Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 217-234
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.10

La tragedia del saber: avatares dramáticos de la Esfinge entre Unamuno, Bergamín y Zambrano

The tragedy of knowledge: dramatic avatars of the sphinx between Unamuno, Bergamín y Zambrano

Mariano Nicolás Saba

Autoría:
Mariano Nicolás Saba
Conicet-Universidad de Buenos Aires
marianosaba@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3165-5304

Citación:
Saba, Mariano Nicolás. «La tragedia del saber: avatares dramáticos de la Esfinge entre Unamuno, Bergamín y Zambrano», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 217-234. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.10

Fecha de recepción: 07-05-2020
Fecha de aceptación: 16-11-2020

© 2021 Mariano Nicolás Saba

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La repetición metafórica de la Esfinge en una serie de obras dramáticas de Unamuno, Bergamín y Zambrano permite pensar una continuidad anti-erudita que existió frente a la tragedia del saber. En este sentido, algunos intelectuales españoles de primera mitad del siglo XX deben reconocerse por su inmersión en la lucha contra el racionalismo en declive, y por su propuesta de valoración de una filosofía experiencial. Tal situación vendría a exponer, de hecho, uno de los vectores más cohesivos que atravesaron al moderno campo intelectual hispánico en torno al cruce entre historia y saber.

Palabras clave: tragedia; esfinge; Unamuno; Bergamín; Zambrano.

Abstract

The metaphorical repetition of the Sphinx in a series of dramatic works by Unamuno, Bergamín and Zambrano allows us to think of an anti-erudite continuity that existed in relation to the tragedy of knowledge. In this sense, some Spanish intellectuals from the first half of the 20th century should be recognized for their immersion in the fight against declining rationalism, and for their proposal to value an experiential philosophy. Such a situation would, in fact, expose one of the most cohesive vectors that crossed the modern Hispanic intellectual field around the intersection between history and knowledge.

Keywords: tragedy; sphinx; Unamuno; Bergamín; Zambrano.

Durante la sostenida contienda teórica que existió en los años ’60 en torno a la tragedia, al menos pueden identificarse dos posiciones. Por un lado, la de aquellos que optaron por dictaminar la muerte del género, limitando su comprensión al cuerpo de obras originadas en el contexto de la Grecia antigua. Por otra parte, las lecturas que surgieron buscando iluminar un concepto más abarcador de lo trágico, entendiéndolo incluso como encrucijada entre la tradición y la experiencia. Como exponentes privilegiados de ambas hipótesis podríamos evocar a George Steiner para la postulación del fin de la tragedia, y a Raymond Williams para su supervivencia. Por supuesto que la focalización en el contraste entre estas dos posturas no constituye de ningún modo la subestimación de otras variables teóricas que tuvieron lugar dentro de la misma polémica. La elección que hacemos al mencionar a estos dos autores simplemente resuelve el marco ejemplar de un perímetro teórico que sigue condicionando aún hoy buena parte del pensamiento en torno a la cuestión de lo trágico.

La postura de Steiner contempla el fin del estatuto ontológico que vendría a funcionar como sostén de lo trágico. Al respecto opina en su libro de 1961, *La muerte de la tragedia*: «la concepción judaica ve en el desastre una falta moral o una falla intelectiva específica. Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia» (Steiner, 1971: 11). Su idea, en este sentido, resulta clara: la posteridad de la tragedia se ve condicionada por la caída de una cosmovisión cuyos estímulos han desaparecido. Para Steiner, «la tragedia es ajena al sentido judaico del mundo» (9). Y esa ajenidad se fundaría sobre todo en su carácter definitivo: «La tragedia es irreparable. No puede llevar a una compensación justa y material por lo padecido. Al final Job recibe el doble de asnas; y así tenía que ser, pues Dios había representado con él una parábola de la justicia. A Edipo no le devuelven la vista ni su cetro tebano» (13). Desde un encuadre marxiano, los planteos de Williams sobre la pervivencia de lo trágico comienzan a aparecer en 1962 y se compendian como volumen al editarse su libro *Tragedia moderna* en 1964. Allí podemos ver –como señala en el prólogo a su traducción española Camila Arbuet Osuna– «un pedido desesperado de reacción, una exhortación a despertar» (Arbuet Osuna, 2014: 11), con todas las implicancias que esta idea había ido cobrando en el debate filosófico sobre historia y tragedia durante la primera mitad del siglo XX. Williams diagnostica la vigencia de «ligaduras carnales entre literatura trágica e historia» (Arbuet Osuna, 2014: 11), y enfatiza su objetivo de exhibir a la tragedia como intersección de la tradición y la experiencia. Y se pregunta al respecto: «¿qué relación hay entre aquello que vemos y que vivimos, entre la tradición de la tragedia y los tipos de experiencia de nuestro tiempo que solemos llamar, quizás

erróneamente, trágicas?» (Williams, 2014: 33). La apuesta de Williams reside en poder rastrear –a partir de esa indudable continuidad de la tragedia como «palabra»– los avatares modernos de lo trágico. Es decir, buscar sus formas según los cambios acaecidos en la *estructura de sensibilidad* de cada una de las culturas donde lo trágico emergió de diferente modo, exponiendo alternativas divergentes para su expresión artística. Lo que puede aportarnos la perspectiva de Williams al respecto de nuestro objeto, es la posibilidad concreta de encuadrar el caso de ciertas dramaturgias españolas de primera mitad del siglo XX en la emergencia de lo que él entiende como *tragedia liberal*. En relación con esto Williams señala, citando a Hebbel:

> La tragedia está entonces fundamentalmente asociada con la gran crisis del desarrollo humano: el conflicto griego entre «el hombre y el destino», y el dualismo del hombre en el Renacimiento. Las crisis comparables son recurrentes, y en la tragedia moderna el conflicto se extiende en la propia Idea: «No solo debieran ser debatidas las relaciones del hombre con los conceptos morales, sino la validez de esos mismos conceptos». Esta es la primera formulación teórica en la importante área subsecuente de drama moderno: la nueva forma de la tragedia liberal (55).

Desde el cuestionamiento «moral» de la experiencia dentro de un contexto histórico específico, la tragedia liberal inicia un periplo cuyos avatares parecen revisitar la dicotomía entre humanidad y sociedad. Tal oposición –la cual, según Nietzsche, habría sido trascendida por la tragedia– expone el absurdo de la existencia ante el hombre. Lo curioso para el contexto español es el modo en que distintos autores de inicios del siglo XX atravesaron las coordenadas trágicas en la reflexión de esa existencia en entredicho. Es decir, cómo sus planteos en torno a la experiencia de la historia dieron cuenta de un claro declive de la hegemonía racionalista y de la erudición romántico-positivista, presentando algo así como una tragedia del saber, cuyos exponentes institucionales –políticos o eruditos– fueron muchas veces ironizados o directamente impugnados. Al respecto del caso de España, entonces, conviene referir concretamente a una serie de obras vinculantes dentro de cierta continuidad anti-erudita factible de ser identificada entre Miguel de Unamuno, José Bergamín y María Zambrano. Algunas de sus piezas dramáticas, de hecho, conectan de manera expresa los temas de la tragedia, la historia y el saber, y lo hacen incluso por medio de cierta recurrencia metafórica en la cual se destaca, entre otras, la imagen de la Esfinge.

En este sentido, puede considerarse que la Esfinge hace una pregunta por la especificidad de lo humano y que con ella se inaugura entonces una doble vertiente de su calibre simbólico: por un lado, es el inicio de la *tragedia* y, por otro, es también la exigencia de un *despertar*, de la obligación de entender una renovada filosofía de la existencia. El *erudito* –según explica Unamuno en su

artículo «Sobre la erudición y la crítica», de 1905–, se «distrae» con los detalles del espécimen único que es la Esfinge:

> Sí; la erudición suele ser con frecuencia una manera de huir de encarar la mirada de la Esfinge, poniéndose a contarle las cerdas al rabo. Se sume un hombre en la rebusca de curiosas noticias de pasados y luengos tiempos, por no encontrarse cara a cara con su conciencia que le pregunta por su propio destino y por su origen. Sé de un sujeto que, huyendo de la inquietud religiosa y temeroso de errar sin tino si se salía de la impuesta fe ortodoxa de sus padres, se dedicó a eruditísimas investigaciones sobre la liturgia. Y esto sí que es contarle las cerdas del rabo a la Esfinge (Unamuno, 1951: 725-726).

En esta línea Unamuno consolida la oposición entre el *savant* y el *sage*, tal como la expone en el capítulo XXV de *Alrededor del estilo*: «…Y lo que solemos llamar en España un sabio, como es algo sin estilo, sin personalidad –y sin coraje–, es algo, en rigor, inexistente. El *sage* [en oposición al *savant*] es otra cosa. Pero el *sage* es un poeta…» (1958: 863). Esta distinción de términos provenientes del francés –que muchos diccionarios señalan como sinónimos–, vendría a indicar que *savant* define al «científico», es decir, al que posee un conocimiento específico sobre un objeto determinado dentro del ámbito de una ciencia. El *sage*, en cambio, sería el «sabio», o sea, el que posee una sabiduría intrínseca a sí mismo y a su experiencia. Como puede notarse, hacia 1924 Unamuno parece profundizar su hipótesis anti-racionalista capaz de distinguir al *saber* del *conocer*, y de ligar ese saber con la literatura misma y ya no con la investigación erudita. Paolo Tanganelli (1999) ha trabajado sobre el anti-racionalismo unamuniano. Su estudio confirma claramente que el debate sobre la filosofía española –entendida en términos opuestos a los de eruditos como su maestro Menéndez y Pelayo–, funciona en el escritor vasco como antesala del antagonismo crítico que desarrollaría luego, a partir de sus originales versiones de la literatura nacional. El gran disenso en cuanto al tema de la filosofía genuina de España terminará en Unamuno por decantarse como indudable contraste entre dos modalidades críticas: la erudita y la simbólica. La opción radicará así entre dos tipos de acercamientos al canon: uno más ligado a su reconstitución desde el «archivo», y otro cuya preocupación estaría relacionada más bien con la interpretación personal y con la actualización de la obra por medio de la captación de su filosofía vital. Es decir, el volumen de *Vida de Don Quijote y Sancho* –aparecido en 1904– provocará como contrapartida inmediata intervenciones como la de Menéndez y Pelayo en 1905 sobre «La elaboración del *Quijote* y la cultura literaria de su autor». En su ensayo de 1918 titulado «Eruditos, ¡a la Esfinge!», Unamuno ya había denostado el destino trágico del espacio erudito cuya mirada «positivista» se dilataba en la observación de lo nimio…

> Ahora, la dificultad para estudiar esto estriba en que la Esfinge no se deja analizar tan aínas, y sí devora al que no adivina sus enigmas, y el tormento de ser devorado por la Esfinge, si es tal tormento, se acaba pronto; en cambio, al que, esquivando su mirada y sus preguntas, se le va de soslayo a ver si logra sacarle unas gotitas de sangre para analizarla o mirarle el pezón de una ubre al microscopio –la Esfinge es hembra–, a ése le patea y le magulla, que es mucho peor que devorarle. Al fin, el devorado por la Esfinge acaba por convertirse en carne y sangre de la Esfinge misma, se hace esfíngico o querúbico, mientras que el del microscopio perece entre las deyecciones de ella (1952: 805).

La Esfinge es, en parte, el símbolo del saber oculto, una especie de metonimia de su propio enigma. Sin embargo, es claro cómo en el interior mismo de su significante Unamuno busca la forma de exponer su rechazo a la articulación epistémica de un modo caduco de conocimiento. La Esfinge es, por tradición, una instancia trágica de interpelación del saber. La Esfinge guarda una especie de ley: interroga al sujeto a costa de su propia vida. En ella se encuentra la pregunta que divide, simétricamente, lo vivo y lo muerto. Es decir, en su enigma, en su petición de verdad, la Esfinge determina quién es salvado por su saber y quién merece la muerte. Pero Unamuno no exhibe el símbolo de la Esfinge en su larga genealogía literaria que discierne entre la vida de los sabios y la muerte de los ignorantes. Unamuno establece, acorde a su «sentimiento trágico de la vida», la posibilidad de un saber doble ante la Esfinge y, por lo tanto, de una doble muerte. La primera, cuyo tormento incluso se relativiza, consiste en la propia noción de *agonía*, de lucha con la duda motora que torna al sujeto mismo en «esfíngico», en víctima del enigma y a su vez en el enigma mismo a ser asediado. Una paradoja vital cuya contradicción dota de existencia al sujeto y a su búsqueda, que pasa de ser científica a ser ontológica. Esta muerte es relativa, en términos de la filosofía unamuniana. Hasta podría opinarse que esta muerte es el único tipo de vida al que puede aspirarse: una vida que se da siempre en tensión con su propio significado y cuyo persistente enigma entonces es de carácter metafísico y vital. La segunda muerte es una diatriba concreta a la erudición decimonónica e ingresa de lleno, por inmersión en el campo semántico de lo ocular[1], a la destrucción de la legitimidad de ese

1. Tal vez pueda situarse el ataque de Unamuno a la visión errada de la historia literaria positivista dentro del marco general al que hace referencia el excelente estudio de Martin Jay (2007) sobre la denigración de la visión en las postrimerías del siglo XIX. Allí Jay toma materiales provenientes de la literatura, la filosofía y las distintas artes visuales para comprobar que en la Francia de aquel momento las filosofías vitalistas –con Bergson a la cabeza– rompen con la fiebre de lo visible que se había generado a mediados del xix. Señala que el enfrentamiento de los post-impresionistas con sus antecesores se debió, en parte, a la intolerancia frente a la hegemonía de la observación superficial proclamada por Taine y otros descendientes de Comte. Durante la crisis del antiguo régimen escópico,

espacio. Una vez más esa muerte aparece asociada con la descripción de un método que «esquiva la mirada» de la Esfinge y se refugia ya no en el enigma existencial, sino en la descripción «objetiva» de lo existente: el microscopio como medio para inspeccionar al monstruo, el análisis de su sangre, todo remite otra vez a las actividades cientificistas de un saber que se liga con el paradigma naturalista, que da preeminencia al poder de la observación y que desde el exceso de su lógica y de la persecución de una taxonomía completa no sabe qué hacer con ese espécimen que, simbólicamente, encierra la Verdad.

Es Unamuno entonces quien inaugura esta línea de socavamiento de la autoridad erudita, vinculando su operatoria científica –archivista y clasificadora–, con un exceso de racionalismo «libresco» ajeno a lo que entendía como perentoria necesidad de un compromiso vitalista. Y en este sentido cabe afirmar que la gravitación de sus opiniones en torno a la necesidad de un nuevo tipo de lectura y de saber ligados a la experiencia del *yo* puede percibirse incluso en la obra de varios de sus sucesores. En su artículo sobre el rol de Bergamín como director de *Cruz y raya*, Manuel Alonso García (1982) detallaba que –a pesar de su recurrencia a las citas *ex autoritate*– el autor cultivaba en su ensayismo cierto cruce evidente entre irracionalismo y subjetivismo. Al punto que llega a describir como *parcial* el modo con que solía darse su exhibición lectora, muy distante de la usual objetividad erudita: «Así Bergamín, al aceptar, citar o transcribir textos u opiniones de otros autores siempre lo hace "a imagen y semejanza suya", apropiándose el texto en exclusiva, dominándolo, haciéndolo ya "carne de su carne", interpretando siempre el texto a su favor, sin esa frialdad o neutralidad que muchos llaman objetivismo» (104). Zambrano, por su parte, supo oponer desde temprano su filosofía existencial al academicismo filosófico y erudito que había reñido desde siempre con el vitalismo de sus maestros Unamuno y Ortega y Gasset. Y aunque escribiría en un tardío 1985 que «lo grave del saber de experiencia es que, si es verdadero, llega después, no sirve y es intransferible» (2009a: 68), su postura también sería la de promover la filosofía como dimensión práctica de ese mismo saber de experiencia.

Considerando entonces la familiaridad de estos planteos, pareciera que mientras el *erudito* gasta sus fuerzas en la evasión «historicista» del conflicto existencial, hay una serie de detractores que harán causa común enfatizando la importancia del relevamiento *intrahistórico* de una filosofía vitalista. En ese marco, la Esfinge ya no sería señalada como prodigio fantástico, sino como cita de nuevo saber y metáfora de renovada vida. Es por esto que –acatando

según Jay, la descripción de las apariencias se reemplaza por la posibilidad de develar estructuras profundas, lo que resta importancia al objeto y reorienta la atención al sujeto cognitivo.

la doble dimensión de su imagen, trágica y provocadora– puede apelarse aquí a la persistencia de ciertas estrategias metafóricas en torno suyo, dentro de la producción dramática que fuera cultivada por los autores que hemos mencionado durante toda la primera mitad del siglo XX.

Podemos arriesgar que el anti-racionalismo unamuniano vehiculizó su *tragedia* en varios de los bocetos teatrales del autor. Pero es necesario mencionar aquí especialmente su primera obra –escrita hacia 1898 y estrenada recién en 1908–, la cual lleva por título nada menos que *La Esfinge*. El argumento plantea la historia de Ángel, presunto jefe revolucionario que es adulado por el poder de su oratoria e impulsado a la acción por sus seguidores y por su mujer Eufemia, interesada en que le dé nombre y no hijos. Desde el primer boceto, Unamuno tiene claro el tema: «Es la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad, y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad» (Unamuno, 1958b: 11). El autor dudaba ya por entonces de cuál sería la recepción de una obra sobre las luchas de la conciencia religiosa, tan poco frecuentadas en las tablas desde la dramaturgia clásica de un texto como *El condenado por desconfiado*. Sin embargo, insiste Unamuno e intercambia pareceres sobre su drama con numerosas personalidades, hasta lograr su estreno recién diez años después. *La Esfinge*, primera obra, inaugura «simbólicamente» los dilemas filosóficos e intelectuales que la metáfora del monstruo iría desplegando en su imaginario. En medio de la vorágine de acción, su protagonista decidirá renunciar a la pasión terrena de la fama política. Sus correligionarios lo olvidarán, su mujer lo abandonará y Ángel sólo hallará consuelo en casa de Felipe, un amigo suyo cuya fe lo ha transformado. Hacia el final, la revolución ha seguido su marcha y la turba levantada en armas no entiende el discurso sobre la interioridad que Ángel proclama para contenerla. La masa lo considera un traidor y lo mata. La voluntad de búsqueda personal de una revolución interior es ajusticiada por la violencia política de la colectividad.

Es entendible que para inicios del siglo XX, cuando Unamuno ya había identificado los sentidos propios de la metáfora de la Esfinge en su lucha contra el academicismo intelectualista, aceptara también el nombre del monstruo para titular esta pieza. Como otra fase de la política, el campo intelectual se presentaba a ojos de Unamuno como un peligroso laberinto en el cual el sujeto perdía el norte de su propia verdad. El erudito en general, y Menéndez y Pelayo en particular, son representados como ciegos ante esa búsqueda interior que exige la Esfinge. Es lógico, entonces, que este drama terminara adoptando su nombre de la metáfora que Unamuno convertiría poco tiempo después en eje de su condena a la hegemonía de la razón, de la objetividad positivista, de la

banal persecución de una verdad estéril y de una fama terrenal. «Sólo ves lo visible…» (Unamuno, 1958b: 239), le dice Ángel a su ambiciosa esposa, y ella le devuelve: «¡Y tú, como hombre, lo invisible!» (239). Ante eso responde Ángel: «¡Me esfuerzo en ello para que me brote el ojo espiritual!» (239). Un ojo espiritual, distinto al que se ocupa de la visión superficial de las cosas, del catálogo celebratorio de las glorias literarias y políticas de España. Un ojo, en definitiva, no ya histórico, sino intrahistórico. El énfasis *anti-ocularcéntrico* de la obra persiste: Ángel teme y busca a la vez «esa nada terrible que se me presenta en cuanto cierro los ojos» (265). Y añade luego: «…creo que la divina sabiduría está tan dentro de nosotros, tan dentro, que jamás llegaremos a ella…» (265). Esta es la sabiduría que busca promover el teatro unamuniano, opuesta a la ambición erudita y política, estigmatizada una y otra vez a lo largo de los años siguientes por medio de la metáfora de la Esfinge y del terror que provoca en los sabios. En el refugio final de la fe personal y de la búsqueda inagotable del «saberse», Ángel se lamenta por haber caído en su juventud en la trampa del saber libresco. Dirá: «Pero tú sabes cómo me perdió la ciudad. A ella vine; a devorar libros» (293). Los libros, la política, el mundo como obstáculo constante para una libertad plena del *yo*: ese es el componente conflictivo del drama unamuniano, una convivencia agónica cifrada una vez más en el misterio de la Esfinge, cuya metafórica mirada siempre enfrentaría Unamuno desde la crítica y también, como podemos ver, desde el teatro.

Es esperable, si se atiende a la continuidad anti-erudita que venimos señalando, que el teatro de Bergamín hallase resonancias de esa misma contienda con el saber legitimado. Pero pocas obras suyas parecen exhibir el asunto de manera tan directa como *Los filólogos*, comedia escrita hacia 1925 que su autor define como «farsa aristofanesca». Más allá de que el arco de acción de la pieza resulta una enfática ironía de Menéndez Pidal, de sus discípulos y de la tarea filológica del Centro de Estudios Históricos, es pertinente que mencionemos aquí algunas secuencias que subrayan sus deudas expresas con la línea anti-erudita de Unamuno y con los ecos metafóricos de la Esfinge. La obra pone en funcionamiento una serie de diatribas poco veladas con respecto a la filología como disciplina científica y a sus defensores como académicos ajenos al vitalismo poético y filosófico de la palabra. Resulta de sumo interés para nuestro planteo el arco de acción que recorre el acto primero. En su inicio la aparición urgida de un desconocido que busca refugio choca con los rodeos lingüísticos del Doctor Américus, del Profesor Tomás Doble y del Neófito, los cuales se encuentran sumergidos en sus respectivas lecturas, dentro de una biblioteca invadida por la emisión de un gramófono que repite mecánicamente el abecedario, letra por letra. Luego de un interludio musical donde el Coro

de Fichas se define a sí mismo como «el principio y el fin de la sabiduría» (Bergamín, 2005: 271), hace su aparición un gran cofre egipcio de cuyo interior surge –envuelto «como una especie de momia» (273)– el «Maestro Inefable Don Ramón Menéndez» (273). Cuando el desconocido pregunte por el lugar en donde se encuentran, se le responderá: «En el Centro de todo» (274). La voz del Maestro adquiere ribetes en extremo paródicos con respecto a la defensa de la filología. Cuando aparezca el murciélago –fantasma de Valle Inclán, mensajero de Unamuno–, el Maestro y los demás filólogos deberán protegerse con gestos de conjuro. «Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo. Yo soy un centro…» (274), dirá el fantasma; y a su vez el Maestro ordenará: «Apártate, fantasma, porque está escrito, y todo lo que está escrito es verdad, adorarás al filólogo tu Señor, y a él sólo servirás» (274).

La aparición de Unamuno como personaje, en esta encrucijada entre filólogos y poetas, será de dimensiones trágicas. Por algo la acotación lo presenta «iluminado por los rayos, como un Rey Lear» (275), y su voz domina el estruendo alrededor para poder afirmar:

> ¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los aurúspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (275).

La voz de Unamuno provoca la huida del Coro de Fichas que va a incendiarse en la chimenea, y con él también lo hace el Centro todo. Los filólogos huyen y la impresión del acto parece recuperar la imprecación anti-erudita que Unamuno promovía acusando de superficial a la sabiduría historicista decimonónica.

Sin embargo, no termina ahí la conexión que la obra plantea con la tragedia del saber erudito. A comienzos del acto tercero, ya en la selva, el Maestro –cacatúa en mano– habla a un Coro de Monos y los felicita por ser sus mejores discípulos. Augura que con la ayuda que le presten comenzará una nueva era

> …en que el bárbaro lenguaje humano, absurdo tejido de imaginaciones poéticas, desaparecerá ante la fuerza radiante de la universal lengua filológica. Todo en esta selva será pura filología y es preciso para ello someternos a nuestra científica disciplina, a la más alta voluntad del bosque, a los pájaros que hoy viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética (289).

Los Monos aplauden el proyecto del Maestro, confirmando que los pájaros son un escándalo porque «no saben nada»: «la falta de conocimientos sintácticos y fonéticos en su profesión, es ya una vergüenza» (289). La imagen de la erudición filológica se constituye así como irónica cofradía de replicantes, cuyas

aseveraciones consisten en huecos festejos de un saber mecánico y fósil. Y por si fuera dudosa la relación con Unamuno y con su sostenida polémica frente a la tragedia del saber, la pieza de Bergamín concluirá con la aparición de la Lechuza. Este animal, como señala María Teresa Santa María Fernández (2016), «simboliza a Unamuno pues su figura se ajusta perfectamente a esa "diosa de la sabiduría", Atenea, a quienes los griegos estudiados por don Miguel, representaban a través de la imagen de dicho pájaro» (30). Así, la Lechuza se opone diametralmente a la cacatúa de Menéndez, cuyo saber es mera repetición discursiva. Ante la pregunta de los pájaros por si la filología es cosa humana, la Lechuza responderá: «No conozco nada menos humano» (Bergamín, 2005: 291). «Hablas en enigma» (291) le expresan los pájaros y el pasaje remite, curiosamente, a la mítica escena de la Esfinge. La Lechuza profetiza que no pasará tiempo sin que vean algo extraordinario: «Un hombre que, sin dejar de ser un hombre, ya no es un hombre» (292). Rápidamente la intriga se devela: ese hombre inhumano, según la Lechuza, será nada menos que un filólogo. Y de acuerdo al Ruiseñor –remedo de Juan Ramón Jiménez–: «Un filólogo es la cosa más estúpida de todo el universo» (292). La encarnizada sátira del filólogo que ejerce aquí Bergamín parece heredar «las diatribas de don Miguel hacia eruditos librescos en *Amor y pedagogía*» (Santa María Fernández, 2016: 31). Y no sólo resulta familiar por las refutaciones del saber erudito sino también por sus alusiones a la metáfora de la Esfinge, monstruo devenido aquí Lechuza unamuniana, la cual sería capaz de emitir un enigma y de revelar –desde su rol oracular– las mismas falencias de un saber que ya había impugnado el autor de *Niebla* en años anteriores. Esta impugnación hermana las perspectivas de Bergamín y del escritor vasco en una detracción del lenguaje entendido como objeto científico, y en una revalorización de su carácter poético y vital. Tal como lo explica Santa María Fernández:

> El lenguaje debe ser siempre creador y creativo, lleno de pensamiento y sentimiento por parte del autor, pero también, rico en matices e interpretaciones por parte de quien lo recibe. De ahí, la sátira cruel de Bergamín para quienes, lejos de la opinión de don Miguel, quieren constreñirlo a simples moldes o fichas gramaticales, o bien diseccionarlo para que pierda su valor y, sobre todo, su espíritu (2016: 31).

Así como antes había reparado Unamuno en la obsesión historicista del cientificismo decimonónico, Bergamín atacaría entonces con su farsa a los herederos filólogos de aquella misma corriente pionera. Uno y otro llevan a la erudición hacia el abismo de su propia controversia ocularcéntrica: el afán por escudriñar el lenguaje y la incapacidad paradójica de ver su profundo núcleo vital y

poético; una ceguera que sólo concibe la lengua en su dimensión superficial de objeto histórico o científico.

Si en su obra de 1955, *La sangre de Antígona*, Bergamín iría a tomar el ejemplo de la *Fedra* unamuniana para reescribir el mito pensando «la posibilidad de que exista una tragedia tras el cristianismo» (Santa María Fernández, 2016: 38), no parece excesivo suponer cierto sentimiento trágico permeando ya la peripecia de la razón en su temprana farsa sobre *Los filólogos*. En este sentido cabe trazar un vínculo directo con María Zambrano, y sobre todo considerando la explícita recepción que esta escritora tuvo de las obras de Unamuno y del propio Bergamín. La angustia compartida entre este último y la autora de *La tumba de Antígona* aparece claramente en el epistolario recogido por Nigel Dennis bajo el título *Dolor y claridad de España* (Bergamín, 2004). Allí, en carta del 26 de septiembre de 1958, Bergamín le escribe a Zambrano: «Ya ves que puedo comprenderte, sentirte, cerca, cerca de mi dolor. Pero que este dolor nuestro no nos traicione en desesperación, que no nos venza» (65). La tragedia del exilio puede adivinarse como contenedor de ese vigente declive de la razón intelectual. De hecho, cuando en enero de 1963 Bergamín le escriba a Zambrano intentando convencerla de un retorno a Madrid, le advertirá ante todo contra las «turbias telarañas intelectualísticas» (106) que perviven en el seno del régimen. Por su parte, cabe recordar que Zambrano venía pensando ya desde los años '40 la problemática en torno al declive del saber y de la razón, y a la eventual posibilidad de tematizarlo por medio de una tragedia cristiana. Sus merodeos llegarían a plasmarse en diversos escritos, pero sobre todo en su obra teatral *La tumba de Antígona* de 1967.

Vale sugerir en este punto, y recogiendo la mención de Raymond Williams que hicimos al principio, que la cristianización de lo trágico que intentaron Unamuno, Bergamín y Zambrano no resulta ajeno al encuadre del liberalismo y a sus avatares dentro del género. Podría pensarse de hecho que los destellos dramáticos en torno a la caída del saber y de la razón responden a un subtipo «cristianizado» de la tragedia liberal. El eco trágico de la razón declinante aparece en obras tan disímiles como *La Esfinge*, *Los filólogos* o *La tumba de Antígona* porque el contorno que las cohesiona va más allá de la resonancia metafórica de la Esfinge: su perímetro diseña la actualización sostenida de una polémica anti-erudita y el cuestionamiento más general del excesivo racionalismo occidental que ha sustraído toda capacidad humana de «ver» (y creer) más allá. Si ha existido en España cierta corriente anti-erudita dispuesta a enunciar la tragedia de la razón, es coherente reconocer el estallido inicial de la contienda en la diatriba unamuniana contra el academicismo romántico-positivista del contexto finisecular del XIX. Pero buena parte de las esquirlas

de esa eclosión trágica también puede reconocerse más tarde en las «heridas» existenciales que dramaturgias como la de Zambrano intentaron exhibir. Por estos carriles, su versión teatral del mito de Antígona exhibe un aporte de significativa relevancia.

Al respecto de la tragedia acude Zambrano al concepto existencial de *despertar*, tal como hallábamos antes en Unamuno y –más tarde– en la teoría de Williams. Afirma: «El despertar, cada despertar, es un sacrificio a la luz, del que nace, ante todo, un tiempo; un presente en que la realidad entra en orden» (Zambrano, 2003: 359). Y añade luego: «El fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para crear, para que el hombre siga naciendo» (359). Es así entonces que la tragedia es un medio para otro tipo de saber, distinto al que puede haberse asociado con la razón intelectiva. La tragedia, de este modo, implica un despertar de la conciencia del sujeto en cuanto a su inmersión en la historia. Y en este orden de cosas puede opinarse que la tragedia hallará siempre en la escena de la Esfinge una metáfora reconocible de ese despertar. Por eso Zambrano toma justamente esa imagen para poner en crisis el concepto mismo de historia sacrificial, un concepto en el cual ve fundada la concatenación trágica y enceguecida de su tiempo. Dirá en *Persona y democracia* (de 1958) que su objetivo ha sido siempre evitar la estructura fatídica de la historia humana, buscando una «religión de régimen no sacrificial» (Zambrano, 1992: 7). Y específicamente al *despertar* ha intentado en este libro diferenciarlo del evento revolucionario. La realidad verdadera, según Zambrano, se encuentra encubierta por la pesadilla donde emerge un Monstruo: «Monstruo, pesadilla, ha llegado a ser la historia para nosotros en estos últimos tiempos» (13). Ahora bien, allí mismo, en la propia máscara monstruosa de la historia está la clave de ese instante del despertar, o sea, de la propia Esfinge:

> Y hay dentro del instante un átimo, un sub–instante en que el monstruo se convierte en Esfinge. La Esfinge milenaria que se alza en el desierto, porque todavía el tiempo aquel en que somos conscientes y pensamos, el tiempo sucesivo en el que ejercemos la libertad, no ha comenzado a transcurrir. No transcurrirá mientras no lleguemos a entrever la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge. Y es siempre la misma: el hombre (13).

Zambrano se refiere al despertar como ese «instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer» (13). Se pregunta: «¿Qué hacer ante esa imagen que de pronto me arroja el espejo y que tan mal se aviene con aquella que yo me he creado?» (13). La interrogación que plantea la Esfinge produce una encrucijada tanto para España (nación cuyo contexto político

obligaba desde el exilio a re–pensar su historia), como también para el hombre en general:

> Pasado y porvenir se unen en este enigma. No podría suceder de otro modo, dado que el hombre se encuentra siempre así: viniendo de un pasado hacia un porvenir. Y de todas las condenaciones y errores del pasado sólo da remedio el porvenir, si se hace que ese porvenir no sea una repetición, reiteración del pasado, si se hace que sea de verdad porvenir. Algo un tanto inédito, mas necesario; algo nuevo, mas que se desprende de todo lo habido. Historia verdadera, que sólo desde la conciencia –mediante la perplejidad y la confusión– puede nacer (14).

Su intención fue, en varias oportunidades, sugerir la concreción del *liberalismo*, lo que –a su juicio– se había logrado parcialmente «desde el final del siglo XIX hasta la llegada de la primera guerra mundial» (40). El objetivo, en todo caso, sería devolver a lo humano su conciencia de estar en la historia. Con relación a lo cual afirma:

> La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores en la tragedia poética. El espectáculo del mundo en estos últimos tiempos deja ver, por la sola visión de máscaras que no necesitan ser nombradas, la textura extremadamente trágica de nuestra época. Estamos, sin duda, en el dintel, límite más allá del cual la tragedia no puede mantenerse. La historia ha de dejar de ser representación, figuración hecha por máscaras, para ir entrando en una fase humana, en la fase de la historia hecha tan sólo por necesidad, sin ídolo y sin víctima, según el ritmo de la respiración (44).

Como podemos extraer de esta cita, la historia trágica naturaliza aparencialmente una lógica sacrificial cuya víctima es el hombre y su profunda subjetividad. Y no fue esta la única vez en que Zambrano apeló a la Esfinge para fundar su (unamuniano) llamado a un despertar consciente del sujeto intra–histórico frente a la cíclica Historia trágica, con el expreso objetivo de hallar un «cristiano» camino hacia otro tipo de historicidad. De hecho, ya en 1957 había publicado su artículo «La Esfinge. La existencia histórica de España», en el cual comparaba al mítico monstruo con la figura del superviviente, del vencido que –extrañado– recibe su propia imagen deformada de un mundo que ya no reconoce. La Esfinge pasa rápidamente a ser metáfora de España, imposibilitada de reconocerse en la imagen que el vencedor le arroja. Antes centro de Europa, ahora resulta petrificada en ese retiro del mundo histórico que se ha vuelto extraño. La hipótesis de Zambrano es que la nación, subsumida por su imagen pretérita, se petrifica y se torna Esfinge. Su despertar republicano cae trágicamente y queda fuera del tiempo, lo cual le exige una reconversión de su tiempo histórico. «Y cuando acaecen sucesos tan graves, hay que preguntarse

no ya por un conflicto teórico, sino por un conflicto trágico» (Zambrano, 1957: 8), explica Zambrano, para luego definir: «Y mientras no se desate el nudo, la historia será un eterno retorno» (8). La gran pregunta de esta autora, al evocar a la Esfinge, es cómo devolver la historia a lo humano:

> Enajenado por la historia, enajenado en la historia… ¿Cómo le será posible revelar a la Razón histórica subyacente en toda historia humana sin desentrañar estos enigmáticos laberintos donde alguien pierde su identidad, esa identidad que, tratándose de la historia, es siempre relativa; esa «identidad relativa» que es casi locura ya desde el principio? ¿Cómo podrá la Razón histórica no recoger estos delirios, estos plurales delirios del personaje y su doble: la historia y la contrahistoria…? (7).

Ahora bien, según Zambrano el apogeo español se había dado durante el tiempo en que «el europeo, en el esplendor de su cultura racionalista, sentía la necesidad de desenterrar viejos dioses» (5). Es decir, mientras Europa «padecía hambre de lo sagrado» (5) el tiempo de España fue decisivo. Por contraste, en la posteridad de un mundo sin afán de sacralidad, habría terminado tornándose Esfinge, petrificación superviviente de un pasado ido. Esta idea –complementaria de la invitación a *despertar* frente a la historia trágica– sitúa al racionalismo en el núcleo mismo del conflicto español y universal que la Esfinge revela. Tanto es así que mucho tiempo después, en su artículo «La esfinge y los etruscos» (de 1970), Zambrano seguiría sosteniendo la metáfora de la Esfinge como analogía de una supervivencia del vencido, de una incógnita cuya legibilidad vendría a depender no tanto de la capacidad erudita, sino más bien de la sensibilidad poética. Y expresa al respecto:

> Nuestro racionalismo occidental nos lleva al error de dar crédito, por encima de otro testimonio, a la palabra y –¡ay, error!–, a la palabra deliberadamente explicativa. Todavía creemos que las razones son la verdad, la verdad del alma humana. (…) Pero, ¿no dirá algo más de la verdad la expresión que no pretende dar razón de sí misma, la expresión tan misteriosa como una puesta de sol o un árbol, expresión que es como los sueños? (Zambrano, 2009b: 307).

Una vez más, entonces, la contienda por definir la decodificación de la Esfinge –entendida ya como metáfora de España, ya como del propio sujeto que la habita– vuelve a darse entre dos opciones que la anti–erudición de Unamuno había expresado décadas antes y que Bergamín también había descripto: por un lado, los argumentos de una «palabra disecada» (306) proveniente del racionalismo hegemónico; por otro, una poesía refleja de la filosofía experiencial de la existencia del hombre. Dos leyes, en definitiva, cuyo contraste dramático podemos localizar sin problemas en el devenir trágico de *La tumba de Antígona*.

En su edición de la obra, Virginia Trueba Mira ha sostenido que el intento de cristianización de la tragedia en esta Antígona responde directamente a la voluntad de modernización del género, lo que también podría vincularse con «la particular cristianización de la *Antígona* de Bergamín, o el referente continuo en Zambrano de Miguel de Unamuno, y su teatro desnudo y simbólico» (Zambrano, 2015: 89). De acuerdo con esta observación, podemos avanzar sobre la pieza de Zambrano considerando algunas de sus secuencias como legada puesta en abismo del declive racionalista. En este sentido es en extremo significativa la secuencia donde Antígona es visitada por Ana. Allí, la nodriza sostiene que la causa de que Antígona se encuentre sola y encerrada es la propia historia. «La historia, ¿cuál?, ¿la de mis padres, la de mis hermanos, la de la Guerra o la de un principio?» (195), pregunta Antígona. Y prosigue: «Dime, Ana, dímelo, respóndeme, ¿me has oído? ¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra de Mundo, por los dioses, por Dios…» (195). La superposición entre la voz del personaje y las interrogaciones personales de Zambrano en el exilio evocan una vez más el perentorio cruce entre la historia en sí y un tipo renovado del saber. La duda empuja a Antígona: «necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia» (195). Y aún más: «Me hace falta saber. Habiendo hecho lo que hice, viendo todo lo que vi y todo lo que veo…» (195). La nodriza no tarda en poner un límite a las ansias de saber y lo hace, una vez más, desmontando la relación entre ese deseo y el sentido ocular: «Eso es», señala, «que cuando se ve tanto no se puede saber» (195). El saber de Antígona entonces –valor renovado y por eso mismo castigado por la ley terrena de su contexto– dista mucho de la sapiente *visión* superficial. El haber visto «tanto», profundamente, garantiza incluso la imposibilidad del *saber* corriente de la historia. El suyo es un saber «otro», ligado al despertar, incluso para un personaje en el umbral mismo del morir. Lejos de ser azarosa, la evocación de ese dilema entre historia, saber y razón aparece nuevamente en la secuencia donde Antígona es visitada por la Harpía. Cuando esta afirma que Antígona no habría dado la vida por la verdad y la justicia, sino más bien su amor, la muchacha la acusa de intentar enredarla y la repele por su artimaña «razonante» (206):

> Vete, razonadora. Eres Ella, la Diosa de las Razones disfrazada. La araña del cerebro. Tejedora de razones, vete con ellas. Vete, que la verdad, la verdad de verdad viva, tú no la sabrás, nunca. El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre, y sin que yo lo buscara. Vino él a mí y me condujo (206).

La Harpía, entonces, aparece aquí como enemiga de Antígona, esgrimiendo razones muertas para una verdad a la que sólo puede accederse con amor vivo,

experiencial. En esta línea, y concibiendo una vez más estas secuencias de *La tumba de Antígona* como escenificación de un conflicto anti–racionalista, podemos señalar como complementarios algunos fragmentos que Zambrano incluyó en sus «cuadernos de Antígona», conjunto de textos que –tal como aclara Trueba Mira– constituyen el *dossier* M–264. En primer lugar, aquello que anota bajo el título de «Delirio 2°» donde Antígona dice desde su encierro final:

> Los hombres saben lo que aprenden y quedan prisioneros de sus saberes, de lo que yo siempre supe sin razonar. Como olvidan… pero no, no se defenderían si realmente olvidaran. Por eso, perseguidos por lo que quieren olvidar, sus caras se pliegan, sus ojos se achican y enrojecen y toman ese color que no se parece a nada y que debe ser lo humano… (282).

Podemos entender aquí que –según Zambrano– la razón rige un saber ligado al aprendizaje mecánico (algo muy cercano a la ceguera erudita contra la que Unamuno reaccionaba). Esto parece complementario a la imprecación de Antígona contra Atenea que aparece en otro escrito del mismo *dossier*: «Tú, sí, la de las razones ¿me escuchas siquiera? Nunca has hablado, hija de Zeus, ¿por qué te llaman sabiduría?» (283). Antígona impugna a Atenea allí mismo donde el conflicto entre el *ver* y el *saber* vuelve a cobrar una distancia insalvable: «¿Y cómo podrías saber nada, ojos de lechuza, escudriñadora, si no has bajado aquí, a esta Tierra de los mortales?» (284). De distinto modo que la lechuza unamuniana de *Los filólogos*, aquí la metáfora de la diosa griega es interpretada por Antígona como nodo contradictorio de un saber «verdadero» que no ha tenido lugar en la tierra de los hombres. Lo que es seguro, de todas formas, es la continuidad anti–racionalista (y aún anti–erudita) que reviste la manipulación que Zambrano hace de esta materia mítica ligada a la tragedia del saber.

De hecho, la cercanía de Unamuno y Bergamín con Zambrano no pareciera responder solamente a un interés común por ciertos temas, sino también a la utilización de lo que el propio escritor vasco llamó «discurrir por metáforas». Tal como menciona Moreno Sanz en su antología crítica de la obra de Zambrano: «ambos autores reivindican la capacidad cognoscitiva de la metáfora como forma originaria con la que el hombre percibe el entramado de relaciones de lo real, frente al hieratismo del concepto, contraponiendo, de este modo, a la verdad lógica, la verdad poética» (en Zambrano, 2003: 205).

En este camino es factible confirmar entonces que el género dramático de los tres autores aludidos posee hitos capaces de poner en evidencia cierta continuidad anti–erudita de un vector intelectual opuesto al racionalismo y empeñado seriamente en sostener la función cognoscitiva de la poesía. La propia Zambrano, como eslabón tardío de esa persistencia, ha logrado ver en los *símbolos* una herramienta incontrastable. Y ha reflexionado al respecto:

> Ahora se comienza a tomar en consideración la existencia y la función de los símbolos. El racionalismo y el positivismo de la época que estamos por pasar los había simplemente olvidado. Los había olvidado por creerlos una especie de invención de las religiones o confundiéndolos también con las supersticiones, y superstición quería decir caprichosa ignorancia (Zambrano, 2003: 119).

Frente al descarte que la razón había hecho de los símbolos, Zambrano sostiene: «el reconocimiento de los símbolos restituye a la vida humana y a la vida todo su carácter poético» (120). De este modo, captar el símbolo significa ubicarse en la disponibilidad de encontrar el sentido de la vida allí donde se manifieste. Y siguiendo con esta argumentación, podemos afirmar que la hipótesis de Zambrano acerca de la propia religión poética de Unamuno también sería aplicable a ella misma y aún extensiva a Bergamín. En sus propias palabras, escritas en *Persona y democracia*, «a medida que la mirada humana vaya corrigiendo su estatismo, o sea, el fijar las cosas al mirarlas, seguirá deshaciendo antagonismos que aparecían radicales y son solamente conflictos de nacimiento; de ese nacimiento continuo que es la historia humana» (106). Ubicarse entonces en el *agonismo* unamuniano, o bien situarse en el conflicto permanente entre razón y fe –y entre filosofía y poesía–, requiere de una alerta constante contra los embates del racionalismo más hegemónico, aquel que se vio muchas veces amparado en las legitimidades históricas de la política, de la erudición y de la ciencia.

Tal como hemos intentado demostrar, entonces, la Esfinge sería uno de esos símbolos persistentes en la configuración de una zona defensiva contra la tragedia de un saber disociado de la vida. Su llamativa recurrencia en lo teatral pareciera así ejemplificar la existencia de una estrategia anti–erudita cuya continuidad puede rastrearse en varios de los autores españoles más significativos de la primera mitad del siglo veinte. Entre ellos, claramente, en Unamuno, Bergamín y Zambrano: intelectuales que se vieron envueltos en una contienda contra la lógica racionalista, con el expreso objetivo de cimentar un saber renovado y vitalista, el cual –a pesar de la tragedia– terminaría definitivamente por restaurar el valor de la mirada del hombre sobre sí mismo.

Bibliografía citada

ARBUET OSUNA, C. (2014), «Prólogo», en R. Williams, *Tragedia moderna*, Edhasa, Buenos Aires, pp. 9–22.

BERGAMÍN, J. (2004), *Dolor y claridad de España*, Nigel Dennis (ed.), Renacimiento, Sevilla.

BERGAMÍN, J. (2005), «Los filólogos», en *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, Paola Ambrosi (ed.), Valencia, Pre–Textos, pp. 265–295.

JAY, M. (2007), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T. (2016), «El santo oficio de Unamuno en el teatro de José Bergamín», *Lectura y signo*, 11, pp. 27–42.

STEINER, G. (1970), *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas.

TANGANELLI, P. (1999), «Apostillas al diálogo *Sobre la filosofía española* (1904): aproximación a las raíces del antirracionalismo unamuniano», en *Cuaderno de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 55–74.

UNAMUNO, M. de. (1951), «Sobre la erudición y la crítica», en *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, pp. 711–734.

UNAMUNO, M. de. (1952), «Eruditos, ¡a la Esfinge!», en *Obras completas*, V, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 804–807.

UNAMUNO, M. de. (1958a), *Alrededor del estilo*, en *Obras completas*, XI, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 789–884.

UNAMUNO, M. de. (1958b), *La Esfinge*, en *Obras completas*, XII, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 213–312.

WILLIAMS, R. (2014), *Tragedia moderna*, prólogo y trad. de Camila Arbuet Osuna, Edhasa, Buenos Aires.

ZAMBRANO, M. (1957), «La Esfinge. La existencia histórica de España», *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, n° 26 (septiembre), pp. 3–8.

ZAMBRANO, M. (1967), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. V. Trueba Mira, Madrid, Cátedra.

ZAMBRANO, M. (1992), *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona.

ZAMBRANO, M. (2003), *La razón en la sombra: antología crítica*, J. Moreno Sanz (ed.), Madrid, Siruela.

ZAMBRANO, M. (2009a), «El saber de la experiencia. (Notas inconexas)», en *Las palabras del regreso*, M. Gómez Blesa (ed.), Cátedra, Madrid, pp. 68–73.

ZAMBRANO, M. (2009b), «La esfinge y los etruscos», en *Las palabras del regreso*, M. Gómez Blesa (ed.), Cátedra, Madrid, pp. 306–308.