en espacio. Todo va en contra de las unidades de acción aristotélicas que Sófocles sí respeta en su *Antígona*.

Contra las declamaciones de la versión clásica, Pemán propone un diálogo mucho más fluido, a menudo cortado por la irrupción o réplica de un personaje. El ejemplo más claro lo encontramos en el coro: oponiéndose a la uniformidad de los extensos estásimos clásicos, en cada canto intervienen varios miembros, por turnos. Además, los personajes se vuelven más numerosos e incluyen entre ellos a figuras terrenales como el personaje del niño o el labrador, muy distantes de los individuos altivos y palaciegos típicos de las tragedias clásicas.

¹⁴ Cf. Azcue, 2009: 34 para más datos de estreno y Pemán, 1952: 8 para el reparto completo.

¹⁵ Para una lista detallada de obras, cf. Pérez-Bustamante, 2006: 7.

Encontramos las mayores diferencias entre las dos versiones en las acciones de los distintos personajes. No solo cambia el orden de algunas de ellas (manteniendo, no obstante, un desenlace casi idéntico), sino que Pemán dota a algunos personajes de un carácter tan pronunciado que los diferencia notoriamente de los concebidos por Sófocles. El mayor exponente de ello lo encontramos en el personaje de Creonte, ahora mucho más inquisitivo. Pongamos, como ejemplo, el momento en el que el soberano pronuncia su condena:

CREONTE: Mi sentencia dará también, por ser en todo justa, su razón al culpable. Sí: que mueran Antígona, ella sola. Le concedo la soledad que busca su soberbia. (...) En la más alta cima, donde estuvo insepulto su hermano, hay una cueva profunda, donde el agua, gota a gota, canta del tiempo la canción eterna. Allí, sin una herida ni un maltrato, virgen su carne blanca de violencia encerraréis a Antígona, la virgen con el honor debido a una princesa. Morirá lentamente y por sí misma como una flor en gracia y en belleza. ¡Ya veis, hijos de Tebas, que el tirano también tiene su dulzura... a su manera!

(Pemán, 1952: 40)

Con un lenguaje mucho más poético y engalanado, el Creonte de Pemán describe su castigo, destacando que será largo y solitario y que la princesa va a morir virgen, sin haber cumplido su ciclo vital. Mientras que en Sófocles el soberano justifica la condena en su posición dentro del conflicto *physis-nómos* (servirá para demostrar que su poder está por encima de las leyes del inframundo y conseguirá así estabilidad para su cargo), el nuevo Creonte se vanagloria de su ingenio con unas notas de ironía. Para reforzar este carácter, Pemán añade escenas y parlamentos nuevos. Cuando Hemón regresa a casa de Antígona y encuentra a Ismene sola (acto II), la apura evocando la ocasión en la que Creonte hizo ahorcar a un esclavo como «premio» por haber conseguido una flor cuyo cáliz remediaría una grave enfermedad que Hemón padecía cuando era niño. De este modo, el propio Hemón advierte sobre la crueldad desmedida de su padre: «Este es mi padre, Ismene. ¡Que Antígona lo sepa, si aún es tiempo...!» (Pemán, 1952: 34). Más adelante, cuando encuentra a Tiresias, lo saluda con una superioridad en sintonía con ello: «Pienso que con pedirme que te escuche, basta. No pidas más paciencia: que el no echarte a palos, a estas horas, ya es sobrada» (*Ídem*: 34).

Antígona, por su parte, también recrudece su carácter. La de Pemán se muestra mucho más desafiante. En esta nueva versión, el orgullo inicial frente a las palabras increpantes de Creonte, con el que parten las dos Antígonas, se torna desafío (mientras que en Sófocles se convertía en lamento).

ANTÍGONA: [Al coro] Aún el temor dirige tus razones. Mentid, mentid... Cantadle los arrullos de vuestra adulación baja al tirano. Mas guardad este nombre en la memoria: ¡Antígona!... Yo os juro que algún día será ese vuestro grito de rebeldes...

(Pemán, 1952: 44)

ANTÍGONA: [Al coro] Vedme, ¡oh ciudadanos de la tierra patria!, recorrer el postrer camino y dirigir la última mirada a la claridad del sol (...). A vosotros os tomo por testigos de cómo, sin lamentos de los míos y por qué clase de leyes me dirijo hacia un encierro que es un túmulo

excavado en una imprevista tumba. ¡Ay de mí, desdichada, que no pertenezco a los mortales ni soy una más entre los difuntos, que ni estoy con los vivos ni con los muertos...

(Sófocles, 1981: vv. 808-809, 846-852)

Esto se ve apoyado por la función casi profética que cumple Antígona en la versión de Pemán. Hasta en dos ocasiones ella asegura que se convertirá en un ejemplo de fe para los siglos venideros (en una evocación claramente metaliteraria por parte del autor) y advierte al tirano de que la soledad se acabará asentando sobre él. Además, en Pemán conocemos su último pensamiento en vida: enterrar a su hermano. En última instancia, Antígona ahora queda vencedora: ni la muerte provocada por el castigo de Creonte ha podido atajar sus ideales.

Por último, Pemán presenta a un Hemón modesto y temeroso de la personalidad de su padre, que intenta mitigar haciéndole ver la desaprobación de sus actos tiránicos por parte de la población de Tebas.

HEMÓN: La ciudad toda es un murmullo triste: “¡La matan por piadosa y buena hermana: más se merece un premio que un suplicio! No pienses que los dioses te entregaron a ti la razón y la prudencia. Contra las torrenteras del invierno se salvan los arbustos que se doblan, no los troncos que erguidos y tenaces acaban desgajados por el agua. Vístete, padre, de moderaciones, de gracia, de equilibrio... Piensa, escucha. Baja tu vela a todo viento erguida: ¡abogo por un pleito sano y justo!

(Pemán, 1952: 41)

Encontramos en este último diálogo al Hemón de Sófocles, que incluso usa la misma metáfora del arbusto y el torrente¹⁶. Sin embargo, Pemán acentúa la función del Hemón como contraparte a la figura del padre, ya que, al dar muestras de su crueldad del padre en numerosas ocasiones mediante anécdotas y evocaciones, el carácter despótico de Creonte queda muy destacado.

Conclusión

En pleno apogeo del régimen, aún con las cenizas de la contienda en el aire, se hace muy difícil imaginar a un Pemán que no imprima sus propias referencias a lo que considero –recordemos– un hito de la historia internacional: la guerra civil española. Aunque con una gran presencia y proyección en el exterior, la guerra iniciada en 1936 no dejó de ser un grave conflicto interno entre dos facciones de una misma población. En este caso, resulta muy provechosa su comparación con la guerra entre tebanos y argivos frente a las siete puertas de Tebas, que inicia la acción trágica de *Antígona*. En ella, dos hermanos se enfrentan y se dan muerte entre sí, como dos hombres de un mismo origen que se acribillan a balazos a orillas del Ebro (como un solo ejemplo de las numerosísimas batallas de la Guerra Civil). A este respecto, la primera escena de la adaptación de Pemán, en la que el pueblo de Tebas sale de su refugio y comienza a caminar entre los restos materiales de la contienda, cobra una gran carga simbólica.

¹⁶ «HEMÓN: Nada tiene de vergonzoso que un hombre, aunque sea sabio, aprenda mucho y no se obstine en demasía. Puedes ver a lo largo del lecho de las torrenteras que, cuanto árboles ceden, conservan sus ramas, mientras que los que ofrecen resistencia son destrozados desde las raíces.» (Sófocles, *Antígona*: vv. 709-715)

DOS ESPAÑAS, MÚLTIPLES ANTÍGONAS

CORO DE MUCHACHOS: Mira... ¡Un casco! / ¡Lo que queda de la ufanía de algún soldado de Argos que, hace una hora, vomitaba denuestos contra Tebas!: un casco abandonado...

CORO DE MUCHACHAS: ¡Y una espada rota, en el suelo!... / Deja aquí, entre flores, el casco, y las abejas harán dentro, cantando, su colmena...

SOLDADO: Tebanos, el vencido con nobleza torna a ser digno de respeto y gracia cuando suena el clarín de la Victoria...

CORO DE MUCHACHOS: Es... el botín que deja el enemigo...

SOLDADO: Los dioses complacen en la anchura del corazón magnánimo que olvida. Partida está su espada... No es la mía más fuerte ni más dura. Miradla... ambas chocaron con valor: y los dioses decidieron esta victoria. Honrad ambas espadas, llevadlas... y en el templo de Baco canten silenciosamente la victoria de un pueblo generoso.

(Pemán, 1952: 10-11)

Un soldado que sostiene su propia espada rota se conmueve ante la espada quebrada del enemigo. Es un potente símbolo del sufrimiento tras una muerte en batalla: una muerte entre iguales en una guerra capaz de truncar vidas e ideales. La victoria, y la salvación de los soldados que han sobrevivido, ha dependido solo del designio divino. La espada rota es uno de los muchos símbolos presentes la *Antígona* de Pemán y es muy recurrente también fuera de su literatura: uno de los personajes del *Guernica* de Picasso (1937), un soldado cuyo cadáver yace seccionado en el suelo, sostiene una espada rota y una flor, quizá manteniendo el mismo ideal representativo de una batalla entre semejantes, en la cual cualquiera de los dos podría haber dado muerte al otro. Con todo, la victoria local es ampliamente celebrada como un gran acontecimiento, en plena consonancia con la impresión que Pemán guardaba de la guerra civil que acababa de presenciar.

En esta comparación, es casi ineludible una identificación de líder del Movimiento Nacional en la descripción casi caricaturizada del soberano Creonte. Es la imagen clásica del tirano: gobierna con crueldad, pronuncia sus sentencias con saña e ironía y celebra sus victorias bebiendo. Recordemos, además, la saña con la que Hemón describe las acciones de su padre: frente a esta exaltación de la crueldad, mucho más pronunciada que en la versión clásica, Pemán también propone una serie de personajes que llaman a la moderación del soberano, como el cortesano que aconseja a Creonte: «Pensad vuestras acciones, señor, más despacio... La moderación es la más bella prenda de los reyes» (Pemán, 1952: 17). Pemán rescata así la idea clásica de que la clemencia es la mejor de las virtudes del buen gobernante¹⁷. Es lo que precisamente le falta a Creonte y lo que provocará su desgracia. Francisco Escobar identifica la recuperación de otras ideas clásicas, especialmente de corte estoico y las de Séneca:

¹⁷ Véase, por ejemplo, la concepción del buen gobernante que escribe Plinio el Joven en su *Panegírico de Trajano*, donde el emperador es descrito como hombre humilde, razonable y clemente: «domeña a los pueblos levantados no más con la fuerza que con la razón» (*Panegírico de Trajano*, 24.2).

La petición reiterada de tales virtudes en el soberano por parte de estos personajes evoca el tema senecano del estoicismo como razón política. En el marco de esta filosofía, Pemán desarrolla, en mayor medida que la fuente griega, la inflexibilidad de Creonte, destacando el delicado conflicto al que se enfrenta el soberano, es decir: el rey no debe ceder a sus sentimientos, ya que se siente obligado a servir a su patria por encima de todo (actitud natural del hombre, según Pemán).

(Escobar, 2005: 6)

¿Qué aplicación tiene la imagen de un líder falto de clemencia al contexto del Movimiento Nacional? En el alzamiento y en el entramado político consiguiente, Pemán vio al bando que había apoyado en la guerra poner en práctica un orden fundamentado en las ideas tradicionales que había defendido. Aunque en el ideario popular Pemán ha quedado como uno de los literatos más comprometidos con el franquismo, ya hemos visto cómo, a medida que el régimen se desarrollaba, el escritor gaditano comenzó a mostrar muy sutiles discrepancias. Sin embargo, en ningún momento dejó de ser defensor acérrimo del tradicionalismo: se colocó al lado del rey exiliado Juan de Borbón, pues siguió encontrando en la monarquía la mejor estructura política y la única capaz de perpetuar su ideario a largo plazo para continuar con un régimen que tendría que renovarse tras la muerte del caudillo y no podría seguir existiendo como tal. En su modo tradicionalista de percibir la existencia colectiva e individual, Pemán identificaba la existencia de «verdades universales» que no han de ser violadas, ni siquiera por el poder político. Este escritor, que decía no ser político, pudo idear un Estado ideal en el que el orden y las verdades universales, resumidas en los valores de la doctrina católica, convivían en armonía. En su *Antígona*, quien hacía caso omiso de estas verdades universales (Creonte) acababa solo, sin apoyos. Por otro lado, quien solo atendía a las verdades universales (Antígona), estaba abocado a morir con el orgullo de un mártir. Es en este equilibrio entre *physis-nómos*, tan difícil de conseguir por cualquier régimen, sobre el cual Pemán vuelca su ideario católico y en el que su adaptación de *Antígona* cobra todo su significado.

Convendría desechar, por tanto, una simplista interpretación de la identificación de Creonte con Franco como una crítica a un dirigente demasiado autoritario. Tal idea no guarda consonancia con la celebración de la victoria del bando nacional tan celebrada (metafóricamente) en la obra. Más bien, esta identificación Creonte-Franco puede responder a la representación de uno de los pilares básicos del régimen: el patriotismo, siendo el otro el tradicionalismo (encarnado en el personaje de Antígona). Ambos pilares están abocados a hacerse compatibles para poder seguir existiendo. Por ello, el tema esencial de esta adaptación es el equilibrio y la medida, que ha de darse por ambas partes: tanto en la vida familiar como en la vida pública de los ciudadanos del régimen.

Existen otros aspectos destacables para sustentar esta idea. Creonte reconoce su error, pero tarde: la violación de una de las verdades universales y la consecuente pérdida del equilibrio política-religión da constantes señales de advertencia. Primero a través de los avisos del coro, después a través de Tiresias y, durante toda la segunda mitad de la obra, mediante el sonido de una flauta. El arrepentimiento del soberano es lacónico: apenas ocupa unas líneas de su diálogo.

Además, es muy característica la falta de argumentación patente en esta adaptación, comparada con la versión clásica. Las grandes conclusiones y declamaciones se ven truncadas a favor de un mayor movimiento y plasticismo. Verónica Azcue enlaza esta agilización en los diálogos con la herencia del teatro español del Siglo de Oro y con los cuadros costumbristas. Esta relación no solo está patente en la estructuras de las conversaciones, sino también en algunas de las acciones que los diálogos revelan, como el juego de dados de los soldados, el paseo de Creonte con Eurídice y la aparición de personajes alejados del tono trágico clásico:

Frente a la sencillez y ausencia de adorno propias de la estética clásica, la obra reunía en escena a numerosos personajes, incluía celebraciones pomposas y desarrollaba cierto localismo del todo ajeno al esencialismo de la tragedia. En deuda más bien con el teatro clásico español, se ofrecían en la versión de Pemán cuadros de tipo costumbrista: el juego de dados de los soldados que tiene lugar al comienzo del Acto III, por ejemplo, y se reproducían escenas tópicas propias del teatro del Siglo de Oro.

(Azcue, 2009: 35-36)

2.2 LA TUMBA DE ANTÍGONA, DE MARÍA ZAMBRANO

Contextualización histórica de la obra y la autora

En lo que sigue analizaremos la versión de la obra propuesta por María Zambrano (1904-1991), una de las pensadoras andaluzas más destacadas del pasado siglo. Su literatura articula una filosofía de corte existencial, dentro de la cual Zambrano destaca la figura mítica de Antígona como un importante símbolo, al que dedicó múltiples escritos y reflexiones¹⁸. Fue hija del también filósofo Blas Zambrano. Cursó el bachillerato en Segovia y estudió Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Su formación estuvo muy ligada a la obra de José Ortega y Gasset¹⁹ y ejerció de docente en la capital. Durante estos años, dio sus primeros pasos en política participando en movimientos estudiantiles y colaborando en medios como *Revista de Occidente* y *Hora de España*. Las direcciones de su producción intelectual le hicieron entablar amistad con personalidades asociadas a la regeneración transgresora de la Residencia de Estudiantes y de la Generación del 27: Luis Cernuda, Miguel Hernández, Jorge Guillén, Maruja Mallo... En esta línea, la obra de Zambrano, dentro y fuera del papel, estuvo cada vez más comprometida con la situación sociopolítica de España. Participó en las Misiones Pedagógicas junto con Luis Cernuda, Antonio Sánchez Barbudo y Alfonso Rodríguez Aldave, con quien más tarde se casaría. Es entonces cuando estalla la Guerra Civil y la profesora tiene que exiliarse.

¹⁸ Además de *La Tumba de Antígona* (1967), Zambrano escribió *Delirio de Antígona* (1989) y *El personaje autor: Antígona* (1986, como parte del libro *El sueño creador*). Por otra parte, dedicó al personaje sus «Cuadernos de Antígona», una serie de escritos que la autora no publicó de forma oficial, pero que Virginia Trueba Mirá recoge en *María Zambrano: La Tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* (Cátedra, 2012).

¹⁹ En su *curriculum vitae*, publicado por José Luis Abellán en *María Zambrano, una pensadora de nuestro tiempo*, Zambrano define su posición con respecto a Gasset: «Considerada como formando parte de la escuela de Ortega, de quien en efecto se dice discípula. La *Razón vital* de Ortega es su punto de partida; mas, tanto los temas como su pensamiento mismo no siguen ese camino, como puede verse ya desde el ensayo *Hacia un saber sobre el alma* publicado en la *Revista de Occidente* en 1935» (Abellán, 2006: 102).

Su partida hacia Francia en 1939 es un punto de inflexión en su trayectoria vital: la propia Zambrano imprimió en sus obras el sentimiento de una vida subyugada al exilio. Comenzó entonces una vida errante con estancias en La Habana, Santiago de Chile, París, Nueva York, México, Roma, Grecia... La exiliada Zambrano no solo se aparta de su lugar de origen, sino también de las tradiciones filosóficas instauradas en el panorama europeo que, a su juicio, fueron las culpables de la degradación intelectual, política y social, así como de la angustia existencial que sufría el hombre europeo de principios de siglo, a la que dedica su *Agonía de Europa* (1945). Esta tradición era el racionalismo inherente a la filosofía occidental, responsable del proceso científico, pero también del «empobrecimiento de la experiencia humana», según las ideas Walter Benjamin²⁰. El pensamiento contemporáneo resaltó las bondades del pasado y Zambrano comenzó a plantear un futuro utópico como un pasado que ha de rescatarse. A su vez, la filosofía y la ciencia dejaron de ser reconocidas como las únicas fuentes de conocimiento y los intelectuales comenzaron a explorar otras epistemologías, como la «razón poética» que Zambrano empleó en toda su producción. Para la malagueña, esto implicó la demolición de uno de los pilares básicos de nuestra filosofía: la lógica binaria del ser/no-ser, objetividad/subjetividad, idea racional/experiencia sensible... para explorar nuevas combinaciones con las que encarar el nihilismo al que el hombre parecía haberse condenado a sí mismo (agravado por la experiencia de la Guerra Civil y las dos guerras mundiales). Una «nueva filosofía» originada, sin duda, de la experiencia de Zambrano en la difícil situación de estar en varios lugares sin pertenecer a ninguno. De este modo, el exilio se convierte en uno de los temas centrales de su producción filosófica, hasta el punto de que Abellán, uno de sus grandes conocedores, asegura:

Desde la raíz de su vida la filosofía había sido «a falta de otra cosa», la única manera, la solución única de vivir sin esas cosas, sin traicionarlas, de obedecer en esta libertad que deja el no ser nadie en parte alguna, de ser «uno más».

(Abellán, 2006: 35)

Su hermana Araceli fue su más cercana compañera de exilio y represión: llegó a ser encarcelada y torturada por los nazis antes de su reencuentro con María, una vez que Francia fue liberada y finalizó la Segunda Guerra Mundial. Zambrano no se separaría de ella hasta la muerte de Araceli en *La Pièce*, una finca en la frontera entre Francia y Suiza que las dos hermanas habitaron a mediados de los años setenta, en los cuales María concibió una filosofía de carácter místico, patente en *Los claros del bosque* (1977) o en *La Aurora* (1986). Sin embargo, su obra no dejó de estar marcada profundamente por su experiencia vital, y de ahí fluye su profundo interés por la figura de Antígona, en la que encuentra el ejemplo de resistencia y de lucha contra el silencio impuesto a los vencidos.

La más notoria de las obras que dedicó a esta figura fue *La tumba de Antígona*, publicada por primera vez en 1967. Desde entonces, se ha llevado a cabo un gran número de representaciones, especialmente ligadas al ámbito académico. Sin embargo, no parece que Zambrano escribiera este texto dramático pensando en su puesta en escena, ya que en su

²⁰ Citado en Trueba Mirá, 2012: 21.

versión original carece de acotaciones. El texto se reduce a una potente voz dramática, que no pocos productores han tratado de exhibir aportando sus propias concepciones del decorado y escenificación.

Notas sobre esta versión

La primera diferencia destacable con respecto a las dos versiones ya analizadas radica en el plano formal. *La tumba de Antígona* no guarda una estructura dramática convencional. También cambia el número de personajes: se añade a la nodriza Ana y a seres simbólicos (la Noche, la Harpía y los desconocidos). El lugar se reduce exclusivamente a la prisión excavada en roca donde Antígona es encerrada por mandato de Creonte. Además, la acción dramática es reinterpretada por Zambrano de forma aún más libre de como lo hizo Pemán: a Antígona se le da tiempo para pensar, para intentar morir sin conseguirlo y para descubrirse a sí misma a través de los fantasmas de sus conocidos y las imágenes de su vida. En su soledad, recorre un camino hacia el autoconocimiento en la exploración de su psicología y su pasado, como si el tiempo que pasa encerrada en su prisión fuese un estado intermedio hacia una nueva existencia. De ello se deduce que la focalización de la obra se desplaza de los últimos integrantes de la familia de Edipo y sus parientes (Antígona, Ismene, Creonte, Hemón, Eurídice...) a la figura de Antígona en sí: mientras que en Sófocles y en Pemán Antígona iniciaba la acción pero no presenciaba el final (y toda la carga trágica caía sobre los hombros de Creonte), Zambrano propone un redescubrimiento sobre el personaje de Antígona y de todo lo que implica realizado por la misma joven. En esta línea, aparecen multitud de símbolos, aún más trascendentes que los empleados por Pemán y que otorgan a la obra un pronunciado carácter poético. De entre todos ellos, podemos destacar la aurora, con la cual Antígona se identifica y a la que quiere hablar; la palidez, como atributo opuesto a la seguridad y a la solidez; la primavera, como renacimiento de un mundo efímero...

Cada diálogo con el personaje hace que Antígona despeje sus pensamientos y se reafirme en la necesidad de renacer. No es casualidad que Creonte realice su aparición en una de las últimas escenas (y no antes), cuando ya Antígona está acabando de ser reconstruida por sus propios pensamientos. Sin estar ni viva ni muerta, Antígona ya no tiene nada que perder y se permite cuestionar directamente el poder de Creonte. Sus palabras dejan el régimen de Creonte débil e inestable. Contra la férrea justificación pronunciada por el Creonte de Sófocles y la arrogancia del de Pemán, el tono agresivo cambia de lado y es recogido por Antígona en la versión de Zambrano:

ANTÍGONA: Siempre estuvimos todos nosotros debajo de ti. Eres de esos que para estar arriba necesitan echar a los demás a lo más bajo, bajo tierra si no se dejan.

CREONTE: Yo solo quería darte una lección...
(Zambrano, 2012: 221).

CREONTE: Mi sentencia dará también, por ser en todo justa, su razón al culpable. Sí: que muera Antígona, ella sola. Le concedo la soledad que busca su soberbia.
(Pemán, 1952: 40).

Otro de los temas esenciales que Zambrano añade a su versión es la importancia de la piedad y el tratamiento de la fraternidad, dos aspectos que no pueden desligarse el uno del otro. Para Zambrano, la piedad es el motor de toda la acción del hombre y es nombrada a lo largo de toda la obra. Implícitamente, la malagueña identifica a su propia hermana con estas ideas de fraternidad y piedad: se reafirma la unión fraternal de Antígona e Ismene desde la más temprana infancia. Y fue la piedad de Antígona por otro de sus hermanos la que estuvo a punto de distanciarla de Ismene, que, a su vez, se apiadó de ella y quiso asumir una falsa parte de culpa en la versión de Sófocles. En la versión de Zambrano, se da a conocer a una Ismene sin voz, pero que siempre la acompañó y que es cómplice de los actos ilegales de Antígona: «No estabas allí, ni aquí, Ismene, mi hermana. Estabas conmigo» (Zambrano, 2012: 182).

Conclusión

A partir del análisis de esta trasgresora versión de *Antígona* podemos poner en relieve conclusiones de carácter histórico, filosófico y literario. En primer lugar, el carácter político de *La tumba de Antígona* resulta claro por el inicial abandono de la protagonista, el retratado proceso de descubrimiento llevado a cabo en un espacio apartado y una caricaturización del poder que revela una ideología contrastable en la actividad y producción de esta pensadora. Todo ello invita a pensar que Zambrano imprimió en su *Antígona* un retrato de sí misma en el exilio tras la Guerra Civil, aunque la tónica formal y literaria de la obra hace más lógica la idea de que el interés de la autora pasaba por abstraer la angustia inherente en el caso de Antígona para que pudiera ser compartida por todos los que fueron obligados a partir por causas políticas (por una *pietas* hacia sus propios ideales). El retrato de Antígona en esta obra es la imagen de los acallados en una de las épocas de mayor turbulencia en nuestro continente.

La admiración que Antígona manifiesta hacia la aurora al inicio de su primer monólogo y el acoso que sufre por parte de la luz del sol, «la luz de los vivos», puede ser considerada una poetización de la propia situación de Zambrano con respecto a su visión de la historia: el prólogo que Zambrano escribió para *La tumba de Antígona* es muy claro al respecto²¹. En todas las épocas ha existido la noción de verdad y de ideales propios que solo unos pocos pensadores han podido contemplar. La reclamación de esta «nueva ley» frente al orden establecido para alzarla como verdad implica una idea de sacrificio, pues sus defensores acaban siendo culpados, denostados y condenados. Zambrano pone como ejemplo el caso de Sócrates. Para ella, Antígona adquiere sumo interés por encarnar esta misma idea de sacrificio: la considera el personaje trágico más filosófico²².

El amor y su ritual viaje a los ínferos es quien alumbró el nacimiento de la conciencia. Antígona lo muestra. Sócrates lo cumplió a su modo. Ellos dos son las víctimas de un sacrificio que el «milagro griego» nos muestra. Y los dos perecen por la ciudad, en virtud de las leyes de la ciudad que trasciende. Por la Nueva Ley, diríamos (...), que guía conduce, consume (...) a ciertos

²¹ Cf. Zambrano, 2012: 150 y siguientes.

²² *Ídem*.

elegidos, inolvidables en nuestra tradición occidental. Pues se diría que la raíz misma de Occidente sea la esperanza de la Nueva Ley, que no es solamente el íntimo motor del sacrificio sino que se constituye en Pasión que preside la historia.

(Zambrano, 2012: 150)

El sacrificio implica abandonar el punto de partida para asumir una situación incierta, que en Antígona se traduce en esa «frontera» que supone estar viva tras haber estado condenada a muerte (y tener tiempo a pensar antes de morir), lo que dota a esa declamación sofoclea «que ni estoy viva ni con los difuntos» (*Ídem*: 177) de todo un aparato ontológico. Antígona está en un estado intermedio, como la aurora que se extiende efímera entre las íntimas profundidades de la noche y las horas en las que reina el sol –entendido este último como la metáfora de la «vieja ley» que ciega la *pietas* personal y con su agresiva luz todo lo hace público–. Es así como también se encuentra Zambrano, apartada de su patria por sus ideales, condenada a estudiarla desde la lejanía y, más tarde, a ver a su hermana morir sin haber ella muerto aún.

Pero es precisamente esta capacidad de mover el mundo, intrínseca en la idea del sacrificio, la que hace replantear los valores y consecuencias del exilio. Como Antígona, que se sirve del estado intermedio para «abrir los ojos», conocerse a sí misma y al mundo que le rodea, el exiliado puede servirse de su condición para la reflexión y el acceso a un conocimiento reservado solo para los que viven la historia «desde fuera»²³.

Además, el esquema de relaciones de género trazado por Sófocles se modifica. Aunque Antígona está sometida al mundo terrenal y vive por los otros (es decir, por hombres como su hermano, su difunto padre y su tío), acaba contemplando un mundo de verdades absolutas en el que imperan el amor y las relaciones fraternales (asociadas a lo femenino). Los estudiosos de esta autora no pueden evitar comparar la unión de estas hermanas con la imagen de María y Araceli Zambrano en *La Pièce*, un refugio en el que las dos mujeres se ven obligadas a vivir, apartadas de una sociedad que las ha expulsado (e incluso a una de ellas, torturado). En este sentido, los críticos leen en el diálogo con Ismene una presencia de Araceli Zambrano²⁴.

De este modo las ideas filosóficas e históricas de Zambrano se tejen alrededor de la mítica Antígona, en un ejemplo de producción a partir de la «razón poética» propia de esta autora, mediante la cual la forma orteguiana del ensayo queda superada en favor del uso de metáforas, imágenes poéticas y recursos estilísticos. Para ella, esta praxis constituye un

²³ Cf. Bosch, 2010: 94: «Es interesante la lectura del exilio que de la obra se desprende, una lectura en positivo donde el exilio, entendido como proceso, se abre como posibilidad. La tumba aparece así como lugar de exilio y a la vez de des-exilio (de nacimiento o segundo nacimiento, un segundo nacimiento que le ofrece, como a todos los que a esto sucede, la revelación de su ser en todas sus dimensiones)».

²⁴ Trueba Mirá, 2012: 98: «En esta relación entre Antígona e Ismene, entre María y Araceli, radica una de las novedades de *La Tumba de Antígona*. El tema de la fraternidad, tan fundamental en esta obra, está escrito en femenino, y ésta es la aportación decisiva de Zambrano. No se trata de feminismo –Zambrano nunca se definió como feminista– (...), sino más bien de la conciencia de la necesidad de feminizar, simbólicamente, el mundo, haciendo de lo femenino un valor de alcance universal».

camino alternativo para llegar al conocimiento, en un modo análogo a cómo las antiguas tragedias trataban de ofrecer una visión de los mecanismos del mundo, de la sociedad y del destino a través de su representación frente al público.

3. CONCLUSIONES

La antigua dialéctica entre *physis* y *nómos* es recurrente durante la historia del pensamiento y se plasma a través del mítico caso de Antígona. De este único hilo argumental pueden extraerse distintos tratamientos, conclusiones y significados según el contexto de los observadores, aun cuando sus vidas llegan a emplazarse en una misma época. Queden como ejemplo los casos de Pemán y de Zambrano.

El gaditano añadió a la versión de Sófocles un llamamiento al equilibrio y a la medida, muy necesarios para el mantenimiento de un poder político que, como ocurre a lo largo de todo el abanico histórico, puede estar apoyado en la necesidad natural del hombre de admirar lo trascendente y crear dimensiones divinas. El soberano propuesto por Pemán necesita usar esas «verdades universales» y trascendentes de forma correcta para perpetuar su gobierno y emplear de forma sabia todo el potencial que el pueblo adquiere mediante la fe religiosa. Así, el Creonte de Pemán acaba completamente solo por no saber poner de su lado un fervor religioso que puede llevar a los individuos a transgredir cualquier dominio terrenal. En su Antígona, tradición y política luchan por complementarse la una a la otra en una obra que reniega de lo altivo característico de la tragedia clásica para hacerla terrenal y aplicable fuera de palacio, a todos los ciudadanos de la patria.

Zambrano, por lo contrario, eleva este tono hasta alcanzar lo trascendente. Su obra no persigue una conciliadora simbiosis entre la *physis* y el *nómos*, sino que intenta provocar en el lector el sentimiento desgarrador que resulta del único motor del devenir histórico: el sacrificio. El foco se vuelve hacia Antígona, quien atestigua cómo la historia solo puede avanzar a costa de los vencidos. Para ella, las «verdades universales» solo pueden ser aprehendidas por una élite de pensadores y su tenencia carga al portador con el estigma del criticado y el denostado. Estos vencidos pueden ser más sabios con su expulsión de la historia, pues, desde el exilio, son capaces de analizar el objeto de estudio sin la calidez subjetiva de las vivencias y, por encima de todo, sin la censura. De este modo, la Antígona de Zambrano se sirvió de su estatus de forzosa exiliada en el «limbo entre la vida y la muerte» para comprender su destino, los aspectos de su vida y realizar una crítica feroz al poder de Creonte, tras desnudar su sistema político.

Una Antígona quedó en el bando nacional. La otra, fue expulsada de su tierra y de la historia. Estas Antígonas, cada una a un lado de la frontera, no realizan proclamas políticas a favor de un movimiento u otro. Ni siquiera hacen referencia a su contexto histórico explícitamente: esto refuerza su mensaje y posibilita extrapolarlo a cualquier época y lugar. Las versiones de Pemán y Zambrano proponen dos formas distintas de concebir la existencia y la relación del individuo con la sociedad. Aún más llamativo resulta comprobar cómo las funciones de este objeto artístico que originalmente fue una tragedia clásica pueden exceder

los límites de la literatura como arte. Si bien los antiguos griegos usaban la tragedia como punto de encuentro del pueblo en el marco de lo religioso, los intérpretes del pasado siglo encontraron en ella un canal de difusión de ideas y de exposición de toda una filosofía de la existencia histórica.

También en la política de nuestros días la problemática de Antígona pervive: la Ley de la Memoria Histórica de 2007, tan controvertida en los medios, fue debatida entre la necesidad de buscar los restos de quienes fueron perseguidos durante la Guerra Civil y la dictadura subsecuente frente a la preocupación de quienes consideran insensato «reabrir viejas heridas».²⁵ Es la dignidad humana frente a poder político: la delicada relación histórica entre el hombre y su sociedad, tan constante que puede reducirse a una idea universal, como se aventuró a hacer Zambrano y como predijo la Antígona de Pemán.

Volvemos a comprobar cómo literatura no es una entidad hermética y quieta, sino un patrimonio vivo, cuyos contenidos se muestran como un espejo que retrata las inquietudes, angustias, supersticiones, filosofías e ideas de los hombres a lo largo de los siglos.

²⁵ Como muestra de la candencia aún presente en este debate, léase Vicent, 2010.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, J. L. *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, 2006.
- ACEDO CASTILLA, “José María Pemán y la España de su tiempo”, *Minervae Baeticae: Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, Sevilla, 1998, 97-122.
- ADSUAR, M. D. “Muerte y transfiguración de Antígona Vélez”, *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, Murcia, 2004.
- AZCUE, V. “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones*, Madrid, 2009, 33-46.
- BARBIERI, J. H. “Physis frente a nómos: el eterno retorno”, *Dikaion*, Madrid, 2011, 71-82.
- BOSCH MATEU, M. “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones*, Madrid, 2010, 83-104.
- BRAVO, F. *Estudios de filosofía griega*, Caracas, 2001.
- ESCOBAR, F. “La dualidad *physis-nómos* en la Antígona de José María Pemán”, *Revista de Filología Hispánica*, Pamplona, 2005, 1-21.
- GIL L. “Antígona o la areté política. Dos enfoques: Sófocles y Anouih”, *Anuario de letras*, Ciudad de México, 1962, 157-190.
- JULIÁ DÍAZ, S. “Política y sociedad”, *La España del siglo XX*, Madrid, 2003, 66-73.
- PEMÁN, J. M. *La Bestia y el Ángel*, Madrid, 1938.
- *Antígona y Electra*, Madrid, 1952.
- PÉREZ BUSTAMANTE, A. S. *Antígona, Electra y Edipo*, Puerto Real, 2006.
- PRESTON, P. *La guerra civil española: reacción, revolución y venganza*, Barcelona, 2006.
- SCHEIDL, L. “Antígona: una tragedia expresionista”, *Humanitas*, Coimbra, 1995.
- SÓFOCLES. “Antígona”, edición de José Lasso de la Vega y traducción de Assela Alamillo: *Sófocles: Tragedias*, Madrid, 1981.
- STEINER, G. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, 1990.
- TRUEBA MIRÁ, V. *María Zambrano: La Tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, 2012.
- VICENT, M. Antígona. El País 31/10/2010. Recuperado de http://elpais.com/diario/2010/10/31/ultima/1288476001_850215.html [Consultado en marzo de 2017].
- ZAMBRANO, M. “La Tumba de Antígona”, edición de Virginia Trueba Mirá: *María Zambrano: La Tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, 2012.