

Representar la ausencia. Violencia y cuerpo: *Antígona furiosa* (1986)

Desde que hay remisiones, y ya desde siempre las hay, algo así como la representación no espera más, y hay que arreglárselas quizá para contarse de otro modo la historia, de remisiones a remisiones de remisiones, en un destino que no está nunca seguro de juntarse, de identificarse o de determinarse” (Derrida 1989; 27)

Traer a escena el pasado a través de re-apariciones que conllevan las consecuencias de la violencia extrema del poder sobre los cuerpos, es enfrentarse con un lugar límite para la representación ya que remite y focaliza en las condiciones de posibilidad de aquello que es del orden de lo irrepresentable. El presente trabajo indagará, desde una perspectiva semiótica, la obra dramática *Antígona furiosa*¹ (1986) de Griselda Gambaro que, a nuestro juicio, permite elucidar los efectos de la violencia del poder sobre los cuerpos: desaparición de personas, terrorismo de estado, tortura y muerte.

Un teatro que pretenda representar el horror de la violencia en los cuerpos, nos permite formular un conjunto de interrogantes; desde la perspectiva de la representación ¿cómo representar la violencia y cuáles son los límites de esa representación? ¿cómo representar el cuerpo cuando es objeto de la violencia límite? y en relación a la configuración del estatuto de los personajes, ¿qué orden simbólico puede dar cuenta de ese exceso de violencia?.

¹ Es importante plantear aquí que la experiencia de la violencia extrema de los campos de concentración del nazismo y los centros clandestinos de detención de la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) atraviesan la escritura de la dramaturgia de Gambaro. *Antígona furiosa* fue escrita en 1986 durante el gobierno constitucional del presidente Raúl Alfonsín, en el contexto del *Nunca Más* y del Juicio a las Juntas Militares.

Partimos de pensar que la innovación semántica que genera la trama, en dicha obra, emerge como efecto de la suspensión/dislocación/montaje espacial y temporal de la representación, a partir de los cuales se visibilizan nuevas formas de representar al cuerpo como objeto de violencia.

Dicha operatividad de la trama permite a su vez, siguiendo la perspectiva de Ricoeur (1975), la emergencia de una esfera particular de experiencia sensible, una disposición espacial específica donde se enlaza lo visible y lo decible en un paisaje nuevo, a partir del cual la ficción, en tanto instrumento de descubrimiento, despliega renovados modos del decir sobre el mundo. En este sentido, las ficciones no “imitan” la acción sino que la re-describen a través del rodeo de la trama. Esta condición discursiva de la referencia adjudicada al lenguaje poético, supone que también este tipo de textos producen un conocimiento sobre el mundo, aunque no lo hagan de un modo descriptivo.

También en la relación a la problemática de la representación Derrida plantea que (1989) *“las metamorfosis llamadas modernas de la representación no serían ya en absoluto representaciones de lo mismo, difracciones de un sentido único a partir de una sola encrucijada, de un solo lugar de encuentro o de cruces para trayectorias convergentes”* (1989; 23). Desde esta perspectiva establece que la diferencia de la representación no representaría a lo mismo, esa diferencia ya no sería repatriable al envío del sí, sino envíos de lo otro, de los otros, invenciones de lo otro. De esta manera la divisibilidad o la diferencia es la condición para que haya envío, *“otras tantas huellas diferentes que remiten a otras huellas y a huellas de otros”*. (1989; 26).

Nancy (2006) por su parte sostiene que el re- del término representación no es repetitivo sino intensivo, recalado, por ello es que en la representación no se presenta algo sin exponer su valor o su sentido,

“La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho no se refiere a una cosa: o es la representación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible”. (2006; 30).

La representación del cuerpo

El texto de Gambaro retoma el núcleo central de la obra *Antígona* de Sófocles, el deseo y la realización de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices por parte de Antígona, manifestando el conflicto entre la ley del estado y la ley de los dioses. El personaje de *Antígona furiosa* es presentado desde las primeras didascalias como regresando de la muerte, del final de la obra de Sófocles;

“Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blancas marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve canturreando.” (Gambaro 1989)

Esta cita de la enunciación pone en evidencia la continuidad y la discontinuidad de la temporalidad que tensionan a la trama de la obra en relación a la de Sófocles. Por un lado subraya la posibilidad del cuerpo de Antígona de transitar entre la vida y la muerte, de volver a una vida en otro tiempo. Por otro construye un cuerpo que muestra, a modo de reiteración, la necesidad de visibilizar como el poder menosprecia la condición humana; la acción de desajustar ella misma el lazo que le dio muerte en otro tiempo, aparece como marca de esa exigencia. Esta insistencia también se muestra a través de la suciedad que trae su vestido blanco, como producto de tener que enterrar una y otra vez a Polinices.

Con respecto a la trama, esta intenta por medio de su dinamismo estructurante, otorgar un ordenamiento a aquello que se resiste, no parece haber orden corporal, psíquico, espacial ni temporal para lo que es del orden de lo irrepresentable: la desaparición y la muerte como consecuencia de la violencia institucional del estado. Es así que, la acción fundante de la obra “la del deseo y la realización del entierro del cuerpo de Polinices”, desborda los contextos a los que puede enraizarse y se suspende como lógica de funcionamiento de la resistencia ante el poder:

“ANTÍGONA: No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y el muera mil veces”. (Gambaro 1989)

De esta manera la representación no puede sustraerse de mostrar en metamorfosis permanente al cuerpo de *Antígona furiosa*, cuerpo que absorbe desde su frágil presencia las ausencias que asedian nuestro presente. De allí que, afectado por las consecuencias de los tiempos violentos, actúa simultáneamente en ellos:

*“CORIFEO (le ofrece una silla): ¿Querés sentarte?
ANTÍGONA: No. Están peleando*

ANTINOO: ¡No me digas!

CORIFEO: Sí. Se lastimarán con las espadas. ¡Pupa!, y serás la enfermera. (Se le acerca con una intensión equívoca que Antígona no registra, sólo se aparta). ¿Cómo los cuidarás? ¿Dónde?

ANTÍGONA: Yo seré quien lo intente.

CORIFEO: ¿Qué?

ANTÍGONA: Dar sepultura a Polinices, mi hermano” (Gambaro, 1989)

Cuerpo inquietante, de límites borrosos, que circula por el tiempo de la historia narrada, tiempo de la burla, sin referencia temporal específica, *solo* un lugar donde toman café los acompañantes del poder: Corifeo y Antinoo. Cuerpo que además conlleva y re-actualiza el tiempo de los acontecimientos de la obra de Sófocles. Dicha restauración se realiza a través de su lenguaje y su cuerpo, por ejemplo: si la primera aparición del fragmento de la batalla entre Eteocles y Polinices se da en el lenguaje, en un segundo momento, el tiempo de la batalla se actualiza en su cuerpo:

“ANTÍGONA: Tampoco hijos. Moriré....Sola.

La batalla. Irrumpe entrechocar metálico de espadas piafar de caballos, gritos y ayes imprecisos. ANTÍGONA se aparta. Mira desde el palacio. Cae al suelo, golpean sus piernas, de un lado y del otro, con un ritmo que se acrecienta al paroxismo, como si padeciera la batalla en carne propia.”(Gambaro, 1989)

Un cuerpo que se expande para convertirse en ataúd, tierra, césped y piedra para Polinices. Cuerpo ilimitado que intenta recobrar el aliento de la vida, para destronar al olvido. Cuerpo múltiple y polifónico a partir del cual también se configuran los personajes de Ismene y Hemón.

De este modo, tanto el cuerpo de la escritura, como el cuerpo que pone en escena la escritura han sido despojados de la continuidad de la acción, en su lugar intermitencias, recurrencias, descontextualizaciones, múltiples focos, puesta en abismo de la representación. Cuerpo descentrado en permanente búsqueda de sentidos otros que interpelen sobre esos modos con los que el poder nos configura y al mismo tiempo nos destruye. *Antígona furiosa* entonces aparece allí, como presencia desmesurada que se difumina cuando intentamos absorberla.

Por ello no puede sustraerse de la forma estallada, sin ubicación específica pero mirando fijamente al presente, se constituye en una materialidad de los fantasmas de la historia. Porque los fantasmas, siguiendo a Grüner,

(...) *“son siempre testimonio de una falla en la justicia, (...) lo espectral es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la polis, por la cual se cuele lo real de una permanente amenaza del acontecimiento histórico al orden eterno y estático de las cosas”*. (2007:20).

Porque pensamos que no hay drama sin contenido social, sostenemos que la figura de Antígona regresa a agitar y penetrar, a través de Gambaro, en nuestro presente histórico como resistencia, así como lo fue la Antígona de Brecht en relación al contexto del régimen nazi, aludiendo en este caso a las formas de violencia ejercidas por la última dictadura militar en Argentina. Ella vuelve para interpelarnos a través del anacronismo que interrumpe y desincroniza el tiempo, tomando la forma de un espectro que nos asedia recordándonos que el poder articula la violencia a través de modos que se reiteran, pero agravándose. Retomamos aquí la lectura de Derrida con respecto al espectro:

(...) *“el espectro es una incorporación paradójica, el devenir cuerpo, una cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. Pasa a ser, más bien, una cierta "cosa" que resulta difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo y a la vez uno y el otro. Porque son la carne y la fenomenalidad quienes dan al espíritu su aparición espectral.”* (Derrida 1993 (1995):20).

Lugar límite que bascula entre la presencia y la ausencia, entre lo indecible y lo enunciable, *“el asedio (como el modo circular del espectro) es una forma de estar en un lugar sin ocuparlo”* (Derrida, 1993) aglutina memoria y se proyecta al mundo. *“El tiempo está fuera de quicio”* dirá Hamlet. Tiempo disyunto, tiempo dislocado, desajustado, desarreglado en palabras de Derrida (1995) *“Time: es el tiempo, pero es también la historia, y es el mundo”* (Derrida 1993 (1995):18). Estas discontinuidades le permiten a Gambaro deambular por los confines del sentido, circundada por una negatividad que aumenta la representación del mundo. Paradoja de la ficción dirá Ricoeur *“que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas”* (1982: 103).

En este sentido seguimos la perspectiva de Diéguez, para quien *“la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los otros invisibilizados por presencias totalizadoras”* (2014: 187). Por ello, si lo indecible afecta y perturba la continuidad del sintagma en Gambaro, es porque allí ronda lo espectral, configurándonos en ese movimiento del pensamiento en sujetos capaces de ensanchar nuestra capacidad de ser afectados por la historia.

Sobre la representación de la violencia

Respecto al concepto de violencia consideramos pertinente retomar aquí a Nancy (2006) cuando plantea que;

(...) “los campos (de concentración Auschwitz) fueron edificados en nombre de una visión de mundo: su humareda oscurece todas las visiones del todo. Las palabras de visión de mundo crujían, su vociferación ensordeció, por largo tiempo, todas las palabras y sumió en la duda toda totalidad de sentido” (2006:76).

De este modo, mientras que en la suprarrepresentación, término con el cual el autor denomina el régimen que cultivó el nazismo (Auschwitz), se cumple íntegramente la presencia manifestada, (a partir del cual se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación: el judío, y el vaciamiento de su muerte); la posibilidad de representación de los campos solo se haría hoy posible a partir de una re-presentación que “*no pretende ser -de los campos- pero que ponga en juego, como tal, su (ir) representabilidad*”(2006: 67). Una representación que en tanto apertura, intervalo, traiga algo del acontecimiento, pero al mismo tiempo nos muestre la imposibilidad de acceso a la totalidad del sentido, corriendo de este modo a lo acontecido del lugar sagrado que suspende cualquier posibilidad de reflexión. Es desde allí que el autor establece la diferencia entre representación y conmemoración. Mientras que la conmemoración se limita a reducir la realidad a un conjunto de presencias significantes que remiten a una forma inteligible, que tienen el peligro de caer en la ilustración de lo acontecido; la representación presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, activando la apertura de sentido.

Por su parte Zizek sostiene que;

(...)“cuando Adorno declara que la poesía es imposible después de Auschwitz, esta imposibilidad es habilitadora: la poesía trata siempre, por definición acerca de algo que no puede ser nombrado de manera directa, solo aludido.”(2010:13-14).

La posibilidad de representación es para el autor aquella que no sitúa, que ejecute un corrimiento de la referencia, lo que fracasa entonces es la prosa realista, por ello,

(...) “no se trata de una descripción que localice en un espacio y tiempo histórico, sino de una descripción que crea, como trasfondo del fenómeno que describe, un espacio (virtual) propio inexistente” (Žižek, 2010:15).

Teniendo en cuenta las reflexiones de Nancy y Žižek, consideramos que la representación en *Antígona furiosa* se deslinda de los mecanismos de la conmemoración, ya que no pretende ilustrar el horror que encarnó el terrorismo de estado en nuestro país, tampoco intenta realizar una reconstrucción histórica que ponga en escena a las víctimas y a sus verdugos. En ella una confluencia de alusiones, un montaje de fragmentos de tragedias pasadas, que crean un espacio-tiempo suspendido en el cual la ley del nuevo estado encarnada en el personaje de Creonte en *Antígona* de Sófocles, es releída en *Antígona furiosa* como la ley implícita corrupta representada a partir de un objeto ahuecado, incompleto “la carcasa”. Ley en la cual se imbrican, siguiendo a Žižek (2003), dos tipos de violencia objetiva “invisibles”; la simbólica, encarnada en la configuración de mundo construida por universo simbólico del lenguaje y la sistémica definida como los resultados a menudo catastróficos de nuestros sistemas económicos/políticos.

En el texto de Gambaro ambas violencias adquieren textura y se exacerbaban, el poder se expone constituido a partir de la burla, de la desmesura, universo de lo siniestro a partir del cual opera la violencia límite corroyendo los cuerpos hasta extinguirlos:

ANTÍGONA (Canta)'

“Se murió y se fue, señora:

Se murió y se fue;

El césped cubre su cuerpo,

Hay una piedra a sus pies.”

CORIFEO: Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?

ANTINOO: ¡Nada!

“CORIFEO (Avanza): Creonte. Creonte usa la ley. Creonte. Creonte usa la ley en lo tocante a los muertos... Creonte... y a los vivos. La misma ley. Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre y fuego... Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto. Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte... Creonte... Su ley dice: Eteocles será honrado... Y Polinices... festín de perros.

Podredumbre y pasto. Que nadie gire -se atreva- gire... gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto... insepulto... insepulto (Vuelve a su lugar, se sienta) Nadie hay tan loco que desee morir. Ese será el salario.”

“ANTÍGONA: ¿Me ves, Creonte? ¡Lloro! ¿Me oís, Creonte? (Profundo lamento, salvaje y gutural)

CORIFEO: ¡No oí nada! ¡No oí nada! (Canta tartamudeando, pero con un fondo de burla) No hay... lamentos ba-ba-ba-jo el cielo ¡ta-ta-tan sereno!” (Gambaro, 1989)

Este carácter constitutivo de la violencia, deviene en la obra como “*violencia contra la humanidad*”, tomamos aquí el planteo que realiza G. Fernández Toledo en relación a la obra dramática de Brecht, Antígona tiene derechos porque,

(...) “la ley de Creonte no está a la altura de esa otra ley que viene del origen de la organización comunitaria y marca con señal antropológica, el acto por el que cada comunidad entierra a sus muertos” (1998:186).

Por ello siguiendo a la autora,

(...) “el rito funerario representa un salto cualitativo en la dimensión antropológica, puesto que por su mediación, el hombre incorpora a su instancia óptica, el hacerse cargo de su muerte. Y no de su propia muerte, sino del morir de la humanidad” (1998: 187).

En referencia a Auswitchz, Didi-Huberman plantea que;

(...) “ni siquiera bastaba con asesinar porque en la solución final, los muertos nunca desaparecerían lo suficiente. Más allá de la privación de una sepultura – que la Antigüedad había convertido en el colmo del ultraje al muerto-, los nazis se dedicaron de manera de racional e irracionalmente, a no dejar ningún rastro, a hacer desaparecer cualquier rastro” (2004: 40).

También *Antígona furiosa*, circulando por los bordes de la tragedia, busca visibilizar los consecuencias de la negación a ese acto fundante y constitutivo de toda comunidad, de allí que su cuerpo se constituya en un cuerpo-memoria, que vivencia los padecimientos y sufrimientos de aquellos cuerpo violentados, sin entierro;

*ANTÍGONA: ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos!
Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?*

“ANTÍGONA camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae y se incorpora, cae y se incorpora.”

*“ANTÍGONA: ¿Para quién? ¡Para quienes mueven la cola como perros! ¡No para mí!
¿Me ves, Creonte? Yo lo sepultaré, ¡con estos brazos, con estas manos! ¡Polinices!*

*(Largo alarido silencioso al descubrir el cadáver de Polinices, que es sólo un sudario).
(Gambaro, 1989).*

De este modo la representación se vuelve un discurrir que evoca las ausencias, a través de presencias a la deriva. Por un lado un sudario en lugar del cuerpo de Polinices; por otro un espacio saturado por cadáveres.

Es así como, en la dinámica “*de remisiones a remisiones de remisiones, en un destino que no está nunca seguro de juntarse, de identificarse o de determinarse*” (Derrida 1989:27), *Antígona furiosa* nos trae a escena restos, fragmentos y vestigios de aquello que puede volver a reiterarse. Por ello conduce a nuevos modos de discernimiento de la historia por construir, generando un movimiento del pensamiento que pone en juego la necesidad de la memoria como ejercicio de una permanente interpretación.

Bibliografía

- Derrida, Jacques. Espectros de Marx. Madrid: Editorial Trotta, 1993
- Envío. En: La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. (trad. Patricio Peñalver. Barcelona Paidós Ibérica, 1989^a, pp. 77-122.
- Didi-Huberman, Georges. Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. El malestar de la representación. En: Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México: Toma. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C. ,2014.
- Fernández Toledo, Graciela. B. Brecht: entre “espacios de la memoria”, algún que otro “espectro de la historia”. En Jornadas Brecht, Instituto del teatro, Barcelona, 1998.
- Gambaro, Griselda (1989) *Antígona furiosa*. Teatro 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Grüner, Eduardo. Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia. Buenos Aires, ediciones Colihue, 2007.
- Nancy, Jean –Luc. La representación prohibida. Seguido de la Shoah, un soplo. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- Ricoeur, Paul. Tiempo y Narración I. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1975.
- Hermeneútica y Acción. Buenos Aires, Editorial Docencia, 1982.
- Sófocles. *Antígona*. Buenos Aires, Editorial Eudeba. Introducción y notas de E. Ignacio Graner, 1993

-Zizek, Slavoj. Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2010.