

# La representación: entre el acontecer y el simulacro

(Un acercamiento semiótico, desde la configuración  
del texto-espectáculo)

GRACIELA FERNÁNDEZ TOLEDO  
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

## Abstract

El objetivo del trabajo, partir de la intersección del debate modernidad/posmodernidad, justo allí en donde la ‘estética’ configura su dominio y articula su crítica al pensamiento que ha centrado su eje en la categoría de la Razón como postulación dogmática confinando a la Representación al carácter de mero instrumento regulador, o de reduplicación identitaria de procesos cognitivos; todos ellos sobre la base de la imposibilidad de asumir plenamente la paradoja de la finitud como constitutiva del horizonte óptico. Frente a ello, el retorno a la cuestión de la Representación aparece bajo la forma del devenir que multiplica los sentidos y las diferencias para tomar la forma del *simulacro* y recuperar la del *acontecimiento*.

Aquí, en el límite de la diferencia, la demanda de identificación presupone que el acto por el que el sujeto posiciona su propia representación se efectúa en el orden de lo ‘otro’, contextualizado en las formas simbólicas de su espacio / tiempo históricos. A juicio de este trabajo, cuando la identidad es usurpada en cualquiera de las formas —guerras, hambre, esclavitud, colonialismo o terrorismo de estado— se produce un escotoma en el cuerpo social que se auto presenta como la narratividad de la negación que impele desde el lugar del ojo a ‘ver’ lo ‘invisible’, lo ‘desaparecido’. El lugar imposible de la enunciación. Aquí, el *texto espectáculo*, desde el dominio estético, aparece, en su condición de metáfora, con la capacidad de *reificar* el tiempo histórico. Y en tanto que objeto de ‘representación’, con la de sortear la brecha que de manera espectral está siempre al acecho y que en calidad de ‘*acontecimiento traumático*’ —en términos de Lacan— seguirá, poniendo a prueba su condición de fantasma. Imperecedero vigía de fronteras, habitante del *no lugar* con habilidad para ‘*sacar al tiempo de sus goznes*’.

**Palabras clave:** ‘representación’; ‘texto-espectáculo’; ‘texto histórico’.

El objetivo del trabajo, partir de la intersección del debate modernidad/posmodernidad, justo allí en donde la ‘estética’ configura su dominio y articula su crítica al pensamiento que ha centrado su eje en la categoría de la Razón como postulación dogmática confinando a la Representación al carácter de mero instrumento regulador, o de reduplicación identitaria de procesos cognitivos; todos ellos sobre la base de la imposibilidad de asumir plenamente la paradoja de la finitud como constitutiva del horizonte óptico. En virtud de ello, la diferencia entre modernidad y posmodernidad se hace necesaria.

## 1. MODERNIDAD/ POSMODERNIDAD

La época moderna se caracteriza, desde la óptica común que mantienen Nietzsche y Heidegger —más allá de sus diferencias— a juicio de Vattimo (1985), como un período de la historia en el que el pensamiento, sobre la base de la razón, que se afirma en su capacidad ‘iluminadora’, se apropia y da cuenta progresivamente del ‘origen’ en su calidad de ‘fundamento’. En virtud de ello, las diferentes modalidades que dicho período ha tenido en relación a su abordaje, giran en torno de nociones tales como ‘retorno’, ‘renacimiento’, ‘recuperación’ del ‘origen’ cuya apropiación es posible merced a la acción mediadora de ‘lo nuevo’ que se concibe como ‘valioso’. Esta noción de pensamiento que se manifiesta en la apropiación progresiva del fundamento, es el núcleo de la crítica al pensamiento de occidente respecto de la modernidad tanto de Nietzsche como de Heidegger.

Ahora bien, como dicha crítica, a menos de caer en contradicción, no puede llevarse a cabo desde ‘otro’ origen al que se le adjudique la categoría de ‘verdadero’, es que se puede afirmar que tanto Nietzsche como Heidegger al socavar la doctrina del fundamento, socavan los fundamentos mismos de la modernidad y abren el camino al pensamiento postmoderno. El punto en cuestión aquí, sobre el que reflexiona Vattimo es preguntarse porqué, en términos filosóficos, es necesario afinar el pensamiento sobre el ‘fundamento’ en una categoría temporal y la respuesta es que gran parte de los sistemas filosóficos de los siglos XIX y XX cuyo pensamiento ha sido capital para entender la modernidad, se caracteriza por sustentar una estructura de ser ‘inestable’, sobre las que el ‘pensamiento’ tendría que configurar las certezas. Si nos atenemos a Vattimo (1985,) la referencia va directa al historicismo metafísico del Siglo XIX, «*allí, el ser no ‘está’, sino que evoluciona en ritmos necesarios y reconocibles que, por lo tanto, mantienen aún cierta estabilidad ideal.*» Esto es lo que ha permitido caracterizar a la época moderna como una época eminentemente histórica que, habiendo secularizado a la tradición judeo cristiana, «*le confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la misma*»<sup>[1]</sup>. Como corolario de esta dimensión temporal, las ideas de ‘superación’ y de ‘progreso’ afinan y dan cauce a la ‘modernidad’; de modo tal que ella misma aparece en la cima de lo valioso al identificarse con ‘lo nuevo’, pero también con ‘la novedad’. La secular aceleración de los procesos en pos de ‘lo nuevo’ produce

[1] Vattimo, Gianni (1985): *La fine della modernità*. Torino. Tr. Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa S. A. 1994, p. 11.\_

un descentramiento que ‘la novedad’ saca de escala y la mercancía entra al ruedo lista para convertirse en ‘fetiche’.

Ya en los albores de los años ’40 Heidegger ve en las expresiones político —totalitarias la «consumación de la dominación europeo— moderna del mundo»<sup>[2]</sup>. La maquinaria producto del desarrollo tecnológico domina la naturaleza, la escala humana desaparece y el control desmesurado de los medios de producción conduce a la planificación de la guerra. Y en la base de este gran desatino aparece la razón centrada en el sujeto<sup>[3]</sup>. Esa razón que sirvió al pensamiento postkantiano para acuñar un sentido de responsabilidad cívica, no sirvió a juicio de Adorno y Horkheimer para poner razonabilidad a los acontecimientos y evitar las dos guerras mundiales y sus consecuencias en la implantación de los regímenes totalitarios, de cuyas consecuencias, la historia hace frente, hoy.

Ante ello, la razón que daba cuenta del fundamento del ser y su manifestación en el ente, ve eclipsar su dominio y vuelve a poner en cuestión los criterios de ‘representación’ con los que el sujeto, en su diáfana *omni* comprensión de la *ratio primera*, había monopolizado el *racord* de la mirada tratando de mantener, con rigor, el código de visibilidades dentro de su canon, rigurosamente vigilado por el sistema de la Ilustración. Cabe decir aquí, que ‘la rigurosa vigilancia’, no ha sido patrimonio exclusivo de la Ilustración; muy por el contrario, tiene antigua prosapia: ya Platón<sup>[4]</sup> había colocado a la obra de arte en un estamento inferior en su escala ontológica al desplegar sus tres niveles en los que determina el modo de darse de la ‘representación’; la ‘Idea en sí’, su ‘copia en el mundo’ y ‘la copia de la copia’ propia de los objetos estéticos. Dicha escala pareció resguardar el privilegio axiológico de la ‘Idea’ en desmedro de sus representaciones, en particular la de la obra de arte; pero fue Hegel el que entrevió la brecha al señalar la importancia de ‘la representación’ para hacer presente el original.

Aquí, hace pie Lacan —en el Seminario XI— y poniendo el acento en el segundo nivel de la ‘representación’ destaca que la obra de arte no es copia del ‘1er nivel de representación’, sino que desde su univocidad compite directamente con el modelo. Viéndolo desde esta perspectiva, el ‘terror’ de Platón ante la obra de arte, no parece ser infundado. Era posible que él ya atisbase que un tipo de representación, el de la obra de arte, cargaba en su constitución con la potencia del original y por tanto, era necesario encubrirlo en sus atributos de ‘fantasma segundo’ para asegurar el primado del *Eidos*. Desde entonces, la obra de arte expone ese pavoroso privilegio: rodea lo ‘indecible’ y, al hacerlo, se vuelve sobre sí misma y desdobra su fuerza ‘índice’; por un lado, la dirección es hacia ese núcleo ausente de todo significativo por el que el acto de ‘representación’ se aborta; por otro, hacia la fuerza potencial que ella misma despliega y por la que consigue constituirse en acto y *reificar* el mundo.

[2] Heidegger (1961) focaliza el núcleo de dominación en «la lucha por la ilimitada utilización de la tierra como fuente de materia prima y por un uso sin ilusiones del material humano al servicio de una incondicionada potenciación de la ‘voluntad de poder’» en Nietzsche. *Pfullingen*, tomo 2, p. 333.

[3] Cabe destacar aquí, el giro ontológico ante la razón absoluta, «La época que llamamos modernidad se caracteriza porque el hombre se convierte en medida y centro del ente. El hombre es lo subyacente a todo ente; dicho en términos modernos, lo subyacente a toda objetualización y representabilidad, el hombre es el *subiectum*.» Heidegger (1961), tomo 2, p. 61.

[4] *República X*, 596e

## 2. SUJETO DESCENTRADO

Por todo ello, tanto el ‘objetivismo ingenuo’ como el ‘subjetivismo trascendental’ ven desmoronar sus estructuras absolutas e irreconciliables, toda vez que no hay un ‘objeto a priori’ antes de la intervención del sujeto, pero tampoco éste, de por sí, lo constituye; lo que hay —afirmará Žižek (1999; 2001: p. 87) en su lectura de Hegel en relación con esa multiplicidad presintética a la que Hegel denominó «la noche del mundo»—, «es la paradoja de sujetos múltiples *incluidos* en la realidad, insertados en ella, y cuyos modos de verla también la constituyen». Son esos ‘sujetos múltiples’ los que introducen en la realidad un componente ‘ilusorio’ que pasa a formar parte indisoluble de la misma, confiriéndole un estatuto ‘ambiguo’, ‘patológico’. De este modo Hegel, haciéndose cargo del hallazgo con el que Kant inaugura la tradición del Idealismo Trascendental en cuanto a la predominancia constitutiva del sujeto<sup>[5]</sup>, da un paso más al incluir ese rasgo ‘patológico’ en virtud del cual el sujeto, por un lado se manifiesta como ‘constituyente’ al desplegar su potencia ontológica, a la vez que, por otro, al acompañar dicha manifestación por el rasgo patológico, éste pasa a formar parte de la constitución de la realidad.

También en Nietzsche<sup>[6]</sup> y Artaud se ve esa «paradoja de los sujetos múltiples» que les sirve para negar la existencia misma del sujeto. Para Nietzsche, el sujeto es la máscara que encubre otros sujetos, otros ‘yoés’; en consecuencia, no hay sujeto, sino una fuerza preconstitutiva múltiple ceñida por su simulacro de individualidad. Para Artaud, el ‘sujeto-simulacro’ cuya existencia se reduce a una nada en su compulsión por querer ocupar todos los lugares identificatorios y negarlos al mismo tiempo, está en lucha con el ‘sujeto sustancia’ que representa la enajenación mediada por la ilusión. Los dos liberan sus acciones sobre la locura para sobrepasar, así el marco alienante del sujeto.

En el repliegue de este magma presintético dominio de la locura está el gesto que permite el paso del ‘mundo natural’ al ‘universo simbólico’; en consecuencia, figura a la base de su formación ontológica. Es lo que Žižek (1999: p.44) denominará, al referirse a ‘la realidad’, «*su sesgo patológico*» y Lacan verá en él un comportamiento anamorfósico por el que la realidad para constituirse introduce ese ‘otro centro’ que en calidad de perspectiva establece la mirada ya en su condición de objeto. Puro punto ciego y en tanto que tal, aparece —en una instancia segunda— a la propia mirada como ‘Otro’. Una cinta de Moebius. Una visión de paralaje<sup>[7]</sup>. Este aparecer como ‘Otro’ marca de manera irreductible la dirección del descentramiento.

Dicho descentramiento recupera en cierto sentido el vínculo entre ‘verdad y sujeto’ que inaugura Descartes y marca el destino de la primera modernidad; en ello, Badiou (1988) ve la posibilidad de volver a repensar dicho vínculo, Lacan mediante, desde una perspectiva distinta, superadora; tanto de la noción de «*Cogito ergo sum*», como de la de «*sujeto descentrado*». Badiou ve en Lacan una negación positiva del cógito; positiva, en tanto que focaliza en el «*ubi cogito,*

[5] Recuérdese que en Kant la actividad sintética del sujeto es siempre y ante todo, lo primero en la constitución de la realidad; en consecuencia, lo real presintético, es a todas vistas: imposible. Hegel, se alejará sustancialmente de Kant en este punto, toda vez que en este real presintético extiende su noción de «*La noche del mundo*».

[6] Ver en particular: *Ecce Homo*. Y también: *Los escritos póstumos*; de otoño del 1884 a otoño del 1885.

[7] Slavoj Žižek (2004) *Visión de Paralaje*. México, FCE, 2006.

*ibi sum*» al destacar esa modalidad particular que éste detenta al presentarse como ‘lugar’, como punto de ‘localización’ que «*funda la radical existencia de la enunciación como sujeto*» (p.473); negativa, en tanto que abre un vacío al descentrarse. En consecuencia, el problema se afina en la ‘localización’ del ‘vacío’, en ese ‘agujero genérico’ que a juicio de Badiou se agencia la posibilidad de un estatuto de verdad. Y a juicio de este trabajo, la emergencia —como contrapartida— del lugar de la representación pendulando entre el acontecer y el simulacro.

¿Qué es lo que establece la diferencia? el *ethos* como *praxis* social.

Aquí, en el límite de la diferencia, la demanda de identificación presupone que el acto por el que el sujeto posiciona su propia representación se efectúa en el orden de lo ‘otro’, contextualizado en las formas simbólicas de su espacio / tiempo históricos. A juicio de este trabajo, cuando la identidad es usurpada en cualquiera de las formas —guerras, hambre, esclavitud, colonialismo o terrorismo de estado— se produce un escotoma en el cuerpo social que se auto presenta como la narratividad de la negación que impele desde el lugar del ojo a ‘ver’ lo ‘invisible’, lo ‘desaparecido’. El lugar imposible de la enunciación.

Aquí, el *texto espectáculo*, desde el dominio estético, aparece, en su condición de metáfora, con la capacidad de *reificar* el tiempo histórico. Y en tanto que objeto de ‘representación’, con la de sortear la brecha que de manera espectral está siempre al acecho y que en calidad de ‘*acontecimiento traumático*’ —en términos de Lacan— seguirá, poniendo a prueba su condición de fantasma. Imperecedero vigía de fronteras, habitante del *no lugar* con habilidad para ‘*sacar al tiempo de sus goznes*’

### 3. POR LAS DUDAS EL TEATRO

Esa puesta en abismo en la que ‘la representación’ estrangula su doble y pone en transparencias una realidad sin máscara. Aunque la máscara sea su mediación. Para distanciar el acto. Para volverlo único.

#### ¿Por qué Brecht?

porque «verdaderamente vivió en tiempos tenebrosos»<sup>[8]</sup> y apostó por una dramaturgia revolucionaria que reivindicara el decir en el hacer, mediante el **gestus**. Un **gestus** por el que el actor establece una relación dialógica con el espectador que, lejos de alienarlo<sup>[9]</sup> y apelar a los procesos de identificación con las vivencias, le proporciona el conocimiento necesario como para que pueda articular una respuesta autónoma y responsable. «De esta manera, dice Brecht

[8] Primer verso del poema dedicado a Brecht que escribió Heiner Müller en 1956.

[9] El término «alienación» es el equivalente del término alemán «Entfremdung» cuyo significado es, entre otros, «pérdida de la conciencia, perturbación de los sentidos». Aparece en los escritos de Feurbach de donde lo recoge Marx para incorporarlo a su *Manuscrito económico-filosófico* de 1844. En este texto aparece el término cuando Marx examina hacia dónde conduce la lógica de Hegel aplicada al estudio de la condición del hombre. Y la respuesta es: hacia la «alienación», por cuanto separa al hombre de lo real y lo convierte en una pura abstracción. Más adelante, hará extensivo el significado para indicar la condición del hombre en medio de un mundo de objetos, completamente «alienado» por los sistemas de producción de los estados capitalistas. A este término, la estética de Brecht opone el «Verfremdung»: la lucha contra la alienación en todos sus frentes.

(1963), los personajes surgen del conocimiento de su conducta en relación con la de los otros personajes». Esto es así debido a que el actor ha internalizado la contradicción como soporte en la génesis de su trabajo, y lo presenta ante el espectador como producto de una síntesis que, al mediatizar la respuesta, la ha vuelto reflexiva.

Brecht independiza la gestualidad de ese sentido parasitario con el que la práctica del teatro burgués la había investido. Ya no es un doble mecánico que sirve de acompañamiento a la palabra en calidad de representación accesoria, sino que emerge solitaria como una actividad anterior al producto, como «un trabajo que precede a la constitución del significado», dirá J. Kristeva (1978), como un gasto. Sí, como puro gasto que se sustrae a la cotización y permanece en un espacio también anterior a los precios y ganancias.

Es en este trabajo sobre el **gestus**<sup>[10]</sup> donde se perfilan los diferentes momentos de la acción en consonancia con el verosímil que dice lo real en el mundo de la ficción. Y en este decir lo real es donde la ética y la estética confluyen al articularse en una dimensión pragmática.

Porque no hay acciones que imiten acciones según el modo de la **mimêsis**. Entendiéndose por **mimêsis**, aquí, el sentido que Brecht le adjudica a Aristóteles en su **Poética**: el de **imitación**<sup>[11]</sup>; acepción de la que se aparta, según lo expuesto en el **Breviario de estética teatral**, debido a que en toda imitación el acto creador naufraga en su doble, construye modelos fantasmáticos que cristalizan la realidad. Y la realidad —para expresarse— necesita circular, autogestarse, contradecirse. Sobre todo esto: contradecirse.

Pero ¿qué es la contradicción, en términos de Brecht, sino la posibilidad que tiene el actor, en su función de personaje, de establecer un acto de comunicación que active en el espectador el **efecto** de una respuesta genuina, para la cual ha necesitado desplegar toda la fuerza del «**Verfremdung**»<sup>[12]</sup>? Semejante fuerza perlocutiva convierte al teatro en un espacio revolucio-

[10] El «gestus», según B. Brecht, es «el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí. Las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisonómicas están determinadas por un gesto social» (...) «y al poner de manifiesto los diferentes ‘gestus’, el actor llegará a dominar la anécdota y, en consecuencia, el personaje». *Schriften zum Theater*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963. (Trad. esp.: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970. Tomo III, páginas 132 y 134). Benjamin (1972) le asigna un doble valor al «gestus» en la estética de Brecht. En primer lugar, porque es difícil de falsificar; y en segundo lugar, porque es conclusivo. De ahí que sea necesaria la interrupción del acontecimiento en el desarrollo de la historia, que la puesta se vuelva episódica, porque en la medida en que más se interfiera tanto más clara será la manifestación del gesto.

[11] Para Brecht, Aristóteles, según la *Poética* 1460b, 7-11, se había referido a la ‘mimêsis’ en el sentido de «imitación». Pero los estudios posteriores de Ricoeur (1975) mostraron cómo «la ‘mimêsis’ aristotélica ha podido ser confundida con la imitación, en el sentido de la copia, por un grave contrasentido»; y rescata para la acepción del término el significado de «acción». La «mimesis» produce el discurso poético por el que se expresa lo real en acto.

[12] El «Verfremdung Effekt» es la técnica de actuación que Brecht puso en práctica, en el Schiffbauerdamm Theater de Berlín, durante los años que mediaron entre las dos guerras. La traducción francesa del término, desgraciada por cierto, generalizó su equivalencia en «distanciation», de cuyo sentido se apropió la traducción española para generalizar aun más con su versión: «efecto de distanciamiento». Este trabajo sostiene como más adecuado el sentido de «efecto de desalienación», en la medida en que dicho sentido se contextualiza con el resto de la propuesta de Brecht, para quien la actuación no es el trabajo de autómatas recitando un texto, sino el resultado de una acción que actualiza significados contrapuestos y apela a la lucidez del espectador para que los integre y produzca, a su vez, una práctica revolucionaria. Sobre esta misma línea de pensamiento, ver los trabajos de Ernst Bloch (1962) *Verfremdungen I*, Suhrkamp; y de J. A. Hormigon (1974) «La práctica dialéctica Brechtiana: desalienación crítica y productividad», en *Brecht y el realismo dialéctico*, Comunicación Serie A, N° 30. (Trad. esp.: Madrid, Alberto Corazón, 1975, páginas 349 a 372).

nario que exige del espectador un estado de alerta permanente, debido a las dos instancias de comunicación a las que debe responder: una, la que establecen los personajes entre sí para poder configurarse; otra, la que implica al espectador en su relación interlocutiva con la pieza. Por la primera, se ponen en acción dos procesos de síntesis: uno, el del actor que perfila su personaje por oposición a los demás; para lo cual ha tenido que trabajar la contradicción al contrastar su punto de vista con el de los demás implicados en el proyecto: ya sea éste el del dramaturgo, a través del texto de base, o el del director, mediante las indicaciones de puesta. Todo este trabajo que lleva a cabo cada actor en la construcción del personaje, al sincronizarse, da lugar al segundo proceso de síntesis, síntesis que se despliega ante el espectador y determina la segunda instancia de comunicación: espectáculo **versus** espectador. Y de nuevo, aquí, el enfrentamiento, cuya exigencia es necesaria para sacar a la «representación» de los límites del espectáculo, enfrentar el espacio histórico y transformarlo.

Importa destacar, aquí, la articulación de los momentos en las síntesis. Cada uno de dichos momentos es en función del siguiente y en conjunto despliegan la totalidad que, al manifestarse, toma la forma de una épica<sup>[13]</sup> cuya tensión, liberada de las exigencias del desenlace, focaliza el interés en provocar el asombro; «pudorosa praxis socrática» llamará W. Benjamin (1972) a este asombro que sirve de soporte para pasar de ese estado original al crítico, en el que el teatro define su razón histórica.

Cualquier pieza del repertorio de Brecht puede dar cuentas de lo expuesto pero, a los fines de este trabajo, **Antígona** se vuelve necesaria en la medida en que denuncia los modos en los que el poder articula la violencia.

En **Antígona**<sup>[14]</sup>, Brecht aglutina un doble proceso de síntesis, el de Hölderlin y el suyo propio<sup>[15]</sup>. Y del mismo modo que para Hölderlin **Antígona** representó la posibilidad de mostrar una perspectiva histórica y revolucionaria en cuanto que es innegable no reconocer en la pieza los ecos de la concepción hegeliana del conflicto entre el individuo y el estado; también en Brecht la figura de Antígona agitó las aguas para calar hondo en el marco histórico de la resistencia antifascista. La distancia en el tiempo que media entre Sófocles y Brecht con la mediación de Hölderlin es lo necesario, a juicio de Brecht, «para extraer beneficios de la lección más valiosa que brinda esta versión de Antígona: la importancia del uso de la violencia en el deterioro del estado»<sup>[16]</sup>.

[13] Pueden señalarse tres condiciones, según Jean Jacques Roubine (1990), para hacer de una puesta una verdadera «épica»: la primera, romper con el fluir continuo de la historia y, en consecuencia, presentar una sucesión de fragmentos: cuadros; la segunda, disolver el efecto de ilusión para que el espectador pueda leer en el revés de la trama; y la tercera, poner el acento sobre los comportamientos y las opiniones para modificar la realidad. Por su parte, W. Benjamin (1972), pondrá el acento en el carácter retardatario de la interrupción y en el encuadre episódico de la puesta para indicar la naturaleza eminentemente gestual del teatro épico: «Si la corriente de las cosas, dirá, se rompe en esta roca del asombro, no hay diferencia entre una vida humana y la palabra. Ambas son la cresta de la ola en el teatro épico». (Página 29).

[14] Brecht trabaja su adaptación sobre la traducción de *Antígona* de Sófocles hecha por Hölderlin en 1804.

[15] El título de la pieza: «Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinsche Uebertragung für die Bühne bearbeitet». Frakfurt, Suhrkamp Verlag, 1959. (Traducción española: «La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin». Buenos Aires, Nueva Visión, 1981). La pieza se estrena en Chur, Suiza, el 15 de febrero de 1948, con Helene Weigel en el papel de Antígona y puesta de Kurt Hirschfeld y Bertolt Brecht.

[16] En Brecht (1949), «Antigonemodell 1948». Berlín, Gebr. Weis. (Traducción española: «Modelo para Antígona 1948», Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, página 10).

### La violencia de un estado contra otro estado

Creón, rey de Tebas, en el imaginario brechtiano lleva a la guerra a su pueblo contra la ciudad de Argos para apoderarse de sus yacimientos de metal. Y como todo metal da réditos. Y como todo rédito se abre a un efecto multiplicador del que ni siquiera la semántica puede sustraerse: la bisemia le impone doble valor al metal; por uno, podrá «malear» nuevas guerras en pro de otros metales — o de los «metales de los otros»— y, por el otro, negociar voluntades siempre solícitas a rendirse ante el mejor postor sin perder la oportunidad de aducir las también siempre nobles «razones de estado».

### La violencia del estado contra las personas

Porque la ley mal fundada quebranta el poder real del estado. De un estado que en vez de sustentarse en la comunidad de comunicación entre gobernantes y gobernados, sojuzga a los ciudadanos en virtud de un orden mesiánico que se adjudica la capacidad de ser el único agente a quien el destino marcó para llevar a la Nación a su apoteosis. Y contra este «orden de estado» se enfrenta Antígona.

**ANTÍGONA:-** *Los que gobiernan siempre agitan la misma amenaza: que la ciudad, desunida, caerá en manos del extranjero.  
Nosotros inclinamos la frente y les ofrecemos víctimas.  
(...)  
Porque el hombre que inclina la cerviz no ve el peligro que se cierne sobre él.  
¡Sólo ve la tierra y ella, ay, lo recibirá!  
(...)  
Y la patria, Creón, no es el lugar donde se vierte el sudor,  
ni la casa que se desmorona envuelta en llamas,  
ni el sitio donde el hombre inclina la frente. No.  
Eso no es, Creón, lo que el hombre llama: Patria.*

Dicho enfrentamiento ya había sido anticipado por el final del canto del coro en el segundo estásimo en el que Brecht se aleja de la versión de Hölderlin para ceñir el sentido del **tó deinótaton**: «lo más pavoroso» en este autor, a un nuevo significado, el de «monstruoso» y calificar, así, la acción del hombre al someter a otro hombre:

**ANCIANOS:** « (...) *El hombre, monstruosamente grande cuando reduce la naturaleza a sujeción, se convierte en un gran monstruo cuando reduce a sus semejantes a sujeción».*

Apretada síntesis la de esta dialéctica que economiza los términos para jugar con el sentido y volverlo contradictorio:

«el hombre **monstruosamente grande**... se convierte en **un gran monstruo**...».



Apenas una frase y antes de que aparezca el punto el sentido ha pendulado entre los dos polos del eje semántico. Pero el desplazamiento de un sentido a su opuesto no aparece por la inversión de los términos, sino por la sustitución del objeto sobre el cual el agente ha ejercido la acción.

En primer término, el hombre se enfrenta a la naturaleza y, merced al conocimiento, la voluntad, el interés o la necesidad la domina. Por este acto de dominio, el binomio:

#### **hombre versus naturaleza**

inscribe la desmesura en el orden de lo grande, de lo **monstruosamente grande**. Esto es así debido a que la desproporción entre los términos enfrentados es tal, que el acto de **sujeción** provoca estupor. El desequilibrio en las fuerzas indica una consecuencia lógica: el predominio del que detenta la mayor, por articulación semántica; cuando la situación se invierte, el sujeto de esta acción fuerza su naturaleza más allá del límite de lo humano y consigue, por ello, que toda la especie ascienda en la escala axiológica, y, en consecuencia, que la **monstruosidad** se convierta en algo **grande** en el orden del valor.

Por el contrario, cuando los términos del binomio son pares: **el hombre versus otro hombre**, como los que se articulan en segundo término, y tiene lugar cualquier acto de **sujeción**, también sobreviene la desmesura, pero esta vez en el orden de lo infinitamente pequeño. Porque el hombre, al ejercer el poder sobre otros hombres y reducirlo a sujeción, achica el campo semántico de manera tal que, en el límite de sí mismo, desaparece y da lugar al **gran monstruo** que introduce otro tipo de locura en el espacio de la historia.

#### **La violencia del estado contra la humanidad**

Y aquí los muertos sin lugar entre los muertos, exhibiendo la impiedad en el orden de los vivos:

**ANCIANOS:-** *«La hermana tenía el derecho de sepultar al hermano.*

**CREÓN:-** *El comandante tenía sin duda el derecho de castigar al traidor.*

**ANCIANOS:-** *Invocar un derecho contra otro con la intención de oprimir nos arroja al abismo».*

El pueblo, en homología con la función del coro de ancianos, toma a su cargo el acto de recordar judicativamente al gobernante las razones que guiaron la acción de Antígona: ella tiene derechos. Debía cumplir y cumplió. No tuvo opciones. No, porque no se las dieran sino porque no las hay en las hay. 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. Y dicha ley, en consonancia con lo que se decía al comienzo, no es más que la representación simbólica de aquella otra, primera en el orden del acontecer por la que los humanos terminan por asir su identidad.

Porque la muerte no es algo en el orden del acontecer, sino su clausura; el entierro completa la determinación de la identidad ligando, en su faz constitutiva, al individuo con su comunidad. Es por eso que entre la Ley de Creón y la que cumple Antígona hay una desmesura tal que ofrecerlas comparativamente para ser objeto de un acto de elección es, de por sí, un delito. Un delito que irrumpe en el destino del acontecer para convertirlo en simulacro. De ese delito, el responsable es el gobernante. Y la verdadera tragedia, la tragedia cotidiana, es que de los delitos de los gobernantes, las consecuencias las sobrellevan los pueblos. Siempre. Como lo fue desde antiguo, lo es hoy. ¿Será así, mañana...?

## REFERENCIAS

- Artaud, A. (1964): *Oeuvres Complètes*. París : Gallimard.
- Badiou, A. (1988): *L'être et l'événement*. Paris: Seuil. [traducción española de E. Cerdeiras, A. Cerletti y N. Prados, Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Benjamin, W. (1972): *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, (Traducción española: *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1991).
- Brecht, B. (1963): *Schriften zum Theater*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (Traducción española: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. Tomos I, II y III).
- 1959): *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Uebersetzung für die Bühne bearbeitet*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. (Traducción española: *La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1981).
- Heidegger, M. (1961): *Nietzsche*. Editorial Günther Neske, Pfullingen, Barcelona: Destino, 2000. 2 volúmenes.
- Kristeva, J. (1978): *Semiótica*. Tomo I. Madrid: Fundamentos.
- Lacan, J. (1964): *El Seminario*. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires: Paidós, 1986.
- Nietzsche, F. (1967) : «Zur Genealogie der Moral», en *Sämtliche Werke*. Berlín, Ed. G. Colli, M. Montinari, Tomo 5, 398-405. (Trad. fran. *La Généalogie de la moral*, Mercure de France, 1964).
- Vattimo, G. (1985): *La fine della modernità*. Torino: by Gianni Vattimo. Traducción española: *El Fin de la Modernidad, Nihilismo y Hermenéutica en la Cultura Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, S. A. 1994.
- Žižek, S. (1999): *The ticklish Subject. The Absent Centre of political Ontology*. Londres-Nueva York: Verso. (Traducción española: *El Espinoso Sujeto. El Centro Ausente de la Ontología Política*. Buenos Aires: Paidós 2001.
- (2004): *Iraq. The Borrowed Kettle*. (Traducción española: *Irak. La Tetera prestada*. Buenos Aires: Losada, 2006.