

Los espacios del exilio: entre libertad y confinamiento.

Estudio geocrítico y de género de *Primavera inútil* de María Luisa Algarra, *Los que no pudieron huir* de Carlota O'Neill y *La tumba de Antígona* de María Zambrano.

ROCIO GONZALEZ NARANJO  
(*Université de Limoges*)

*Résumé.* Entre 1936 y 1939, l'Espagne connaît une guerre qui détruit la Seconde République espagnole. A partir de ce moment, les personnes qui ont défendu la République ont dû exiler vers des pays hispaniques et européens. Nous allons nous intéresser à l'expérience de trois auteures : María Luisa Algarra, Carlota O'Neill y María Zambrano. Trois personnes qui partagent un double exil : être femmes et républicaines. Les trois auteures montrent différentes visions de l'espace de l'après-conflit. A travers une méthodologie géocritique et de genre, nous allons expliquer la signification de l'exil pour ces trois femmes, entre liberté et confinement, une liberté pensée mais pas vécue. Pour cela, nous utiliserons trois pièces: *Primavera inútil*, de María Luisa Algarra, *Los que debieron huir*, de Carlota O'Neill y *La Tumba de Antígona*, de María Zambrano.

Mots clés : Exil, espace de l'après-conflit, théâtre féminin, Géocritique

*Abstract.* Between 1936 and 1939, the second Spanish Republic was destroyed by a civil war. In its aftermath, those who had defended the Republic were forced into exile in Spanish speaking countries and other parts of Europe. This work looks at the experiences of three writers: María Luisa Algarra, Carlota O'Neill and María Zambrano. Being women and republicans, these three writers shared a double exile and their works reflect different perspectives of the conflict and its aftermath. Using geocritical and gendered methodologies, we will examine the meaning of exile for these three women, between freedom and confinement, a freedom imagined rather than lived. To achieve this, we will focus on three plays: *Primavera inútil*, by María Luisa Algarra, *Los que debieron huir*, by Carlota O'Neill and *La Tumba de Antígona*, by María Zambrano.

Key words: Exile, exile and its aftermath, women's theatre, geocritical

Entre 1936 y 1939, España conoce una guerra civil que destruye los cimientos de la Segunda República española. A partir de ese momento, las personas que defendieron la República tuvieron que exiliarse hacia países hispanos y europeos. Este exilio es el más devastador de la época contemporánea española, pues hubo casi un millón de españoles que tuvo que abandonar su país. Casi la totalidad de la intelectualidad dominante tuvo que unirse a los ciudadanos españoles que habían defendido la República.

Según Alicia Alted Vigil, los principales países de acogida fueron Francia, México y la Unión Soviética<sup>1</sup>. Francia se convirtió en el país de paso hacia el continente americano, gracias a los convenios realizados por países como México, con Lázaro Cárdenas como presidente. Pero también hubo un gran número de españoles que por razones económicas o por otras imposibilidades, no pudieron dejar España y sufrieron una represión por parte del

---

<sup>1</sup> Alicia ALTED VIGIL, «Presentación», Alted Vigil, Alicia y Aznar Soler, Manuel (ed.), *Literatura y cultura de exilio español de 1939 en Francia*, Madrid, UNED, 2003, p. 2.

bando franquista: la cárcel, el silencio, el anonimato fueron los espacios que debieron soportar.

Estos intelectuales quisieron plasmar sus experiencias a través de sus plumas. Fue una necesidad existencial para estas personas que perdieron el país por el que lucharon con el objetivo de no desaparecer también de la historia. Tenemos ejemplos duros, como es el caso de Max Aub, el cual explicó su acogida en Francia, con *Campo francés*, donde podemos observar el periplo de un antifascista español: en un primer momento en el campo de concentración improvisado del estadio de Roland Garros, y después en el campo de Vernet en Ariège. Rafael Alberti y María Teresa León plasmaron también sus experiencias de su paso por Francia. Tenemos la biografía *Memoria de la melancolía* de María Teresa<sup>2</sup>, una biografía que está plagada de recuerdos escritos en una prosa casi poética, con un sentimiento de un pasado glorioso, mientras que el poeta prefiere escribir *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), en el cual muestra la persecución de la policía parisina de manera amarga y en el estilo inquietante del autor.

En nuestro artículo vamos a interesarnos en las experiencias de tres autoras: María Zambrano, María Luisa Algarra y Carlota O'Neill. Tres personas que comparten un doble exilio: ser mujer y republicana. Las tres autoras muestran diferentes visiones del exilio, con diferentes experiencias del espacio del postconflicto, y en nuestro artículo, a través de una metodología geocrítica<sup>3</sup> y de género, explicaremos lo que significó el exilio para estas tres mujeres, que osciló entre la libertad y el confinamiento. Para ello vamos a ilustrar nuestro propósito con tres obras teatrales: *Primavera inútil* (1944), de María Luisa Algarra, *Los que debieron huir* (1963) y su versión definitiva *Cómo fue España encadenada* (1974), de Carlota O'Neill y *La Tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano. De este modo veremos, como bien lo señala Ricardo Gullón, que en los espacios de confinamiento es donde «[...] la acción se intensifica, se concentra [...]»<sup>4</sup>

En un primer momento explicaremos la trayectoria, de manera breve, de cada una de las autoras, para continuar con las obras teatrales. Después mostraremos que las autoras juegan, en sus obras, entre la realidad y un mundo utópico inventado por ellas mismas, con un juego meta literario que nos llevará a comprender el uso del espacio en las obras de estas tres exiliadas como único modo de comprender el exilio. Así, si hemos elegido estas autoras y estas tres obras es por la representatividad de la experiencia de todos los exiliados españoles,

---

<sup>2</sup> María Teresa LEON, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970.

<sup>3</sup> Establecida por Bertrand WESTPHAL: *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

<sup>4</sup> Ricardo GULLON, *Espacio y novela*, Antoni Bosch editor, 1980, p. 10.

que intentaron encontrar su propio espacio, y convertirlo en su propia utopía de libertad, pero especialmente en el caso de las mujeres es más flagrante.

A través de un estudio geocentrado y a través de múltiples visiones, vamos a poder condensar la experiencia del exiliado español en sus diferentes vertientes: espacios narrados, espacios escénicos, el cuerpo como generador de espacios, pero también *non-lieux*, según la terminología de Marc Augé<sup>5</sup>, se concentran en las obras que vamos a desarrollar.

### **Trayectoria de las autoras**

María Luisa Algarra fue una mujer que perteneció a la burguesía catalana y que, tras sus estudios en derecho, consiguió ser la primera mujer juez de España, en la ciudad barcelonesa de Granollers<sup>6</sup>. Se hizo conocer como dramaturga con una obra titulada *Judith*, en 1936, con una buena acogida en la ciudad de Barcelona. Durante la guerra, publicó artículos en periódicos feministas, comunistas y catalanes, participando además en el Primer congreso Nacional de la Mujer en 1937<sup>7</sup>. Sin embargo, la vida tras el exilio de Algarra es un poco enigmática y no acaba de estar clara. Lo que puede ayudarnos es, sin duda alguna, su obra *Primavera inútil*. Según los pocos estudios dedicados a esta dramaturga, después de la toma de Barcelona por las tropas rebeldes, el 26 de enero de 1939, Algarra tuvo que huir hacia Francia donde fue arrestada y encarcelada durante tres años, estando en diferentes cárceles y en el campo de concentración de Vernet. Algarra consiguió huir del campo y ya en París formó parte de la Resistencia, antes de tomar un barco hacia México a finales de 1942<sup>8</sup>. Sin embargo, hemos intentado contrastar esta información y parece ser que esta historia no es del todo cierta, pues según algunos críticos, la autora quiso, en cierto modo, mitificar su vida<sup>9</sup>. La autora pudo estar encarcelada, pero el campo de Vernet era exclusivamente para hombres<sup>10</sup>. Pudo, en efecto, estar en campos como el de Argelès, Barcarès o Saint-Cyprien los primeros meses de la retirada, pues en esos campos sí había mujeres. Además, según un artículo de Alejandra Herrero, la hija de Algarra, Reyes Meza explica que después de huir del campo

---

<sup>5</sup> Marc AUGE, *Non-lieux. Pour une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>6</sup> «Jutge de Primera Instància i d'Instrucció de Granollers, esdevenint així el 2 de desembre de 1936 la primera jutgessa de Catalunya i de tot l'estat espanyol», Xarxa Vives d'universitats, (consulté le 10/10/2014), «Diccionari biogràfic de dones», URL: [http://www.dbd.cat/index.php?option=com\\_biografies&view=biografia&id=4098](http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=4098)

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Es la teoría de Luis de Tavira y de Juan Pablo Heras González. Ver Juan Pablo HERAS GONZALEZ, «María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática», Revista *Signa*, UNED, Madrid, nº15, (2006), p. 325-339; Luis (de) TAVIRA, «Exilio español en México. La paradoja del exiliado», *Primer Acto*, nº253, (1994), p. 28-34.

<sup>9</sup> Tavira afirma que se trata de una «auto-construcción trágica», *Ibidem*, p. 7.

<sup>10</sup> Maëlle MAUGENDRE, *De l'exode à l'exil. L'internement des républicains espagnols au camp du Vernet d'Ariège, de février à septembre 1939*, bajo la dirección de MM. Alexandre Fernández et Sébastien Laurent, Université Bordeaux 3 Michel de Montaigne, 2007, p. 308.

hacia París, su madre llegó a Veracruz en el Sinaia, el primer barco que el gobierno de Lázaro Cárdenas puso al servicio de los republicanos españoles<sup>11</sup>. El Sinaia salió del puerto de Sète el 23 de mayo de 1939 con más de mil quinientos refugiados<sup>12</sup>. De este modo, pensamos que Algarra pudo ser encarcelada en un campo de internamiento, pero no durante tres años. En cuanto a su participación en la Resistencia no pudo ser posible si lo dicho anteriormente es cierto. Ella pudo formar parte de los republicanos que, como Alberti o María Teresa León, trabajaron durante la «drôle de guerre» en Radio Paris-Mundial haciendo alocuciones para los países de América Latina, aunque su hija explica que ella sobrevivió en París vendiendo cera para zapatos<sup>13</sup>. Para terminar las verificaciones, hemos encontrado la ficha de entrada de María Luisa Algarra en México, en la que se puede ver que llegó a Veracruz, como refugiada política, el 29 de abril de 1939, fecha que no coincide con la llegada del Sinaia (el 13 de junio) sino más bien con la del barco Flandre, el 21 de abril, que salió del puerto de Saint-Nazaire el 4 de abril<sup>14</sup>. De este modo, podemos ver que ya en la vida de Algarra, ella misma jugó con la realidad y la ficción, creándose su propia realidad, lo cual se demostrará claramente en la obra que trataremos.

El caso de Carlota O'Neill es completamente diferente, ya que Carlota pasó la guerra encarcelada y, tras el conflicto, silenciada hasta que decidió partir unos años después de la Segunda guerra mundial, perdiendo así toda esperanza de una ayuda por parte de los aliados, reflejo de las ilusiones y esperanzas de la mayoría de los *insiliados*. Carlota estaba casada con el capitán republicano Virgilio Leret, el cual fue fusilado nada más comenzar la sublevación, en Melilla, cuando la familia se encontraba viviendo una experiencia que podemos tildar ya de utópica: unas vacaciones en barco. Carlota cuenta con detalle todo lo sucedido en su libro autobiográfico *Una mujer en la guerra de España* (1979), que se considera una de las primeras crónicas sobre la guerra. Durante la devastadora guerra fratricida, la autora estuvo presa cinco años y alejada de sus dos hijas. Después, tras recuperar a sus hijas y vivir un tiempo en Barcelona con su hermana y su madre, Carlota decidió partir al exilio, como hemos

---

<sup>11</sup> «Allí, en París, se reencontró con Picasso, Tristán Tzara y Miró. Fue este último, quien la relacionó con Fernando Gamboa para que le arreglara su documentación y pudiese llegar a México en el Sinaia, barco que trajo a la primera emigración de refugiados españoles durante el gobierno de Lázaro Cárdenas». Alejandra HERRERO, y Vida VALERO, «El fenómeno teatral y María Luisa Algarra. Análisis de *Sombra de alas*», *Tema y variaciones de literatura*, n° 23, (2005), UAM, p. 241.

<sup>12</sup> Luis (de) TAVIRA, «Exilio español en México. La paradoja del exiliado», *Primer Acto*, n° 253, (1994), p. 34.

<sup>13</sup> Reyes Meza explica que su madre «[...] que tan alta como era y cubierta por su abrigo y su inseparable boina negra, vendía agujetas y betún para zapatos en las calles de París». Alejandra HERRERA y Vida VALERO, *op. cit.*, p. 240.

<sup>14</sup> «El exilio español en México: Palacio de Velázquez del Retiro-Madrid: diciembre 1983-febrero 1984»: exposición organizada por el Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública de México; Ateneo Español de México... [et al.], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 42.

dicho anteriormente, a Venezuela primero, y a México después. Precisamente, la experiencia en la cárcel es lo que cuenta Carlota en sus obras *Los que no pudieron huir* y *Cómo fue España encadenada*. De hecho, esta obra de teatro es una adaptación de su autobiografía, concentrada en los días de sufrimiento en el fuerte de Melilla, convertido en cárcel durante los primeros días de guerra y represión. Pero dentro de esa cárcel, los lazos entre las prisioneras fueron fuertes y llegaron a convertir este *non-lieu* en una especie de utopía.

María Zambrano, la errante por excelencia, sufrió el exilio, en un primer momento junto a su marido, después con su hermana Araceli, para terminar sola y aislada en La Pièce, una pequeña localidad francesa. Conocemos la vida de Zambrano, con lo cual no nos pararemos en ella, pero sí debemos recordar que la heroína de Sófocles la acompañó tempranamente (desde 1940 hasta 1968), pudiendo hacer incluso un paralelo con su sentimiento de exiliada. Este exilio se traducirá en su adaptación del mito sofocleo a través del espacio, distopía convertida - gracias a la razón poética - en utopía.

La realidad de estas tres autoras se confunde pues con las tres obras teatrales que vamos a analizar. En el caso de Zambrano no sabemos a ciencia cierta si es un reflejo de la realidad de la autora, pero son numerosos los críticos que coinciden en ello. De todas formas, comprobaremos que utopía y realidad llegan a confundirse en el espíritu de estas mujeres exiliadas, transmitiéndolo a través de su escritura para llegar a la libertad y la liberación literal o utópica.

### **Las obras**

Las tres piezas son obras escritas en el exilio, pero la de O'Neill se concentra en su experiencia de *insiliada*. La obligación de abandonar su país en Zambrano y en Algarra se verá reflejada amargamente a través de su escritura. Pero consiguen invertir la dolorosa realidad en un espacio utópico y de libertad, en el que todo se redime, en el que el sujeto vuelve a renacer. El sufrimiento del exilio interior y del encierro literal será lo que O'Neill mostrará en su obra, consiguiendo, como las dos primeras autoras, invertir el sentido negativo del espacio de la prisión.

*Primavera inútil* presenta a un grupo de antifascistas refugiados en un castillo antes de la capitulación de Francia ante los alemanes. El primer y segundo acto expone los diferentes caracteres y la situación en la que se encuentran. La presentación de la obra rememora la vida de la autora y a su paso por Francia. Hay que recordar que hubo refugiados antifascistas

alojados en castillos al lado de Marsella<sup>15</sup>. De este modo, la obra nos acerca a la realidad de la época. En esta situación nace el amor entre Walter, refugiado alemán, e Irma, refugiada española, alter ego de la autora. Irma mostrará un amor apasionado por Walter, un hombre enfermo, infeliz, que, según algunas interpretaciones de la obra, es la personificación de la Europa de la época<sup>16</sup>.

*Los que no pudieron huir* es una obra que, en una segunda escritura se llamó *Cómo fue España encadenada*. Sea un título u otro, el significado se encuentra en el espacio mismo donde se desarrolla la historia: en una prisión. Tendremos en cuenta, a la hora del análisis espacial, las dos versiones. Ocurre en la cárcel improvisada de Victoria Grande, en Melilla, donde la propia autora estuvo encarcelada. En la obra, O'Neill presenta la situación de estas mujeres presas, entre las que nacen lazos importantes.

*La tumba de Antígona* es una continuación de lo imaginado por la autora sobre el mito, en la que se nos muestra el castigo que Creonte pronuncia al final de la versión sofoclea: el encierro. De este modo, Zambrano presenta la cueva en la que Antígona va a morir, recibiendo la visita de varios personajes reales y de personajes psico pompos que van a ayudarle a tomar una decisión: quedarse en la cueva para acabar muriendo, o salir de ella para acabar renaciendo como un ser libre.

La pregunta, ante estas tres obras es ¿cómo a partir de estos tres espacios de confinamiento podemos hablar de libertad? Podemos hablar de espacios heterotópicos, siguiendo a Foucault<sup>17</sup>, en las tres obras, espacios reales que se convierten en una especie de utopía gracias a una percepción diferente o a una acción particular, como es por ejemplo un ensimismamiento interior.

El castigo de Antígona, explicado por Creonte en la tragedia de Sófocles fue una realidad de la época. Según Daniel Riaño Rupilanchas, era una sanción común a lo largo del siglo IV antes de JC<sup>18</sup>. Pero también, el entierro de Antígona viva traduce de manera

---

<sup>15</sup> Gilberto Bosques, cónsul de México en Francia, «firmó 40.000 visas para que muchos perseguidos por el nazismo pudiesen cruzar el Atlántico. Pero, además, junto a otros diplomáticos, alquiló dos castillos en los alrededores de Marsella (Reynard y Montgrand) para que 1.350 hombres y mujeres (mayoritariamente españoles) atrapados en el sur de Francia entre la histeria sin sentido del final de la Guerra Civil española y el brutal comienzo del conflicto bélico europeo pudieran conservar su vida y su dignidad». El País, (04/08/2017), URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/08/actualidad/1396976731\\_112681.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/08/actualidad/1396976731_112681.html)

<sup>16</sup> Juan Pablo HERAS, «María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática», Revista *Signa*, n°15, (2006), UNED, Madrid, p. 330.

<sup>17</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, (octobre 1984), p. 46- 49.

<sup>18</sup> Daniel RIAÑO RUFILANCHAS, «Cárcel y encarcelamiento en la Grecia Clásica», Sofía TORALLAS TOVAR e Inmaculada PEREZ MARTIN (ed.), *Castigo y reclusión en el mundo antiguo*, Madrid, CSIC, 2003, p. 73-94.

simbólica el estatuto de Antígona. Como lo afirma Carles Miralles<sup>19</sup>, condenando a la heroína en este lugar inhóspito, nadie se siente responsable de su muerte, pues nadie se ha manchado las manos. La cueva está lejos de la ciudad, fuera de la vida social. Y por fin, la cueva se encuentra en medio de la naturaleza, y no en la civilización de Tebas. Si seguimos entonces el razonamiento de Miralles, Antígona muere en un espacio que representa la naturaleza, opuesta a la cultura de la ciudad.

A lo largo del prólogo, encontramos referencias a su exilio con su padre Edipo, en el cual es importante la reflexión que realiza acerca de la tumba en la que se encontrará después. Tras el exilio con el padre, « [...] hubo de entrar en la plenitud de la conciencia [...] »<sup>20</sup>. Esta plenitud de la conciencia se realiza en la cueva, encontrando así una transgresión del significado primero de este espacio de confinamiento. Es decir, a través del encierro, Antígona se encuentra a sí misma. Este espacio se convierte para Antígona en el centro del mundo, el llamado ónfalos. Recordemos que el ónfalos debía estar situado en un espacio abierto, de ahí que veamos una transgresión de su primer significado. El « syndrome d'Omphalos »<sup>21</sup>, según Bertrand Westphal se convierte en el síndrome de Antígona, que parece haber encontrado su centro. Pues como dice el autor, en *Le Monde plausible*: « La détermination d'un omphalos est un réflexe propre à toute culture qui s'arroe un territoire idéalement stable qu'il place au sommet de la hiérarchie »<sup>22</sup>. De este modo, Antígona crea un centro en el que « se anuncia la luz prometida »<sup>23</sup>.

El espacio de confinamiento deja de serlo, para convertirse en el « lugar apropiado para la germinación »<sup>24</sup>. Esta afirmación es esencial para lo que pretendemos demostrar con nuestras tres autoras, no sólo con Zambrano. Es decir, que los lugares de confinamiento devienen espacios de liberación para estas tres mujeres, que se encuentran entre la realidad y la utopía. En el prólogo de *La tumba*, Zambrano lo expone de manera evidente a partir de la figura de los enmurados:

En lugares señalados o en medio de la ciudad entre los hombres indiferentes, dentro de una muerte parcial, que les deja un tiempo, que los envuelve en una especie de gruta que se puede

---

<sup>19</sup> Carles MIRALLES (introducción), Salvador ESPRIU, *Antígona, Obres complètes*, Carmina JORI y Carles MIRALLES, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 15-16.

<sup>20</sup> María ZAMBRANO, *La Tumba de Antígona*, Virginia TRUEBA MIRA (ed.), Madrid, Cátedra, [1967] 2012, p. 146.

<sup>21</sup> Término atribuido al historiador de arte Samuel Y. Edgerton, Jr. en su artículo « From Mental Matrix to Mappamundi to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance », David WOODWARD (ed.), *Arts and Cartography. Six Historical Essays*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1987, p. 26.

<sup>22</sup> Bertrand WESTPHAL, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 40.

<sup>23</sup> María ZAMBRANO, *La Tumba de Antígona, Op. Cit.*, p. 161. Además, hay toda una serie de referencias a la luz, las tinieblas, la claridad, la aurora, diáfana, etc.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 167.

esconder en un prado o en un jardín, donde se les ofrece un fruto puro y un agua viva que les sostiene ocultamente: sueño, cárcel a veces, silencios impenetrables, enfermedad, enajenación. Muertes aparentes, lugares reales y, al par, modos con que la conciencia elude y alude, se conduce ante estas criaturas.<sup>25</sup>

En la obra de teatro propiamente dicha, debemos guiarnos a partir de los espacios narrados, ya que Zambrano no inserta ningún tipo de didascalía del espacio escénico. Antígona diferencia, a partir de adverbios, el espacio en el que se encuentra con el exterior: aquí, allí... toda una serie de oposiciones para mostrar que, en un principio, el espacio en el que se encuentra es el de la oscuridad, el de la “tiniebla”, el del “silencio”, “sin sombra”. Pero poco a poco, la actitud de Antígona cambia, y comienza a considerar ese espacio de confinamiento como algo propio e incluso querido, al utilizar términos afectivos hacia ese espacio: “tumba mía”, “cuna”, “nido”, “Mi casa”<sup>26</sup>. Edipo le confirma donde se encuentra: Antígona está donde todo comienza<sup>27</sup>. De este modo, a cada visita que recibe, un cambio se va produciendo en la heroína, comenzando a comprender que ese espacio de confinamiento se va a convertir en un espacio de libertad y de liberación para ella. Es esencial el momento en el que recibe la visita de sus dos hermanos, Etéocles y Polinices, y este último habla de la “ciudad de los hermanos”, la tierra prometida. Esta tierra prometida estará presente también en las obras de las otras dos autoras. Para María Luisa Algarra y para Carlota O’Neill se tratará de México. En este caso, la tierra prometida en Zambrano es la ciudad de los hermanos, fundada por Polinices, el hermano sacrificado a los buitres. Una tierra en la que

acabaremos de nacer [...] En ella no hay sacrificio [...] Allí el amor no hay que hacerlo, porque se vive en él [...] Allí van los ya nacidos, los salvados del nacimiento y de la muerte [...] Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí fuera.<sup>28</sup>

Si tenemos en cuenta la interpretación de la obra como autobiográfica, Antígona representa la propia Zambrano, desterrada de su tierra, en constante vagabundeo tras su exilio, consagrada a su familia (sobre todo a su hermana Araceli-Ismene). Numerosos son los críticos que piensan en esta interpretación de la tumba-cueva como el exilio de María Zambrano<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 168.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>27</sup> «Oh, Antígona, tengo yo que decirte dónde estás, cuando es tan claro, todo esto es tan claro. Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti por eso.» *Ibid.*, p. 190.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>29</sup> José Luis ABELLAN, *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2006, p. 72.

La tumba de Antígona la asocia el autor al exilio de Zambrano, en el cual ella ha ido creando su propia verdad, como Antígona lo hace en su tumba.

Mercedes GOMEZ BLESA, *La razón mediadora. Filosofía y Piedad en María Zambrano*, Burgos, Editorial Gran Vía, 2008, p. 234.

Cita a Anna Bundgaard, explica esta obra de forma autobiográfica, diciendo lo que ya leímos con Abellán, que ella concibe el exilio como un encierro : «Perdida la guerra e iniciado el destierro, Zambrano se concibió a sí



Ana Bundgard ha considerado a Antígona como figura arquetípica del exiliado. Consideramos también que esta obra representa su razón poética, una filosofía antropológica que fue madurando a lo largo de su exilio. Y Antígona, este personaje enmurado, la acompañó desde 1948, con su primer delirio en la Revista Orígenes, en su exilio en La Habana. El sacrificio de Antígona le sirve para que los hombres puedan re-encontrarse y pacificarse con sí mismos, rescatar sus conciencias y renacer purificados hacia un mundo democrático y libre.

El espacio en el que se encuentran los personajes de *Primavera inútil* es una heterotopía que deviene utopía. Recordemos que los dos primeros actos tienen lugar en un castillo, un espacio en el que los personajes viven fuera del tiempo y del espacio de la situación que atraviesa Europa, como una especie de *locus amoenus* donde la vida parece haberse parado. En el espacio escénico del primer acto, podemos leer la siguiente didascalía:

En escena, sentados en los bancos, ante la mesa, WILLI, ERICH y LAURA. De pie, discutiendo apasionadamente, OSCAR. En un rincón, semitumbado y tocando quedamente una mandolina, WALTER. Al fondo FANNY, trajinando. [...] <sup>30</sup>

De este modo, la presentación parece ser la de un grupo de amigos que se reúnen en un apacible lugar del espacio en el que se encuentran. Gracias a los espacios dialogados, sabemos que se trata de la cocina del castillo. Es cierto que hubo refugiados antifascistas en castillos cerca de Marsella, pero no en las mismas condiciones que observamos en la obra, es decir, en

---

misma como una Antígona inocente-culpable, mediadora como la protagonista de la tragedia, entre lo humano y lo divino sumergida, como ella, en los 'inferos' de la existencia, pues nuestra autora concebía el exilio como una 'estancia' o 'morada' análoga a la tumba donde había sido enterrada viva Antígona.»

Mireia BOSCH MATEU, «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones*, n°24, (enero-junio 2010), p. 83-104: «[...] Es interesante la lectura del exilio que de la obra se desprende, una lectura en positivo donde el exilio, entendido como proceso, se abre como posibilidad. La tumba aparece así como lugar de exilio y a la vez de des-exilio (de nacimiento o segundo nacimiento, 'un segundo nacimiento que le ofrece, como a todos los que a esto sucede, la revelación de su ser en todas sus dimensiones; segundo nacimiento que es vida y visión en el speculum justitiae', como matiza la autora en el prólogo), pues a Antígona se le da el destierro cuando se la entierra, lo cual podría parecer una contradicción 'a no ser que el destierro concebido como tal no lo sea realmente o que el destierro, el exilio no sean exclusivamente movimientos de separación, de expulsión territorial sino por el contrario posibilidades —aunque dolorosas e incluso mortíferas— de inclusión, de inmersión en otra dimensión, otro territorio: en suma, el exilio como ingreso en y no solo como expulsión fuera de». p. 94-95.

Pilar NIEVA DE LA PAZ, «La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano», *El exilio teatral republicano de 1939 / Seminari de Literatura Espanyola Contemporània*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002: «El título de la obra confirma la importancia del espacio en la concepción de la obra; un espacio, la tumba, convertido en símbolo del exilio, del no-lugar, del lugar que está más allá de la vida y más acá de la muerte. Antígona pasa a ser así la exiliada arquetípica y su lamento será el lamento de la escritora exiliada, de los exiliados españoles de 1939, pero también, y sobre todo, de los seres humanos, exiliados todos en su soledad y su abandono radical [...]» p. 292.

Nadia MEKOUAR-HERTZBERG, «La dimensión del exilio en La tumba de Antígona (María Zambrano)», Emmanuel LARRAZ (ed.), *Exilios-desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, Dijon, Hispanística XX, 2006.

Camille LACAU ST GUILY, *María Zambrano. La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Presses Universitaires de France, 2013, p. 118. La autora califica la obra de «allégorie de l'exil».

<sup>30</sup> María Luisa ALGARRA, *Primavera inútil*, Luis de TAVIRA (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003, p. 37.

pequeños grupos. Sin embargo, María Teresa León, en sus memorias, hace alusión a la ayuda que aportó Nancy Cunard a los intelectuales republicanos, alojándolos en un castillo que ella misma había alquilado para ese fin<sup>31</sup>. De este modo, los dos primeros actos nos muestran un espacio real del contexto histórico del momento. El castillo se muestra claramente un espacio que oscila entre el confinamiento y la seguridad, entre el aburrimiento y la libertad. Este espacio es propicio a los grandes lazos de amistad y al amor, sobre todo entre Irma, refugiada española y Walter, refugiado alemán. El sentimiento de inactividad y de confinamiento es subrayado por Oscar, uno de los refugiados, en el primer acto:

[...] Acaba uno por aburrirse de todo aquí... Este maldito castillo es tan frío, tan destartado, que no es posible parar más que en la cocina... La reclusión y la inactividad nos irritan.<sup>32</sup>

Sin embargo, hay otros refugiados que no muestran este sentimiento, sino que, por el contrario, se sienten, aunque encerrados, libres de poder hablar y actuar como desean. Benno e Irma juegan en el parque del castillo<sup>33</sup>, Irma afirma que la estancia en el castillo es « [...] como una cura de reposo [...] »<sup>34</sup>, Walter se pasea por el parque para espantar el insomnio<sup>35</sup>, Laura, tras recibir el visado, llora desconsolada porque no quiere irse, reconociendo que ha sido muy feliz en ese marco<sup>36</sup>. Los sentimientos ante este espacio son contradictorios, pero ponen de acuerdo al grupo heterogéneo de refugiados. La afirmación de Irma del castillo demuestra la unanimidad del grupo: « [...] este cochambroso y encantador castillo [...] »<sup>37</sup>. Es decir, a pesar de ser un castillo en ruinas, es un espacio de libertad para los distintos refugiados antifascistas. Se encuentran fuera de la vorágine nazi que recorre Europa en esos momentos, en un micro-cosmos que les permite sentirse libres. En el segundo acto, la didascalía de apertura parece confirmar esta sensación de oasis idílico en el que nacen amores, como los de Laura, la otra refugiada española, y Erich. Mientras los dos discuten de su relación, se subraya el jolgorio que proviene del parque del castillo, en el que los demás refugiados juegan a un partido de fútbol. Gracias al castillo, Walter, que suele ser identificado como la personificación de Europa, saborea de nuevo la vida, descubre la felicidad y se siente libre de poder amar a Irma. El castillo ha facilitado esta transición en Walter. Pero también ha sido Irma, generadora de espacios, que le ha abierto un mundo nuevo. El ejemplo concreto se

---

<sup>31</sup> «¿Podríamos olvidar el nombre de Nancy Cunard, la escritora inglesa que fue espigando campo a campo para llevar a los intelectuales a un castillo que había alquilado para protegerlos? Nosotros, no». María Teresa LEON, *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1970, p. 217.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 44.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 63.

encuentra en el primer acto, en el que los dos personajes están en la cocina. Irma es generadora de espacios para Walter, ella misma es SU espacio, pero, además, lo traslada a otras realidades a través de espacios narrados:

Fíjate en el jardín: está lleno de noche... Los árboles se hablan los unos a los otros... A veces se ponen muy contentos y bailan con la música que el viento hace para ellos...<sup>38</sup>

En el tercer acto nos encontramos en la *drôle de guerre* en París, en el apartamento de Irma y Walter. Este último se encuentra confinado mientras que Irma trabaja fuera en la radio haciendo traducciones. No analizaremos este espacio, aunque es primordial para la comprensión del desenlace saber que se convierte en la tumba de Walter, suicidándose allí. Lo que nos interesa resaltar es el otro espacio permanente en toda la obra, y que conocemos a partir de los espacios dialogados: la tierra prometida, la utopía, América. Ya desde el primer acto, las alusiones a los visados de las dos españolas son constantes. Laura considera que poder entrar en un país latinoamericano es una suerte enorme que no tienen los otros refugiados políticos del castillo pues las dos españolas « [...] son de otra raza y de otra historia, pueden alimentar la esperanza de América [...] ».<sup>39</sup> De este modo, Willi considera, con esta frase, que América es, en esos momentos, un concepto esperanzador y no un continente. Así encontramos de nuevo el concepto utópico de la tierra prometida, como la ciudad de los hermanos con Zambrano, donde las personas pueden vivir libremente sin ninguna amenaza exterior. Pero, además, este continente se convierte en el espacio del renacimiento, como sucede con la tumba en Zambrano. Walter sueña con esta tierra en estos términos:

[...] Pensaba en lo hermoso que sería emprender una existencia nueva, como si se hubiera vuelto a nacer. Y pasear contigo por calles desconocidas, admirándolo todo, repitiéndonos a cada paso, cada vez que asentáramos los pies en la tierra: ‘Estamos en América... Estamos en América... La vejez, la angustia y el terror se quedaron atrás... [...]’<sup>40</sup>

Se muestran así dos mundos opuestos a través de Walter y de Irma: América, el continente esperado que anuncia la libertad, un continente joven y acogedor; y Europa, un continente “caduco”, “podrido” y “degenerado”, en el que la esperanza está perdida y está abocado a la destrucción. Irma (América) seguirá una vida plena mientras que Walter (Europa) morirá en la más grande de las “inmundicias”. De este modo lo explica Walter a Irma: « El podrido Walter se quedará en la podrida Europa, anegándose en su propia inmundicia. Irma estará en un continente joven... »<sup>41</sup> La decisión de Irma de rechazar el

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 80.

visado para América y quedarse con Walter a afrontar una nueva guerra demuestra que, finalmente, la libertad de Irma se encuentra al lado de Walter, el cual considera que ésta le ha conducido a la libertad<sup>42</sup>.

Otra heterotopía es la de Carlota O'Neill. Se trata esta vez, según el término de Foucault, de una heterotopía de desviación: « [...] celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée [...] »<sup>43</sup>. La norma exigida era la de obedecer a los golpistas y las mujeres que aparecen en la cárcel son mujeres que defendieron la República, pero también mujeres que eran denunciadas sin más, simplemente por venganza. La didascalia del primer acto nos presenta el lúgubre espacio en el que se encuentran las presas:

Departamento carcelario para mujeres en la fortaleza de 'Victoria Grande' en Melilla – Marruecos español. Julio de 1936. Cubículo con puerta a uno de los lados donde, se supone, se halla el retrete. Lo amueblan algunos catres desvencijados con miserables, sucias, rotas colchonetas. Las paredes son altas, muy altas – sensación de asfixia -. En una de ellas, se encaraman los hierros de la reja que da a un patio. Las presas tendrán que subir a los camastros y empinarse, para tratar de ver lo que hay afuera. La única entrada a este antro, es estrecha, siniestra: -puerta de típico estilo carcelario-, con la mirilla enrejada que se abre desde fuera, y los consiguientes candados y cerrojos que la cierran por el otro lado.<sup>44</sup>

Es el espacio de confinamiento por excelencia, pues pocas son las personas que salen de él. La única persona que puede entrar y salir es el carcelero, personaje siniestro que, como los mensajeros de las tragedias griegas, no anuncia buenas noticias. Para estas presas, la única forma de transgresión del significado primero de este espacio es el ensimismamiento interior y el cuerpo como generador de espacios. Del mismo modo, el ventanuco de la celda, la única vía posible con el exterior, se convierte en escape y en sueño de libertad. Eugenia, una de las presas, reflexiona, observando desde esta pequeña ventana, sobre la inmensidad del cielo<sup>45</sup>. Al no poder observar más que una parcela de lo que hay en el exterior, las presas agudizan el sentido del oído, y proyectan, a partir de él otros espacios, como por ejemplo la celda contigua donde se encuentran el doctor Solís y el Delegado gubernativo de la República<sup>46</sup>. En el cuadro segundo del acto tercero de la versión *Los que debieron huir*, la ventana con rejas muestra la vía de escape de una de las presas que canta, asomada a ella, una copla popular. Nos inscribimos en la corriente desarrollada por Paul Rodaway, una geografía poli sensorial<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> «¿Por qué dudé nunca de ti? Irma... Iré a donde tú quieras... aunque sea arrastrándome... Porque me has despertado... porque me has libertado.» *Ibid.*, p. 95.

<sup>43</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967), *Op. cit.*

<sup>44</sup> Carlota O'NEILL, *Cómo fue España encadenada*, Juan Antonio HORMIGON (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, acto I, Cuadro 1, p. 392.

<sup>45</sup> «¡Qué grande es el cielo !...¿Por qué será que nunca lo miramos?», *Ibid.*, p. 398.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>47</sup> Paul RODAWAY, *Sensuous Geographies. Body, sense and place*, Bristol, Routledge, 1994.

Según el autor, los sentidos pueden estructurar el espacio que rodea al cuerpo que ve, que escucha, que huele, que toca. De este modo, la concepción o percepción del espacio se elabora a partir de los sentidos. La vista es uno de los sentidos evocados a partir de la ventana con rejas, y nos lleva a lo que se llama en teatro a un espacio latente, el cual solo podemos «ver» a través de los diálogos o de las narraciones de los personajes. Es uno de los sentidos característicos de la distancia, y es lo que proyectan estas mujeres cuando se asoman al ventanuco<sup>48</sup>. El oído también transporta a las mujeres fuera de la cárcel y escuchan, por ejemplo, el mar, las campanas de una iglesia lejana, los barcos que llegan a puerto, etc. Dentro de esta geografía poli sensorial, existe lo que hemos denominado la evasión del espacio de confinamiento, lo que en diversas ocasiones realizan las presas para encontrar una libertad. La ventana es el umbral de la libertad para estas mujeres<sup>49</sup>. No podemos olvidar que Carlota escribió su *Romanza de las Rejas* en su último año de encarcelamiento, y precisamente, en “Pórtico”, hace alusión a esas rejas y a los sentidos que le ayudaron a escapar de esas cuatro paredes para sentirse, escribiendo, en libertad: « Y miré las nubes, los pájaros, la luna. Escuché las sirenas de los barcos. Olí el mar.»<sup>50</sup> La propia Carlota es generadora de espacios, al utilizar sus sentidos para liberarse de su prisión. En las *Romanzas* podemos encontrar toda una serie de alusiones a la libertad. En “Claro de Luna” por ejemplo, O’Neill piensa en el momento en el que las presas recobran su libertad: durante el sueño<sup>51</sup>. De este modo, la evasión a partir de los sentidos y de la imaginación son las únicas vías posibles de liberarse.

Del mismo modo que con la tumba y el castillo en ruinas, aquí se produce una transgresión del sentido primero de la cárcel, como castigo, como encierro, a partir de los lazos creados, ya que la percepción de algunos personajes hace que cambie. Es el caso de Juanita, cuando el carcelero viene y piensa que va a ser fusilada como lo fue su amante,

---

<sup>48</sup> Paul RODAWAY, *Ibid.*, p. 26. « Traditionally, smell and touch are described as the intimate senses, associated with the body, and sight and hearing are described as the distant senses, permitting the perception of a world beyond the body’s immediate reach [...] »

<sup>49</sup> Marie-Laure NOËLLE, « La fenêtre : quelques angles d’approche », [on-line], *La page des Lettres*, <http://www.lettres.ac-versailles.fr> (2007), [disponible el 10/10/2013], « La césure que la fenêtre marque dans l’espace peut aussi s’effectuer dans le cas d’une réclusion : frontière inviolable ou espoir d’évasion, elle est alors l’unique point de contact avec le monde extérieur. La séparation se double d’une antithèse vie/mort : au temps arrêté de l’espace clos et plongé dans l’obscurité s’oppose celui de la vie qui continue son cours dans l’espace ouvert et lumineux [...] La frontière participe alors pleinement de la dramatisation du récit ou de l’image, elle porte en elle le désir de son franchissement, soit de la transgression. »

<sup>50</sup> Carlota O’NEILL, «Pórtico», *Romanza de las rejas*, Juan Antonio HORMIGON (ed.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997, p. 362.

<sup>51</sup>« Llega la libertad para las penadas y detenidas.

Libertad de la cárcel de piedra.

Libertad de la prisión del cuerpo.» *Ibid.*, p. 363.

Isabel, pero en realidad le anuncia que le conceden la libertad y que se marcha a su casa. La reacción de Juanita es desconcertante para el carcelero e incluso para el propio lector, pues ella grita desesperada:

¿A mi casa?...¿Qué casa?...¡Mi casa es ésta!...¡Mi familia es ésta!...(Al carcelero)  
¡Fuera!...¡Fuera!...¡No quiero la libertad!...¡No la quiero! [...] ¡No quiero favores de los asesinos!...¡Asesinos!<sup>52</sup>

Precisamente, la reacción de Juanita se debe a la muerte de Isabel, un amor nacido en esas cuatro paredes que se convierte en una vía de escape para estas dos mujeres, como sucede con Walter e Irma en *Primavera inútil*. En *Los que debieron huir*, Isabel se llama Isidora, y Juanita insiste en que no quiere la libertad sin ella<sup>53</sup>. La autora, en su Romanza, también explica ese miedo a la libertad, en “La última romanza”. Para ella, la cárcel se ha convertido en su casa y, a pesar de saber que le han concedido la libertad, siente miedo, y rememora lo que le ha acompañado a lo largo de su pena: « Antes de partir, diré adiós a las nubes, rejas, pájaros. A la termita. Todos me acompañaron en fraterna amistad. »<sup>54</sup>

En esta versión también encontramos, de nuevo, el concepto de la tierra prometida, donde estas mujeres podrán encontrar la libertad, el único país que no ha abandonado a la España republicana, como dice el personaje de la Vieja<sup>55</sup>. Ese país es México, y las presas lo repiten « [...] en cadencia de coro griego [...] »<sup>56</sup>, hasta nueve veces. Precisamente, cuando Carlota termina la *Romanza de las Rejas*, subraya bien el hecho de que se encuentra en México: « Prisión de Victoria Grande en Melilla, Marruecos español. ¡Ahora en México! »<sup>57</sup>

## Conclusión

Los republicanos que tuvieron que abandonar España, después de una cruda y violenta guerra, se encontraron diseminados por el mundo, en busca de un espacio propio. En el caso de las mujeres que habían participado en la intelectualidad española, el exilio fue doble y el silencio que sufrieron se convirtió en ausencia de la historia. El exilio supuso un espacio de libertad para expresarse y para realizarse. Como decía Virginia Woolf, estas mujeres encontraron su habitación propia. Las obras de teatro mostradas dan cuenta de manera literal o

---

<sup>52</sup> Carlota O'NEILL, *Cómo fue España encadenada*, *Op. cit.*, Cuadro I, Acto 2, p. 464.

<sup>53</sup> Carlota O'NEILL, *Los que debieron huir*, *Op. cit.*, Acto II, cuadro 3, p. 480.

<sup>54</sup> Carlota O'NEILL, «La última romanza», *Romanza de las rejas*, *Op. cit.*, p. 389.

<sup>55</sup> « Hay un país que nos ha ayudado y nos ayuda . Donde está mi hijo...MEXICO”. Carlota O'Neill, *Los que debieron huir*, *Op. cit.*, Acto III, cuadro 2, p. 500.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 500.

<sup>57</sup> Carlota O'NEILL, *Romanza de las Rejas*, *Op. cit.*, p. 391.

alegórica, de las experiencias de las propias autoras. En estas obras los espacios presentados oscilan entre el confinamiento y la libertad de diferentes modos:

Primero, incluso en un lugar de confinamiento, los lazos entre las personas pueden hacer que se alcance un estado de liberación. Así lo hemos visto con las relaciones amorosas en Algarra y en O'Neill. Segundo, se produce una apropiación del espacio que, en un principio, se concibe como encierro, convirtiéndolo en un espacio habitual e incluso querido: así sucede con la prisión, el castillo y la tumba. Tercero, las mujeres protagonistas son generadoras de espacios a partir de sus sentidos, creando así una geografía poli sensorial que permite la evasión y la liberación. Y por último, el sueño, comprendido según Bachelard, como una *revêrie* y no como un *rêve*, es decir,

La rêverie menée dans la tranquillité de la journée, dans la paix du repos - la rêverie vraiment naturelle - est la puissance même de l'être au repos<sup>58</sup>.

La *rêverie* de una tierra prometida es lo que tienen en común también estas tres mujeres, y por extensión todos los españoles que querían huir de la España franquista. A partir de los espacios teatrales, sobre todo los narrados y los latentes, hemos podido comprobar que espacios de confinamiento pueden llegar a ser el marco donde todo cambia y en el que se establece una liberación, ya sea física o psicológica. Queda comprobar este mismo sentimiento en todos aquellos autores que tuvieron que abandonar su país en busca de una libertad que habían perdido tras la devastadora guerra fratricida española.

---

<sup>58</sup> Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 17.