Cuando dialogan dos Antígonas. La tumba de Antígona de maría Zambrano y Antígona furiosa de Griselda Gambaro

Rose Duroux, Stéphanie Urdician

▶ **To cite this version:**

Rose Duroux, Stéphanie Urdician. Cuando dialogan dos Antígonas. La tumba de Antígona de maría Zambrano y Antígona furiosa de Griselda Gambaro. Olivar , 2012, 13 (17), pp.73-95. hal-02159124

HAL Id: hal-02159124
https://uca.hal.science/hal-02159124

Submitted on 18 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Olivar, 2012, vol. 13, nº 17. ISSN 1852-4478
http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

Rose Duroux
Stéphanie Urdician
Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand – CELIS EA 1002

Resumen

Antígona ha sido un tópico por más de 2.000 años, participando de una historia que siempre puede ser reconocida. Tanto la Guerra Civil española como la dictadura argentina vieron surgir *Antígonas* en busca de justicia. A partir de los trabajos de María Zambrano y Griselda Gambaro, este artículo busca rehabilitar discursivamente estas versiones. Por un lado, la filósofa española nunca regresó del exilio iniciado en 1939 y defendió hasta el final los valores republicanos. Cuando asumió que su expatriación era irreversible, ingresó en un exilio profundo del cual Antígona revela lo esencial, pasando de la "privación" a la "revelación" tanto en un modo filosófico como en el poético, tanto en sus ensayos como en su única pieza teatral, *La Tumba de Antígona* (1967), una significativa metáfora de la guerra fratricida y del exilio. Por otro, *Antígona furiosa* (1986) de Gambaro, reescribe la tragedia de Sófocles cuando denuncia el terrorismo de estado argentino en una furiosa Antígona. Gambaro, hermana y madre de desaparecidos de la guerra sucia eleva su grito por justicia en nombre de la fraternidad humana.

Palabras clave: *Guerra Civil española – dictadura argentina – insepultos– exilio – despojo*

Olivar Nº 17 (2012), 73-95, ISSN 1515-1115, CTCL, IdIHCS, FaHCE, UNLP – CONICET.

Esta obra está bajo licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina

Abstract

Antigone has been a topical figure for more than 2,000 years. She plays a part in a story that one can always identify. Spanish Civil War and Argentine dictatorship saw the birth of many Antigones seeking justice. Starting from the M. Zambrano and G. Gambaro's creations, this work rehabilitates the speech and the incarnations of the Iberian and Ibero-american Antigone. On the one hand, Spanish philosopher María Zambrano never came out of the exodus which began in 1939, and she defended the values of the Republic all the way. Once she acknowledged that expatriation was irreversible, she entered a profound exile of which Antigone reveals the essence, going from "deprivation" to "revelation" in a philosophical as well as a poetical manner, both in her essays and in her unique play, *La Tumba de Antígona* (1967), a striking metaphor of the fratricidal war and of exile. On the other hand, Griselda Gambaro's *Antígona furiosa* (1986) rewrites Sophocles' tragedy which denounces Argentine state terrorism in a vigorous revival of a furious Antigone. At a time sister and mother of the missing of the Dirty War, she claims her cry for justice in the name of human brotherhood.

***Key words**: Spanish Civil war – Argentine Dirty War – unburied – exile – dispossessión*

> *Parte a la búsqueda de su estrella situada en las antípodas de la razón humana, y no la puede alcanzar a no ser pasando por la tumba.*
>
> Marguerite Yourcenar,
> "Antígona o la elección", *Fuegos*

¿Por qué Antígona?

Interrogar la presencia de Antígona en las creaciones contemporáneas y constatar su permanencia; partir del celebérrimo ensayo de George Steiner (1986) y comprobar la ausencia del área ibérica e iberoamericana así como la creación de mujeres: ésta es la piedra angular del presente trabajo que actualiza una investigación llevada a cabo desde

hace más de una década[1]. Resulta tan irrebatible como portentosa la vigencia de Antígona en el amplio coro de representaciones del sujeto femenino. Uno de los elementos fundadores del mito –y por consiguiente de nuestras sociedades–, estriba en los lazos familiares, los fraternos particularmente, a pesar de que Antígona no representa "los principios normativos del parentesco" por estar presa de una filiación incestuosa (Butler, 2003:10). Hereda de un linaje anómalo al definirse como hija y hermana de su padre. Esta ambivalencia social y filial está inscrita en su propio nombre: *anti-gône*, "contra la generación, la descendencia" (Rosenfiel, 2003:13)[2]. En este episodio mítico donde se confunden hermanas e hijas, hermanos y padres, hijas y madres, la transgresión identitaria entraña nuevas reflexiones en torno al ser, al estar y al género –en la confluencia de las esferas del Estado, de la familia y por ende de la Historia.

Descendiente del des-orden de la filiación, Antígona llega a ser una figura monstruosa, la amenaza de "lo fuera de la norma" en la ciudad. El "carácter inquietante de Antígona" –la fórmula es de Heidegger (1952)– remite a la imagen del hombre exiliado del orden natural. Es esta imposible inscripción territorial la que revela Françoise Duroux en su reflexión en torno a la "a-topía" constitutiva de la figura mítica femenina. La heroína trágica habita un *no-lugar* esencial vinculado con "lo femenino": es *atopos*, sin lugar asegurado en la ciudad, la ética, el discurso: "La prudencia virtual de Antígona no encuentra ningún lugar, no está ubicada ni ubicable: con lo cual es necesario atenerse a la ausencia de ubicación política de las mujeres, cuya puesta en escena no puede ser sino trágica o cómica" (Duroux, 1993:84)[3].

En la pletórica descendencia de Antígona, nos vamos a detener en las creaciones muy personales de la autora española María Zambrano

[1] Véase Rose Duroux & Stéphanie Urdician (2010); en especial "Introducción: Antigone. Retours sur une fascination", p. 13-32; Urdician (2008); Duroux & Urdician (2006a y 2006b).

[2] Hölderlin, en su traducción de la *Antígona* de Sófocles, se refiere al régimen sucesorio del "epiclerato" que hubiese permitido a Antígona –de tener un hijo– no romper con el linaje real de los Labdácidas.

[3] "La prudence virtuelle d'Antigone ne trouve aucun lieu, n'est pas située ni situable: ce qui oblige à se reporter à l'absence de situation politique des femmes, dont la mise en scène ne peut être que tragique, ou comique" (1993:84, traducción nuestra).

y de la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Tanto ésta con su *Antígona furiosa* (1986) como aquélla en *La tumba de Antígona* (1967) participan de la inagotable remodelación teatral de la heroína tebana, basada en la repetición de motivos invariantes –una virgen se sacrifica en nombre de la justicia y de la verdad– y el aporte de variantes: de la composición zambraniana donde se intensifica el peso de los personajes femeninos a la compleja concentración del conflicto en la obra de Griselda Gambaro, donde tres personajes escénicos se desmultiplican para que se oigan las voces de los ausentes. Estas dos versiones dramáticas comparten una misma intención palingenésica que, sin embargo, toman senderos que bifurcan. Ante todo difiere, en sumo grado, la estructura de las dos piezas: *La tumba* es una obra híbrida encabezada por un larguísimo prólogo filosófico-poético; *Antígona furiosa* en cambio es una obra breve en un acto. Además, el reparto de las funciones y de los rasgos del sujeto femenino en una y otra obra convoca a las "dos Antígonas" (Fraisse, 1974:14-20) ya presentes en las composiciones de Sófocles: el arquetipo de la lucha en contra de la tiranía en *Antígona* (441 a.J.C.) y el de la *pietas* en *Edipo en Colono* (406 a.J.C.). Entre estos dos retratos primigenios brota la representación de una figura femenina mítica polimorfa en perpetua remodelación.

Como escritoras, María Zambrano y Griselda Gambaro hacen alarde de su *diferencia*. La primera, filósofa que emerge en la primera mitad del siglo XX, discípula de Ortega y Gasset, se libera de la influencia del maestro para promover una innovación filosófica –"la razón poética"– y sobre todo una nueva reflexión sobre la mujer[4]. La segunda, dramaturga que inicia su trayectoria en la segunda mitad del siglo XX en un contexto teatral dominado por hombres y una poética realista, sale a escena con su obra cáustica, *El desatino* (1965). Ambas sitian espacios de creación y de expresión –la filosofía[5] y el teatro– que les eran negados a las mujeres –o que ellas se negaban a sí mismas– desde tiempos remotos. Llegaron a apoderarse de espacios eminentemente masculinos para considerar el hombre y la "cuestión femenina". Nuestra exploración de estas *Antígonas*

[4] Respecto de los esquemas femeninos promovidos por el filósofo, *cfr*: Marcia Castillo Martín (2003).

[5] M. Zambrano explicaba que, en los años 30, "una filósofa era casi "una mujer barbuda" una herejía, una curiosidad de circo", citada por Elena Laurenzi (2004:20).

rastrea el intento de desactivar la oposición de las categorías masculino/femenino para idearlas de nuevo, de derribar la estereotipia y elegir una tercera vía, la de la hibridación de los elementos y fuerzas masculinos y femeninos en un mismo individuo: la difícil mediana entre norma y autonomía[6].

Si ambas resucitan a Antígona, es porque viven o reviven "los desastres de la guerra". Para ellas, la heroína antigua puede encarnar las heridas de ese episodio trágico propiamente humano. María Zambrano queda marcada por la II República española, la guerra civil, la "inmensidad del exilio": desde 1939, vagabundea entre América y Europa, un largo peregrinar durante el que va gestando *La tumba de Antígona*. En cuanto a Griselda Gambaro, acaba de salir de la "guerra sucia" (1976-1983) cuando compone su *Antígona furiosa*. En ambos casos, convocar los mitos significa cuestionar la Historia. Ahora bien el mito de Antígona es una materia apropiada para edificar un puente entre historia personal y nacional.

Para los hermanos "sin voz", los muertos sin sepultura

Los descendientes de Polinices y Etéocles abundan en un mundo en que la injusticia y el autoritarismo conservan una vigencia inaudita. Estos hermanos enemigos que caen en los campos de batalla inducen a una perpetua encarnación de Antígona, la hermana abnegada y/o vengativa. Cualquiera que sea su inclinación –la abnegación o la venganza–, Antígona supera la tragedia antigua para componer el arquetipo universal de una lucha en la intersección de lo político y de lo individual.

Cuando el poder imposibilita el cumplimiento del rito sagrado del entierro, el acto de Antígona se convierte en "un crimen": "pues hay situaciones en las que el Estado no quiere renunciar a su autoridad sobre los muertos"[7]. La realización y la dignidad del entierro, defendido por todas las Antígonas del mundo, proceden de uno de los rituales ancestrales

[6] Paul Ricœur en "Le tragique de l'action" (1996:260) habla de "vía media" entre la sabiduría trágica y la sabiduría práctica en *Sí mismo como otro* (Madrid, Siglo XXI Editores, 1996).

[7] George Steiner (1969:38) "car il y a des situations dans lesquelles l'État n'est pas près d'abandonner son autorité sur les morts" (traducción nuestra).

fundamentales. Por eso la Antígona de Griselda Gambaro reitera el gesto transgresivo de su antepasada y desafía la proscripción en un nuevo acto ceremonial. El entierro simbólico reaviva el ciclo mítico y ubica el papel de la mujer en el centro de los funerales en una escena coreográfica:

> Antígona: Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña. (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré. (Lo hace) Lloraré, Polinices… lloraré… ¡Malditos!
> Ceremonia, escarba la tierra con las uñas, arroja polvo seco sobre el cadáver, se extiende sobre él. Se incorpora y golpea, rítmicamente, una contra otra, dos grandes piedras, cuyo sonido marca una danza fúnebre. (AF, 202)

Asimismo, la Antígona de M. Zambrano ejecuta el "aseo del muerto" –labor atribuida a la mujer desde siempre– y limpia la sangre seca, así corre el agua lustral mezclada con la sangre sobre la madre tierra vivificándola:

> Antígona: […] La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tiñosas que vienen a ensuciarse los picos. La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin. (TA, 229)

El gesto de Antígona constituye el acto oximorónico de una ley en contra de otra ley: la reparación criminal del agravio imita con sutileza la subversión propia de los regímenes autoritarios simbolizados por Creonte ("Creón", dice Zambrano). Frente a este poder estatal usurpado, la Antígona de Gambaro denuncia la intolerable práctica de las "desapariciones"[8] que mutiló a la sociedad argentina. A diferencia de la Antígona de Sófocles, a las Antígonas argentinas se les niega la posibilidad de violar la ley dado que la ausencia de cuerpo imposibilita la sepultura. Tal impedimento del rito funerario desencadena la ira del personaje mítico

[8] El método de las "desapariciones" practicado por el régimen militar consistía en secuestros (las más veces nocturnos), torturas en las cárceles clandestinas donde el preso perdía su identidad, supresiones de cuerpos arrojados al Río de la Plata o en fosas comunes. Los parientes del desaparecido se exponían al mismo peligro cuando emprendían búsquedas.

que resucita donde lo dejó el trágico griego. El telón se levanta sobre el cuadro viviente de una Antígona ahorcada que reaparece para encarnar sin descanso las mismas peticiones, el mismo combate por la justicia, la misma denuncia del odio. España también tiene sus "fosas improbables" y sólo empieza a abrirlas, con dolor, a principios del siglo XXI, al cabo de dos generaciones y toda una memoria "subterránea" de la que *La tumba de Antígona* constituye un hito emblemático. En una página conmovedora de su autobiografía *Delirio y destino*, María Zambrano ya honraba en 1953, la memoria de los desaparecidos, los "sin voz":

> Los muertos no tienen voz; es lo que primero pierden. [...] Todos los muertos prematuros, los muertos por la violencia, necesitan que se cuente su historia, pues sólo debe ser posible hundirse en el silencio cuando todo quedó dicho, ya apurada la vida como una sola frase redonda de sentido. [...] Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito. (Zambrano, 1989:210-211)

Antígona será su voz. Para ello, la Antígona contemporánea ensancha la concepción del hermano al reivindicar el derecho a la sepultura para cualquier ser humano a diferencia de la Antígona sofoclea animada por la exclusiva fidelidad de la sangre[9]. En la obra de Griselda Gambaro, la expresión de los "sin voz", de los hermanos mutilados y mudos, pasa por una etapa catártica que potencia el silencio: el grito mudo, doble inverso del "silencio disonante" de Zambrano: "*Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices*". (*AF*, 201).

En ambas piezas Antígona acoge las voces del otro: la Antígona furiosa reformula las palabras de Ismena (o Ismene) y de Hemón mientras que la Antígona de la tumba discurre en monodiálogos que interpretan la presencia-ausencia del encunciador-enunciatario. Ésta necesita las palabras para desenredar el nudo trágico –individual, familiar, político, nacional: "para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones", "el nudo del mal" (*TA*, pról. 205, 211). En efecto, la visitan las sombras del pasado así como los seres vivos que marcaron su destino –Edipo, Yocasta, su nodriza, sus

[9] Rémy Poignault (2002:130): "Antigone cantonne ces droits à la sépulture au clan familial étroit des origines". ("Antígona limita los derechos a la sepultura al estricto clan familiar de los orígenes" (traducción nuestra).

hermanos Etéocles y Polinices, su prometido Hemón, Creonte… A la vez "virgen" sacrificial y "madre" misericordiosa para cada uno, sólo podrá adentrarse en sí misma una vez liberada de todas estas voces. Sólo entonces será cuando conocerá la luz; pero para lograrlo tendrá que pasar por los infiernos de un exilio radical (Duroux & Urdician, 2006a):

> "Antígona: Oh, Muerte no vengas todavía, hasta que no se pacifiquen, hasta que yo sepa dónde llevarlos, si es que no vamos al mismo sitio". (TA, 248)

Autoritarismo en masculino vs. disidencia en femenino o la topografía genérica

La tragedia de Antígona aborda la relación de las mujeres con las leyes y con la Ley, un tema magistralmente polemizado por Françoise Duroux en *Antigone encore. Les femmes et la loi*. La autora sitúa el mito de Antígona en la encrucijada de las leyes religiosas –*thémis*– y humanas –*nomoï*– que configuran una topografía de lo femenino: una ""Ley" que pronuncia prioritariamente la división sexual […] bajo las estipulaciones de la incapacidad jurídica y política de las mujeres"[10]. Ese destierro de la *polis* histórica es lo que dramatiza la tragedia antigua (Aubenque, 2002). El mismo Creonte enuncia y practica la separación radical entre hombres y mujeres, indisociable de la misoginia:

> Creonte: En el lado de los vencedores, es la disciplina lo que salva a muchos. Así pues, hemos de dar nuestro brazo a lo establecido con vistas al orden, y, en todo caso, nunca dejar que una mujer nos venza; preferible es –si ha de llegar el caso– caer ante un hombre: que no puedan enrostrarnos ser mas débiles que mujeres[11].

[10] Françoise Duroux (1993:80): "Loi" qui prononce prioritairement le partage sexuel […] sous les stipulations de l'incapacité juridique et politique des femmes" (traducción nuestra).

[11] Sófocles, *Antígona* en Biblioteca virtual: http://www.ciudadseva.com/textos/teatro/sofocles/ antigona. htm. Versión consultada, Sophocle (1950:102, v. 667-693): "Voilà pourquoi il convient de soutenir les mesures qui sont prises en vue de l'ordre, et de ne céder jamais à une femme, à aucun prix. Mieux vaut, si c'est nécessaire, succomber sous le bras d'un homme, de façon qu'on ne dise pas que nous sommes aux ordres des femmes".

Las esferas de acción asignadas a cada sexo son prolongadas por la tradición de "una lectura hegeliana". Hegel ve en la obra de Sófocles "el conflicto entre dos potencias morales exclusivas, el derecho del Estado, encarnado por el hombre, Creonte, y el derecho de la familia, representado por la mujer, Antígona" (Poignault, 2002:134). En Griselda Gambaro, es un dúo masculino, compuesto del Corifeo y de Antinoo, el que encarna el poder y la *vox populi* servil. El juego del Corifeo es doble pues no sólo representa el coro de los patricios de la tragedia griega sino que, además, es el substituto del rey mediante un artefacto que simbólicamente domina el escenario: "*Una carcasa representa a Creonte. Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder*" (*AF*, 196). A esa autoridad híbrida, Gambaro añade una caja de resonancia: Antinoo (ausente en Sófocles). Lo cual evidencia una voluntad de poner en escena un concentrado de poder para reactivar las escenas míticas de una tragedia que se nutre precisamente de la perversión del poder. La lucha fratricida echa raíces, en efecto, en las apuestas, los desafíos, los peligros y los deslices del poder personal:

> Corifeo: Dicen que Etéocles y Polinices debían repartirse el mando un año cada uno. Pero el poder tiene un sabor dulce. Se pega como miel a la mosca. Etéocles no quiso compartirlo. (AF, 199)

También María Zambrano pone en escena a los hermanos atrapados en una interminable obcecación por el poder. Las réplicas intercambiadas por Etéocles y Polinices muestran que la desgracia llega por la vía del hermetismo de dos "yoes", un "yo" contra otro "yo", sonoros, recalcados:

> Etéocles: El poder es siempre necesario, debe de haberlo. Y este poder era mío, me correspondía de hecho y de derecho.
> Polinices: ¿Tuyo sólo? ¿Y yo? ¿Ves, Antígona, lo ves? Me desposeyó desde el principio. El poder era todo para él.
> Etéocles: Tú siempre mirabas hacia afuera, por encima de las fronteras de la patria. Los muros de la casa te oprimían. […] No lo niegues. Mientras que yo no. Yo no pensaba. Yo era el orden, el de nuestro padre, el de su trono. Yo era la Patria. Yo, la Patria… (TA, 248)

Con *Antígona furiosa*, la ritualización de la violencia en el poder es pregonada, al alimón, por el dúo masculino en cuestión: "Cuando se

alude al poder la sangre empieza a correr". *(AF,* 205). El discurso de un poder exclusivamente masculino está a cargo de Antinoo mientras que Antígona reitera el grito de su antepasada de Tebas:

> Antinoo: ¡Las mujeres no luchan contra los hombres!
> Antígona: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio. (AF, 204)

La Ley condensa, pues, en las dos obras de teatro, el lugar arquetípico de la lucha de lo femenino y de lo masculino. En la tragedia de Antígona –antigua y moderna–, la Ley[12] es lo prohibido. En la obra argentina, la repetición de la palabra "prohibido" resuena como el leitmotiv castrador en contra de la mujer "alborotadora":

> Antígona: Dar sepultura a Polinices, mi hermano.
> Corifeo (guasón): ¡Prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡"Yo" lo prohibí! (AF, 198)
> Antígona: Oh, Polinices, hermano. Hermano, Hermano. […] Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré.
> Corifeo: ¡Prohibido! (AF, 201)

Ahora bien, lo propio de las Antígonas no es obedecer a los entredichos arbitrarios sino, al contrario, rebelarse contra ellos: "Antígona: Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida". (*TA,* 229). Denuncian con tesón la ley del más fuerte. Y Creonte encarna perfectamente el poder del déspota que confunde su persona y la ley. El acto de enunciación del tirano hace de ley:

> Antígona: […] Cree que la ley es ley porque sale de su boca.
> Corifeo: Quién es más fuerte, manda. ¡Esa es la ley! (AF, 204)

Las dos Antígonas rechazan con la misma indignación y la misma determinación la ley inicua decretada por Creonte y bien podrían contestar a coro: "Pues que no es la condena, es la ley que la engendra, lo que mi alma rechaza" (*TA*, 257), mientras que las palabras de Creonte, fieles

[12] Señalemos las múltiples ocurrencias del vocablo *ley (s):* 40 en *La Tumba de Antígona* y 21 en *Antígona furiosa.*

al modelo griego martillean el camino recto y correcto: *la ley del padre*. "En todo estar tras la opinión paterna", decía el Creonte de Sófocles. La obediencia estricta a aquella ley compondría el orden perfecto, mientras que la *anarquía* (en griego "ausencia de jefe") –doblemente transgresiva al ser llevada por una mujer–, generaría un desorden intolerable. En el diálogo siguiente, rico de cimientos genéricos arcaicos, Antígona es la mujer "indómita", "perversa", "anarquista", "fuera de norma" y "fuera de ley":

> Corifeo: La anarquía es el peor de los males. […] Quien transgrede la ley y pretende darme órdenes, no obtendrá mis elogios. Sólo confío en quienes obedecen. […].
> Antígona: Hablo con mi razón.
> Corifeo: Que tiene voz de hembra. No hay abrazos más fríos que los de una mujer perversa, indómita.
> Antígona: ¿Perversa? Indómita. (AF, 206-207)

¿Cómo podrían no estar "fuera de la ley"?, pregunta Françoise Duroux cuando plantea esta cuestión sugerente: "¿La relación de la ley –cívica o religiosa– con las mujeres consistiría en excluirlas del dispositivo de realidad para recuperarlas metafóricamente en los puntos aporéticos?"[13]

La mayor diferencia entre las dos obras reside en la posición más descentrada de la problemática del poder en la reinterpretación de Zambrano. El poder está presente, eso sí, encarnado por Creonte esencialmente, pero mientras que en la obra de Sófocles el encuentro Creonte-Antígona es la "escena central" (Steiner, 2004:255), en *La tumba de Antígona* esa confrontación constituye una de las "visitas" más escuetas de la obra. Sin embargo, sigue siendo, como en Sófocles, "un diálogo de sordos". Si el poder incriminado no ocupa el proscenio zambraniano es que todo se juega en "las entrañas" de Antígona. A la inversa, su furiosa hermana argentina, disputa palmo a palmo, sobre el terreno, el poder a su "rival masculino", defensor de la androcracia:

> Antígona: Yo mando.
> Corifeo: No habrá de mandarme una mujer.

[13] F. Duroux (1993:8-9): "Le rapport de la loi – civique ou religieuse – aux femmes consisterait-il donc à les exclure du dispositif de réalité pour les mieux récupérer métaphoriquement aux points aporétiques" (traducción nuestra).

> Antígona: Y ya estaba mandado, humillado. Rebajado por su propia omnipotencia. (AF, 204)

Si Griselda Gambaro insiste en la tiranía es para dar mayor relieve a la figura de una Antígona resistente, María Zambrano, por su parte, enfoca el nudo dramático a través de la ruptura de los vínculos fraternos y, a partir de esa herida, desarrolla al máximo una de las potencialidades del personaje mítico: su Antígona vive la sororidad como *un absoluto*. Así, pues, a la reconciliación anhelada por la Antígona en la tumba responde la disidencia reivindicada, en el proscenio, por la Antígona furiosa.

El destino de los desaparecidos es lo que denuncian las Antígonas por medio de su propia condena descrita como una "desaparición en vida" –"enterrada viva, … ni en la vida ni en la muerte" (*TA*, 224). Al término de la prueba de esa muerte en vida, "entre tierra y cielo", en la zona inestable del "entre-dos" –"de-la-vida-y-de-la-muerte", con guiones lacanianos–, la Antígona condenada al ostracismo se convierte en la "figura de la aurora de la conciencia"[14]: "sustancia misma de humana conciencia en estado naciente", como lo escribe Zambrano en el prólogo.

Los espacios dramáticos desmultiplican la topografía sexualizada. En efecto, la separación entre familia/ciudad –privado/público–, femenino/masculino, asigna los sexos a lugares herméticamente disociados, a compartimentos estancos, para una "buena" marcha del orden social. En tal sistema, la reivindicación de Antígona constituye "un principio de desafío feminista" al Estado y "un ejemplo de anti-autoritarismo"[15]. Desafío *versus* denegación. Cuando la Antígona furiosa sale al escenario, es al escenario social del Ágora, el lugar de los asuntos públicos y del debate colectivo. Se erige en *Pasionaria* de la insurrección de los muertos, víctimas de la injusticia y de la privación del rito funerario. Sostenida por esa columna subterránea, proseguirá su lucha mientras dure la tragedia de Polinices:

[14] "Y al realizar ella su sacrificio con la lucidez que le descubre la Nueva Ley, que es también la más remota y sagrada, la Ley sin más, llega hasta allí donde una humana sociedad exista. Su pureza se hace claridad y aun sustancia misma de humana conciencia en estado naciente. Es una figura de la aurora de la conciencia", *La tumba de Antígona*, *op. cit*., p. 204-205.

[15] En palabras de Luce Irigaray citadas por Judith Butler en *Antigone: la parenté entre vie et mort*, *op. cit*., p. 9 (traducción nuestra).

> Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.
> Antígona: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician… Me abrazan… Me piden… (AF, 200)

La *a-topía* se lee en la interferencia de las fronteras genéricas impulsada por el sujeto femenino: "se borra así la correspondencia entre político y masculino, privado y femenino, ya que, precisamente, Antígona pone los pies donde una mujer no ha de ponerlos"[16].

Con respecto a la familia: sororidad y fraternidad participan en el conflicto trágico desde la versión de Sófocles. En el trágico griego, la relación de las hermanas pasa por una escisión inapelable en nombre del hermano –"ANTÍGONA: Tú escogiste vivir, y yo la muerte"[17]. Mientras Griselda Gambaro matiza la tensión de los vínculos de sangre entre una hermana querida que proteger y un hermano mártir que honrar, María Zambrano ostenta una elección muy personal, con fuerte resonancia biográfica, al consagrar una fidelidad esencial a Ismena. En Gambaro, las dos caras de la feminidad encarnadas por el dúo Antígona-Ismena son incompatibles y es precisamente esa incompatibilidad la que provoca la ambivalencia de los sentimientos de la Antígona furiosa que se debate entre amor sororal y deber fraternal. Ismena está ausente de la obra y es Antígona quien reproduce sus palabras entre compasión y rabia:

> Antígona: Yo no quería exigirle nada. Hubiera deseado tomarla entre mis brazos, consolarla como en la niñez, […] Nenita, nenita, no sufras: Pero oí mis gritos. ¡Rabia! ¡Rabia! ¡Me sos odiosa con tanta cobardía! Que todo el mundo sepa que enterraré a Polinices. ¡A voces, enterraré a mi muerto! (AF, 205)

En cambio, en la obra de M. Zambrano, Ismena sí cumple con su papel de hermana, sin la debilidad del modelo griego. Para la autora, que dedica la primera versión de la obra, "Delirio de Antígona", a su hermana Araceli, la *sororidad* es indefectible mientras que la *fraterni-*

[16] Françoise Duroux (1993:57): "se brouille ainsi la correspondance entre politique et masculin, privé et féminin, puisque, précisément, Antigone met les pieds où une femme ne doit pas les poser" (traducción nuestra).

[17] Sophocle (1950:96): "Ton choix est fait: la vie, et le mien, c'est la mort".

dad no lo es, puesto que en la tumba la visitan sus hermanos enemigos, irreconciliables *post-mortem*: "ANTÍGONA: Mis hermanos sin gloria, caídos al pie de nada. Y más infortunados que yo, errantes, sin centro adonde encaminarse" (*TA*, 247).

En una palabra, la pieza de Zambrano es *subterránea*: de punta a punta, se verifica en un espacio cerrado, la tumba; mientras que en Gambaro la acción es *aérea*: el regreso cíclico de Antígona se produce en una plaza pública, en un campo de batalla sembrado de cadáveres. La primera nos habla con la voz profunda e hipnótica de la sacerdotisa y la cadencia del encantamiento mientras que la segunda (de) clama alto y fuerte el derecho de ciudadanía, en busca de oyentes reactivos, provocando la escucha. Lo hace con estilo directo, en presente, frontalmente, "(*de cara al público)*".

Ahora bien, si la Antígona de Zambrano participa desde las márgenes –*desde el confín*–, no por ello aminora el proceso de re-habilitación de la mujer. Primero, la presencia de las mujeres se refuerza, numéricamente –con respecto a la tragedia de Sófocles– gracias a nuevas apariciones femeninas: Nodriza, Harpía, Madre. Además, dicha presencia se incrementa, cualitativamente, por la sublimación de la facultad femenina de "dar la vida", una función germinativa aquí simbólica. La hija hace nacer al padre en un parto transgresivo:

> Edipo: Oh, Antígona, […] Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.
> Antígona: ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. A través de mí. (TA, 234)

Lo trágico y lo grotesco: dos tonos, dos tempos, un mismo anhelo de memoria

Antígona furiosa plasma el encuentro del mito y de la historia a partir de una confrontación de tonos: la grandilocuencia del relato mítico *versus* el voseo. La virgen inmolada entra en escena en un lugar de la sociabilidad contemporánea: la terraza de un café. De inmediato se establece una distancia irreducible entre los personajes de la escena. La prestancia

trágica de la heroína es contrapunteada por la trivialidad de dos hombres, Corifeo y Antinoo, sentados a una mesa. Los anacronismos agudizan la tonalidad paródica y sellan la intemporalidad del mito:

> Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas, marchitas. Después de un momento, lentamente; afloja y quita el lazo de su cuello; se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando. Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café. El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla. (AF, 197)

Una irrisión constante dimana del Corifeo, ese representante de la autoridad que socava el combate de Antígona. Los célebres versos de Rubén Darío se interpolan en las réplicas del "dúo del poder" que se mofa de la historia que la reaparecida[18] Antígona viene a contar:

> Antígona: ¡Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido.
> Antinoo: ¡Sí! Hija de Edipo y Yocasta. Princesa.
> Corifeo: Está triste, / ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa. […] (Ríen). (AF, 204)[19]

De ese desfase entre los personajes nace, al hilo del texto dramático, el "sentimiento de lo trágico" (Broyer 1999:27). El dúo masculino parodia el mito y degrada la reivindicación de la mujer resistente. Entre dos cafés pedidos al mozo, se interesan por esa presencia femenina, despectiva y desganadamente: "CORIFEO: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (*Ríen. Antígona los mira*) Mozo, ¡otro café!" (*AF*, 197). Hacen de espectadores y de detractores del mito, alternativamente; "juegan" a reproducir, mediante la "falsificación grotesca"[20], las escenas sofocleas fundadoras. Pero, usando la misma mediación paródica, la autora deconstruye el discurso masculino

[18] Sobre lo espectral en literatura véase Jacques Derrida (1993) y Élisabeth Angel-Pérez (2006).

[19] La referencia son los conocidos versos de Rubén Darío (1952:25): "La princesa está triste… ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa".

[20] Gérard Genette (1982:31): "contrefaçon grotesque": Falsificación y no falseamiento: *falsificar*, hacer una copia de algo para que pase por verdadera – *falsear*, transformar la realidad de algo, ya sea material o inmaterial.

sobre "el eterno femenino": la descomposición de los mitemas radica entonces en imitaciones exageradas del poder masculino. Es la teoría del espejo de Luce Irigaray[21]: imitar el discurso androcéntrico para anularlo.

Nada parecido en *La tumba de Antígona* que presenta mayor unidad de tono, y eso por varias razones. Los honores fúnebres ya se rindieron, la sentencia de Creonte ya se aplicó: Antígona, la ahora enterrada viva, puede discurrir (y no se priva de ello). Los monólogos o *monodiálogos*, largos, reiterativos, de tempo lento, pueden más que los diálogos. Los dramas exteriores son "narrados" por los visitantes pero no representados[22]. El viaje inmóvil que "la niña" emprende, movida por sus delirios y sus sueños, sus *fantômes* & *fantasmes*, no ofrece ningún escenario ni resquicio a lo grotesco y lo irrisorio. Sólo se insinúa una ironía tenue –que no se sabe si teñida de esperanza o de desesperanza–, una ironía de menor teatralidad que la de Gambaro –corrosiva ésta–, pero que no se le escapa al espectador receptivo.

Sin embargo, lo que diferencia más profundamente las dos obras es el *tempo*. En efecto, la constelación de la clausura y de la apertura, asociada con la de la acción y de la narración, confiere a cada proyecto dramatúrgico una resonancia rítmica propia: la disidencia (*tempo agitato*) por un lado, la reconciliación (*tempo lento*) por el otro. Las didascalias lapidarias y los diálogos lacerantes de Griselda Gambaro contraen el *tempo* en un punto de tensión extrema, que conviene a la brevedad de la obra, e invitan a sentir la urgencia de la reivindicación. A la inversa, la lentitud –una especie de lentitud con fiebre– y la extensión de las intervenciones de Antígona en su tumba traducen la intención profunda de María Zambrano: darle tiempo a Antígona, el tiempo que Sófocles no le concedió. La soledad y el encierro en la tumba aseguran a Antígona la posibilidad de re-orquestar, a su ritmo, las voces de la fábula griega:

> Mientras que Antígona estuvo sola. Se le dio una tumba. Había de dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el

[21] Luce Irigaray (1974) usa la clásica demostración *ab absurdo* en *El espejo de la otra mujer*.

[22] *Vid.* el análisis de las puestas –o no puestas– en escena en Pilar Nieva de la Paz "*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano"; las escenografías de Alfredo Castellón [versión de], *La tumba de Antígona* de María Zambrano, y de María Fernanda Santiago Bolaños "En la tumba de Antígona".

> nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones. (Pról. TA, 205)

A pesar de las diferencias, las dos Antígonas comparten el mismo objetivo: rehabilitar la memoria de los vencidos, recuperar la historia verdadera, en contra de la versión oficial "manipulada", en contra del olvido institucionalizado. Sea *piedad* o *furor*, Antígona milita a favor de la memoria.

En Griselda Gambaro, la repetición del acto de insubordinación –dar sepultura– se vuelve acto de celebración de la memoria –"ANTÍGONA: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley". (*AF*, 202). Su personaje enlaza con las Antígonas argentinas, aquellas "Madres" de la Plaza de Mayo, aquellas "locas" con su "ética herética", aquellas mujeres que "se apoyan en el término recibido de 'madre' para llevarlo, más allá de su acepción naturalista, hasta el nivel de la declaración política"[23]. Toman posición en el escenario: a un lado, Antígona, portadora de la voz de los desaparecidos –de "toda una generación inmolada"[24]–, de todos los que ya no ocupan lugar en la memoria oficial; al lado opuesto, el Corifeo-Creonte, agente político del olvido, que condena la memoria incriminando todo retorno al pasado. De hecho, el Corifeo es doblemente malvado ya que debería ser el portavoz de la voz coral cuando al contrario es el esbirro servil que traiciona a la colectividad imponiéndole el olvido, incluso el olvido de las muertes recientes:

> Corifeo (vuelve a la mesa): Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha. Mozo, ¡otro café!
> Antinoo (tímido): No hace mucho que pasó.
> Corifeo (feroz): Pasó. ¡Y a otra cosa! (AF, 200)

También en *La tumba de Antígona* los muertos vagan como almas en pena, pero ellos están en busca de una completitud, de un espacio y

[23] En palabras de Françoise Duroux (1993:13-14): "Elles s'appuient sur le terme reçu de 'mère' pour le porter au-delà de son acception naturaliste, au niveau de la déclaration politique. Elles se servent de leur position 'féminine', d'où devient possible une éthique hérétique".

[24] "En el contexto argentino [esta pieza] podría llegar a ser, quizás sin pretenderlo, la lectura de toda una generación inmolada" (Pianacci, 2008:93).

de un tiempo –"el alma siempre en vilo", como la propia exiliada María Zambrano. El exilio potencia la memoria, una memoria nombrada por antífrasis en la réplica siguiente:

> Antígona: En nuestra casa crecemos como las plantas, como los árboles; nuestra niñez está allí, no se ha ido, pero se olvida. En nuestra casa, en nuestro jardín, no necesitamos tenerlo todo presente, todo el día, y nuestra alma toda en vilo, en vilo todo nuestro ser. No; en ella olvidamos, nos olvidamos. La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar. Porque no se pierde lo que se ha depositado en un rincón. (TA, 259).

Estas Antígonas –la española y la argentina– militan a favor de una memoria activa, reparadora. La voz de la heroína eternamente resucitada y la de la heroína sepultada pero viva encarnan la resistencia al olvido y la reapropiación de la historia robada por el poder. Una vuelve al lugar de los vivos para cuestionar la injusticia antigua y actual. La otra, en su tumba, rechaza la "historia apócrifa". Ambas son sujeto y no objeto: dominan la rememoración de episodios míticos y se oponen al monarca, emblema del poder opresor, como buenas artífices de su tragedia. Esa obsesión por la memoria, más vindicativa en la Antígona argentina, más sorda pero no menos radical en su homóloga española, las "salva" al incitarlas a avanzar hacia un horizonte abierto, en busca de una luz.

La clausura de la doble Antígona: muerte trágica y autoconciencia

Antígona, esa virgen que tiene la fuerza de decir "no" y de (de) clamar su resistencia viva, tiene la "última palabra" en Gambaro como en Zambrano, una palabra que retumba en la clausura de la obra como el apogeo de un largo proceso de afirmación, de auto-mayéutica: "nacer por sí misma"[25]. Pues el reto de esas resurrecciones es el siguiente: recobrar la palabra y la identidad confiscadas. En este sentido, se liberan de la prescripción letal impuesta a su modelo antiguo y vuelven a la carga armadas con su palabra –palabra catártica aquí, palabra vengadora allá. En ambos casos una palabra-acción, una palabra que fustiga las conciencias adormecidas, satisfechas de no ver nada, de no oír nada.

[25] *Esse per sé*, *cfr*. Pietro Montani (2001).

"*Furiosa*", "*con furia*": esas son las didascalias que acompañan el vindicativo grito final de la Antígona argentina. Cual Furia antigua, anatematiza a los verdugos condenados a vivir en la memoria de los sacrificados. Hermana de las Erinias[26], Antígona condena a los culpables con tono imprecatorio. Su "no" cortante es el punto central de la última réplica con resonancias shakespearianas:

> Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. […] No. Rechazo este cuenco de misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (Lentamente, lo vuelca) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. […] Nací, para compartir el amor y no el odio. Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte. Con furia).
> Telón. (AF, 217)

Al término de un recorrido doloroso, la protagonista gambariana adquiere un peso discursivo considerable y hace oír su voz. Ese "no", aunque se exprese en el furor, es un "no" compasivo (*compaciente*, diría Louis Massignon, el "último maestro" de María Zambrano), como el "no" sofocleo: "Soy de los que aman, no de los que odian" (Sófocles, v. 523). Es claramente bajo el ángulo de la búsqueda de sí, de la revelación de sí, en el laberinto[27] –"en el doble laberinto de la familia y de la historia" (*TA*, 204) –, como se ha de aprehender esta singular obra de teatro de Zambrano. Se apuntan más de setenta utilizaciones del concepto de "verdad" –amén del reiterado verbo "saber"–, lo cual equivale a decir que es uno de los pilares de la obra:

> Y así la historia apócrifa asfixia casi constantemente a la verdadera, esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer y la razón poética en rescatar. Entre las dos, como entre dos maderos que se cruzan, sufren su suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia. (Pról. TA, 206)

María Zambrano escribe, pues, la "verdadera historia" de Antígona. La tumba se vuelve nido y Antígona se prepara a un nuevo nacimiento.

[26] *Cfr*: las Furias de los Romanos. La Antígona gambariana cumple con el oráculo de Tiresias que predice a Creonte un castigo –refiriéndose explícitamente a las Erinias– por el desorden que provoca: los vivos bajo tierra y los muertos encima de ella.

[27] Cfr. con Tenembaum (2001).

Mientras que *Antígona furiosa*, fiel al suicidio sofocleo, concluye trágicamente, el final de *La tumba de Antígona* es de muy otra índole:

> Desconocido Segundo: Antígona: ven, vamos, vamos.
> Antígona: Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor. Amor tierra prometida. (TA, 265)

La Antígona zambraniana, sus muertos en paz y su horizonte abierto, por fin puede seguir aquella llamada misteriosa –esperada tal vez desde la eternidad– hacia no se sabe aún qué Amor. La anagnórisis deja entrever la armonía tan anhelada.

En conclusión: dos Antígonas, dos estilos, dos tonos, en fase de reapropiación de una misma figura mítica. Aquí una Antígona de fuego, allá una Antígona de luz. Pero ambas buscan una justicia, una verdad, una fraternidad, y, movidas por una ética superior a la ley impuesta por el poder, sacrifican su vida. La metonimia impera: evidentemente, el sujeto colectivo emerge a través de esos retratos de figuras femeninas que dan una dimensión dramática a los actores sociales de la lucha por la memoria, la justicia y la dignidad.

Griselda Gambaro, en los albores de su creación dramática, apuesta por la esperanza con una fórmula que suena a nuestros oídos como un manifiesto teatral: "Queremos un teatro de furia, de revelación, donde no tengamos miedo para expresarnos, donde podamos sentirnos libres" (1970:307). Si el furor origina la revelación no garantiza la reconciliación que sería la última etapa de ese "teatro de la libertad" al que ella aspira. Pero mientras que la justicia no esté hecha, el descanso y el duelo son intolerables.

Figuras de la resistencia en las dos obras de teatro, esas Antígonas rechazan violentamente el perdón impúdico de Creonte. Rechazando el vaso tendido, rechazan las comprensiones y se preparan a arrostrar la sed eterna. Como su heroína, María Zambrano y Griselda Gambaro se niegan a escuchar los "cantos de las sirenas"[28]. Antígona, aurora de la conciencia. Antígona, aurora de la disidencia. La figura auroral transcien-

[28] Expresión de Carlos Blanco Aguinaga para designar las invitaciones a volver a la España de Franco. Ver al respecto la magnífica carta abierta de Zambrano (1961).

de la condena sepulcral y consagra la regeneración de un mito, de una figura mítica, cuyo vigor actual en las carteleras y los teatros del mundo[29] no agota el manantial.

Bibliografía

ANGEL-PÉREZ, ÉLISABETH, 2006. "Spectropoétique de la scène: modalités du spectral dans quelques pièces anglaises contemporaines". En Angel-Pérez E. y P. Iselin (eds.). *La Lettre et le Fantome. Le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis),* Paris: PUPS.

AUBENQUE, PIERRE, 2002. *La prudence chez Aristote* [1963], Paris: PUF.

BROYER, JEAN, 1999. *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle. Œdipe, Antigone, Électre*, Paris: Ellipses.

BUTLER, JUDITH, 2003. *Antigone: la parenté entre vie et mort*, [traducción por Guy Le Gaufrey de *Antigone's Claim, Kinship between Life and Death,* New York, Columbia University Press], Paris: EPEL.

CASTELLÓN, ALFREDO (versión de), 1997. *La tumba de Antígona* de María Zambrano, Madrid: SGAE.

CASTILLO MARTÍN, MARCIA, 2003, "De corzas, climas, vegetales y otras feminidades: Ortega y Gasset y la idea de feminidad en los años veinte", *España contemporánea*, *Revista de literatura y cultura*, Núm. 1, Tomo XVI, Primavera 2003,39-57.

COULOUBARITSIS, L. y J.F. OST (dirs.), 2004. *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles: OUSIA.

DARÍO, RUBÉN, 1952. "Sonatina", *Prosas profanas*, Buenos Aires: Austral.

DERRIDA, JACQUES, 1993. *Spectres de Marx*, Paris: Galilée.

DUROUX, FRANÇOISE, 1993. *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Paris: Côté-femmes.

[29] Véase el estudio de Rómulo Pianacci (2008) donde se registran más de veinte "Antígonas criollas" (argentinas, brasileñas, chilenas, colombianas, cubanas, mexicanas, nicaragüenses, peruanas, puertorriqueñas, venezolanas): desde *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal hasta *AntígonaS: Linaje de hembras* (2003) de Jorge Huertas pasando por *Antígona-Humor* (1968) de Franklin Domínguez y Hernández, *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez, *Antígona, historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona Pérez, y un largo etcétera.

DUROUX, ROSE y STÉPHANIE URDICIAN, (2006a)"*La tumba de Antígona* de María Zambrano: symphonie aurorale d'un exil essentiel" en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Résistances et exils,* Publications de Paris 10-Nanterre, CRIIA, "Regards"/8,2006,191-215.

——, *(2006b)"*Une double Antigone: María Zambrano, Griselda Gambaro" en Michèle Ramond (ed.), *La femme existe-t-elle? ¿Existe la mujer?*, Editorial Rilma 2 y ADEHL, México/Paris, 2006,93-108.

—— (dirs.), 2010. *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours),* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal – CELIS – "Mythographies et sociétés".

——, 2010. "Introducción: ``Antigone. Retours sur une fascination``", en Doroux y Urdician *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours),* Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal – CELIS – "Mythographies et sociétés", 13-32.

FRAISSE, SIMONE, 1974. *Le mythe d'Antigone*, Paris: Ad Colin/U"Prisme.

GAMBARO, GRISELDA, 1970. "Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy", *Universidad*, 81, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, República Argentina, 07/12/1970,301-331.

——, 1997. *Antígona furiosa*, *Teatro 3*, Buenos Aires: De la Flor, 196-217.

GENETTE, GÉRARD, 1982. *Palimpsestes*, Paris: Seuil.

HEIDEGGER, MARTIN, 1952. *Introduction à la métaphysique*, Paris: Gallimard.

IRIGARAY, LUCE, 1974. *Speculum, de l'autre femme*, Paris: Minuit.

LAURENZI, ELENA, 2004. *María Zambrano. Nacer por sí misma* [1995], Madrid: Horas y horas (Cuadernos inacabados).

MONTANI, PIETRO (dir.), 2001. *Antigone e la filosofia*, Roma: Donzetti.

NIEVA DE LA PAZ, PILAR, 1999. "*La tumba de Antígona* (1967): teatro y exilio en María Zambrano" en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona: Gexel.

PIANACCI, RÓMULO, 2008. *Antígona: una tragedia latinoamericana,* Irvine: Gestos.

POIGNAULT, RÉMY, 2002. "Antigone" en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris: Rocher, 129-139.

RICOEUR, PAUL, 1996. *Soi-même comme un autre* [1990], Paris: Seuil.

ROSENFIEL, KATHRIN H., 2003. *Antigone – de Sophocle à Hölderlin. La logique du "rythme"*, Paris: Galilée.

SANTIAGO BOLAÑOS, MARÍA FERNANDA, 2004. "En la tumba de Antígona". En: J. Moreno Sanz et J.-F. Ortega Muñoz (eds.) *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 563-569.

SOPHOCLE, 1950. *Antigone*, trad. de Paul Mazon, Paris: Les Belles Lettres, 65-128.

STEINER, GEORGE, 1969. *Langage et silence*, Paris: Seuil.

——, 2004. *Les Antigones* [1986] [v. inglesa 1984, v.española 1987], Paris: Gallimard, "Essais".

TENEMBAUM, KATRIN, 2001 "L'altrità inassimilabile. Letture femminili di Antigone", En Pietro Montani (dir.), *Antigone e la filosofia*, Roma: Donzetti, 281-282.

URDICIAN, STÉPHANIE, 2008a. "Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique". En Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 69-94.

——, 2008b. *Le théâtre de Griselda Gambaro,* Paris: Indigo & Côté femmes.

YOURCENAR, MARGUERITE, 2005. "Antígona o la elección", *Fuegos.* Emma Calatayud (trad.), Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, [título original: *Feux*, Paris, Grasset, 1936].

ZAMBRANO, MARÍA, 1961. "Carta sobre el exilio", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, Paris, 1961, nº 41, 65-70.

——, 1989a. *La tumba de Antígona* [1967], en *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1989, 201-265.

——, 1989b. *Delirio y destino* [1953], Madrid: Mondadori.

——, 1996. "Delirio de Antígona" [*Orígenes,* La Habana, julio 1948], *La Cuba secreta y otros ensayos*, Jorge Luis Arcos (Ed. e Intr.), Madrid: Ediciones Endymion.