Una muerte de luz que me consume

María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca

Virginia Trueba Mira

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1610>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.1610

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2012

Paginación: 243-261

ISBN: 978-2-86781-812-7

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Virginia Trueba Mira, «*Una muerte de luz que me consume*», *Bulletin hispanique* [En línea], 114-1 | 2012, Publicado el 01 junio 2015, consultado el 21 septiembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1610> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1610>

Una muerte de luz que me consuma: María Zambrano en el espejo de Federico García Lorca

VIRGINIA TRUEBA MIRA
Universitat de Barcelona

Cet article traite des relations entre la pensée de María Zambrano et l'œuvre de Federico García Lorca. Il s'agira d'abord d'analyser les textes critiques de Zambrano portant sur l'œuvre de Lorca (trois textes publiés et quelques inédits). L'étude portera aussi sur le texte : « Delirio de Antígona » de Zambrano, dans l'intention de présenter l'hypothèse selon laquelle ce texte pourrait avoir été écrit sous influence lorquienne.

Este trabajo se propone analizar la relación del pensamiento de María Zambrano con la obra de Federico García Lorca. Se atiende, en primer término, a la crítica literaria de Zambrano a la obra lorquiana (en tres textos publicados y en algunos inéditos). Se analiza asimismo el texto de Zambrano, «Delirio de Antígona», con la intención de demostrar que pudo escribirse bajo la influencia lorquiana.

This paper aims at analyzing the relationship between María Zambrano's thought and the work of Federico García Lorca. The paper will consider Zambrano's literary criticism of Lorca's work, focusing on the confluences between both authors through the study of three published texts, taking also into account some unpublished texts. The work analyses a text by Zambrano entitled "Delirio de Antígona" trying to present the hypothesis that this text might have been written under "Lorquian" influence.

Mots-clés: philosophie, poésie, critique littéraire, Zambrano, García Lorca.

EL presente trabajo tiene como objetivo analizar la relación que el pensamiento de María Zambrano guarda con la obra de Federico García Lorca. A mi parecer, esa relación resulta clave en términos de ética/estética, pero también y al mismo tiempo, en términos autobiográficos, como comentaré al final de estas páginas. Para el análisis que me propongo de esa relación abordaré, en un primer momento, los diversos textos que Zambrano dedicó al poeta granadino

—algunos inéditos—, para defender después, como hipótesis, que algunos de los textos más creativos de la pensadora pueden haber sido escritos a la luz, entre otras, de la poética lorquiana.

La mayor aportación de María Zambrano al pensamiento contemporáneo es, como se sabe, la «razón poética». Derivada en buena medida de la «razón vital» orteguiana, la «razón poética» debe entenderse como un paso más en relación a la denuncia que viene produciéndose desde el siglo XVIII de los abusos de la «razón ilustrada», la cual, a la altura de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX —cuando puede hablarse ya de la «razón poética» zambraniana¹— no sólo ha mostrado su cara más instrumental y pragmática sino también más oscura. No es cuestión de insistir más en esta cuestión, conocida de todos, lo mismo que la propia «razón poética» que Zambrano postula, razón que busca, como la filosofía, el conocimiento, pero al modo en que lo hace la poesía: no a través de la abstracción conceptual que inmoviliza el sentido, sino de la concreción derivada de la imagen o el ritmo, donde el sentido no acaba de agotarse nunca. Por «razón poética» debe entenderse, pues, el camino de un pensar germinativo *casi* al modo del rizoma deleuziano. No es, sin embargo, el rizoma todavía la imagen del pensamiento de Zambrano, sino la del árbol de Porfirio, porque, a mi juicio, no hay avance propiamente en ese pensamiento sino un girar en torno a un mismo centro, el sentido sagrado de la vida, una inmensa horizontalidad que adquiere pleno sentido en la verticalidad que la cruza. En todo caso, el avance se produce hacia lo hondo, hacia aquel «adentro» del que hablaba Miguel de Unamuno en su conocido ensayo de 1903. Este camino hacia lo profundo explica la imagen que ha utilizado Jesús Moreno Sanz, uno de los mejores conocedores de la obra zambraniana, para referirse a su pensamiento: la «espiral»².

La nueva epistemología que propone Zambrano a través de la «razón poética» constituye asimismo un pensamiento de signo ético, al hilar siempre esa razón en el sentido de la «misericordia», de la «piedad», del «amor», palabras clave en el universo de Zambrano, como pone de manifiesto la emblemática «Carta abierta a Alfonso Reyes», del 23 de septiembre 1954, aparecida en *El Nacional* de México, de la que reproduzco las siguientes palabras:

Saber tratar, sí, con lo diverso, con los distintos planos de la realidad que al ser armonía ha de ser múltiple. Saber tratar con lo cualitativamente diferente: tender puentes entre los abismos existenciales, que hoy se diría. Saber tratar con la mujer, el loco, el enfermo; saber tratar con el mundo que es siempre «lo otro» —el no-yo—. Saber tratar con lo sagrado, poniéndose una máscara cuando hace falta callar a tiempo; saber de conjuros y de exorcismos; poder descender a los infiernos una y otra vez, y hasta saber morir en vida

1. Para una precisa génesis de la «razón poética», véase el prólogo que escribe Jesús Moreno Sanz, con el título «Imán, centro irradiante: el eje invulnerable», a María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Justificación F. Savater, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999, 13-119.

2. No debe ser mera coincidencia que la propia Zambrano emplee esa misma palabra al celebrar el método de Rafael Martínez Nadal en su aproximación a Federico García Lorca. Dicha palabra aparece en un manuscrito inédito, «Federico García Lorca a la luz de un nuevo libro», de 1970, cuya referencia en el archivo de la Fundación María Zambrano es M-313.

todas las veces que haga falta. Saber tratar con los muertos y con sus sombras. Y sobre todo, sobre todo, saber tratar con lo «otro» en sentido eminente: «El Otro»³.

Pues bien, en la forja del pensamiento zambraniano confluyen diversas tradiciones, antiguas y modernas, occidentales y orientales, filosóficas y místicas. También poéticas. Atendiendo a estas últimas, y en el ámbito hispánico, deben destacarse las figuras de dos de sus principales maestros, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, los cuales han sido, a su vez, determinantes precisamente en la formación de Federico García Lorca.

Paso a continuación a detenerme en algunos de los más importantes textos críticos que Zambrano publicó sobre el poeta granadino. El primer texto lo constituye el prólogo a una antología de poemas de Lorca, realizada esta misma también por Zambrano. La antología ve la luz en unas circunstancias especiales: se edita en Santiago de Chile y en plena guerra civil española, 1937. Ello es debido a que el marido de Zambrano, Alfonso Rodríguez Aldave, con quien se ha casado el 14 de septiembre de 1936, ha sido nombrado ese mismo año secretario de la Embajada Española en la capital del país latinoamericano. A principios de octubre han partido ambos hacia Chile. Allí Zambrano, entre otras actividades, escribe *Los intelectuales en el drama de España* y prepara *El Romancero de la guerra civil española* (Editorial Santiagueña Panorama), también la antología de Lorca. Poco tiempo permanece el matrimonio en Chile, la situación en España le impulsa a volver y continuar desde ella las actividades en defensa de la República. Será así hasta el 25 de enero de 1939, fecha en que Zambrano emprenda camino del exilio. Había sido, por cierto, a su regreso a España desde Chile cuando enunció por vez primera la «razón poética», en la recensión «*La guerra de Antonio Machado*» que aparece en *Hora de España*, la revista que dirige José Bergamín⁴.

A la particularidad de la edición en Santiago de Chile y en la fecha indicada, se suma el hecho de que la antología ve la luz transcurrido apenas un año del asesinato de Lorca. Son todas ellas circunstancias interrelacionadas que convierten, por tanto, la antología en un trabajo radical, y que permiten entender las dificultades materiales con que se encontró Zambrano para llevarla a cabo: encontrar los propios textos de Lorca, solicitar derechos de autor, sufragar los gastos, cuestiones todas ellas a las que se referirá la misma Zambrano en la introducción de 1987 a la edición facsimilar, donde recuerda: «Yo no trabajé en términos eruditos sino vitales»⁵. Así será a partir de entonces con todos los proyectos que emprenda, algo que otorga, sin duda, señas de identidad a su escritura. Trabajo radical el de la antología, repito, pues se trataba de contribuir

3. María Zambrano, *Las palabras del regreso (Artículos periodísticos, 1985-1990)*, ed. Mercedes Gómez Blesa, Salamanca, Amarú Ediciones, 1995, p. 489.

4. La recensión puede leerse en María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Trotta, 1998, pp. 171-178.

5. En Federico García Lorca, *Antología*, ed. María Zambrano, Málaga, Fundación María Zambrano, 1989, p. XIII (edición facsimilar de la edición chilena de 1937, con introducción de María Zambrano).

al mantenimiento de la memoria del poeta asesinado, pero también de restituir al auténtico Lorca, al del canto hondo, oscuro y luminoso a la vez, más allá de folklores y andalucismos de cartón piedra donde en ocasiones se le había colocado, el canto que fue también el del pueblo –andaluz y universal– al que Lorca daría voz y, ahora, como él, estaba siendo sacrificado. Se trataba, en suma, de resistir la fuerza de la historia apócrifa, sobre la que luego tanto hablaría Zambrano, y evitar así *hacer morir más a los muertos*⁶.

Casi podría sostenerse que buena parte del pensamiento zambraniano está contenido en el prólogo a esta antología, algo que no es, sin embargo, ninguna novedad. Ocurre esto mismo con otros textos de Zambrano, los cuales tienen la particularidad de reflejarse unos a otros, de decir lo mismo y algo distinto cada vez, de construirse conjuntamente casi, vuelvo a decir, de un modo rizomático. Ese tejerse sus palabras unas con otras, como en un juego infinito de espejos o una infinita *mise en abîme*, es uno de los signos destacables de su escritura –y, en ocasiones, la gran dificultad para el investigador.

Encontramos en este prólogo, para empezar, la defensa de un canto que es comunitario, que celebra, pues, las bodas entre lo poético y lo político al enunciar una verdad que afecta a todos. Ese canto definió siempre, a juicio de Zambrano, la obra lorquiana, y fue también –y esto debe subrayarse– al que la propia Zambrano buscó dar voz con su pensamiento. Dos son los fundamentos de dicho canto, tal como Zambrano los observa en la obra de Lorca: la conciencia de la muerte, y una determinada mirada sobre el mundo. El tema de la muerte en la obra lorquiana está tratado en este prólogo desde su dimensión metafísica –la muerte como la expresión y guardiana del misterio–, pero también desde su condición de muerte concreta, la muerte del poeta, muerte vulnerada, muerte apócrifa. El asesinato del poeta queda convertido, pues, como en tantos textos de la época, en símbolo del asesinato de España.

6. Zambrano hablará de la historia apócrifa en el importante prólogo a *La tumba de Antígona* (México, Siglo XXI, 1967), que *Revista de Occidente* publicará en solitario el mismo año de la aparición de la obra, con algunos retoques de estilo. Distingue Zambrano en ese prólogo la «historia verdadera» de la «historia apócrifa», y las remite a la imagen de la cruz y el aspa, siguiendo las tesis de René Guénon. El eje vertical de la cruz representa la figura humana, su vigilia y su firmeza, la tensión de lo terrestre hacia el cielo. En otro sentido, el horizontal se asimila a los brazos del sacrificado y representa la total entrega del mediador. La cruz, no obstante, puede convertirse en aspa debido a la intervención de la historia apócrifa: el aspa es una cruz desfigurada en la que se ha abolido la verticalidad hacia el cielo, de ahí que les haya interesado siempre a los servidores del poder para hacerla girar a su conveniencia. Si el aspa permanece quieta se convierte en una X, es decir, en una incógnita. Para Zambrano se trataría, pues, de volver a transfigurar el aspa en cruz y recuperar la mediación con lo sagrado, como un modo de afirmar la humanidad del hombre. Fue en *El simbolismo de la cruz* donde Guénon sostuvo que a la trama del pensamiento griego le falta la urdimbre de la permanencia que otorga el cristianismo, recordando el mito de las Parcas, que hilan tan sólo los hilos de la trama, faltándoles los de la urdimbre, lo que explicaría, a su juicio, su carácter «fatal» (R. Guénon, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Olañeta Editor, 2003, trad. E. Serra, p. 103). La reflexión de Guénon es clave para entender la cristianización de Antígona que se produce en esta obra de Zambrano. «Hacer morir más a los muertos» es un verso del poema «Hibakusha» de *Al dios del lugar* (1989) de José Angel Valente.

En relación a la particular mirada que fundamenta el canto lorquiano a juicio de Zambrano, ésta señala la atención prestada por Lorca a lo pequeño e insignificante, a esos *primores de lo vulgar* que diría Azorín, a quien también elogiará Zambrano en otros sitios, como buena heredera de cierta sensibilidad finisecular. También aquí Zambrano coincide con Lorca. Un ejemplo del valor que la propia Zambrano otorga a los objetos o seres pequeños e insignificantes serán más tarde sus reflexiones sobre las naturalezas muertas de Luis Fernández, infinitas también en su presencia casi sacra en las telas del pintor –Lorca acabará siendo del mismo modo en la crítica de Zambrano alguien tocado por «lo sagrado»⁷. El propio Lorca teorizó sobre esas naturalezas muertas en su conocida conferencia sobre Luis de Góngora, al escribir lo siguiente del autor de las *Soledades*: «Le da lo mismo una manzana que un mar, porque sabe que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo» (I, 1041)⁸.

Esta mirada a lo pequeño e insignificante puede decirse que es también la de la «razón poética», la cual busca dar voz, entre otros, a la mujer, el loco o el enfermo, o sea, a esos seres excluidos de las categorías de la cultura, mantenidos en la penumbra que las luces de la razón no quisieron nunca iluminar, condenados a no-ser. Insignificantes y pequeños para la dimensión simbólica del poder. El mismo sentido tienen en Lorca figuras como el gitano, el negro, el judío o el morisco. O esas otras a las que se refiere en la conferencia sobre las nanas infantiles: «hablo con la fe arraigada –sostiene entonces– que solamente tienen el poeta, el niño y el tonto puro» (I: 1078).

La valoración del «tonto» encuentra su paralelo en el trabajo de Zambrano, «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», aparecido en *España, sueño y verdad* (1965). La referencia aquí es el Niño de Vallecas de Velázquez, de cuyo rostro, afirmará Zambrano, emana una luz en estado naciente. Dicho trabajo, por cierto, viene introducido con una cita de Lorca de *Poeta en Nueva York*, perteneciente al poema «Paisaje de la multitud que orina»:

será preciso viajar por los ojos de los idiotas,
campos libres donde silban mansas cobras de alambradas,
paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas.

7. Zambrano habló de Luis Fernández en diversas ocasiones. Destacan, de entre los escritos que dedicó al pintor, «El misterio de la pintura española en Luis Fernández», 1951 y «A Luis Fernández en su muerte», 1973, ambos trabajos recogidos más tarde en María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, ed. Amalia Iglesias, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 177-187 y 189-194 respectivamente.

8. Federico García Lorca, *Obras completas*, 2 vols. Madrid, Aguilar, 1980. El recurso a las naturalezas muertas está en la modernidad de Luis Fernández, como también lo estuvo en el cubismo, en Picasso, en Miró, en Dalí. Al fondo, la herencia barroca, como recuerda la misma Zambrano en 1955 con motivo de Juan Gris: «Zurbarán creía en las cosas, en su sustancia, no en su apariencia» (*Algunos lugares de la pintura*, ob. cit., p. 51). En un mundo como el contemporáneo, que Zambrano ve deslizarse hacia un nihilismo para ella inaceptable, esas naturalezas muertas sirven para recordar que, aunque nimias e insignificantes, las cosas existen. De ahí el interés en subrayar la obra de aquellos pintores capaces de ofrecérmolas en su presencia insobornable.

La misma Zambrano se pregunta en ese trabajo: «¿no habrá nadie que quiera, querría o quisiese abandonarlo todo para ir a donde está el simple, por lo menos para ver?»⁹. En la especial mitopoética que Zambrano compartirá con Lorca, el simple, el idiota o el tonto, habitan un mundo donde reina otro orden, más primigenio u originario, más desnudo de pensamiento y palabra, más *naciente*. En esa mirada se encuentra la «misericordia» que más tarde, en 1987, Zambrano reconocerá en Lorca¹⁰, quien, por su parte, había afirmado en fecha temprana, en el prólogo a *Impresiones y paisajes* (1918): «El amor y la misericordia para con todos y el respeto de todos nos llevará al reino ideal» (I: 840).

No se trata sólo de estas particulares figuras, también de sus lenguajes. Zambrano ha sido siempre muy sensible al uso y abuso de la palabra, a su pérdida del sentido, a la inflación semántica provocada por la manipulación del poder. De esa sensibilidad nace su atención a la palabra pura, en el sentido que tiene en las poéticas esencialistas contemporáneas, de palabra recién hecha, artesana, no *manoseada* sino *amasada*, como ese «pan perenne y luminoso para todos» del que hablará la propia Zambrano en un trabajo posterior de 1976 sobre el poema lorquiano «Infancia y muerte»¹¹. Es a esas figuras marginales a las que corresponde este lenguaje todavía pegado al sentir, a la entraña, resistente a todo proceso de racionalización¹².

La poética de Lorca, lo mismo que las ideas zambranianas al respecto, vuelven a coincidir aquí porque ambas pertenecen a la vieja tradición del lirismo como abandono del hablante. La muerte del cantor que da lugar al

9. María Zambrano, «Un capítulo de la palabra: “El idiota”», *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 225.

10. Escribe Zambrano entonces de Lorca: «Era autor dramático y el autor tiene que tomar a su cargo los “troyes de almas” que quieren existir y ser. Obra de misericordia es dar vida a estas almas, a lo que su insondable corazón no podía negarse. El teatro de Federico fue obra de misericordia hacia el público también, y el hecho de que su última obra en borrador se llame *El público* muestra esta obediencia del verdadero poeta que es a la par dar vida y libertad» (M. Zambrano, «El destino de ser poeta», en *Algunos lugares de la poesía*, edición, introducción y notas, Juan Fernando Ortega Muñoz, Madrid, Trotta, 2007, p. 164. El trabajo apareció originariamente en el *Boletín de la Fundación F. García Lorca*, 1987, como «Presentación de María Zambrano» a «Tres poemas juveniles, 1918»).

11. María Zambrano, «El viaje: Infancia y muerte», en *Algunos lugares de la poesía*, ob. cit., p. 177. Este trabajo se publicó por primera vez en *Trece de nieve*, 1-2, 1976, y más tarde, con correcciones en *Revista de Occidente*, 65, 1986.

12. En *La tumba de Antígona*, Zambrano pone en boca de Antígona las siguientes palabras con las que el personaje se refiere a ella misma y también a su hermana Ismene: «nosotras no sabíamos y sabíamos, sentíamos». Son palabras indicadoras de un conocimiento y un lenguaje que no ha renunciado a la experiencia, que no ha pasado todavía por el filtro del razonamiento. Más tarde, en el diálogo con los hermanos, Antígona materializará ese saber de experiencia con estas palabras: «La violeta se escurrió nada más cortarla y se quedó tendida al pie de sus hermanas. La dejé allí, y me la quedé mirando, sintiendo, comprendiendo, pues que es en esas cosas en las que yo he estudiado. Y me supe yo así, pero no me dejan, mis hermanos sin gloria, caídos al pie de nada. Y más infortunados que yo errante, sin centro adonde encaminarse» (María Zambrano, *La tumba de Antígona*, en *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986).

canto, lo importante. El canto y el cántaro, como escribirá José Angel Valente en un verso de *Poemas a Lázaro* (1960), capaz de cobijar lo hondo, *lo jondo*, el canto más allá de las *congojas comunicables* –en expresión lorquiana en la conferencia sobre Góngora–, o de las *palabras de la tribu* –en expresión valentiana/mallarmeana–. De esa impersonalidad del poeta dependerá luego para Zambrano la excelencia de *Poeta en Nueva York* o los dibujos lorquianos, obras que leerá ya mayormente en clave metafísica. Importa también subrayar que con este canto que es anónimo porque es de todos y nos integra a todos, relaciona Zambrano la poesía popular, que celebra con entusiasmo en el prólogo a la antología lorquiana, vinculándola al proyecto cultural y educativo de la II República –encarnado, entre otros, por Maruja Mallo, Rodolfo y Ernesto Halfter, Rafael Alberti o Miguel Hernández–, en el que la propia Zambrano había participado activamente¹³. Lo que se denuncia entonces en la antología es que haya sido esa tradición precisamente la que el golpe de Estado de 1936 quiera hacer desaparecer.

Como ocurrirá con otros textos, Zambrano ha hablado de Lorca aquí, pero también, y mucho, de sí misma. La suya será siempre una crítica de signo impresionista que debe mucho al ensayismo finisecular de algunos de sus maestros, en especial de Miguel de Unamuno¹⁴. No es el asedio neutral y científico al objeto de estudio lo que ha pretendido Zambrano, sino el encuentro de su propia sensibilidad con la sensibilidad del *otro*, el diálogo amable de la relación especular. Precisamente, ese es el método que ella identifica en la aproximación realizada por Rafael Martínez Nadal a *El Público* de Lorca –Martínez Nadal fue,

13. En 1927 ha ingresado en la FUE (Federación Universitaria Escolar), y más tarde será vocal de la LES (Liga de Educación Social) en la que resuena la Liga de Educación Política de Ortega de 1914. En los años veinte, no dejó de firmar manifestos y cartas contra la dictadura de Primo de Rivera. En otoño de 1929 empieza a escribir *Horizonte del liberalismo*, obra clave en relación a su pensamiento político del momento. Lo publicará en 1930. Colabora entonces con el grupo de *Nueva España*, y a partir de 1931 en mítines diversos de la coalición republicano-socialista. Jiménez de Asúa le ofrece presentarse como candidata a Cortes por el PSOE ese mismo año, pero Zambrano lo rechaza. En 1933 está participando en las Misiones Pedagógicas. Los acontecimientos políticos de 1934 radicalizan su posición, que siempre ha estado entre la izquierda republicana y el PSOE. El 18 de julio de 1936 firma el manifiesto de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. De familia le viene a María Zambrano toda esta militancia. Su padre, Blas Zambrano, había abrazado tendencias anarquistas que abandonará después por el socialismo. Desde 1916 será miembro de la Agrupación Socialista Obrera desde Segovia, e íntimo amigo de Antonio Machado, con quien compartirá sus inquietudes éticas y políticas. Tomo todos estos datos de la «Síntesis biográfica» de Jesús Moreno Sanz en *María Zambrano, 1904-1991 De la razón cívica a la razón poética*, ed. J. Moreno Sanz, con la colaboración de Fernando Muñoz, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004, pp. 37-80.

14. Ha estudiado esa crítica en María Zambrano, referida a la literatura española, Goretti Ramírez, quien la caracteriza del siguiente modo: «la irradiación hacia otros géneros y registros, carácter biográfico y autobiográfico, reivindicación de los valores humanos y políticos de los autores estudiados, separación de la crítica académica universitaria, tensión entre rigor de las citas y recreación de los textos en la memoria» (Goretti Ramírez, *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid, Devenir, 2004, p. 49).

como se sabe, el depositario del único borrador conocido de esta obra de García Lorca¹⁵. De ello deja constancia en un texto inédito de 1970: «no ha sido creado este libro *afortunadamente* según el método analítico»¹⁶. De ahí que en la crítica zambraniana muchas veces —aunque esto sería objeto de otro trabajo— la *otredad* quede convertida en *mismidad*, en un proceso de asimilación que, en última instancia, confirmaría ese centro —o esa espiral— en torno al cual gira la obra zambraniana en conjunto.

Respecto de la selección de los versos que realiza Zambrano para la antología de 1937, destaca la atención prestada a los libros primeros de Lorca, *El libro de poemas* (1921), *Canciones* (1921-1924), *Poema del cante jondo* (1921), también al *Romancero gitano* (1924-1927) y al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935). Un solo poema se reproduce de *Poeta a Nueva York*, «Oda al rey de Harlem». No sabemos a ciencia cierta si para 1937 Zambrano conocía todos los poemas del ciclo neoyorquino, que se publican como libro en 1940, y con no pocas complejidades textuales¹⁷. Tal vez no conociera todos esos poemas, pero sí probablemente muchos otros, además de «Oda al rey de Harlem». El porqué no reprodujo más en la antología podría deberse a distintas causas: a la voluntad de celebrar al Lorca más leído y escuchado, en un momento en que se perseguía el hermanamiento con el poeta asesinado; a la consideración de que el componente vanguardista y rompedor de la composición y las imágenes de esos poemas iría en detrimento del *mensaje* que la antología en conjunto se proponía; o quizás a la simple y llana dificultad de encontrar las versiones rigurosas de los poemas. Sea como fuere, lo que sí puede afirmarse gracias a trabajos posteriores es que esos poemas son especialmente valorados por Zambrano, y ello pese a sus reticencias al movimiento surrealista, la misma que la de otros escritores e intelectuales españoles de su época.

Aunque algunos inéditos que se conservan demuestran que la obra de Lorca siguió viva en el recuerdo de Zambrano («Federico y la muerte. Mariana Pineda», 1946, M-271), no será hasta los años sesenta y setenta cuando encontremos de nuevo escritos reflexivos sobre el poeta, entre ellos el inédito mencionado de 1970 (M-313) sobre el ensayo de Rafael Martínez Nadal, donde Zambrano elogia la restitución de un poeta, a su juicio, demasiado mal estudiado. «Madurez de juventud» denomina ahí Zambrano la obra de Lorca, y la de Cernuda y Prados, la de Miguel Hernández, y la del mismo Martínez

15. El libro objeto de comentario por parte de Zambrano es *El Público. Amor, Teatro y Caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford, Dolphin, 1970.

16. La cursiva es mía. El texto de este inédito, «Federico García Lorca a la luz de un nuevo libro» (M-313) es posible que sea el mismo que el publicado en *Settanta*, 9, enero-febrero 1971, pp. 34-37, con el título «Un nuovo libro su García Lorca» (tomo la referencia de este último trabajo, de Goretta Ramírez, *María Zambrano, crítica literaria*, ob. cit., p. 232).

17. Entre esas complejidades está la aparición de dos primeras ediciones, la de Nueva York de W. W. Norton y la de México de José Bergamín, las cuales, además, no coinciden. Aparte, la desaparición del manuscrito original, la lista manuscrita de Lorca *Tierra y luna* con composiciones de *Poeta en Nueva York*... Para un resumen de la historia textual de *Poeta en Nueva York*, véase la introducción a la obra lorquiana de María Clementa Millán en la editorial Cátedra, 1990, pp. 19-59.

Nadal. Zambrano está para entonces viviendo en La Pièce (Suiza), tras diversos peregrinajes por ciudades americanas y europeas. «Alongarme somente foi o xeito / de ficar para sempre», escribiría Valente en sus *Cántigas de alén*. Así fue también para Zambrano, para quien lejos del olvido, la indiferencia o el rechazo, España constituyó siempre en su largo exilio punto neurálgico de su memoria. Y dentro de sus reflexiones, nunca abandonadas, sobre España deben incluirse ahora sus trabajos sobre los poetas españoles más cercanos, Lorca uno de los principales. En La Pièce, además, pudo hablar sobre todos ellos con aquellas figuras que desde los primeros años setenta la visitan, entre otras, las de José Angel Valente, José-Miguel Ullán, Agustín Andreu y el propio Rafael Martínez Nadal.

El inédito de 1970 (M-313) constituye un largo elogio de *El Público*, lo que confirma el entusiasmo de Zambrano por la parte más vanguardista y rompedora de Lorca. Habla ahí Zambrano de la «desrealización» —que tanto recuerda a la «deshumanización» orteguiana— que supone siempre el teatro para hacerse «verdad», esa «verdad de vida que se escapa de toda forma, “cuerpo perseguido” diríamos con palabras de Emilio Prados», afirma Zambrano. En la misma línea de atención a la parte más innovadora de la obra lorquiana, se encuentra un extenso trabajo de Zambrano que aparecerá en la importante revista *Trece de nieve* en el año 1976¹⁸. Para entonces se conoce ya la edición de 1975 de Rafael Martínez Nadal, que integraba poemas desconocidos hasta el momento y que habían sido al parecer rechazados por Lorca (*Autógrafos. Facsímiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*, Oxford, The Dolphin Book, 1975).

Precisamente el texto de Zambrano de ese año tendrá como motivo un poema reproducido en la edición de Martínez Nadal, «Infancia y muerte»¹⁹, del mismo ciclo neoyorquino. La cercanía de Zambrano a Lorca en este texto tiene mucho que ver con la crisis —con el descenso a los infiernos— que la pensadora ha padecido y que ve ahora reflejada en la obra del poeta granadino. A los dramáticos avatares del exilio, ha sumado Zambrano en los años setenta el fallecimiento de su hermana Araceli, con la que siempre mantuvo una especial y estrecha relación. Esa muerte constituyó con probabilidad el golpe más duro de su larga travesía por el desierto del exilio.

Lo que interesa subrayar del texto de Zambrano es la relación que en él se establece entre el descenso lorquiano a los infiernos y una de las familias más queridas de la pensadora, a la que siempre se sintió pertenecer: la del orfismo. Cabe recordar ahora, entre otras, las declaraciones de Zambrano en conversación con Antonio Colinas en 1986: «Yo la figura de Orfeo, más que verla, la siento.

18. La revista *Trece de nieve*, con su empeño historicista, es un punto de inflexión en el mundo editorial de la España franquista. Con Mario Hernández y Gonzalo Armero, en la etapa de 1971 a 1974 desempeñó una tarea de enlace «de los poetas sesentayochistas con la poesía anterior; de la lírica española con la extranjera, y de la vanguardia encastillada en su antiacademismo con una poesía, aunque renovadora y vanguardista, no excluyente» en palabra de A. L. Prieto de Paula en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 204.

19. Con el análisis de este poema se inicia asimismo el texto que publica José Angel Valente en el mismo número de la revista *Trece de nieve* con el título «Pez luna», pp. 191-201.

Orfeo es el mediador con los ínferos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento para mí: la mediación con los ínferos»²⁰. La idea del descenso es básica en el pensamiento zambrano, en el sentido que tiene en el verso de Valente, perteneciente al libro *Mandorla* (1982): «[...] Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo»²¹. A la luz de esta idea, entendemos la proximidad de Zambrano al descenso que practica Lorca en el poema «Infancia y muerte» en busca de su propia infancia, trágico descenso que, sin embargo, encuentra su último sentido a juicio de Zambrano en los versos del poema «Gacela de la huida» del libro *Diván del Tamarit* (1936): «Como me pierdo en el corazón de algunos niños / me he perdido muchas veces por el mar. / Ignorante del agua, voy buscando / una muerte de luz que me consuma».

No se trata, no obstante, sólo del orfismo. Zambrano va más allá y asocia el orfismo a aquella estética que tan poco entusiasmo había suscitado entre los críticos y escritores –incluido el mismo Lorca– de los años veinte y treinta, es decir, entre los propios compañeros de generación de Zambrano: el surrealismo. Pocas fueron las excepciones a este clima de hostilidad al movimiento, entre ellas la de Luis Cernuda. Otra cosa fue la práctica poética de los escritores, como demuestra el mismo *Poeta en Nueva York* o *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, obras que participan de un modo u otro de una estética surreal. No vamos a entrar en este tema tratado ya por la crítica con suficiente solvencia, sólo recordar que el propio Lorca evitó la identificación con el movimiento, demostrando, como otros, una actitud defensiva. Su obra de finales de los años veinte no era surrealismo, advertía, porque estaba atravesada por una «tremenda lógica poética», como le explicaba por carta a Sebastià Gasch en agosto-septiembre de 1928 (II: 1343). Por lo que respecta a Zambrano, tal vez no se prodigara tampoco en elogios al surrealismo, pero sí ha celebrado en fecha temprana, en el libro *Filosofía y poesía* de 1939, el descenso a los infiernos de uno de los principales padres del movimiento y de toda la poesía moderna: Arthur Rimbaud. Estas eran entonces las palabras de Zambrano en relación al poeta de *Una temporada en el infierno*: «Escribía silencios, noches; anotaba lo inexpresable. Fijaba vértigos»²².

La fijación del vértigo se relaciona, sin duda, con la lorquiana lógica poética, y ambas con la dimensión órfica del canto que aquí está subrayando y elogiando Zambrano. Es ella misma la que asocia todo ello a uno de los

20. «Sobre la iniciación. Conversación con María Zambrano», entrevista por Antonio Colinas, *Los Cuadernos del Norte*, 38, octubre 1986, pp. 2-9.

21. En buena medida, toda la obra de Zambrano puede interpretarse como una reflexión sobre ese camino de descenso a los *ínferos*, palabra italiana para referirse a los dioses o lugares de ultratumba en el paganismo. Agustín Andreu explica que el sentido de dicha palabra en Zambrano se relaciona con el neoplatonismo y la gnosis, y recuerda Andreu también que para Tertuliano es el lugar donde los justos del Antiguo Testamento esperan la resurrección. Véase A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des Auteurs chrétiens*, Brepols, 1954, al que remite el mismo A. Andreu en María Zambrano, *Cartas desde La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 302.

22. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 115.

conceptos clave de su universo, el «sueño creador». El sueño es el espacio de la memoria y de la experiencia que pide ser sacado del silencio, por eso el sueño puede ser creador cuando, suspendido el «yo», implica el despertar a zonas más profundas de realidad. Zambrano no está hablando de los contenidos de los sueños —de ahí su crítica a la psicología psicoanalítica que opera tan sólo con esos contenidos²³— sino de una forma de la existencia —que se puede dar tanto dormidos como despiertos— que permite el contacto, el despertar, el nacer a ese *logos sumergido*, que es, entre otros, el de la propia «palabra». La muerte de luz. El sueño creador supone, pues, un *saber sobre el alma*, punto central del pensamiento zambraniano, el rescate de ese *logos* que late en las entrañas, como tantas veces sostendrá recurriendo a las palabras de Empédocles. Escribe entonces Zambrano en el trabajo sobre Lorca lo siguiente: «En *Poeta en Nueva York* es donde se me figura que se ofrece más a la vista y a los sentidos todos y al pensamiento [...] el viaje suyo en su mayor plenitud: el recorrido de su “sueño creador”» (168). El tema mayor aquí es el reconocimiento de Zambrano al canto lorquiano, oscuro y luminoso a la vez, ese canto que fue también el del surrealismo.

Ya en este texto de 1976 queda apuntada la «sacralidad» de la poesía lorquiana, pero será en el de 1986, con motivo de una exposición de dibujos de Lorca, donde esa idea se convierta en centro de reflexión²⁴. Para entonces, Zambrano ha regresado del exilio (lo ha hecho el 20 de noviembre de 1984). Hay que advertir que la pintura ha sido siempre para Zambrano, en sus propias palabras, «una presencia constante, existe para mí, ha existido siempre, como un lugar privilegiado donde detener la mirada»²⁵. Preocupada por la anulación del «lugar» en el mundo contemporáneo, por la desencarnación del *logos*, el deseo de Zambrano se dirige precisamente a la construcción de una obra en la que las palabras coincidan con las cosas. Se entienden entonces sus elogios a los dibujos lorquianos, como *presencias* llegadas de lejos. Son los dibujos, pero es también la poesía encarnada de Lorca la que seduce a Zambrano, —ese «cuerpo lorquiano» como lo ha denominado en la actualidad Kostas E. Tsirópulos²⁶—.

23. Merece destacarse asimismo del escrito de Zambrano, la atención que ésta presta a la figura de Jung, salvador de ese «alma» que a Freud, como criticará Zambrano, no había interesado. Son los «arquetipos» jungianos los que atraerán en especial a Zambrano. Aunque no perteneciera plenamente a ella, Zambrano estuvo cerca de una de las corrientes simbólicas y metafísicas más potentes en el siglo XX, la representada por el Círculo Eranos, nacido en 1933 en Suiza con Jung. A esta Tradición pertenecen algunos de los maestros de Zambrano como Louis Massignon, y otros autores de los que toma determinadas ideas o imágenes, como el mismo Henry Corbin o René Guénon. Una buena introducción a las relaciones de Zambrano con la Tradición se encuentra en Jesús Moreno Sanz, «Guías y constelaciones», en *María Zambrano, 1904-1991 De la razón cívica a la razón poética*, ob. cit., pp. 209-251.

24. María Zambrano, «Lo sacro en Federico García Lorca», en el catálogo de la exposición, Federico García Lorca, *Dibujos*, Barcelona, 1986, proyecto y catalogación Mario Hernández, pp. 17-18 (y en *Algunos lugares de la pintura*, ob. cit., pp. 145-150).

25. María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, ob. cit., p. 11.

26. Escribe Kostas E. Tsirópulos: «la poesía lorquiana —poesía y teatro— no consiste en la palabra como tal (caso de Juan Ramón Jiménez o Vicente Aleixandre) sino en la palabra como

En verdad, toda la obra de Lorca está atravesada por la idea de la encarnación: «Es así, Dios anclado, como quiero tenerte», escribe el poeta en «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», palabras que Zambrano, sin matiz, podría haber hecho suyas.

Lorca es ya en este texto de Zambrano, como queda dicho, alguien tocado por lo sagrado, y su poesía (y sus dibujos) fuente de *visión*. El pensamiento de Zambrano se ha escorado a estas alturas hacia un espacio místico donde la palabra poética adquiere su plena dimensión de palabra *poiética*, es decir, generadora de sentido —como en el *Cántico* sanjuanista, tan celebrado por la pensadora—. Se ha referido por extenso José Ángel Valente a esa palabra que deviene ella misma fuente de luz. En una ocasión, citando a Max Lorean, escribía el poeta gallego:

Por esencia, ella [la poesía] trabaja, en efecto, en la conversión incesante de un lenguaje sometido a la vista en un lenguaje productor de visión. Como tal, ¿qué hace la poesía más que emplear todas sus fuerzas en revertir la relación primordial entre el lenguaje y la vista hasta hacer que el lenguaje sea él mismo el Origen, el destello, el resplandor del Origen²⁷?

La cita pertenece a un capítulo de *La piedra y el centro* dedicado a la idea de «unidad», arraigada en la tradición sufi, griega, cristiana y, también, poética, la misma unidad a la que se refería Luis Cernuda, tan próximo a Zambrano y a Valente, en sus conocidos versos de *Vivir sin estar viviendo* (1949): «Cuando en ella [en la obra] un momento se unifican,/ Tal uno son amante, amor y amado,/ Los tres complementarios luego y antes dispersos: / El deseo, la rosa y la mirada». En un texto de 1981 sobre la obra valentiana, explicaba Zambrano cómo un día se dio cuenta de que los poemas de Valente miraban, pero añadía a continuación: «no se trata, pues, de una mirada, la de estos poemas y prosas, que nos llame a ser seguida, sino a mirar como ella»²⁸. No es, pues, la mirada que impone la visión sino la mirada que invita al enigma. Como la de Lorca, cuya poesía, en tanto productora de visión, es para Zambrano, «sacra».

En resumen, los textos que aquí se han visto son indicadores de la proximidad que siente Zambrano a la obra lorquiana. Hay mucho de proyección de sí misma en esos textos, algo que no oscurece, sin embargo, los aciertos de sus juicios porque Lorca es, en efecto, un poeta cercano a la sensibilidad zambraniana²⁹.

signo del cuerpo y más allá del mundo visual palpable» (en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. J. M. Camacho, Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 521).

27. José Ángel Valente, «*Variaciones sobre el pájaro y la red*», precedido de «*La piedra y el centro*», Barcelona, Tusquets, 1991, p. 83.

28. María Zambrano, «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», reproducido en *José Ángel Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, 1992, p. 33.

29. Véase el trabajo de Natalia Arséntieva en relación a las tradiciones que confluyen en la obra lorquiana. Buena parte de ellas son asimismo las tradiciones de las que bebe el pensamiento zambraniano («Órigenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit., pp. 249-308).

Zambrano no está inventando nada, está reconociendo a un semejante —sin que esto nos haga obviar las diferencias entre ambos que, en lo fundamental, discurren entre la rotunda afirmación de la libertad en el caso de Zambrano, algo que tiene que ver con la raíz cristiana de su pensamiento, y la radicalidad del pensamiento trágico de Lorca, en el que esa libertad está no pocas veces anulada.

Pues bien, la cercanía de Zambrano a Lorca puede observarse también atendiendo a algunos de los textos creativos de la propia Zambrano. He estudiado en otro sitio la dimensión dramática de *La tumba de Antígona*, apuntando alguna relación con el teatro de Lorca³⁰. Aquí quisiera referirme brevemente a la huella de la estética lorquiana en un texto de 1948, «Delirio de Antígona», aparecido en la revista cubana *Orígenes*, a la que Zambrano estuvo estrechamente unida, en especial por su amistad con José Lezama Lima.

El propio título del texto, «Delirio de Antígona», es ya significativo para mi propósito aquí. Como tema, el delirio ha aparecido en la obra de Zambrano en 1932, como ha indicado Moreno Sanz³¹, pero hay que esperar a fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta para que se convierta en la forma de la «teoría de la espectralidad y la desencarnación contemporáneas»³². El delirio se convierte a partir de entonces en una manera de decir/escribir, o sea, en un lenguaje, el del hombre observado por lo desconocido, el del más hondo sentir ante el abismo de la existencia. Grito primordial es entonces el delirio, que al articularse encuentra, no obstante, el sentido, en un movimiento que universaliza lo particular. Pues bien, el lenguaje del delirio puede relacionarse muy directamente con el lenguaje lorquiano, donde funciona, en palabras de Luis Rosales, lo «pre-lógico, pre-intelectual y telúrico»³³. El mismo duende lorquiano, como se sabe, tiene mucho de lenguaje primigenio, y en este sentido, de espíritu de la tierra y de dolor que lucha por superarse a sí mismo.

Junto a esta idea del «delirio» se encuentra el propio personaje de Antígona, clave para entender el universo zambraniano y su atención a la estirpe de los vencidos y sacrificados, a la que pertenece el personaje trágico, lo mismo que tantas doncellas vírgenes de la tradición, recreadas en la obra de Zambrano, que padecieron su particular viaje a los infiernos, entre ellas Perséfone, Eloísa y las enmuradas medievales, Juana de Arco, la Nina galdosiana... Hay en este sentido un protagonismo femenino en la obra de Zambrano que vuelve

30. Virginia Trueba Mira, «*La sierpe que sueña con el pájaro* (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)», *Aurora, Papeles del 'Seminario María Zambrano'*, 11, 2010, pp. 103-116.

31. María Zambrano. *La razón en la sombra. Antología crítica*, ed. Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2003, p. 678.

32. Jesús Moreno Sanz, «Tres poemas y un esquema: el ángel del límite y el confín intermedio», prólogo a María Zambrano, *Tres poemas y un esquema*, Viñeta de portada y contraportada de Antoni Tàpies, Segovia, Instituto de Bachillerato Francisco Giner de los Ríos, 1996, p. 55.

33. Citado en J. M. Camacho, «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit., p. 107.

a coincidir con el de la obra de Lorca, representado en este caso por la Pena, la gran figura lorquiana, hecha carne en el cante jondo, «la mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento» (I: 1017). La misma Antígona no es ajena al universo de Lorca, como demuestra su *Mariana Pineda*, figura histórica que tanta relación guarda con la heroína de Sófocles.

Desde siempre Antígona ha sido un personaje connotado políticamente, su enfrentamiento se produce con el Estado, y de ahí la carga política de su fatal decisión de enterrar a su hermano en contra de lo dictado por el poder. En el caso de la obra zambraniana, hay que esperar a *La tumba de Antígona* de 1967 para que la dimensión política del personaje, nunca ajena a la metafísica, adquiera un perfil más abultado³⁴. En el texto que ahora nos ocupa, el «Delirio de Antígona», prevalece una lectura metafísica que deriva del tema que en primer término se nos presenta, el deseo, expresado en términos fuertemente sensuales en ocasiones —lo político, sin estar ausente, no ocupa propiamente un primer plano. Pues bien, el desplazamiento de sentido respecto de la figura de la tradición es el que se produce también —aún con sus propias señas de identidad— en el drama *Mariana Pineda* de Lorca, lo que no ha dejado de llamar la atención a los críticos, entre ellos a J. L. Calvo, que habla con este motivo del «enigma» lorquiano. El desconcierto viene dado por el hecho, afirma Calvo, de que «Lorca tenga entre sus manos una Antígona de carne y hueso, una mujer que se enfrenta con coraje frente al Estado hasta morir en ese enfrentamiento y, en vez de una tragedia universal, manifieste que está componiendo un “Romance en tres Estampas”»³⁵.

Que Zambrano estuvo interesada en la *Mariana Pineda* lorquiana lo demuestra, entre otros, el inédito (M-271), fechado en 1946 y en La Habana, o sea, dos años antes de publicarse el texto de Zambrano sobre Antígona que estamos viendo. Su título, «Federico y la muerte. Mariana Pineda». Su contenido, apuntes rápidos sobre las diferentes muertes de «Marianita», y su relación con la libertad y el amor. Una de las últimas notas del inédito reproduce los versos de León Felipe: «Toda la sangre de España por una gota de luz». Otro inédito de Zambrano, sin fecha (M-236), contiene asimismo citas de *Mariana Pineda*, entre ellas, la siguiente del mismo personaje al final de la obra: «Yo soy la libertad, herida por los hombres». Lo interesante aquí es que la Antígona de 1948 no está lejos, como queda dicho, de esta conversión lorquiana del mito antiguo.

Veamos a continuación algunos elementos destacables en el «Delirio de Antígona» por su relación con el universo lorquiano³⁶. Para empezar, recordemos

34. A la luz de los diversos manuscritos conservados en la Fundación Zambrano, puede apuntarse que *La tumba de Antígona* está, no obstante, pensada y escrita mucho antes de la fecha de su publicación. Véase mi trabajo, «*La sierpe que sueña con el pájaro* (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)», ob. cit.

35. J. L. Calvo, «Mariana Pineda, ¿una Antígona nihilista del siglo XX?», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ob. cit., p. 445.

36. El texto «Delirio de Antígona» viene precedido de un prólogo, de mayor extensión que la del propio delirio del personaje. También es extenso el que precede a *La tumba de Antígona*

que se trata de un texto en primera persona, en el que oímos a Antígona lamentarse por su soledad y abandono. Se dirige a unos interlocutores ausentes o callados, y connotados siempre en masculino: rey, padre, hermano, novio, marido, varón...³⁷. El texto se presenta asimismo recorrido por un simbolismo floral y animal, que desliza sus significados hacia un ámbito naturalístico y sexual de dimensiones sacras³⁸. Las adelfas, las rosas, las abejas, el cáliz de las flores... actúan como imágenes que encarnan ese sentido. Recordemos las palabras de Lorca en su conferencia sobre Góngora, al referirse a la «sexualidad floral» de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, «una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en primavera» (I: 1051). Pues bien, parecida sexualidad es la que se encuentra en el texto de Zambrano, donde virginidad y fecundidad parecen darse la mano en un gesto de *concordia oppositorum*.

Hay un eje en especial en torno al cual giran las potentes imágenes del texto: el cuerpo de Antígona. Dicho cuerpo aparece asociado aquí a las propias «entrañas» del personaje, el espacio desde el que ese cuerpo habla. Se trata, sin embargo, de las entrañas de un cuerpo virgen, pues éste aparece como una «larva» encerrada en sí misma, o de un cuerpo prisionero, pues es también «mariposa» atenazada. Cuerpo el de Antígona, pues, todavía por nacer, o en estado naciente. El punto de contraste lo ponen esas mujeres esculpidas de Atenas que recuerda la misma Antígona, de «vientre combado» y «cuerpo glorioso», mujeres redondas, henchidas como «nave cuando corre en plena mar empujada, acariciada por la violencia del viento». Hay un interés por parte de Zambrano en remarcar el contraste entre el cuerpo por nacer de Antígona, y la plenitud de estos otros cuerpos tan presentes asimismo en las obras lorquianas, entre ellas en la misma *Yerma*.

Antígona es en este texto no sólo larva o mariposa, también y al mismo tiempo es «cordero». La imagen del cordero aparece en el momento climático del texto, cuando del presente del relato se salta al pasado, al recordar Antígona a aquel hombre que clavó su mirada, como un «cuchillo fino», en el centro

en 1967. Es como si Zambrano tuviera la necesidad de explicar su obra, como si no confiase plenamente en el poder evocador de sus textos. Su vocación de pensadora, de ensayista parece imponerse en este sentido. Pese al indudable interés que presentan esos prólogos, mi intención aquí es detenerme con exclusividad en el registro creativo del «delirio» propiamente dicho, para observar sus relaciones con la creatividad lorquiana.

37. Véase la introducción, desde una perspectiva feminista, de Elena Laurenzi a la reedición de este texto en Madrid, horas y Horas, 2004, en el volumen titulado, *María Zambrano. Nacer por sí misma*, pp. 55-65.

38. El simbolismo floral y animal de este texto remite a un mundo agrario estudiado en relación a García Lorca en el libro de Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963. El libro empieza evocando a Zubiri —maestro de Zambrano— y la denominada por éste «constitutiva religación de la existencia humana» (pp. 10-11). Álvarez de Miranda sitúa la obra lorquiana en el contexto de las religiones arcaicas de tipo naturalista, articuladas sobre la deidad más que sobre Dios, y manifestadas en sistemas sacros y numinosos. Mitos y ritos hablan entonces de los misterios y símbolos de la vida orgánica, que son los que recorren la poesía lorquiana. También, añadido, los textos de Zambrano sobre Antígona.

de su nuca. *Eros* y *Thanatos* abrazados entonces en la pasión –recordada– de Antígona. Estamos, en verdad, ante una escena de sacrificio, de ahí la imagen del cordero. El hecho de aparecer el cordero «coronado de rosas» indica la bendición con que ha sido investido ³⁹ –en el mismo texto sobre «Lo sacro en Federico García Lorca», hacía explícita Zambrano la asociación al hablar del temblor de toda «víctima de sacrificio, cuando sube la escalera de la pirámide con la guirnalda de flores para que le sea arrancado el corazón» (p. 17)–.

Lo interesante es cómo las imágenes del texto, en «Delirio de Antígona», van transformándose unas en otras, como en un sueño, como en un relato surreal. La corona de rosas debe asociarse a la posterior «guirnalda» que acarició el «cuello» de Antígona y que puede hacernos pensar en la sangre que resbalaría por su piel –no olvidemos el «cuchillo» o la «mirada» matadora de aquel hombre por la nuca–. La imagen de la «guirnalda» se compara, a su vez, en el texto a una «serpiente de agua» que cae sobre el pecho de Antígona, imagen cuya deconstrucción nos conduce a dos de las imágenes más potentes del universo zambraniano: la «sierpe» (la vida sometida) y el «agua» (con su capacidad de adaptación). La «serpiente de agua» es, pues, imagen negativa y positiva al mismo tiempo, condena y salvación a la par, como aquella *concordia oppositorum* en que se resuelve tantas veces, como en los místicos, la escritura zambraniana. Lo que más llama la atención de este texto es la transformación de una imagen en otra, la metamorfosis de las asociaciones que evocan, algo que otorga, sin duda, densidad y riqueza poética a la escritura. La larva, la mariposa, el cordero, el cuchillo, la guirnalda, las rosas, la serpiente, el agua... son imágenes que actúan aquí como metáforas y símbolos a la vez, y cuya función es la de encarnar el sentir hondo del abandono. Aparte queda todo el potente simbolismo cromático en que ahora no podemos detenernos, que contribuye al sentido poético del texto⁴⁰.

Las imágenes que emplea aquí Zambrano se encuentran asimismo en el universo lorquiano, empezando por el cordero. Difícil no acordarse del dibujo «Florero sobre un tejado», donde aparece un animal con una llaga sangrante en el costado, en alusión a la imagen arquetípica del cordero místico⁴¹. A Lorca pertenece todo el simbolismo del arma blanca, el cuchillo, como instrumento del sacrificio, cuya presencia oscila entre la repulsión y la atracción. «¡Ay, qué dolor de sangre prisionera / me está clavando avispas en la nuca!», grita Yerma

39. Se trata de una imagen tradicional que aquí adquiere una fuerza poderosa por su sugerencia. Una bellísima imagen del cordero rodeado de una guirnalda de flores es la que se encuentra en el cuadro de la pintora portuguesa Josefa de Obidos del siglo XVII, *Agnus Dei*, que copia, recreando, el famoso cordero de Zurbarán. Debe apuntarse que ese cuadro de Zurbarán constituyó para Zambrano una de las imágenes más precisas y personales de su idea de sacrificio. A ella se refirió en muchas ocasiones, entre otras, en su texto «Francisco de Zurbarán» de 1965 aparecido después en *Algunos lugares de la pintura*, ob. cit., pp. 135-143.

40. Para la importancia concedida al color en general en Zambrano, véase su trabajo «El color», de 1954, reproducido en *Algunos lugares de la pintura*, ob. cit., pp. 43-44.

41. Ver Mario Hernández, «Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorquinos», en Federico García Lorca, *Dibujos*, ob. cit., pp. 89-90.

en el drama de lorquiano. O Angustias en *Mariana Pineda*, cuando se refiere a «una herida de cuchillo sobre el aire». El mismo dualismo del cuchillo, que repele y atrae, es de la sangre, signo de muerte pero también de vida, en Lorca y en Zambrano: la sangre derramada, que se desliza como la sierpe, como el agua, es alma liberada que retorna al cosmos, apuntándose de ese modo la sacralidad de la vida orgánica. En el prólogo a la antología de Lorca en 1937 afirmaba Zambrano lo siguiente: «regreso a la sangre y a la muerte podía llamarse a la poesía de Federico García Lorca». También así podríamos referirnos a su *Antígona* de 1948.

El campo semántico de esa vida orgánica se proyecta asimismo en el interlocutor mudo al que se dirige Antígona en el texto. Si Antígona es larva y mariposa, su interlocutor es «insecto rubio», «rubia abeja macho», sin capacidad de entrar en el cáliz de la flor y arrancarle su «dulzura». En boca de Antígona, la palidez define a ese interlocutor, lo mismo que su condición de mero reflejo: «pálido reflejo de un rey», «pálido príncipe de niebla dorada, húmedo siempre y helado», «llama sin fuego», «reflejo, reflejo siempre». Figura desdibujada, pues, que no puede sostener a Antígona, hacerla nacer, des-exiliarla. Su miedo a despertar a la larva y a fecundarla le inhibe, en contraste con esos hombres que «ciñen violentamente» a las mujeres haciéndolas salir del «lecho de madera húmeda» —también se habla de «grandes troncos húmedos» en el acto III de *Bodas de sangre*. La humedad como elemento negativo, de disolución y podredumbre. Y la madera como material primigenio, originario, de poderes fecundantes. Esta virginidad sin tacha de Antígona sigue asociándose al final del texto a imágenes como las de una «caña», una «alondra», una «paloma perdida». La sensación que transmiten las palabras del personaje es de desvalimiento, de abandono. La paloma perdida es metáfora y es símbolo, su mención es recurrente en Zambrano, no faltando tampoco en Lorca, ni en *Yerma*, como en este verso radical: «me buscas como cuando te quieres comer una paloma».

«Delirio de Antígona» es, pues, un texto surcado de imágenes entrelazadas que configuran un riquísimo tejido textual que da voz a un pensamiento que se quiere fundado en la experiencia. Las numerosas preguntas que recorren el texto contribuyen a una escritura con voluntad dialógica, que se queda en eso, en voluntad, pues nadie responde a las cuestiones planteadas. Actúan como mecanismo estructural que da cohesión al texto proporcionándole un ritmo muy particular. Junto a las preguntas, aparecen interrogaciones, exclamaciones, puntos suspensivos... signos de una escritura que avanza por tanteo, que apela a la vivencia, a lo íntimo de la experiencia, una escritura que vuelve una y otra vez a los mismos motivos creando de ese modo un sistema de ecos, de resonancias que, a su vez, crean un ritmo de letanía, de tiempo detenido.

Lo que consigue el texto es transmitir la desolación femenina más profunda, la fertilidad ahogada por el destino, el lamento de un cuerpo que aún no ha tenido tiempo de nacer. Hay que esperar a *La tumba de Antígona*, en especial al último monólogo del personaje, para encontrar a una Antígona, ahora sí, henchida de una claridad nacida de lo más profundo de su entraña, de la tumba/cuna donde ha cumplido su condena y donde ha tenido lugar su redención.

Cuerpo renacido entonces, preparado para la más blanca de las muertes, la muerte verdadera en contraste con aquella muerte aprócrifa que ya denunciaba Zambrano en 1937. José Angel Valente hablaba del «terrible cuerpo materno de Teresa. Materno, sí: capaz de alumbramiento»⁴². Así el de Antígona al final de *La tumba de Antígona*. El de 1948 que acabamos de ver es aún un cuerpo *ocupado*, en el que aún no se ha hecho el vacío necesario para el *verdadero* despertar.

Es hora de empezar a concluir. Federico García Lorca no fue un poeta menor en la crítica literaria de Zambrano. Crítica impresionista que permite a Zambrano proyectarse a sí misma en la obra o el autor estudiado. Por ello, poco o nada habla Zambrano de aquello que la incomoda, ante lo que suele preferir el silencio. En el caso de la crítica a los textos lorquianos, esa proximidad no impidió el juicio ajustado. Lorca representa para Zambrano el poeta del pueblo, pero también el del descenso a los infiernos de la noche más oscura. En este sentido, Lorca y Zambrano comparten una misma tradición en la que deben incluirse, entre otros, el *Cantar de los Cantares* y el *Cántico* sanjuanista, el estoicismo, el sufismo en sus manifestaciones más próximas a la poesía, cierto gnosticismo, la Cábala medieval... una tradición espiritual, en definitiva, cuya pervivencia en el mundo moderno tiene mucho de respuesta a la instrumentalización interesada de la razón. El hecho de compartir esa tradición explicaría los elogios de Zambrano a la obra lorquiana, donde encontraría un espejo para su propia sensibilidad —más política en 1937, y más metafísica en 1976 y 1984—.

La impronta que Lorca deja en la sensibilidad de Zambrano me parece que puede asimismo rastrearse en algunos de sus textos creativos, como el que aquí se ha visto. Además de compartir una misma ética/estética, en esta ocasión hay un dato de signo autobiográfico que me inclina a pensar que Lorca no está muy lejos de la escritura de «Delirio de Antígona». Es el siguiente: Zambrano conoció en persona a García Lorca gracias a Miguel Pizarro⁴³, que les presentó en 1921, en Segovia. Pues bien: Miguel Pizarro es, además de primo carnal de María Zambrano, su gran e imposible amor⁴⁴. La relación se ha iniciado en 1917 y se ha roto definitivamente en 1934. Pizarro ha sido quien ha conducido

42. José Angel Valente, «Variaciones sobre el pájaro y la red», precedido de «La piedra y el centro», ob. cit., p. 43.

43. Con motivo del nacimiento de la revista *Gallo* en 1928, García Lorca recordaba los nombres de los que le habían acompañado en la empresa, entre ellos, el de Pizarro: «Con Constantino Ruiz Carnero, José Mora Guarnido, Miguel Pizarro, Pepe Fernández Montesinos, Antonio Gallego, Paquito Soriano, José Navarro y otros, hemos dado largos paseos por la vega y las primeras colinas de la sierra, hablando de una revista, de un periódico que expresara, que cantara, que gritara a los cuatro vientos esta belleza viva y sangrante de Granada, este belleza irresistible que tiene espada y hiere como la música» (I: 1180). A Pizarro dedicó Lorca un poema en el que hablaba de «flecha sin blanco», que después serviría de título a un libro de versos que publicara el propio Pizarro (*Flecha sin blanco*, Diputación de Granada, 2004).

44. Se han referido a esa relación, Jesús Moreno Sanz en *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, ob. cit., y María Elizalde en «Hacia María Zambrano: desde Miguel Pizarro», *Aurora*, 9, noviembre-diciembre 2008, pp. 62-71.

a Zambrano, como ella misma reconocerá, «al mundo de la poesía y de la belleza», y quien la ha introducido en Nietzsche, el sufismo, el budismo zen y su expresión teatral en el *Noh*, en Junichiro Tanizaki y en el arte y la religiosidad japonesa⁴⁵. No es poco.

El amor por Pizarro es grande, pero es también imposible, lo que hará que siga siendo grande durante mucho tiempo. Cuando Zambrano escribe «Delirio de Antígona» en La Habana, hace tiempo que la relación ha terminado, pero la intensidad de aquel amor junto a la vivencia del exilio, y a la separación *de facto* de su marido (del que acabaría divorciarse en 1953), explicarían la especial relevancia del tema del deseo en el texto, expresado en un sentido próximo al místico/erótico que tiene asimismo en la poesía lorquiana. Lo autobiográfico ha estado siempre muy presente en los textos zambranianos, escritos forzosa y voluntariamente desde la *experiencia* de una vida. Lo que el texto de 1948 sobre Antígona pone sobre la mesa es, entonces, entre otros elementos que aquí se han visto, la experiencia de un deseo diferido, de un río que no desemboca, la temática lorquiana por excelencia. Y Zambrano tenía muy próximo el lenguaje en que esa temática había encontrado su expresión más precisa, el lenguaje lorquiano.

45. En María Elizalde, ob. cit., p. 68.