

ARTÍCULOS

[Actualización]

La representación del cuerpo, el poder y la violencia en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

PATRICIA SAPKUS

Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
 Universidad Nacional de Artes (UNA)
 Buenos Aires, Argentina



Resumen:

En el presente trabajo nos centramos en estudiar la representación del cuerpo, el poder y la violencia en la obra dramática *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro. Sostenemos que esta obra adquiere calidad de paradigma por el modo en que la dramaturgia expresa la violencia que el poder inscribe sobre los cuerpos, al determinar por un lado, el estatuto de los personajes y, por otro, la apertura de dichos núcleos temáticos al nivel metalingüístico. La obra de Gambaro emerge con una dramaturgia sin fisuras a la hora de representar esa crítica al desprecio de la condición humana con la que el poder redobla su apuesta en un ejercicio de violencia último: *el lager*. Entre el relato y la experiencia, *Antígona furiosa* se conforma a través de discontinuidades y de silencios, que intentan expresar una y otra vez lo insondable; de este modo punza nuestro presente, constituyendo a lo acontecido como momento preñado de la historia; momento necesario al cual debemos volver una y otra vez por medio de la escritura, para mantener su apertura y así encadenar la memoria, impidiendo la clausura.

Palabras clave: Teatro – Metalenguaje – Referencia – Ficción.

[Update]

The Representation of the Body, Power and Violence in *Furious Antigone* by Griselda Gambaro

Summary:

In this paper we focus on studying the representation of the body, power and violence in the play *Furious Antigone* (1986) by Griselda Gambaro. We argue that this work reaches the quality of paradigm by the way the dramatic composition expresses the violence that power inscribes on the bodies, determining, on the one hand the profile of the characters and, on the other, the opening of such thematic clusters to the metalinguistic level. Gambaro's work emerges with a seamless dramaturgy when representing the criticism of the contempt for the human condition with which power redoubles its commitment in an ultimate exercise of violence: *the lager*. Between the story and the experience, *Furious Antigone* is shaped by discontinuities and silences, trying to express the unfathomable again and again; in this way, it pokes our present, constituting what happened as a fraught moment of the story; a necessary moment to which we must return over and over again through writing, to keep its aperture and thus shackling memory, preventing the closure.

Key words: Theatre - Metalanguage - Reference - Fiction.

«Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo
[tal y como propiamente ha sido].
Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea
en el instante de un peligro...El don de encender la chispa
de la esperanza solo es inherente al historiógrafo
que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros
ante el enemigo si es que éste vence.
Y ese enemigo no ha cesado de vencer»
Benjamin, W. *Escritos Políticos* (2012: 170).

Introducción

En el presente texto estudiamos la representación del cuerpo, el poder y la violencia en la obra dramática *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro que, según sostenemos en este trabajo, adquiere calidad de paradigma por el modo en que la dramaturgia expresa una mirada sobre la historia a través de fragmentos que ponen en escena la violencia del poder sobre los cuerpos.

Partimos de pensar que el desplazamiento semántico que genera su escritura, conforma discursos a través de los cuales se experimenta aquello que se pierde, por la praxis habitual del empleo comunicativo del lenguaje. De este modo, nuevas formas de representar el cuerpo, el poder y la violencia emergen, se visibilizan en configuraciones que provocan una representación desajustada, desplazada, donde las formas de violencia y sus efectos, aparecen como factor de ruptura de toda inmanencia o especificidad que se da al interior de los procesos estéticos.

Dicho desplazamiento nos permite comprender la noción de representación, más allá de la relación mimética entre representación y realidad, hacia la cuestión de la producción de sentido, habilitando la articulación entre representación y referencia. Desde esta perspectiva retomamos la atribución que da Paul Ricoeur (1983) a la metáfora, de valor de creación de sentido —innovación semántica— para luego extender este mismo procedimiento a la ficción narrativa, y desde allí pensar el carácter discursivo de la referencia, a partir del cual se despliegan nuevas dimensiones de realidad. Esta condición discursiva de la referencia adjudicada al lenguaje poético, supone que también este tipo de textos hablan de mundo, aunque no lo hagan de un modo descriptivo. De este modo la supresión de la referencia descriptiva, se convierte en la condición negativa para que se libere un poder más radical de referencia;

es por ello que, siguiendo al autor, debemos a las obras de ficción en gran medida, la ampliación de nuestro horizonte de existencia.

Antígona furiosa retoma el núcleo central de la obra *Antígona* de Sófocles, el deseo y la realización de la acción de Antígona, de efectuar los ritos funerarios al cadáver insepulto de su hermano Polinices, manifestando el conflicto entre la ley del estado y la ley de los dioses. El personaje de Antígona es presentado desde las primeras didascalias como regresando de la muerte, ocurrida al 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: 201)

De este modo la obra de Gambaro retoma y redobla la configuración del estatuto de personaje de Antígona constituido en la obra de Sófocles a través de su tránsito entre la vida y la muerte. Antígona manifiesta, en la acción de desajustar ella misma el lazo que la había ahorcado, su permanencia y su ineluctable necesidad de volver, en momentos donde el poder exacerba su apuesta, mostrando su menosprecio a la condición humana. Su vestido blanco y sucio, muestra las marcas de la acción/acciones realizadas, la de enterrar una y otra vez a Polinices.

En el transcurrir de la obra, Antígona se vuelve un cuerpo que se expande para constituirse en ataúd, tierra, césped, piedra y cuerpo para Polinices. Cuerpo múltiple y polifónico, a partir del cual también se configuran los personajes de Ismene y Hemón. Cuerpo animalizado que vivencia las ausencias y las luchas. En las dos obras la ley del estado fustiga los cuerpos de los muertos, exhibiendo la impiedad en el orden de los vivos. El cuerpo insepulto asedia los pensamientos y la acción tanto de aquella Antígona, como de ésta, pero en *Antígona furiosa*, la violencia del poder redobla la apuesta porque aquí el cuerpo que quiere enterrarse, no está:

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 solo un sudario)... (Gambaro 1989: 201).

De este modo la acción queda interceptada, (se realiza y a su vez queda suspendida en su hacerse como necesidad histórica) por eso y quizás como único modo de expresar lo insondable, los parlamentos de Antígona se vuelven lamentos sobre la muerte, mostrando a través de las dos acciones fundamentales —querer enterrar un cuerpo insepulto y la acción de matarse con furia para volver a vivir y querer enterrarlo— la necesidad incesante de la búsqueda de un lugar para los muertos entre los muertos:

Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces (Gambaro 1989: 217).

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 (terrorismo de Estado, desaparición de personas). Ella vuelve nuevamente 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, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que 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 (1995):18) aglutina memoria y se proyecta al mundo. En este sentido sostenemos que 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.

Poder y cuerpo

Con respecto a la representación del poder y el cuerpo en la obra de Gambaro, tomaremos primeramente la perspectiva de Foucault (1975), que muestra cómo el funcionamiento del poder/saber en las sociedades modernas, se expresa a partir de una relativización del vínculo entre centralidad (los aparatos del estado - la dominación de clase) y periferia (ciudadanos), haciendo énfasis en los micropoderes, que se han gestado en espacios descentrados respecto del poder estatal. Analizado en términos de relación de fuerzas que atraviesan tanto el campo de lo visible como de lo enunciable, el poder va generando, a través de una organización reticular, tramas donde saberes/poderes invisibles traspasan toda la estructura de la vida social, invadiendo incluso el comportamiento de los individuos:

(...) el que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuando más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre juega de antemano (Foucault 1975 (1996): 206).

En *Antígona furiosa* este funcionamiento reticular del poder puede ser analizado a través de diversos procedimientos como la fragmentación, el montaje y la intertextualidad, que resultan fundamentales en términos de la configuración del estatuto de los personajes. Creonte es representado a través de una carcasa (objeto ahuecado) que es ocupada en diversos momentos de la obra por Corifeo, en esos momentos al completarlo se ve hablado, pensado y constituido por este; la obra lo presenta del siguiente modo:

Una carcasa representa a Creonte. Cuando Corifeo se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder (Gambaro 1989: 197).

Este enunciado formula la fragmentación, la incompletitud, y el constante dinamismo de los mecanismos del poder, ya que al expresarse a través de un objeto, como pura exterioridad, el poder y la ley que este impone, se develan

desde el inicio de la obra, como contruidos. Por un lado la carcasa muestra a partir de su ahuecamiento su falta constitutiva, por otro, en relación al sujeto, (Corifeo) se configura como investidura que temporalmente modifica la situación del personaje, adquiere el estatuto de Creonte. A través de este corrimiento el poder pierde su lugar de agenciamiento unívoco y de centralidad que le atribuía la obra de Sófocles al personaje de Creonte, adquiriendo nuevas formas, nuevas máscaras a partir de la performatividad de los enunciados. De este modo, tanto el personaje de Corifeo como el de Antinoo¹ al estar atravesados y sometidos al campo de visibilidad del poder incorpóreo de Creonte lo reproducen, haciéndolo circular por la red social en otros espacios y tiempos.

La obra está contruida a partir de múltiples tiempos, espacios y personajes que a la manera de un montaje, interrumpen la posibilidad de un anclaje referencial específico. Esa indeterminación permite así mismo que la acción que es re-descripta, condense la posibilidad de poder reiterarse en otros tiempos y espacios, los de Sófocles, los nuestros (la referencia espacial del bar y el mozo aluden a nuestra contemporaneidad).

Esta constante interrupción hace que el lenguaje pierda su potencialidad de dar sentido en continuidad lógica y cronológica, porque aquello que describe, nuestro mundo, se vuelve incomprensible. Este hiato entre lenguaje y mundo hace que la manera de dar sentido se realice a partir de fragmentos del pasado, que nos permiten configurar nuevas lecturas sobre el presente. De este modo Gambaro, escribiendo desde los bordes, rastreando y convocando ciertos núcleos de sentido del pasado, parece acercarse y ejercer aquello que plantea Benjamín sobre la historia:

(...) articular el pasado históricamente no significa reconocerlo [tal y como propiamente ha sido]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro... El don de encender la chispa de la esperanza solo es inherente al historiógrafo que esté convencido de que ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer (Benjamin (2012): 170-71).

¹Antinoo era el nombre del joven del cual se había enamorado el emperador romano Adriano (73-138 d C). Acompañaba al emperador en todos los viajes que realizaba. Es un personaje que no está presente en la obra de Sófocles, Gambaro lo incluye como interlocutor y acompañante de Corifeo.

Ejemplo de ello son las referencias de Ofelia de Hamlet, el de Antinoo acompañante de Adriano, el emperador Romano. «El tiempo está fuera de quicio» dirá Hamlet. Tiempo disyunto, tiempo dislocado, desajustado, desarreglado en palabras de Derrida «Time: es el tiempo, pero es también la historia, y es el mundo» (1993 (1995):32). Estas discontinuidades le permiten a Gambaro deambular por los confines del sentido, circundado por una negatividad que aumenta la representación del mundo (Adorno 1970).² Paradoja de la ficción dirá Ricoeur «que la anulación de la percepción condiciona un aumento de nuestra visión de las cosas» (1982: 103).

Por ello entendemos que la resonancia de Antígona a través de Gambaro, nos convoca a reflexionar sobre los efectos del poder y sus nuevas formas, mecanismos, estrategias y en ese vínculo, como contemporáneos de nuestra tragedia, nos quedamos adheridos a la interpelación.

Siguiendo a S. Žižek (1989) tomaremos el funcionamiento de los significantes políticos, que designan las posiciones de los sujetos, no en términos de lugares dados, sino como signos vacíos que llegan a cargarse de investiduras fantasmáticas de diversa índole. De este modo, plantea el autor, ningún significante puede ser radicalmente representativo. «Esta falla constitutiva es la que abre a nuevas significaciones y nuevas posibilidades de resignificación política» (Žižek 1989).

Desde la perspectiva de E. Laclau, la representación (que alguien esté presente en el lugar del que él está materialmente ausente) presupone

(...) el vacío original en la identidad del representado, que necesitaba ser llenado por un suplemento aportado por el proceso de representación [que] abre un movimiento indecible, en dos direcciones, es constitutivo e irreductible. Hay una opacidad, una impureza esencial en el proceso de representación, que es al mismo tiempo su condición de posibilidad y de imposibilidad (Laclau 1996:174).

Por ello el autor sostiene que una sociedad democrática es aquella en la que nada está definitivamente adquirido y donde existe siempre la posibilidad del cuestionamiento. Desde este enfoque «la dimensión del poder que es

² El autor plantea que Beckett es realista en tanto el suyo es un mundo sórdido o gastado, impresión en negativo de un mundo administrado, (...) es realista y desenmascarador justamente porque se abstiene de todo lo social en cada una de las exposiciones realistas.

inerradicable y constitutiva de toda identidad social, no debe ser visto como una carga sino como la fuente de un nuevo optimismo histórico» (1996:179).

Si ese mundo deteriorado, fuera de quicio, ese mundo nuestro, que la obra redescubre, nos presenta un poder/saber en relación a los cuerpos, que puede ser leído como incompleto, construido, mostrando sus grietas, a partir de allí, nos surgen un par de interrogantes ¿Qué estrategias y mecanismos nos velaron (velamos) como sociedad, esa posibilidad, en palabras de Brecht, de intervenir como sujetos hacedores de nuestra historia? En consecuencia, ¿sería *Antígona furiosa* otra escritura/cuerpo donde encontremos indicios a partir de los cuales podamos leer de nuevo modo nuestra contemporaneidad atravesada por la tragedia? Gambaro nos presenta el revés de la trama, su obra expresa el funcionamiento del poder revelando sus estrategias, y sin nombrarnos nos alude como sociedad a corrernos de nuestra habitual mirada sobre el poder, entendido como externo a nuestros cuerpos.

Sobre la violencia

Respecto al concepto de violencia, sostenemos que la obra de Gambaro emerge con una dramaturgia sin fisuras, a la hora de representar esa crítica al desprecio de la condición humana, con la que el poder, como puro exceso, se ejerce sobre los cuerpos a través de la violencia límite: centros clandestinos de detención, desaparición de personas.

Consideramos pertinente retomar aquí a Nancy 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)

A partir de allí los interrogantes que nos apremian son: ¿cómo representar la violencia y cuáles son los límites de esa representación? ¿Cómo representar el cuerpo cuando es objeto de la violencia límite?

Desde la perspectiva de la representación, Žižek sostiene que

(...) cuando Adorno declara que la poesía es imposible (o más bien bárbara) 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 localiza su contenido 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).

Nancy por su parte sostiene que, el *re-* del término re-presentación no es repetitivo, sino intensivo, recalcado, por ello que en la representación no se presenta algo sin exponer su valor o sentido de lo que presenta. 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 pone en juego, como tal, su (ir) representabilidad (...)» (Nancy (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. Nancy establece la diferencia entre representación y conmemoración. Mientras que la conmemoración, sostiene, 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.

Conclusiones

Teniendo en cuenta las reflexiones de Nancy y Žižek, consideramos que la representación del cuerpo como objeto de la violencia límite 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, crean un espacio-tiempo suspendido en el cual nos reconocemos a través del intento insistente y furioso de Antígona, de querer enterrar el cuerpo insepulto de Polinices.

A partir de lo expuesto, pensamos que la temática del cuerpo usurpado y configurado por las formas de violencia articuladas por el poder —terrorismo de Estado, desaparición de personas, etc.— nos permitió dilucidar la conformación de ese abismo que se produce en el cuerpo social y que se auto presenta en Gambaro como la narratividad de la negación, desocultando un mundo en el que la crueldad atraviesa todo el entramado de las relaciones sociales.

Entre el relato y la experiencia, *Antígona furiosa* se conforma a través de discontinuidades y de silencios, que intentan expresar una y otra vez lo insondable; las consecuencias de la violencia límite con la que operó el poder sobre los cuerpos de los desaparecidos y de los detenidos en los centros clandestinos por parte de la última dictadura en Argentina.

De este modo punza nuestro presente, constituyendo a lo acontecido como momento preñado de la historia, momento necesario al cual debemos volver una y otra vez por medio de la escritura, para mantener su apertura y así encadenar la memoria, impidiendo la clausura.

Si las Antígonas circundan el mundo para contrarrestar el olvido de las consecuencias de la violencia que dejan los poderes en los cuerpos, la de Gambaro con su furia (representada como adjetivación en el título y eternizada a través del acto final) se convierte en aglutinante sémico que condensa y disemina sentido para continuar resistiendo desde nuestra contemporaneidad. 

Referencias

ADORNO Theodor

[1970] *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; (tr. esp.: *Teoría Estética*, Madrid: Taurus, 1980).

BENJAMIN Walter

(2012) *Escritos Políticos*, Madrid: Abada Editores.

DERRIDA Jacques

1993 *Spectres de Marx*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995).

FOUCAULT Michel

1975 *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París: Gallimard; (tr. esp.: *Vigilar y Castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1996).

GAMBARO Griselda

1989 *Antígona furiosa. Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

LACLAU Ernesto

1996 *Emancipación y diferencia*, Argentina: Ariel.

NANCY Jean Luc

(2006) *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Madrid: Amorrortu.

RICŒUR Paul

1983 *Temps et récit. Tome I : L'intrigue et le récit historique*, París: Seuil; (tr. esp.: *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid: Siglo XXI, 1995).

(1985) *Hermeneútica y acción*, Buenos Aires, Docencia.

SÓFOCLES

(1993) *Antígona*, [Introducción y notas de E. Ignacio Graner], Buenos Aires: Eudeba.

ŽIŽEK Slavoj

1989 *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso; (tr. Esp.: *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003).

2008 *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books LTD; (tr. esp.: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009).