

LO POLÍTICO EN ESCENA. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO COMO OBJETO DE LA VIOLENCIA DEL PODER: *ANTÍGONA FURIOSA* Y LA CORPORALIDAD EXPANDIDA

PATRICIA SAPKUS¹

RESUMEN

En el presente texto estudiaremos la representación del cuerpo como objeto de violencia en la obra dramática *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, para desde allí develar su estatuto político. Sostenemos que la obra adquiere calidad de paradigma por el modo en que expresa los efectos de la violencia límite del poder sobre los cuerpos. Construida a partir de discontinuidades, de montajes de fragmentos del pasado, la escritura de Gambaro trae a escena el carácter expandido de la corporalidad encarnado en el personaje de Antígona. De carácter desbordante, su cuerpo circunda y traspasa los tiempos y espacios, intentando en ese recorrido recuperar del olvido las consecuencias que la violencia del estado deja en los cuerpos a través de la historia.

PALABRAS CLAVE: representación-historia-violencia-cuerpo-política

*Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus.
En ese cuadro se representa a un ángel que parece
a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente.
Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta
y además las alas desplegadas.
Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia.
(Benjamin, 2012, p.173)*

¹ Patricia Sapkus es profesora adjunta de las materias Semiótica del Teatro (Departamento de Artes Dramáticas) y Crítica y Estética del Lenguaje Especializado –Teatro (Área Transdepartamental de Crítica de Artes) de la UNA, también es docente de la materia Estética y Teorías Teatrales de la FFyL-UBA. Se dedica a temas de Estética y Política. Argentina.

El presente texto estudia la representación del cuerpo como objeto de violencia en la obra dramática *Antígona furiosa*² (1986) de Griselda Gambaro, para desde allí develar su estatuto político. Sostenemos que la obra adquiere calidad de paradigma por el modo en que expresa los efectos de la violencia límite del poder sobre los cuerpos. Construida a partir de discontinuidades, de montajes de fragmentos del pasado, la escritura de Gambaro trae a escena el carácter expandido de la corporalidad encarnado en el personaje de Antígona. De carácter desbordante, su cuerpo circunda y traspasa los tiempos y espacios, intentando en ese recorrido recuperar del olvido las consecuencias que la violencia del estado deja en los cuerpos a través de la historia.

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, p. 197). 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. Sostenemos por ello que, este reincidir de la acción en la historia convierte a su temporalidad en cíclica y a su cuerpo en expandido.

² 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.

En relación al carácter cíclico de la temporalidad la obra muestra que los modos del poder se repiten y se exacerban. En un mismo gesto, ese volver de la acción en otro espacio-tiempo, se conjuga con la pérdida de los límites corporales de *Antígona furiosa*. De esta manera el adjetivo *furiosa*, que califica a *Antígona* desde el para-texto, adelanta y disemina el sentido de vehemencia que encarna este regreso.

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 él muera mil veces” (Gambaro, 1989, p. 217).

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, p. 198)

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, p. 199)

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, a través de una presencia que aglutina ausencias, 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 (2007):

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 (p.20).

A partir de lo expuesto, y teniendo en cuenta las perspectivas de Hal Foster abordaremos posibles formulaciones de la relación entre arte y política en el texto de Gambaro.

HACIA UN ARTE CON POLÍTICA

En sus reflexiones sobre y “Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, Hal Foster (2003) plantea que los años “‘1983’ y ‘1984’ enmarcan un momento de polaridad ideológica y de dislocamiento ideológico [...] como cuestionamiento (y) a menudo como crítica de los conceptos marxistas de clase y medios de producción, estimulado por el creciente reco-nocimiento del papel que juega lo cultural en nuestra sociedad” .

El interrogante que conlleva este nuevo momento para la reflexión del arte es, siguiendo al autor:

¿Cómo y dónde puede situarse el arte político? [...] Si el arte político ya no puede concebirse en las sociedades tardo-capitalistas simplemente como representación de un sujeto de clase, o un instrumento del cambio revolucionario, ello se debe a que la clase es el constructo de una praxis social específica y no un dato social omnipresente y susceptible de ser representado” (Foster, 2003).

En este sentido desarrolla tres desplazamientos que son fundamentales para pensar desde el proyecto del arte político:

1. Desplazamiento de la idea de un sujeto de la historia concebido en términos de clase a interesarse por la producción del sujeto social a través de la historia.
2. De centrarse en los medios de producción a interesarse en los procesos de circulación y en los códigos de consumo.
3. Desplazamiento de una teoría que piensa que el poder se basa en el consentimiento social, garantizado por una ideología de clase o de Estado, a una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que disciplina nuestro comportamiento (y por supuesto nuestro cuerpo).

Pensar el arte político en la actual coyuntura, plantea Foster (2003), es situarnos en una nueva etapa en el avance del capital, donde, a diferencia del artista vanguardista, “el artista

político de hoy se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y a investigar los procesos y aparatos que las controlan”. Es también, siguiendo al autor,

“reflexionar en conjunto a la esfera de las mercancías y la de los signos (mientras las mercancías se producen y se intercambian en relación al mercado, los signos producen significado y valor en una relación diferencial con otros signos), como la lógica misma del signo-mercancía, planteada por Baudrillard –una lógica de dominación que es así inscrita no solo en nuestros sistemas de producción y consumo sino también en nuestros sistemas de comunicación” (Foster, 2003).

En este sentido caracteriza la diferencia que existe entre: “el arte político” que enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y ‘un arte con política?’ que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Para ello hay que pensar que, “una reconsideración de lo político no significa desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien sus usos específicos y efectos materiales” (Foster, 2003).

Siguiendo este orden de ideas la obra de Gambaro permite construir, a nuestro juicio, un concepto de lo político en donde se imbrican nuevas reformulaciones sobre los modos en los que el poder se pone en escena dejando sus efectos en los cuerpos.

Por un lado, la evocación de la historia de la violencia institucional, 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, donde se imbrican, siguiendo a Žižek (2010), 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 exacerban, 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! (Gambaro 1989, p. 198-199)

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. (Gambaro 1989, p. 200-201).

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, p. 201)

Este carácter constitutivo de la violencia en lo político, también deviene en la obra como “violencia contra la humanidad”, tomamos aquí el planteo que realiza Graciela Fernández Toledo (2001) en relación a la obra dramática de Brecht, Antígona tiene derechos porque “la ley de Creón no está a la altura de esa otra ley que viene del origen de la organización comunitaria y marca, con carácter de señal antropológica, el acto por el que cada comunidad entierra a sus muertos” (p.185). Por ello, “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 la muerte. Y no de su propia muerte, sino del morir de la humanidad” (p.187).

También *Antígona furiosa*, circulando por los bordes de la tragedia, buscar visibilizar las 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 cuerpos 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, p. 201).

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. En este sentido seguimos la perspectiva de Diéguez (2014), para quien “la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los otros invisibilizados por presencias totalizadoras” (p. 187).

Por esta razón la presencia del poder en la obra se muestra intervenida, adquiriendo un carácter procesual, como un estar haciéndose, construyéndose, desafiando así al destino de la totalización: “Una carcasa representa a CREONTE. Cuando el CORIFEO se introduce en ella, asume obviamente el trono y el poder” (Gambaro, 1989, p. 196).

Como sí la distancia entre el objeto (carcasa) y su valor en la representación (el poder, la ley sobre los cuerpos) pusiera en funcionamiento una desfeticización otorgándole otros valores de significación. Es así que, desde la perspectiva del objeto, este muestra, a partir del ahucamiento su falta constitutiva. Por otro lado, 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 que develan el carácter polisémico del signo.

Tomaremos aquí la perspectiva de Slavoj Žižek (2003) respecto al funcionamiento de los significantes políticos. Para el autor, estos significantes 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 que, ningún significante puede ser radicalmente representativo. En este sentido, esa falla constitutiva, despliega nuevas posibilidades de resignificación política.

En un gesto de acercamiento a esta concepción de los significantes políticos la escritura de Gambaro nos presenta un poder/saber en relación a los cuerpos que puede ser leído como incompleto, construido, mostrando sus grietas. Como si en esa recurrente dispersión y diseminación del sentido se pudiera deshacer el discurso dominante. Por ello, si ningún significante es radicalmente representativo, la constitución misma de la representación del poder se vuelve opaca, inestable y modificable. De este modo, siguiendo a Nelly Richard (2007) se denuncia “la aparente neutralidad de los signos tras la cual las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerzas” (p. 104). En consecuencia, lo dado, lo inmodificable es de-construido, dejando en permanente movimiento y en disputa a las conceptualizaciones sobre el poder.

Hay que mencionar además que, como resultado del recorrido del análisis, la obra de Gambaro, también expone una reformulación de las concepciones sobre el cuerpo. Desoyendo la pretendida unicidad de las categorías hegemónicas, (centrado, ubicable, disciplinado) su corporalidad se asimila a una fuerza polimorfa que discurre y desgasta los recorridos usuales de nuestra percepción. De este modo irrumpe contra la violencia del Estado, dejando en suspensión al tiempo continuo del progreso.

Por ello sostenemos que, la obra de Gambaro, se constituye como espacio de reflexión sobre lo político. Obra construida desde la discontinuidad pero que, paradójicamente, muestra la continuidad de la violencia del poder sobre la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W. (2012). *Escritos políticos*. Buenos Aires: Abada Editores.
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- FERNÁNDEZ TOLEDO, G. B. (2001). Bertolt Brecht: entre «espacios de la memoria», algún que otro «espectro de la historia». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 29-30-31, 179-191.
- FOSTER, H. (2003). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Espósito, M. (Eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-124). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GAMBARO, G. (1989). Antígona furiosa. En *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GRÜNER, E. (2007). *Las formas de la espada: miserias de la teoría política de la violencia*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- RICHARD, N. (2007). Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (pp. 95-106). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ŽIŽEK, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ŽIŽEK, S. (2010). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.