



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES

**La resignificación de *lo político* en la tragedia: la operación de  
“traducción” en *Antígona* (2016) de Slavoj Žizek.**

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Artes mención en Teoría e  
Historia del Arte

HÉCTOR FREIRE ORELLANA

Profesor Guía:

Rodrigo Zúñiga Contreras

SANTIAGO DE CHILE

2020

*Agradecimientos*

*A Francesca Lombardo, por su amistad  
y por acompañarme en el inicio de este trayecto*

*A Jaime Pérez, por su generoso aporte  
desde los estudios teóricos e históricos del drama  
(Magister en Literatura, Universidad de Chile)*

“La traducción consiste por lo tanto en el llevar una lengua otra a través de un continuo de transformaciones. La traducción recorre pues continuos, pero continuos de transformaciones, no ámbitos abstractos de mera igualdad y semejanza”

Walter Benjamin: *Sobre el lenguaje en cuanto tal...* (1916)

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I: TRADUCCIÓN Y RUPTURA</b> .....	<b>8</b>
1.1 El problema de la “traducción” y la tarea de adaptar la tragedia sofoclea: <i>Antígona</i> de Slavoj Žižek .....	<b>9</b>
1.2 Sobre la idea de <i>lo político</i> en la tragedia: de Sófocles a Žižek.....	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO II: RUPTURA Y RECONFIGURACIÓN</b> .....	<b>22</b>
2.1 El concepto de “ruptura brechtiana” en Walter Benjamin.....	<b>23</b>
2.2 Los tres finales de <i>Antígona</i> de Žižek.....	<b>30</b>
<b>CAPÍTULO III: “Contragolpe absoluto: la resignificación de <i>lo político</i> en la tragedia</b> .....	<b>39</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>56</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>60</b>

## INTRODUCCIÓN

La tragedia *Antígona* (442 a.C) ha tenido un lugar fundamental en la historia del arte. Desde Sófocles, existe cerca de un centenar de versiones teatrales, traducciones y reflexiones filosóficas, de las cuales muchas han sido significativas para Europa y Latinoamérica: Hölderlin, Brecht, Anouilh, Sánchez, Gambaro, entre otros.

Sus múltiples representaciones en pinturas, óperas, poemas, novelas, obras de teatro y películas, se suman a una extensa lista de citas y estudios críticos como los de Hegel, Kierkegaard, Heidegger, Steiner, Lacan y Butler, por citar algunos, que se han encargado de actualizar ciertos contenidos de esta tragedia considerada a lo largo de la historia como una de las más importantes e influyentes para el pensamiento occidental. El mismo Hegel afirmó que *Antígona* de Sófocles “es una de las obras de arte, más sublimes, más eximias en todos los respectos, de todos los tiempos” (Hegel, 1989: 341).

En este sentido, la recepción de la tragedia clásica ha configurado a *Antígona* como una de las tragedias y figuras medulares para el imaginario de Occidente, ya que su trascendencia ha traspasado los límites de la teoría del drama, ingresando en diferentes esferas de la investigación que van desde el psicoanálisis a la teoría de la filosofía política, abarcando las críticas feministas o las reflexiones respecto de su carácter socio-político. Esto ha configurado a *Antígona*, como significativo representativo en la discusión sobre *lo político* en la tragedia.

A partir de esa reflexión, el objetivo de esta tesis es analizar la adaptación de *Antígona* (2016) del filósofo esloveno Slavoj Žižek, desde los conceptos de “traducción”, “ruptura” y “contragolpe absoluto”, para elaborar una interpretación respecto de lo que hemos denominado una *resignificación de lo político en la tragedia*.

Para ello, en el primer capítulo se propone examinar y desarrollar la noción de traducción benjaminiana desde la metáfora de la “vasija rota”, entendida como una operación medular en la obra que, por una parte, funciona como matriz filosófica del texto y, por otra, explica de dónde surge la idea de Žižek de reconfigurar la tragedia sofoclea. Luego, se definirá lo que aquí entenderemos como *lo político* en la tragedia, para así delimitarlo al campo terminológico de nuestro posterior análisis de obra.

En el segundo capítulo, se establece como necesario incorporar el concepto de “ruptura brechtiana” en tanto mecanismo (des)articulador del texto que, como veremos, en Žižek deriva del mismo problema de la traducción benjaminiana. Esta relación la extraemos de la lectura que el mismo Walter Benjamin formula respecto de la teoría del “teatro épico” de Bertolt Brecht, término que desde nuestra perspectiva es central para la reconfiguración estructural de la tragedia. A continuación, se describirá nuestro objeto de estudio, referido a los “tres finales” de *Antígona* propuestos en la adaptación de Žižek.

Finalmente, en el tercer capítulo, se establecerá una relación de dichos conceptos y desarrollaremos el análisis de obra de manera más extensa, a partir de la lectura del último final propuesto por el filósofo esloveno, desenlace que leeremos bajo la noción de “contragolpe absoluto” como parte de una transformación estructural (Barthes), y como consumación del recorrido conceptual que se ha trazado; su aplicación efectiva como posibilidad de perfilar un problema de investigación.

Ciertamente, la adaptación de Žižek está basada en el texto de Sófocles y los problemas históricos y teóricos que han girado en torno a su obra. Sin ser este un análisis comparatístico respecto de otras versiones de *Antígona*, nos interesa aquí la materialidad de la obra en sí, en el sentido de cómo se configura esta adaptación, cuáles son sus características y cómo se constituyen sus posibles significados. Es decir, analizar el texto permaneciendo lo

más cercano posible a los materiales de los que está hecha la obra. Es por ello, que se ha construido un marco conceptual que nos permita interpretar esta versión y, en particular, ejemplificar ciertos aspectos respecto del problema de dicha *operación de traducción*.

Es en consideración de esta naturaleza filosófica, estética y política del texto, que la noción de *lo político* —junto con la traducción benjaminiana y la ruptura—, se establecen como conceptos centrales en esta investigación, particularmente en la lectura del tercer final propuesto por Žižek, ya que estos se articulan desde una dimensión filosófica (la de la “traducción”) y otra referida a un concepto estético-teatral (la ruptura brechtiana); del cruce entre ambas derivaría lo que hemos denominado una *operación de traducción*, como posibilidad de una *resignificación de lo político en la tragedia*.

## **CAPÍTULO I: TRADUCCIÓN Y RUPTURA**

“La única forma de mantener viva una obra clásica es tratarla como si fuera una ‘obra abierta’, orientada permanentemente hacia el futuro, o, por usar una metáfora empleada por Walter Benjamin, actuar como si la obra clásica fuera una película cuyo revelador solo ha sido inventando con posteridad, de manera que únicamente en la actualidad podemos obtener la imagen completa”  
(Zizek, 2017: 8-9).

## 1.1 El problema de la “traducción” y la tarea de adaptar la tragedia sofoclea: *Antígona* de Zizek

El año 2014, Slavoj Zizek (Liubliana, 1949), publica *Contragolpe Absoluto. Para una refundación del materialismo dialéctico*. Aquí, tratará por primera vez la idea de realizar una adaptación y reescritura de la tragedia *Antígona* (442 a.C) de Sófocles a partir del concepto benjaminiano de “traducción” y de la pieza didáctica *Der Jasager und der Neinsager* (1930) de Bertolt Brecht. En *Contragolpe Absoluto* —ensayo polimorfo de un proyecto crítico a las ideas del “materialismo dialéctico”—, Zizek revisa y replantea los fundamentos teóricos de la tradición estética moderna desde una óptica “refundacional” de la teoría materialista de la subjetividad, a partir del análisis de ciertos modelos y paradigmas que ha heredado de dicha tradición.

En el tercer apartado de la primera sección del ensayo, titulado: *La violencia del comienzo*, el filósofo esloveno retorna al mito de la “Cábala luriánica”<sup>1</sup> a propósito del problema de la traducción y la figura benjaminiana de la “vasija rota” en *La tarea del traductor* (1924). Esta representación metafórica de la “vasija rota”, Benjamin la ilustra de la siguiente manera:

“Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos, de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior” (Benjamin, 1971: 38).

---

<sup>1</sup> La “Cábala luriánica” nombrada así por Isaac Luria (1534-1572), es un mito de la *Cábala* basado en el relato de Ein Sof del hebreo ( אין סוף: sin límites), a veces traducido como *no-ser*, que es la representación de un tipo de Dios en la tradición hebrea y que Zizek lee desde la idea de un Dios-Devenir destructor. También es de este mito de donde Walter Benjamin tomará la metáfora de la “vasija “rota”.

Siguiendo esta definición, Zizek propondrá lo que será un “giro materialista” (Zizek, 2014: 151) a la lectura del mito luriánico (y de Antígona), lectura que proviene específicamente de su análisis y discusión filosófica a propósito del problema de la *negatividad* en la dialéctica hegeliana, explicado desde la dialéctica del Ser y el Mal como constitutiva de una “herida primigenia”, podríamos decir, de una “violencia primigenia”<sup>2</sup>. Zizek sostiene que la idea de Hegel es que: “el Bien surge como una posibilidad y como un deber solo a través de esta elección primigenia y constitutiva del Mal: experimentamos el Bien cuando, después de elegir el Mal, devenimos conscientes de la completa insuficiencia de nuestra situación” (Zizek, 2014: 150).

Esta *negatividad* del Mal, que el filósofo está reformulando de la tesis y del *dictum*<sup>3</sup> de Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* (1807), sugiere la destrucción de la idea de un origen primigenio, digamos, del origen del “Ser universal”, tesis reinterpretada como una dialéctica de la “negación de la negación”<sup>4 5</sup>. Zizek inscribe la discusión en una crítica a la concepción hegeliana de una “herida primigenia” y la contrasta con la representación del

---

<sup>2</sup> La discusión de Zizek, junto con ser una revisión filosófica al concepto hegeliano de “herida primigenia”, se centra en una crítica política a la *universalidad liberal* y su lectura progresista del, digamos, “mito de la Historia”. Junto con el retorno a ciertos mitos de origen, desde una perspectiva materialista, el filósofo lo ejemplifica desde la problemática concepción universalista de los Derechos Humanos, que en territorios colonizados y no colonizados opera todavía, contradictoriamente, como coacción y letra de dominación del Derecho por sobre las propias cosmovisiones del mundo que tienen y tuvieron determinados pueblos. De este modo, Zizek instala el problema desde una crítica de la violencia originaria desde lo que denomina una “universalidad falsa” o “universalidad sin heridas” (Zizek, 2014: 147). Contrariamente, señala que: “Desde una perspectiva auténticamente *dialéctica*, deberíamos intentar alcanzar (o apoyar la necesidad de) exactamente lo opuesto: la herida como tal es liberadora –o, más bien, contiene un *potencial liberador*–.” (Ibíd.). El énfasis es nuestro.

<sup>3</sup> El *dictum* de Hegel, está referido por Zizek a propósito del “principio de divinidad” hegeliano, asunto que no será tratado en la presente investigación.

<sup>4</sup> “En la «negación de la negación» los orígenes realmente están perdidos, *su pérdida misma se pierde*, se ven privados del estatuto sustancial de aquello que ha sido perdido. El espíritu no sana su herida directamente, sino librándose del Cuerpo pleno y sano en el que la herida fue abierta” (Zizek, 2014: 149). El énfasis es nuestro.

<sup>5</sup> En *Dialéctica y distanciamiento* Brecht señala: “La distanciamiento como una manera de comprender, negación de la negación” (Brecht, 2004: 155)

Dios-devenir de la cabalística y su relectura desde la metáfora benjaminiana de la “vasija rota”; esto refiere al problema entre el original y su traducción.

El filósofo sostiene que, en principio: “no había recipiente y, por lo tanto, ninguna ruptura original: el universo solo es una colección contingente de fragmentos con los que podemos jugar para producir nuevos ensamblajes” (Zizek, 2014: 151). En efecto, Zizek retorna críticamente al concepto hegeliano de “herida primigenia”, para restituir lo que denomina su “potencial liberador”, y que aplica desde su reinterpretación a la dialéctica hegeliana para ajustarla así a su tesis refundacional del “materialismo dialéctico” y la traducción benjaminiana. Lo que aquí leeremos como una *operación actualizadora y de resignificación*.

El autor refiere al mito de la tradición cabalística ya que es ahí donde esa violencia<sup>6</sup>, escisión, fractura o ruptura respecto del “origen”, aparece representada como una *herida* bajo la figura de la “vasija rota”. Para ejemplificar y precisar aún más esta figura, podemos asociarla a las antiguas vasijas o cuencos de cerámica japonesas y la técnica del “Kintsugi”, que consiste en la reparación de las fracturas de las vasijas con resina mezclada con materiales como el oro, la plata o el platino, método que, en lugar de disimular las líneas de rotura de las vasijas, expone las grietas de su pasado en aquellas heridas, con lo que estas adquieren una nueva vida; un nuevo sentido estético-simbólico.

La solución benjaminiana que plantea Zizek suprime la idea de “organicidad del original” en el sentido que, la relación de éste y su traducción, se debe pensar destruyendo el mito de una errónea ilusión de “Totalidad orgánica del original” (Zizek, 2014: 152). Es decir, no existiría dicha totalidad, solo fragmentos (des)organizados, potencialmente *puestos a*

---

<sup>6</sup> Sobre el concepto de “violencia”, véase los ensayos *Hacia una crítica de la violencia* (Walter Benjamin, 1921) y *Sobre la violencia* (Slavoj Zizek, 2009).

*disposición*, para así producir “nuevos ensamblajes”, tal como se ha señalado anteriormente. La interpretación que está haciendo el filósofo busca instalar, desde el problema de la traducción benjaminiana, su tesis “refundacional” de carácter restaurativo del materialismo dialéctico, a partir de este concepto de “ruptura” como *desplazamiento* de ese estatuto de “original”:

“Uno puede incluso decir que, lejos de ser un intento de restaurar el recipiente roto, la traducción es el acto mismo de la ruptura: una vez que la traducción se instala, el recipiente orgánico original aparece como un fragmento que debe ser suplementado; la ruptura del recipiente *es* la apertura hacia su restauración” (Ibíd.)

Esta idea de *traducción y restauración* de fragmentos, desde la “ruptura”, es la fórmula que Zizek propondrá hacia el final del apartado para pensar la relación con la obra clásica, del mismo modo como ha vuelto a sugerir interpretar la tragedia sofoclea y así exponer lo que sería un giro materialista a la historia de Antígona, en donde sus partes sean “reconocibles como partes rotas de una Obra mayor, una *Ur-Antígona* virtual/imposible” (Zizek, 2014: 154).

Ciertamente, el texto comprende un entramado de múltiples citas, referencias y signos que están puestos en circulación desde la mirada crítica de la dialéctica materialista, elementos que también aparecen relacionados a la teoría de la filosofía política, la literatura, el psicoanálisis y el cine, por nombrar solo algunos<sup>7</sup>.

Zizek teoriza desde la idea de adaptar la tragedia sofoclea hacia lo que sería una versión posmoderna: “si la Antígona de Kierkegaard es una figura típicamente moderna,

---

<sup>7</sup> En su prólogo a *Antígona* (2016) Zizek señala que tuvo como referencia la película *Corre, Lola, Corre* (1998) de Tom Tyker, *El azar* (1981) de Krzysztof Kieslowski. Como también, la obra *Electra* (417 a.C) de Eurípides, la *Fenomenología del espíritu* (1807) de Hegel, el ensayo de Walter Benjamin *La tarea del traductor* (1923), poemas de Brecht, el *Ciudadano Kane* (1941) de Wells, *El rehén* (1911) de Paul Claudel, entre otras (Zizek, 2016:40-41)

podemos continuar su experimento mental e imaginar una Antígona posmoderna con un giro estalinista (...)” (Zizek, 2017: 13). En *O lo uno o lo otro. El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* (1843), Kierkegaard elabora una reflexión filosófica respecto de *lo trágico* y, específicamente, la “culpa trágica”<sup>8</sup> a propósito de su inscripción en el contexto de la modernidad, y no una reescritura dramática de la tragedia; de ahí la conceptualización como un “ejercicio mental”, es decir, netamente filosófico.

En este sentido, veremos que Zizek *traduce* la tragedia de Sófocles desde la reescritura y adaptación, aplicando posteriormente su tesis refundacional en una estructura dramática, lo que tiene como resultado la construcción de un texto híbrido que se articula, trama y compone, estructuralmente, entre un texto dramático, un ensayo filosófico, una tragedia posmoderna y un drama épico-brechtiano.

Así, desde estas referencias teóricas y de su relectura sobre el concepto benjaminiano de traducción, el escritor esloveno publica en 2016: *Antígona* —texto inédito de Zizek como dramaturgo— en el que prosigue la discusión expuesta en *Contragolpe Absoluto* en un extenso prólogo a su adaptación que recoge algunos de los puntos centrales hasta aquí expuestos.

Nos parece relevante constatar esto debido que, además de ser una densa introducción crítico-teórica, casi tan extensa como la obra, reafirma la idea de que Zizek no busca elaborar una propuesta autoral poético-teatral, sino más bien, realizar lo que entendemos como una

---

<sup>8</sup> “En Antígona la culpa trágica se concentra en un punto concreto: haber enterrado a su hermano a pesar de la prohibición real. Visto esto como un *factum* [hecho] aislado, como una colisión entre el amor fraternal, la piedad y una arbitraria prohibición humana, Antígona dejaría de ser una tragedia griega para convertirse en un *sujet* [asunto] trágico plenamente moderno. Aquello que en sentido griego despierta interés trágico es que, en la desdichada muerte de los hermanos, en la colisión de las hermanas con una simple prohibición humana resuena el penoso destino de Edipo como si de los dolores de sobrepardo se tratase, como si el trágico destino de Edipo se ramificase en los brotes aislados de su familia (Kierkegaard, 2006: 175)

operación de traducción que intenta instalar una discusión crítica respecto de lo que ha sido la *tradición* teórica, interpretativa y representativa de la tragedia de Antígona.

En el inicio del prólogo, el filósofo continúa el problema respecto del estatuto del “original” instalando nuevamente la idea de “traducción” y reescritura, presentando como ejemplo la película *Atanarjuat: la leyenda del hombre veloz* (2001) de Zacharias Kunuk, donde el director optó por cambiar el final de la antigua leyenda inuit (esquimal), buscando adaptarla a una versión contemporánea, lo que tuvo como consecuencia que fuera acusado por un periodista de *traicionar* la antigua tradición. El director le replicó al periodista acusándolo de ignorante, debido a que esa necesidad de adaptar la historia formaba parte de las mismas tradiciones esquimales:

“(…) puesto que esa clase de “reescritura” oportunista es un rasgo propio de las culturas premodernas, mientras que la idea de “fidelidad al original” es una característica propia de la modernidad, en la que el contacto inmediato con la tradición ha quedado perdido” (Zizek, 2017: 8).

El ejemplo de Zizek, vuelve a la discusión anterior respecto de la relación entre “tradición”, “original” y “traducción” y explica por qué el filósofo retorna a la metáfora benjaminiana de la “vasija rota” para pensar su adaptación de Antígona. Tal como señala el proverbio italiano “traduttore, traditore” (traductor, traidor); toda traducción conlleva indefectiblemente una traición.

En nuestro análisis, veremos que todos estos medios significantes están dispuestos a modo de generar un proyecto de “obra abierta”<sup>9</sup> (Eco, 1962), en tanto *campo de posibilidad*,

---

<sup>9</sup> En el prólogo de *Antígona*, Zizek refiere al concepto de “obra abierta” sin explicitar la referencia a Eco. Sin embargo, recogemos la definición de Ferrater Mora quien señala: “Eco ha desarrollado la noción de la obra de arte como “obra abierta”, es decir, como un campo de posibilidad. En el caso de la obra literaria, y específicamente de la obra poética, los lectores contribuyen a alterar o modificar lo producido. Eco ha tratado de dar una nueva forma al desorden, considerando en la obra de arte los aspectos de la indeterminación, la complementariedad y de la probabilidad (...). Si cabe hablar en el caso de Eco, de estructura, se trata de estructura abierta y no cerrada” (Ferrater Mora, 2004: 967)

para así generar una nueva lectura crítica, estética, filosófica y política de la tragedia de Antígona.

Para esto, Žizek recurrirá a la estructura de *Der Jasager und der Neinsager* (1930) de Bertolt Brecht, y a ciertos elementos de la teoría del teatro épico como la “ruptura brechtiana”, que le permiten reconfigurar la historia de Antígona y la dimensión de *lo político* de la tragedia sofoclea, poniendo en crisis esa tradición interpretativa presente en muchas de sus lecturas póstumas, y así exponer el conflicto político mismo de la tragedia subvirtiendo radicalmente la trama de la historia. Ciertamente, esta es una adaptación que, en palabras de su autor, se formula como un “ejercicio ético-político” (Žizek, 2017:41), asunto que aquí leeremos desde la perspectiva que dichos medios significantes están reconfigurados en función de modificar el núcleo de la estructura dramática y el sentido de *lo político* de la tragedia *desde dentro*.

## 1.2 Sobre la idea de *lo político* en la tragedia: desde Sófocles a Žizek

Tal como señala el investigador Arnold Hauser “la tragedia era, en el más estricto sentido de la palabra, “teatro político” (Hauser, 1982:115). Desde esta dimensión, una tragedia como *Antígona* se vuelve ineludible leerla desvinculada de toda relación con esa dimensión de *lo político* que tuvo desde sus orígenes y que se vio representada en la tragedia griega. En efecto, esa dimensión aparece representada en la tragedia como una relación de fuerzas en tensión (antagónicas), en donde se juega la estabilidad de la *eunomia*<sup>10</sup>, al menos de la que el mundo griego construyó en nombre de la democracia y a la base *una* razón política:

“Cuando Aristóteles define al hombre como un “animal político”, subraya lo que separa la razón griega de la razón de nuestros días. Si el *homo sapiens* es a sus ojos el *homo politicus*, es porque la razón misma, en su esencia, es política. De hecho, es en el plano político donde la razón, en Grecia, se ha expresado, constituido y formado primeramente. La experiencia social ha podido llegar a ser entre los griegos el objeto de una reflexión positiva porque se prestaba en la ciudad a un debate público de argumentos” (Vernant, 1992:143-144).

Desde esta perspectiva, aquí nos interesa la lectura que Žizek añade en el prólogo respecto de esa dimensión de *lo político* en la tragedia de Antígona, y que leeremos como una desarticulación argumentativa de esa *razón* política. La discusión aparece reformulada siguiendo las interpretaciones de Hegel, Lacan y Butler sobre las posibles interpretaciones y el significado de la tragedia sofoclea y, en particular, de la figura<sup>11</sup> de Antígona.

---

<sup>10</sup> El concepto de *eunomia* refiere a la idea de “buena ley” o “buen gobierno” que, en la mitología griega, era representado por la diosa de las leyes y la legislación: Eunomia. Žizek también lo tratará en el prólogo de su adaptación.

<sup>11</sup> Si bien la presente investigación no se centra en un análisis respecto de la figura de Antígona, véase: *Antígonas* (1987) de George Steiner, el ensayo del seminario de Jacques Lacan sobre *El brillo de Antígona* (1959-60) y *Goza tu síntoma* (1993) de Slavoj Žizek, este último en donde el filósofo analiza la figura de Antígona desde el paradigma del psicoanálisis y el problema de *lo simbólico*.

Según lo que establece el filósofo, la discusión respecto de Antígona en Hegel, se desarrolla en el “seno del orden simbólico, es la escisión trágica de la sustancia ética” en el sentido de esa tensión binaria y antagónica de sus partes (actantes) en permanente contradicción: Creonte y Antígona, el Estado y la familia, hombre y mujer, el orden político y el orden divino. Por otra parte, Žizek sostiene que la lectura de Lacan “subraya el hecho de que Antígona, lejos de ser la voz del parentesco, se sitúa en la posición límite de la constitución del orden simbólico, del imposible grado cero de simbolización. Por eso representa la pulsión de muerte (...)”. El filósofo contrasta ambas lecturas con lo que llama una “síntesis dialéctica” propuesta por Judith Butler en donde “Antígona socava el orden simbólico existente no solo desde una exterioridad radical, sino también desde la perspectiva utópica de intentar su rearticulación radical” (Žizek, 2017: 34-35).

De este modo, Žizek prosigue la discusión instalada por Butler en *El grito de Antígona* (2000), donde la escritora traza preguntas fundamentales respecto de los alcances que para la teoría feminista tienen las lecturas de Antígona como mito-tragedia fundacional, y de cómo podría ser leída la historia de la teoría psicoanalítica de manera radicalmente distinta si partiéramos de Antígona y no de Edipo. Sin embargo, dadas las características de la adaptación de Žizek, estas interpretaciones serán aquí leídas en la línea de una teoría estético-política en el sentido que lo que se propone es la lectura de un nuevo texto “dramático” y no un análisis de la figura de Antígona.

Así, respecto de *lo político*, nos parece relevante retomar la discusión propuesta por el filósofo sobre la lectura de Butler, que vuelve sobre el concepto de “homo sacer”<sup>12</sup> (Giorgio Agamben) para reinterpretar la *radicalidad* atribuida de manera (ex)clusiva a la figura de

---

<sup>12</sup> Cfr. *El grito de Antígona*, (Butler, 2001: 108).

Antígona, asunto al que Zizek retornará críticamente en su adaptación en un intento por restituir dicha radicalidad a partir de una reconfiguración constitutiva de *lo político* y la tragedia sofoclea. Siguiendo la tesis de Butler y Agamben, Zizek adscribe contra la idea de un posible “proyecto “democrático” de “renegociación” del límite que separa a los ciudadanos plenos del *homo sacer*” (Zizek, 2017: 32), y cuyo objetivo consista, precisamente, en renegociar o redefinir lo que sería una *política de la inclusión y la exclusión*.

La resistencia del filósofo, se centra en que la representatividad política de Antígona como figura en *crisis* —tal como identificó con anterioridad Butler— y que, incluso, se opone a las leyes del Estado, no se ajusta a la radicalidad medular del concepto agambeniano mismo<sup>13</sup>. En este sentido, frente a la crisis de representación y de representatividad actual de la política democrática, ya no habría lugar para el pacto y la renegociación política, y desde esa *ruptura* emerge la acción de un “contragolpe absoluto”, tal como veremos en el tercer capítulo y en el análisis del tercer final de la obra. Zizek lo expondrá en la representación, acción y función que tiene la figura del coro o corifeo<sup>14</sup> dentro de la obra, desde lo que en nuestro análisis leeremos como un “contragolpe absoluto”.

Así, la hipótesis del filósofo deriva en una suerte de *tercera vía* al conflicto político de *Antígona*, y lo contrapone a la tradición de sus lecturas filosófica y versiones dramáticas anteriores. De este modo, Zizek propone una suerte de desplazamiento del concepto de

---

<sup>13</sup> “(...) aunque Antígona es una figura siniestra que perturba la armonía del universo tradicional, es difícil resistirse a la tentación inversa de interpretarla como una heroína emancipadora protomoderna que habla en nombre de los excluidos, de las voces a las que nadie escucha; en resumen, de lo que Agamben llama: *homo sacer*” (Zizek, 2016: 32).

<sup>14</sup> En el campo de la estética, la figura del coro —tanto en la tragedia antigua y la moderna— ha tenido una amplia y compleja discusión crítica, donde destacan principalmente los comentarios y definiciones de Aristóteles en la *Poética*, Hegel en *Lecciones sobre la estética* (1989), el prólogo a *La novia de Mesina* (1886) de Friedrich Schiller y Nietzsche en *El origen de la tragedia* (1872), entre otras. Sin embargo, para los fines de la presente investigación y junto con las definiciones propuestas, aquí comprenderemos *coro* y *corifeo* —sus diálogos e intervenciones en cantos (párodos)—, como dos entidades que componen la colectividad total del coro, con excepción de aquellas distinciones dadas por el texto y que serán puntualizadas hacia el final del análisis de obra que hemos propuesto.

“homo sacer” en Antígona, hacia la figura del coro trágico y su funcionalidad en el texto. Como veremos, es en virtud de esa función política y (contra)argumentativa, que Zizek radicalizará la tensión dada, por una parte, entre el héroe trágico en tanto: “personaje *individualizado*, cuya acción forma el centro del drama y que tiene aspecto de héroe del pasado, siempre más o menos ajeno a la condición ordinaria de ciudadano” y, por otra, el coro como: “*ser colectivo y anónimo* – cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad *cívica*” (Vernant, 2002:18). El énfasis es nuestro.

En su adaptación, Zizek parece trabajar teniendo presente esta dimensión política que en su origen tuvo el coro. El filósofo retornará a la figura del coro griego restituyendo su lugar en el texto, la representación y su “función política”. Cabe señalar, que en términos históricos la relevancia y el número de integrantes del coro en la tragedia griega, fue decreciendo en la medida en que el diálogo de personajes adquirió mayor relevancia. Tal como enfatiza la investigadora helenista Jacqueline de Romilly: “el coro era, en su origen, el elemento más importante de la tragedia (...) El coro parece haber estado formado en su origen por cincuenta personas; luego habría pasado a doce y, con Sófocles, a quince personas” (Romilly, 2011:29). Independiente de la cantidad de integrantes a los que fue disminuyendo el coro, es necesario destacar que históricamente la representación de los personajes, según su jerarquía dentro de la tragedia, no estaba a disposición para cualquier ciudadano o ciudadana griega<sup>15</sup>. En este sentido, el coro en su origen siempre fue la encarnación efectiva del pueblo y la colectividad (coros de ancianos, mujeres, niños, etc.).

---

<sup>15</sup> Como señala Romilly, es preciso indicar que, en términos formales, la tragedia griega surgió de las competencias trágicas, donde “dos de los más importantes magistrados de la ciudad se cuidaban, en primer lugar, de la designación de los coregas — es decir, los ciudadanos ricos que, cargando con los gastos, tendrían el honor de reclutar y de mantener a los quince miembros del coro, o coreutas (Romilly, 2011: 29-30).

Como veremos, el autor restituirá y subvertirá el lugar que tuvo dicha figura en el desarrollo de la tragedia, en el diálogo con Antígona y sus personajes, la acción dramática y, particularmente, en la estructura de la obra, ubicándolo como un agente (des)articulador encargado de generar, a través de múltiples rupturas, una ruptura total y radical —*desde y en* la representación<sup>16</sup>— bajo la forma de un “contragolpe absoluto”. Esto generará una apertura hacia lo que hemos denominado una resignificación del aspecto político de la tragedia, dada por ese conflicto entre el sujeto individual (héroe/personajes) y el colectivo (coro).

La conjunción de estos elementos, es lo que derivaría en una puesta en crisis y posterior resignificación de la dimensión de *lo político* en la tragedia. Así, distinguimos *la política* como los asuntos de Estado, de *lo político* como los asuntos que son de interés inclusivo del pueblo, representado aquí en la figura del coro. Nos parece relevante esta distinción, ya que esa dimensión de *lo político* estará leída aquí, precisamente, en un intento por rescatar el *antagonismo* existente entre los asuntos de la política, las clases gobernantes, sus linajes, sus estructuras gubernamentales, sus individuos, y lo político como los asuntos de la colectividad históricamente excluida.

En el actual contexto, este antagonismo se establece desde nuestra perspectiva como una crítica a *la política* de la tradición democrática occidental respecto de la crisis de su representatividad; por tanto, de su legitimidad política, estructural e ideológica. *Ruptura* de la representación y de la representatividad política. Así, establecemos que *lo político* es una dimensión que, por una parte, cruza esta adaptación en un nivel filosófico-político y, por otro,

---

<sup>16</sup> A propósito de la relevancia del coro en la representación de la tragedia, Romilly también señala que: “Los mismos magistrados elegían asimismo entre los poetas que «solicitaban un coro», es decir, solicitaban competir. El poeta que había obtenido de ese modo un coro tenía entonces la tarea de instruirlo. En principio, se encargaba personalmente, aunque podía recurrir al talento de un «maestro de coro». Dicho con otras palabras, el coro se consideraba como el punto de partida de la representación” (Romilly, 2011: 29-30).

en un nivel referido a la estructura del texto, el plano de la representación y el estatuto mismo de la tragedia, ambas dimensiones articuladas desde la “ruptura” en tanto idea filosófica y como operación literaria formal.

El sistema de escritura, en este caso el *sistema dramático*<sup>17</sup>, está reconfigurado desde la “traducción” como operación desde múltiples citas, fragmentos y rupturas en una adaptación de la tragedia que se constituye a partir de un nuevo significado como causa de la transformación de esas dimensiones internas y externas, subordinadas a la estructura del texto. Esta *operación de traducción* desde la ruptura, que articula esa dimensión interna y externa del sistema general, es lo que aquí se propone leer como una *resignificación de lo político en la tragedia*.

---

<sup>17</sup> Respecto de la “estructura dramática”, Patrice Pavis señala: “*Estructura* indica que las *partes* constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del *todo*” (Pavis, 2007: 187). También, a propósito de la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, extraemos de modo más general esa denominación propuesta por el semiólogo francés Roland Barthes en *¿Por qué Brecht?*, quien, respecto de las obras del dramaturgo alemán, dificultosamente traducidas al francés, se refiere más bien a la importancia crítica del “sistema” de Brecht. (Barthes, 2009: 164).

## CAPÍTULO II: RUPTURA Y RECONFIGURACION

“(…) el arte del teatro épico consiste en provocar asombro en lugar de proyección sentimental. Para expresar esto en una fórmula: en vez de identificarse con el héroe, el público aprenderá a asombrarse ante las condiciones en que el héroe se mueve. Según Brecht, al teatro épico no le interesa tanto desarrollar intrigas como presentar situaciones” (Benjamin, 1970: 10)

“La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su *interrupción*, tantas veces fallida y por fin llevada a efecto” (Benjamin, 2009: 37)

## 2.1 El concepto de “ruptura brechtiana” en Walter Benjamin

En relación con las observaciones realizadas sobre el problema de la traducción y el concepto de ruptura que deriva de este, nos parece necesario instalar el concepto de “ruptura brechtiana” como una herramienta de análisis para interpretar la operación de traducción, reconfiguración y resignificación que proponemos leer en la versión de *Antígona* de Zizek.

Para ello, el filósofo recurre a un mecanismo encargado de (des)articular la unidad de la tragedia, en sentido aristotélico<sup>18</sup>, y que leeremos bajo el concepto de “ruptura brechtiana”, término teorizado por Walter Benjamin y recopilado de manera póstuma en: *Brecht. Ensayos y Conversaciones* (1970). Este concepto de “ruptura brechtiana” junto a la noción de “ruptura” que deriva del problema benjaminiano de la traducción visto anteriormente, entendemos, es el que le permite a Zizek reconfigurar la historia en tres desenlaces diferentes, desde el cual se explicita una acción (des)articuladora del sistema del texto dramático y la tragedia. Es por esto, que dicha operación sugerimos enmarcarla en la teoría del “teatro épico” brechtiano<sup>19</sup>, a través de la mirada filosófica de Walter Benjamin que con distancia crítica *traduce* (a modo de síntesis), las definiciones medulares de la teoría brechtiana y del concepto de “ruptura”.

Como mencionamos, en su adaptación Zizek reconfigura la tragedia sofoclea, a partir de la fórmula estructural de la pieza didáctica de Bertolt Brecht *Der Jasager und der Neinsager* (1930), para elaborar tres desenlaces posibles a la historia de Antígona y, así

---

<sup>18</sup> “Término utilizado por Brecht y adoptado por la crítica para designar una dramaturgia que procede explícitamente de Aristóteles, dramaturgia basada en la ilusión y la identificación. El término se ha convertido en sinónimo de teatro dramático, teatro ilusionista o teatro de la identificación” (Pavis, 2007: 50)

<sup>19</sup> A propósito del concepto de “teatro épico”, cabe señalar que el teatro de Brecht puede ser denominado con mayor precisión “teatro materialista” ya que, además de exceder los problemas referentes al drama épico (no necesariamente materialista), fue precisamente la teoría del materialismo-dialéctico el soporte central para la aplicación de su estética teatral.

proponer una versión de la tragedia articulada y reconfigurada desde la figura de un coro; del mismo modo a como está estructurada la historia en el texto del dramaturgo alemán<sup>20</sup>. Aunque no existe una relación argumental o temática con la obra de Brecht, vemos que el filósofo esloveno recurre a ciertos aspectos de la teoría del teatro dialéctico y, en particular, a la fórmula estructural de *Der Jasager...* para reconfigurar la historia de Antígona. Con ello, Žizek generará una apertura y ruptura de la estructura de la tragedia, su ley de organización de la acción; llevar a un único final (funesto) las acciones de los personajes.

A diferencia de lo que había realizado Brecht en su versión de *Antígona* de 1948 — que la sitúa en el contexto de la caída del régimen Nazi en 1945—, Žizek reconfigura su adaptación desde el original sofocleo y mantiene el desarrollo de la acción en la ciudad de Tebas, modificando solo las situaciones y acciones de los personajes en los siguientes dos finales.

En el ámbito del teatro y la teoría del drama, la “ruptura” —a veces traducida como “interrupción”—, tiene sus orígenes en el “teatro épico” de Bertolt Brecht. Benjamin expone así la tesis fundamental del teatro del dramaturgo alemán:

“En una palabra: en base a los ensayos de los años anteriores se había formado un modelo determinado, sólido, del teatro brechtiano. Se denominaba épico y con esta denominación se oponía al teatro dramático en sentido más estrecho, cuya teoría formuló Aristóteles por primera vez. Por eso presentó Brecht su teoría como “no - aristotélica” (...) lo que desapareció en esta nueva dramaturgia fue el principio de la “depuración” aristotélica, la purga de los afectos por identificación con el agitado destino del héroe” (Benjamin, 1970: 30)

---

<sup>20</sup> En la pieza didáctica de Brecht, se expone como argumento el viaje de un joven que debe cruzar la montaña en busca de medicina para su madre enferma. A partir de esta situación dramática base, la pieza se articula en tres cuadros, desde la figura de un coro épico, a través de “rupturas” que retornan la acción a un punto anterior de la historia y que configuran dos nuevos desenlaces posibles de la misma situación, alterando solo algunos pasajes claves en la acción dramática, que transfiguran el sentido del “original”.

Benjamin señala que, con su teoría, Brecht modifica la concepción de la catarsis aristotélica centrada en la figura del héroe, y la identificación que este pueda desencadenar en el lector respecto de su historia y de su destino trágico<sup>21</sup>. Estos procedimientos del teatro épico derivaron en la profundización, exploración y experimentación de diferentes mecanismos dispuestos a fracturar o romper con la ley de causalidad de la tragedia.

Uno de los mecanismos para (des)articular y reconfigurar esta unidad de acción aristotélica es la “ruptura”. En efecto, como señala Benjamin, con la ruptura:

“(…) se trata de descubrir ante todo las situaciones (se podría decir también: de distanciarlas). Este descubrimiento (distanciamiento) de situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos” (Benjamin, 1970: 11).

Con ello, el dramaturgo alemán intentaba diferenciar su teoría del teatro épico respecto del teatro dramático, con el objetivo de no apelar a la “proyección sentimental del espectador” (Ibíd.: 10), ya que se proponía, desde sus mecanismos, procedimientos y operaciones *presentar* —en contraposición con la idea realista de *representar*— la realidad y sus contradicciones sociales vitales. El filósofo señala que: “La ruptura de la acción, por la cual Brecht ha definido su teatro como épico, actúa permanentemente *contra* una ilusión en el público” (Benjamin, 1978: 93). El énfasis en nuestro.

La “ruptura” es, pues, uno de los mecanismos dramáticos y escénicos fundamentales, que se contrapone a la idea de un teatro centrado en la ilusión como efecto de la experiencia

---

<sup>21</sup> Respecto del “destino trágico” (*fatum*) en la tragedia griega, Benjamin señala en *Destino y Carácter* que: “(…) el destino se muestra cuando observamos una vida como algo condenado, en el fondo como algo que primero ya fue condenado y, a continuación, se hizo culpable” (Benjamin, 2010: 179). Aquí, se hace evidente una posible línea de investigación presente en la versión de Žizek, respecto de la predeterminación del destino del héroe trágico versus el destino entendido como consecuencia de un conjunto de decisiones y acciones. Sin embargo, es importante señalar que existe una amplia y compleja discusión teórico-histórica, precisamente, respecto del carácter determinista con que se ha leído erróneamente el término, principalmente desde los estudios clásicos (Cfr. Jean Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, 2002) por lo que no será tratado en la presente investigación.

por parte del lector/espectador. Su objetivo es exponer situaciones que son *distanciadas* a través de lo que el filósofo alemán denomina su “función organizadora”:

“El teatro épico no refleja situaciones, sino que las descubre. El descubrimiento de las situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. Solo que la ruptura no tiene aquí un carácter efectista, sino una función organizadora. Ella hace que se detenga la acción y obliga así al oyente a tomar posición frente a los hechos presentados; y al actor, frente a su papel” (Benjamin, 1970: 93).

Con los años, Brecht fue profundizando en estas ideas y consolidando su visión del teatro fundamentada en la teoría del materialismo dialéctico, para elaborar su propia técnica teatral. Esta técnica refiere, precisamente, a la reconfiguración de la estructura del drama; en este caso del sistema dramático. Brecht estaba en la búsqueda de:

“Una técnica que permita al teatro disfrutar de sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones; y según la cual todo existe solo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo” (Brecht, 1963: 40)

Aunque el concepto de “ruptura” del teatro épico quedó, en cierta medida, asociado al “efecto de extrañamiento”, el trabajo del actor y al montaje teatral, lo que está en el núcleo teórico de la noción de “ruptura”, como explica Benjamin, es el proceso dialéctico mismo. Brecht lo desarrolló como dramaturgo en el campo de la escritura explorando desde los propios avances técnicos de su tiempo, y la transformación misma del campo artístico, trabajando un nuevo método en donde vemos que la ruptura tiene un lugar central.

Esa *función organizadora* debe ser entendida en el contexto de la influencia que Brecht tuvo, por una parte, del constructivismo y, por otra, de la figura de Meyerhold en el teatro y

Eisenstein en el cine, a propósito de la noción de montaje<sup>22</sup>. Es así como la “ruptura” derivó en un concepto que excedió la teoría y poética teatral de Brecht, pues trasuntó en una estética y dialéctica de lo discontinuo, de lo fragmentario<sup>23</sup>.

En efecto, Benjamin había anticipado el alcance de la teoría del “teatro épico” ya que, al poner en crisis la teoría de la acción a través de los mecanismos de la “ruptura” y el (des) montaje, generó un quiebre no solo en la noción tradicional de la acción dramática, sino, que permitió pensar el procedimiento artístico a partir de la descontextualización:

“El teatro épico, explicaba él [Brecht], no solo debe desarrollar acciones, sino también presentar situaciones. Contiene, según veremos, tales situaciones por el hecho de interrumpir la acción. Les recuerdo aquí los songs, cuya función primordial es quebrar la acción. De este modo —con el principio de la ruptura— adopta el teatro épico, según pueden ustedes observar, un procedimiento que se ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y la radio, la prensa y la fotografía. Hablo del procedimiento del montaje: la interpolación rompe el contexto en el que es montado(..) (Benjamin, 1970: 93)

En el caso de *Antígona* de Žižek, veremos que dicha descontextualización no se genera respecto del tiempo histórico de la ficción, sino del estatuto mismo de la tragedia.

Además de la referencia a la película de Zacharias Kunuk mencionada en el prólogo sobre la reescritura y la tradición, Žižek explicita que el epígrafe a su adaptación “Corre, Antígona, Corre” es una paráfrasis al título de la película de Tom Tyker *Corre Lola Corre* (1998), en el sentido que la trama tiene una fórmula narrativa similar ya que, partiendo de un acontecimiento particular o punto crucial, la historia toma un giro diferente a partir de una

---

<sup>22</sup> [Cfr. Diderot, Brecht, Eisenstein en *Escritos sobre el teatro* (Barthes, 2009). También es relevante constatar la transformación del “primer” Brecht influenciado por el expresionismo alemán, por ejemplo, en obras como *Baal* (1923) o *Tambores en la noche* (1922), y el Brecht de la teoría del “teatro épico”.

<sup>23</sup> Respecto de la “función de ruptura” Pavis señala: “Esencialmente medio de distanciamiento, las rupturas son la marca de una estética de lo discontinuo y de lo fragmentario. Invitan al espectador a “*volver a pegar los trozos*”, a intervenir para conferir un sentido ideológico al procedimiento estético (Pavis, 2007:406). El énfasis a la definición de Pavis es nuestro, debido a que alude precisamente a la figura benjaminiana de la “vasija rota”.

ruptura, retornando luego a un punto anterior de la acción para mostrar diferentes desenlaces posibles que podrían tener los acontecimientos y situaciones. Esta técnica que trascendió, como señala Benjamin, al “carácter efectista” de la ruptura, por ejemplo, con el mismo montaje cinematográfico, es el que identificamos está presente en la adaptación del filósofo.

Cabe señalar, que la “ruptura” fue y es un mecanismo aplicado bajo diversos procedimientos. Su técnica, difiere si se aplica en un poema, en la dramaturgia, en la puesta en escena o a través de lo que Brecht llamó el “gestus”<sup>24</sup> del actor, la interrupción musical, la utilización de carteles, o bien, las manipulaciones escenográficas. Como hemos visto, estos elementos y procedimientos son centrales en la teoría brechtiana, en donde la “ruptura” es una de las operaciones formales, escriturales, escénicas y teóricas fundamental:

“La ruptura es uno de los procedimientos formales fundamentales. Va mucho más allá del campo del arte. Para mencionar solo un ejemplo, está en la base de toda cita literaria. Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas” (Benjamin, 1978: 11)

No siendo esta investigación un análisis comparatístico respecto de otras versiones o lecturas de Antígona, observaremos, pues, que la versión del filósofo está articulada desde la “ruptura”, la (des) articulación de múltiples citas y la descontextualización estructural de la tragedia. Esto, lo leeremos como una interrupción del *continuum*<sup>25</sup> de la historia y del estatuto mismo de la tragedia de Antígona.

---

<sup>24</sup> El “gestus”, es uno de los elementos fundamentales del teatro épico de Brecht en lo que refiere al trabajo corporal del actor. Se configura como un rasgo o cualidad característica de los personajes según su clase social, oficio, psicología, biografía, etc. Tanto el “gestus” como los *songs*, o musicales, son considerados elementos de la “ruptura”.

<sup>25</sup> La crítica de Benjamin al historicismo en su tesis *Sobre el concepto de historia* (1942), y que fue publicada solo meses antes de su suicidio, es una negación a la idea de la historia y el progreso como un *continuum* del pasado (VIII Tesis). Esta tesis refiere a la indicación de Benjamin respecto del concepto de “estado de excepción” que puntualizaremos a propósito del coro y de lo que leeremos como “contragolpe absoluto”. En las mismas tesis, Benjamin señala que: “La historia de los oprimidos es un *discontinuum*” (...) “El *continuum* es de los opresores” (Benjamin, 2009: 53-54).

De este modo, Žižek reconfigurara la trama, del mismo modo que la película de Tyler y el texto de Brecht, donde se generan diferentes rupturas en la estructura del texto, que permiten reconfigurar la historia y su situación dramática original. Así, el filósofo aplica la fórmula brechtiana situando a Antígona en tres finales, para descubrir o distanciar la historia y, así resignificar, desde la función del coro, la dimensión de *lo político* en la tragedia.

Es por esto que siguiendo la lectura de Benjamin, a propósito de la “traducción”, la “vasija rota” y “la ruptura (brechtiana)”, veremos que Žižek reconfigura estructuralmente el original de Sófocles desde múltiples rupturas. En efecto, en su adaptación el filósofo reformulará la obra desde lo que siempre fue un único final, determinado por la estructura de la tragedia y el mito de Antígona hacia tres desenlaces distintos articulados desde la figura del coro. Así, el filósofo le otorgará al coro la función de deconstruir (Derrida) la arquitectura política de la tragedia de Antígona, en la exposición dialéctica del conflicto político en donde la discusión se centrará en las contradicciones que sugiere la pugna entre este, y el conflicto individual como imposibilidad de una salida.

Intentaremos ver cómo en esta adaptación de la tragedia, la figura del coro funciona en la estructura de la pieza a partir de esa función (des)organizadora de la ruptura. En sentido brechtiano —en tanto teoría marxista, dialéctica y materialista— observaremos que los tres finales de *Antígona* de Žižek se pueden leer desde el problema de la traducción y del paradigma teórico de la “ruptura brechtiana”, como operación formal y en su dimensión teórica. De este modo, el escritor intenta instalar una propuesta crítica (distanciada) respecto de las *condiciones contextuales* contemporáneas de la tragedia en su dimensión política-democrática y su carga simbólico-representativa.

## 2.2 Los tres finales de *Antígona* de Zizek

“El hombre no debe seguir tal como es, es necesario verlo también como podría ser (...) He aquí por qué el teatro debe extrañar lo que muestra”  
(Brecht, 1963:41)

Si bien Zizek toma como primera referencia el texto de Sófocles, en el inicio de su adaptación ya se genera un primer desplazamiento de la figura del coro respecto del texto original, en el sentido que la obra comienza con este y no con el diálogo que sostienen Antígona e Ismene:

### **Corifeo**

“(…) Trozos desperdigados de una vasija rota:  
eso es la vida humana. Parece que los dioses  
se diviertan jugando con sus dados: nosotros.  
Al contar el relato de la vida de un hombre,  
vemos que en muchos puntos podía haber  
[tomado  
un camino distinto. Fuera de nuestro alcance  
está unir los fragmentos, restaurar la vasija;  
sin embargo, podemos relatar esa vida  
de modo que en el punto crucial, cuando los  
[dioses  
sus dados desde el cielo lanzan, nuestro relato  
consigne los diversos frutos de la jugada.

De este modo obtenemos una serie de historias  
que corren paralelas, una encima de otra,  
y aunque así no logramos un conjunto  
[armonioso,  
observan nuestros ojos una imagen completa (...)”<sup>26</sup>  
(Zizek, 2017: 45-46).

En este parlamento, que inaugura su *Antígona* vemos que el filósofo inserta, desde la figura del coro, las ideas principales con las que reconfigura su adaptación: la “vasija rota” sobre el problema de la traducción y la “ruptura brechtiana” que se evidencia en que, a partir

---

<sup>26</sup> Hemos respetado la transcripción de la edición al castellano con la que trabajamos en esta tesis. Tanto en la orientación de los parlamentos, como en los signos de puntuación y énfasis.

de un punto crucial, la trama tomará un giro hacia tres desenlaces diferentes: el clásico, el irónico y el revolucionario<sup>27</sup>.

Cabe precisar que, al igual que en el texto de Brecht, la estructura de *Antígona* de Zizek está configurada desde lo que podríamos leer a partir de lo propuesto por el semiólogo francés Gerard Genette en *Palimpsestos* (1962), respecto de su modelo hipertextual entendido como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto), a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)” (Genette, 1989: 14).

Por una parte y, de modo más general, Zizek elabora una adaptación de la tragedia (hipertexto B), a partir de un hipotexto A (*Antígona* de Sófocles), y por otra, de modo particular, reelabora la trama de la tragedia a partir de un texto base que podemos llamar hipotexto A (*Antígona* “clásica” inspirada del original sofocleo) y dos hipertextos B y C (dos nuevos desenlaces posibles, el irónico y el revolucionario, a partir de ese “original”). Este nivel hipertextual se complementa y complejiza si consideramos las citas y referencias inscritas en esta adaptación.

De este modo, Zizek configura una primera versión que sigue el desenlace original de Sófocles: Antígona asumiendo la consecuencia de sus acciones y contradiciendo la orden de Creonte, ha decidido darle sepultura a su hermano Polinices. Un guardia, informa a Creonte que alguien ha desobedecido a su orden, instante en el que Antígona, al ser consultada, confiesa haber realizado ocultamente el ritual fúnebre a su hermano, siendo definitivamente condenada a muerte. Aquí aparece el personaje del sabio Tiresias, consejero que llama a Creonte a la sensatez, entendiendo que sus actos han hundido en la putrefacción

---

<sup>27</sup> Estas categorías respecto de los tres finales son solo referenciales y no serán objeto de esta investigación, a excepción de ciertos comentarios que puntualizaremos más adelante.

a Tebas y que la desgracia recaerá sobre la ciudad de seguir con la rigidez de su edicto. En efecto, Antígona ha descatado la prohibición y es confinada por orden de Creonte.

A partir del referente sofocleo, Zizek elabora aquí una primera versión del conocido *Elogio del hombre*, texto que fue tratado en un sentido filosófico por Heidegger en su *Introducción a la Metafísica* (1953). Para el filósofo alemán en el *Elogio*, representado en el canto del coro, se encuentra la expresión de un “proyecto poético de ser-humano” (Heidegger, 1999: 136)<sup>28</sup>. El comentario e interpretación de Heidegger advierte, justamente, respecto de la *traducción* del texto griego y de la incapacidad de poder (re) construir las palabras a partir de su profunda “totalidad” poética.

En Zizek, la estructura del *Elogio*, se mantendrá en las otras dos versiones con diferencias en el tercer final, cuestión que se puntualizará más adelante. El primer *Elogio* empieza con la reconocida frase “Existen muchas cosas siniestras y diabólicas, mas ninguna, no obstante, es comparable al hombre” (Zizek, 2017: 75), para luego describir las cualidades y virtudes atribuidas a ciertas características de la existencia humana<sup>29</sup>. Nos parece relevante referir al *Elogio* ya que, junto con la transfiguración y desplazamiento del lugar del coro en el texto y la representación, evidencia que los parlamentos del coro se están rescribiendo al interior del texto, particularmente, la parte final de este:

### **Coro**

“(…) En la sabiduría está siempre el triunfo,  
en no mostrarse impío con las divinidades,  
pues toda la arrogancia de los hombres  
[soberbios

---

<sup>28</sup> Cabe recordar que es aquí donde Heidegger retorna a la discusión respecto de la traducción y definición del concepto de “lo siniestro” y “lo ominoso” (*Un-Heimlich*) que trata a partir de Antígona.

<sup>29</sup> A propósito de lo “ominoso” o lo inquietante, lo *diabólico* también emerge como un “leitmotiv” al que Zizek refiere desde el inicio hasta el final de su versión de Antígona. En ese sentido, la propuesta del filósofo no deja de ser una discusión con el problema de la contradicción de la condición del sujeto mismo.

acarrea un castigo terrible e implacable.  
El valor de ser sabio descubre anciano el  
[hombre.”  
(Zizek, 2017: 75-76).

En esta primera versión, el *Elogio* surge posterior al momento en el que Creonte se ve enfrentado a tomar conciencia de las consecuencias que llevan los actos y la responsabilidad que esto significa para un gobernante. Esto constituye un primer desplazamiento (contraargumentativo), del coro respecto del accionar de Antígona.

Al igual que en Sófocles, una vez condenada y encerrada, Antígona, comete un acto suicida y muere ahorcada con una soga en la misma caverna donde ha sido encarcelada, hecho que desencadenará igualmente la muerte de Hemón —hijo de Creonte— quien, desesperado al ver muerta a la mujer con la que estaba comprometido, hunde su espada entre sus costillas quitándose la vida.

Antígona, hija de Edipo y Yocasta, ha encarnado la historia de un linaje incestuoso y maldito. Creonte, al ver que ha causado también la muerte de su hijo y de su esposa, se arrepiente de un castigo que se le ha vuelto en su contra señalando que: “Si cuanto ha sucedido pudiera deshacerse y tomar otro rumbo, volvería yo atrás para actuar entonces de forma muy distinta” (Ibíd.: 79). Vemos que, desde el inicio, el texto de Zizek trata claramente de la exposición dialéctica y de un conflicto entre vectores: sus posibles dislocaciones, sus movimientos, sus fuerzas, sus tensiones.

Cabe recordar que existen, a grandes rasgos, al menos dos interpretaciones de los aspectos políticos en la Antígona de Sófocles y que Zizek está problematizando: la primera lectura es la que considera que la heroína no está en lo correcto: “Sófocles en su Antígona, toma partido contra la heroína que se levanta contra el Estado democrático” (Hauser, 1982: 125). La segunda, es la que extrae Scodel de la lectura y análisis de Hegel en *La*

*Fenomenología del Espíritu* en donde: “tanto Antígona como Creonte están en “lo correcto” pues cada uno defiende un tipo importante de bien; Creonte defiende el Estado y sus leyes y Antígona defiende los derechos instintivos de familia y religión, así como la conciencia individual que de ellos se nutre; cada uno, sin embargo, al defender estos sentidos del bien, niega el valor del otro.” (Scodel, 2015: 174). En las variaciones de los siguientes dos finales propuestos por Žizek, esta doble negación funciona como el punto de fuga que, precisamente, permite la inflexión del conflicto político.

Luego de este primer desenlace, se retorna a un punto preliminar de la acción y surge lo que aquí proponemos como la “primera ruptura” a cargo del coro, donde se observa que en la acotación final se sugiere la repetición de palabras que el corifeo ha dicho anteriormente. Es aquí donde también comienza la segunda versión a partir de una primera interrupción o “ruptura” como punto de inflexión en la estructura del texto:

*“[(...) El coro permanece en escena; el corifeo repite palabras que ya ha dicho, devolviendo la acción a un punto anterior]”*

### **Corifeo**

¡Libera a la muchacha de su tumba de piedra  
y entierra ese cadáver que ahora yace insepulto!  
Encárgate tú mismo y obra sin dilación”.  
(Žizek, 2016: 79).

La construcción de este segundo final comprende otra situación distinta y muestra cómo Antígona logra convencer a Creonte de enterrar a su hermano Polinices. Esto desencadena que, aquellos ciudadanos de Tebas que habían visto en Polinices a un traidor, entren en palacio y maten salvajemente a Creonte y a su hijo Hemón.

Esta versión más breve, prosigue con el segundo *Elogio* que interrumpe la acción a través de un interludio a cargo del coro. Proponemos que lo que Zizek establece aquí es reconocible como un “song” en sentido *brechtiano*; esta otra forma de ruptura o interrupción —en este caso musical— constituye una de las posibilidades del distanciamiento como mecanismo de la ruptura. Este *Elogio* comienza igual que el anterior, sin embargo, se genera una primera variación en su parte final respecto del primero:

### **Interludio-Coro**

“El mortal más dañino, movido por la audacia,  
hace el mal respetando las leyes de lo continuo.  
En vez de refrenar los humanos excesos,  
en sus manos las leyes les dan rienda suelta,  
convirtiéndose así en un duro instrumento  
que mina los cimientos de la vida en común.  
Perversa es la maldad que parece regirse  
por el solo deseo de cumplir justicia”

(Zizek, 2017: 81)

En este segundo *Elogio*, el coro contrargumenta la insistencia de Antígona como una voz que: “canta un brechtiano elogio del pragmatismo: la clase dirigente puede permitirse obedecer el honor y los principios rígidos, mientras que los de abajo pagan el precio que ello exige” (Ibíd.: 39). En efecto, el coro va progresando y transfigurándose en la medida que avanza el relato como parte del entramado arquitectónico del texto, poniendo en crisis la discusión política poco a poco distanciada, a través de la representación de la colectividad, en contraparte al conflicto individual (y de linaje) que aqueja a Antígona. Así queda ilustrado en el siguiente texto:

## Coro

(...) Los poderosos pueden cumplir con los  
[deberes  
honrosos y regirse por rígidos principios,  
puesto que el pueblo paga por ello(..)”  
(Ibíd.: 83)

Por otra parte, uno de los elementos relevantes que se aprecia en esta versión y que es necesario mencionar, refiere al “repulsivo tic” que invade a Antígona que ha enloquecido. Así, con la ciudad destruida y en llamas, irrumpe nuevamente en el texto media loca, aturdida, caminando como en trance en medio de las ruinas y rodeada por el fuego repitiendo: “Yo no soy más que amor, el odio me es ajeno (...)” (Ibíd.: 82). El inserto de Zizek constituye una suerte de *gestus* psicoanalítico, que simboliza la insoportable carga (histórica) de Antígona que ha quedado, *tomada* por su obsecuente insistencia, desorientada y en el paroxismo extremo. La irónica alusión al texto de Sófocles es evidente.

En efecto, el *gestus* emerge como una “ruptura” en tanto mecanismo que irrumpe, no sin cierto sentido humorístico, como síntoma del estado de crisis de Antígona en el momento final:

*“[Antígona permanece quieta, en silencio, mientras en su rostro aparece un repulsivo tic]*

## Antígona

Me obliga lo terrible.  
Lo sé perfectamente. Siento como se cierra  
En torno a mí la trampa. Ahora sé lo que soy.  
Pero mientras la vida por mis venas discorra,  
Pido solo una cosa: dejad que a mi manera  
Me entregue a la locura. Trataré de pensar  
Qué curso habrían tomado las cosas

[remontándome  
a un punto de la historia anterior todavía,  
para evitar así este indecible espanto (...)  
(Ibíd.: 86).

Las alusiones de Antígona respecto de “qué cursos habrían tomado las cosas”, son las mismas a las que refiere el corifeo al inicio de la obra respecto de la idea de que “al contar la vida de un hombre vemos que en muchos puntos podía haber tomado un camino distinto”, ideas que atraviesan el problema específico de la “ruptura” *brechtiana* que aquí hemos analizado. Este mecanismo encarnado en la figura del coro, desestabiliza la función organizadora del sistema de la tragedia de Sófocles, a la vez que recurre a su reconfiguración estructural. Ambas ideas —“traducción” y “ruptura”— están articuladas con el propósito de construir tres versiones posibles para el desenlace de la tragedia griega, que nos permitan mirar en tres o más perspectivas las posibilidades de final.

Así la ruptura funciona como el mecanismo formal que le permite al filósofo “traducir” la tragedia sofoclea, siguiendo la metáfora de la “vasija rota” y reconfigurar una suerte de ensamblaje o restitución del texto, a partir de una multiplicidad de fragmentos.

Como hemos señalado, el interés de esta tesis se centra en el análisis de las posibilidades de interpretación que propone el texto, específicamente, a partir del tercer final, puesto que consideramos que en él se encuentra y se consume de manera más clara, una potencial resignificación del significante, que nos permite hacer vínculos entre los procedimientos estéticos, filosóficos y políticos que hemos señalado, lo que será parte del siguiente capítulo.

### **CAPÍTULO III: “Contragolpe absoluto”: la resignificación de *lo político* en la tragedia”**

“La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción”  
(Benjamin, 2009: 27)

“La tradición de los oprimidos nos enseña que el “estado de excepción” en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo”  
(Benjamin, 2009: 22)

En el tercer final, se presenta al coro de un modo totalmente nuevo y radical. Desde los anteriores textos de Antígona, se reitera la operación de “ruptura brechtiana”, retornando a un momento previo al final de la primera versión, nuevamente desde la figura del corifeo:

*[Creonte reaparece en escena y volvemos a un momento anterior]*

### **Corifeo**

Que muera, por lo tanto, si ya está decidido.  
(Zizek, 2017: 86).

En este último final, el coro sostiene un diálogo con Creonte que da por terminado el conflicto, asumiendo la indicación del corifeo que ha decidido dar muerte a Antígona. En un acto absolutamente original respecto de sus versiones anteriores, el coro señala que el conflicto no ha terminado y ordena que Creonte sea depuesto y detenido junto a Antígona. En esta última didascalia o acotación, se evidencia el desplazamiento del coro, su transfiguración y la dislocación que ha generado su acción la historia y en el texto, lo que deriva en un levantamiento revolucionario y sangriento para instaurar lo que en el texto se indica como un “Comité de salud public”<sup>30</sup>, que toma el poder de la ciudad, transformándose en un agente colectivo que impone una democracia popular en Tebas.

En este diálogo, Creonte intenta justificar que sus actos siempre intentaron mantener la “buena salud” del Estado, a pesar de haber actuado cruelmente. El coro por su parte, lo acusa por haber sido un líder injusto. Creonte solicita decir unas últimas palabras, pero el coro señala que ya ha sido suficiente el tiempo para discursos. Existe una explícita alusión al

---

<sup>30</sup> Posterior al auge de la Revolución Francesa, Robespierre y Danton conforman el *Comité*, institución de carácter legislativo encargada de enjuiciar, encarcelar y asesinar a todas las personas que fueran en contra de los ideales de la Revolución.

“continuo” como el *continuum* benjaminiano de la historia, que sostiene el argumento que dicta el coro frente a la imposibilidad de transformar el curso de la historia. Luego el coro ordena que sea encerrado en un lugar oculto y ejecutado para que su cadáver quede expuesto a las aves y los perros, como él mismo lo hizo con Polinices. Creonte le señala al coro que, si con su ejecución harán un acto de justicia, porqué actuar de manera oculta y el coro responde que, de este modo le negará la posibilidad de morir como él desea.

Finalmente, Antígona se introduce en una discusión con el coro que la interpela a que exprese las motivaciones que guían sus actos, señalando que ella ha obrado en favor de ellos:

### **Antígona**

Pero ¿es que no veis  
¿Que estoy de vuestra parte? Al exigir que el  
[cuerpo  
de Polinices fuera enterrado di voz  
a quienes, excluidos de esta ciudad- Estado,  
en sus márgenes viven una oscura existencia,  
carente de palabra.

### **Coro**

Pero los excluidos  
no necesitan nunca que los privilegiados,  
por mera compasión, se expresen en su  
[nombre.  
Ellos deben hablar de sus  
[problemas.  
al prestarles tu voz, aún más los traicionaste  
que tu tío, privándolos de sus propias palabras”  
(Ibíd.: 91-92).

En este diálogo, Zizek en voz del coro, expresa de manera clara una crítica a la noción moderna de democracia representativa, ya que el coro manifiesta la contradicción de que el pueblo pueda ser representado, aun cuando quienes se dicen representarlos tengan

intenciones nobles o asignado sobre sí aquel mandato. El problema se establece porque, en los hechos, queda establecida la imposibilidad de que quienes detentan el Poder puedan *traducir* la representatividad que, por decreto, divino, familiar o legal, se adjudica sobre quienes se dice representar. Así, a través de la figura del coro, la crítica del filósofo actualiza el sentido de la condición de clase de la colectividad que se vuelve autoconsciente de que la construcción de un “nosotros” parte de una exclusión insoslayable respecto de “ellos”. De este modo, el concepto de “traducción” y “ruptura” que trabaja Zizek se puede relacionar con esta noción de “ruptura brechtiana”, donde desde la puesta en escena se rompe con la noción tradicional de democracia representativa dentro de la tragedia misma.

Desde este punto de inflexión, la figura del coro se convierte en un agente activo al interior del texto. Aristóteles ya había planteado este asunto en la *Poética*, cuando señala que el coro “debe ser considerado como uno de los actores, esto es, debe ser parte del todo y participar de la acción no como en Eurípides, sino como en Sófocles” (Aristóteles, 2009: 136). La diferencia y particularidad en esta tercera versión es que, aunque el coro participaba de la acción en la tragedia, aquí interviene explícitamente *en* ella —en este caso para darle muerte a Antígona— ingresando en el conflicto mismo para darle un giro a la representación.

Bajo esa motivación, el coro declara a Antígona una enemiga aún más peligrosa para Tebas que Creonte y ordena que sea decapitada. Ella intenta, en su insistencia, hacerle ver al coro lo terrible que implica el matar a un ser humano, a lo que este responde: “No obstante, en ocasiones, cuando, si no se actúa, son miles los que mueren, no matar es un crimen aún más execrable” (Zizek, 2017: 94). Así, en el final y ya sin escapatoria, Antígona se niega a una salida pactada, siendo interpelada por el coro a que asuma su destino libre y con dignidad. Hemón, se debate entre asumir la nueva justicia impulsada por el coro o el amor por

Antígona; entre ambas alternativas no puede decidir, prefiriendo acabar, como en el original sofocleo, con su propia vida:

([Hemón] *Saca un cuchillo y se corta la garganta. Varios miembros del coro avanzan al mismo tiempo hacia Antígona y la abaten con sus espadas*)  
(Ibíd.: 95)

Vemos que existe una evidente puesta en crisis del problema político democrático, que se manifiesta a partir de un contragolpe medular respecto de parte toda la hegemonía representacional de la tragedia de Antígona, el poder, la democracia, la representatividad y en último, o primer término, de la representación misma. En efecto, luego de asesinar a Antígona son, precisamente, el coro y el corifeo los que finalizan la obra con sus textos en el epílogo. Primero lo hará el coro, que dirige el tercer *Elogio* que contiene una sutil variación respecto de los dos anteriores.

Por una parte, en el inicio: “Existen muchas cosas extrañas y asombrosas, mas ninguna, no obstante, es comparable al hombre” (Ibíd.). “Extrañas” y “asombrosas”, no “diabólicas y siniestras”. Esta sutil variación, genera una distancia respecto de aquella mirada del ser humano en tanto ser que está *más allá* de lo siniestro; más allá de los dioses.

Tal como vimos en los dos anteriores *Elogios*, Zizek también modifica el final de este:

### **Coro**

“(…) Está siempre el triunfo en saber refrenar los excesos diabólicos que habitan en los  
[hombres,  
sobre todo en aquellos que gobiernan al  
[pueblo.

Como el poder refuerza todos los excesos,  
no debe gobernar jamás un hombre solo:  
la colectividad ha de ser quien gobierne,  
controlándose siempre los unos a los otros,  
para que nunca estallen las fuerzas demoníacas,  
madres de la catástrofe. Aunque no existan  
[dioses  
que los ayuden, queda ese grupo de iguales  
unido por un santo espíritu, un vínculo  
más fuerte que el destino, capaz de desafiar  
el poder de los hombres e incluso el de los  
[dioses.  
(Ibíd.: 96)

Este cambio radical y paradigmático propuesto por Zizek, en el final de este último *Elogio*, es donde se aprecia que la estructura externa del texto y se reescritura, han contribuido a generar un cambio en el sistema de la obra, al constituirse un nuevo orden político interno que deriva de las dos rupturas que hemos descrito anteriormente. Así, generando una ruptura al interior de la representación, el coro pasa a ser un agente subversivo respecto y contra la “historia oficial” de la tragedia, consumando el establecimiento de un nuevo gobierno en la ciudad de Tebas a través de lo que entendemos como un “contragolpe absoluto”, donde es la colectividad la encargada de gobernar. En este sentido en este tercer final queda establecido que, frente a los personajes “oficiales” de la historia y al conflicto político que ellos representan, la única salida posible es la insubordinación violenta del coro. Zizek se centra en la figura del coro como entidad subversiva que ya no sigue manifestándose condescendiente con Antígona, sino que, impugna su pertinencia en el conflicto político por pertenecer a la clase que detenta el poder y que no representa a la colectividad.

La última *variación* estructural y textual respecto del desplazamiento de la figura del coro en el texto, la establece el corifeo que, como director de esta operática representación

del “gran teatro” del mundo y de la democracia, da término al texto en lo que sería un *distanciamiento* existencial, abierto de preguntas, que han abierto un proceso de deconstrucción de la genealogía ética, moral y política de la tragedia sofoclea.

### **Corifeo**

Vuestras palabras son venerables y sabias:  
Nadie puede escapar a su propio destino  
Ignoran sin embargo, que tampoco podemos  
Escapar de la carga de nuestros compromisos.  
El destino no puede servirnos como excusa  
Para obra simplemente conforma a nuestro gusto  
Los abuelos de Antígona sabían la ventura  
Que aguardaba a su hijo Edipo, e intentaron  
Eludirlo: no obstante, fue ese mismo empeño,  
concebido en aras de los más nobles fines,  
el que contribuyó a sellar su infortunio.  
Amarga es la lección de la historia de Edipo:  
El hombre que no puede elegir su destino  
Y condenado está de antemano a la infamia,  
Obra de tal manera que se vuelve culpable  
de sus terribles actos. Más la sombría historia  
de Antígona enseña otra lección: si el hombre,  
gracias a algún milagro, logra volver al punto  
que desencadenó el drama que lo asuela,  
probablemente obre de suerte más aciaga,  
alumbrando un horror y angustia mas  
[hondos.  
Ahora hemos llegado al final de las tristes  
Desventuras de Antígona. ¿Con cuál final nos  
[quedaremos?

¿La razón le asistía al porfiar sin descanso  
Porque respetaran unas antiguas leyes  
divinas no escritas? ¿Tiene razón Creonte  
al defender a ultranza los decretos de Tebas?  
¿O acaso acertó el coro ejecutando a ambos  
Y creando un gobierno basado en lo común?  
No hay respuesta sencilla. Nosotros, los actores,  
no somos sino sombras que hemos

[representado  
estos tres desenlaces para vosotros, público.  
Por vuestra cuenta y riesgo, tenéis que decidir.  
No hay nadie que os pueda ayudar.

[Estáis solos.  
Sin que nada suceda, cuando solos estamos,  
nos asalta pronto el rumor de la vida  
y en ese instante mismo, las personas cabales  
adoptan un propósito y al caos ponen demora.

(Zizek, 2017: 98)

En el final de esta tercera versión a cargo del Corifeo, las interrogantes se articulan como el último eslabón que distancia al lector respecto de lo que serían tres posibilidades al conflicto de Antígona y, en última instancia, el establecimiento de un proyecto colectivo radical llevado a cabo a través de la violencia revolucionaria, expuesto también en su propia contradicción e histórico derrumbe. Lo que nos recuerda nuestra solitaria presencia arrojada a en mundo despiadado del cual, aunque pudiéramos retornar a un punto anterior de la historia de la humanidad, incluso podríamos obrar aún peor. Vemos en este sentido que el corifeo, tiene por función distanciar al lector respecto de los tres desenlaces posibles que hemos visto para la historia de Antígona, interpelándolo con preguntas en un ejercicio

eminentemente brechtiano que nos invita a tomar una posición (ético-política) respecto de nuestro lugar en la Historia. Desde esta perspectiva, leemos que Zizek establece una reformulación de la carga moral de las acciones y las palabras que se repiten como una humana condena, proponiendo un giro hacia el *extrañamiento*<sup>31</sup> y asombro frente al horror de la desolada y sangrienta realidad del ser en el mundo; la tragedia de la lucha *por* y *contra* el Poder (el final clásico, el irónico y el revolucionario).

Como señala Benjamin, y ya hemos consignado en el Capítulo II, apartado 2.1, citar un texto implica: “introducir una ruptura en su contexto (...) (Benjamin, 1978: 11)<sup>32</sup>. Esto le permite a Zizek instalar, en sentido benjaminiano, un nuevo “estado de excepción” en la tragedia, a partir de un universo de fragmentos que componen directa e indirectamente la representatividad simbólica del texto de Sófocles.

En los apuntes recopilados en la traducción del texto de Benjamin sobre las *Tesis sobre la historia* (2009), queda de manera clara el alcance que el concepto de “ruptura” o “interrupción” tuvo para toda la matriz conceptual de la filosofía benjaminiana:

“El continuum de la historia es de los opresores. Mientras que la idea de un *continuum* iguala todo al nivel del suelo, la idea de un *discontinuum* es la base de la tradición auténtica. La conciencia de una discontinuidad histórica es lo propio de las clases revolucionarias en el instante de su acción” (Benjamin, 2009: 43).

---

<sup>31</sup> Siguiendo lo analizado en el segundo y tercer final, proponemos aquí hablar de “extrañamiento”, ya que la situación dramática no solo aparece distanciada, sino que también extrañada respecto de la turbación del mundo.

<sup>32</sup> Benjamin señala que: “Hubo de ser [Kraus] el desesperado el que, por su parte, descubriera en la cita una fuerza no de conservar, sino más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto; la única que infunde todavía la esperanza de que algunas cosas sobrevivan a este escaso espacio temporal, precisamente porque las han sacado de él”. (Benjamin, 2007: 374).

Es así, como Zizek elabora lo que podríamos llamar un *dispositivo hipertextual*<sup>33</sup> ya que configura, a pesar de su carácter híbrido, un texto-obra “propiamente literaria” (Genette, 1989: 15). Decimos dispositivo ya que el texto está articulado como una *red* o “un conjunto heterogéneo que incluye *virtualmente* cada cosa” (Agamben, 2011: 250), con múltiples entradas y salidas dispuestas para desarticular las piezas centrales de la tragedia; virtualidad a la que ya había referido Zizek en el prólogo.

El texto, articulado desde la “ruptura” como una *dialéctica del fragmento*<sup>34</sup> traduce y reconfigura la estructura y ordenamiento de las partes de la tragedia sofoclea en un doble nivel, exponiendo un proceso de reconfiguración total y radical de la trama de Antígona hacia lo que Zizek llamó, irónicamente, “giro estalinista”, problema que aquí leemos, de modo más general, desde la noción de “contragolpe absoluto” representado en la figura del coro. Así. El filósofo configura lo que hemos denominado un *dispositivo hipertextual*, en el sentido que construye un texto que se sirve de diferentes medios significantes para traducir y resignificar estructuralmente la tragedia<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> El concepto de “hipertextualidad” lo extraemos del semiólogo francés Gerard Genette en *Palimpsestos*, quien señala que la hipertextualidad es “un aspecto universal de la literariedad, en donde no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.” (Genette, 1989, p.19). Este es una subcategoría específica dentro de las categorías de la “transtextualidad”. Genette llama transtextualidad a «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette, 1989: 9-10).

<sup>34</sup> “Mientras la relación del antes con el ahora es puramente temporal (*continuum*), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos (Benjamin: 2009: 52). En las cartas que mantuvo Benjamin con Scholem, Horkenmeir, Gretel y Theodor Adorno, se expone el núcleo central respecto de la teoría de la “imagen dialéctica” como *constelación* y la preocupación del filósofo por la *forma* en que construyó dicho trabajo, a través de la recopilación histórica de imágenes, fragmentos, citas y notas. Benjamin iba exponiendo sus tesis y reflexiones en aquel colosal y frenético trabajo que implicó su mayor obsesión: el *Libro de los Pasajes* (1983), estudio sobre la transformación de la sociedad francesa del siglo XIX, que observaba con la perspectiva del crítico del siglo XX. Véase, *Walter Benjamin. Libro de los Pasajes* (Benjamin, 2011: 893-984)

<sup>35</sup> Para una comprensión más extensa, y a la vez sintetizada, de la complejidad de las partes que componen la tragedia griega y sus características históricas, véase: *El teatro griego en Escritos sobre el teatro* (2009) de Roland Barthes.

Particularmente respecto del llamado “giro estalinista”, nos parece pertinente complementar nuestro análisis a partir de ciertos fragmentos de la aguda tesis sobre la teoría de la vanguardia rusa de Boris Groys en *Obra de Arte Total Stalin* (2008), en particular a propósito de la “cultura estaliniana”, en donde el escritor pone el acento respecto de la separación existente entre la radicalización o toma de poder como mistificación estatista, y su pragmática ruptura como superación materialista<sup>36</sup>.

Conjeturamos, que Zizek no oculta su interés por hacer una obra altamente ideológica en el sentido mismo de la funcionalidad de la operación. Precisamente, el coro tiene la función de *traducir* el conflicto político de la tragedia, asunto que se explicita en la discusión teórica de Zizek con las corrientes interpretativas modernas y posmodernas, para instalar una reescritura dialéctico-materialista de *Antígona* en la cual la función de la figura del coro se actualiza transformándose en un agente primordial de la acción dramática para la posibilidad de un cambio radical y político.

---

<sup>36</sup> Tal como lo tratará Boris Groys en “Obra de arte total Stalin”, la teoría de la vanguardia rusa está contenida en su núcleo por los conceptos de “desplazamiento”, “negación” y “extrañamiento”. Es relevante la distinción que el autor hace respecto del problema de la relación entre vanguardia y cultura clásica, en tanto puede ser analizado respecto de *la política*, desde el punto de vista de la ideología su burocracia y sus regímenes, pero también desde el punto de vista de *lo político* de las prácticas artísticas. En este sentido, la teoría del “extrañamiento” o “puesta al desnudo del procedimiento” de la vanguardia rusa, forma parte de ese análisis estético que sugiere o deriva de las prácticas artísticas. Ese procedimiento, en tanto renovación/revolución (permanente) de las formas artísticas que tenía el objetivo de “extrañar” el arte, Groys propone leerlo en dos líneas: por una parte, desde la teoría de la vanguardia desde lo que denomina “la puesta al desnudo del procedimiento” y, por otra parte, desde la teoría de la cultura estaliniana. Es la oposición entre lo que llama, respectivamente “desautomatización” y “automatización de la conciencia”; esta última de la cultura estaliniana. Es relevante la distinción de Groys a propósito de que esto no se trataría de la renuncia de la cultura estaliniana a las prácticas artísticas de la *tradicción* en favor de la exposición de sus procedimientos, en una suerte de “ocultamiento ideológico”, sino precisamente, como “el estudio de esos procedimientos con el fin de su ulterior aplicación orientada a determinados objetivos”. En este sentido, Groys señala que una de las características de la cultura estaliniana era trabajar con “diferentes modelos de formación del inconsciente, *sin poner al descubierto los mecanismos de esa formación* (ej., Pavlov y el sistema Stanislavsky)” (Cfr. Groys, 2008: 96-97). El énfasis es nuestro. También a propósito de los modelos de “formación del inconsciente”, Benjamin en una carta a Scholem fechada el 9 de agosto de 1935, confiesa que respecto del trabajo de los *Pasajes* existe la “*utilización filosófica del surrealismo*” para “retener la imagen de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus *desechos*, por así decirlo” (Benjamin, 2011: 35). El énfasis es nuestro.

En efecto, es el coro el que está constantemente actualizándose y reescribiéndose, quedando establecido un cambio, tanto en el orden estructural como de la representación, por tanto, del propio sentido estético-político de la tragedia. Es evidente que, tanto en el segundo y, más explícitamente, en el tercer final, se configura la tesis principal expuesta hasta aquí de un “contragolpe absoluto” a partir de lo que hemos visto como una progresión y transfiguración de la figura del coro en su desplazamiento por el texto, desde de la “ruptura brechtiana”. Este mecanismo dado en momentos específicos del texto y la trama, accionan un cambio no solo de la dimensión política (del régimen), sino, de *lo político* en el sentido que, el texto resignifica el problema desde el estatuto constitutivo mismo de la tragedia respecto de una parte de su “origen” político y de los marcos de su constitucionalidad democrática excluyente.

Un “contragolpe absoluto” que, a través de escenas previamente detonantes, proponen una *resignificación* respecto de los paradigmas discursivos de la tradición clásica y moderna de la tragedia de Antígona, a partir de lo que hemos leído desde la ruptura de la vasija sobre el problema de la traducción benjaminiana en sentido filosófico y como operación brechtiana.

La ruptura, en efecto, surge en contraposición a la idea de la historia como proceso y *continuum*. Es decir, Žižek actualiza la idea brechtiana de distanciamiento y por ende, de “ruptura”, cuestión que se materializa en dos niveles: primero, en la articulación de un marco filosófico de soporte que posibilita la resignificación de la obra como discurso político y, segundo, en la construcción de un sistema de (re)escritura —el de la dramaturgia y la tragedia en términos estructurales—, a través de la modificación de las piezas e ideas claves de la *matriz* del texto; cuestión que Žižek ya había denominado en *Contragolpe Absoluto* como “variaciones” (2014: 154). En este sentido, la adaptación del filósofo contiene un universo semántico y referencial imposible de abarcar y puntualizar en su totalidad, ya que la

operación hace estallar el significante mismo Antígona, exponiendo sus *heridas*, grietas y fisuras donde ya sus orígenes han quedado perdidos en su misma pérdida.

La función (des) organizadora de la ruptura, es la que aquí se ha propuesto leer como central para articular la operación de traducción de la tragedia *Antígona*, como una *dialéctica del fragmento*, para así diferenciarla de la “dialéctica del proceso” y de la “exposición del procedimiento artístico” (reescritural), ya que la operación de traducción aquí analizada subyace desde afuera y desde dentro como una *constelación* de citas<sup>37</sup>, referencias y entradas encargadas de reconfigurar un sistema de escritura, en este caso el *sistema dramático*. Tal como señala Benjamin: “No se trata de que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquella en donde el pasado y el presente se juntan para construir una *constelación*”. (Benjamin, 2009:52). El énfasis es nuestro

En efecto, en la adaptación de Zizek no hay síntesis. Es por ello que, en el sentido de una reformulación dialéctica, el texto organiza un tipo de obra —digamos, la obra épico-brechtiana—, al tiempo que desorganiza la estructura y la matriz de la tragedia, cuyo resultado es un *distanciamiento* —según cada final— que nos permite como lectores(as) observar desde una nueva perspectiva el conflicto político presente en texto sofocleo, y resignificarlo en clave contemporánea<sup>38</sup>.

Siguiendo la lectura de Barthes, este señala que “la tragedia está lejos de representar acciones, es decir, modificaciones inmediatas de situaciones; la acción aparece las mayores

---

<sup>37</sup> Beatriz Sarlo afirma que: “Para Benjamin, el arte de la escritura se une al de citar: porque en el cambio de lugar, la cita viaja de una escritura a otra, es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y otros sentidos (...) necesita de ese impulso que es el texto ajeno, la relación íntima con la escritura del otro” (Sarlo, 2000: 29). Benjamin dirá que en su trabajo que las citas “son salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatar la convicción que alberga el ocioso paseante (Benjamin, 2007: 78).

<sup>38</sup> Como señala Roland Barthes: “La escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, es el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia” (Barthes, 2011: 20).

partes de las veces refractada por formas intermedias de exposición, las cuales producen cierto distanciamiento” (Barthes, 2009: 322). Es en este sentido que se puede entender el marcado carácter brechtiano de esta traducción y adaptación, ya que Zizek nos revela que la tragedia no trata solo de representación o imitación de acciones, sino de estas “formas intermedias de exposición” que producen cierto distanciamiento<sup>39</sup>.

Zizek, no explicita en su prefacio teórico la utilización de la “ruptura brechtiana” en su adaptación, sin embargo, consideramos que esta aparece como un mecanismo fundamental en el texto. Es decir, el filósofo recurre a diversos elementos de la textualidad teatral, para incorporarlos en el acontecimiento revolucionario y así amplificar<sup>40</sup> la contradicción *en* el núcleo del conflicto.

A partir del concepto de “traducción”, en primer lugar, hemos identificado un *sistema abierto* de escritura, en la medida en que existe una estructura particular que se relaciona con la reescritura (y adaptación) de la tragedia, la función de sus partes y la correspondencia que se establece entre sus referencias y contenidos. Luego, Zizek aplica la fórmula estructural de *Der Jasager und der Neinsager* (1930) de Brecht, para dar una solución estructural a la tragedia y proponer una adaptación hacia lo que en el Prólogo a *Antígona* llamó el “giro estalinista”.

En cuanto a *lo político*, entendemos que esta es una dimensión que cruza, tanto la propuesta de Zizek, como la impronta brechtiana que reconocemos en su obra. Esto dice relación en cómo y qué se entiende por lo público o los “asuntos públicos” y, por ende,

---

<sup>39</sup> De aquí podemos desprender la importancia que tuvo en Brecht el inscribir su discusión teórico-teatral en la teoría del materialismo dialéctico, contra *un* tipo de arquetipo aristotélico. No exclusivamente respecto de la representación, sino de lo que anteriormente hemos visto sobre la *identificación* y la “catarsis aristotélica”, términos que operaron como contrargumento para formular lo que fue la tesis de su estética teatral.

<sup>40</sup> En *El grado cero de la escritura*, el semiólogo francés Roland Barthes señala que: “La Revolución fue, por excelencia, una de esas grandes circunstancias en que la verdad, por la sangre que cuesta, se hace tan pesada que requiere, para ser expresada, las formas mismas de la amplificación teatral” (Barthes, 2011:24).

políticos, cuestión que, en el caso de Žižek, está abordada desde una perspectiva filosófica-estética y política. De este modo, existe en el texto analizado una nueva visión de dichos aspectos de la tragedia respecto de esa dimensión de *lo político*, que entendemos en contraposición a los problemas *exclusivos* de *la política*, en sentido de las instituciones políticas y la disputa del Poder; lo que aquí hemos propuesto leer como parte de una operación actualizadora (la traducción) y una *resignificación de lo político en la tragedia*.

En efecto, *Antígona* de Žižek se ubica en el contexto de la era del fin de la política, de la crisis del (neo) liberalismo, de la representatividad política y la democracia occidental. En este contexto político, su lectura y crítica apunta a lo que ya en *Contragolpe Absoluto* el filósofo había denominado como una “falsa universalidad liberal” o “universalidad sin heridas” (Žižek: 2017: 147) que observa en la ideología liberal progresista contemporánea. Esto se manifiesta, como ejemplificamos al inicio, cuando sus lógicas intentan ser inclusivas o reivindicativas de los individuos marginados, las excluidas y los excluidos, a través de una política que legitima y naturaliza ciertos “valores universales” —o, como en el caso de *Antígona* y Creonte “supremos”— como el amor, la democracia, los derechos, humanos, y que, por una parte, terminan operando como mecanismos de una política de la exclusión o, como un suicidio del sujeto hendido por el arrojo de su existencia; por su lugar de individuo perdido en la Historia. Esa es la pregunta que subyace en *Antígona*: ¿Cómo dejar de sacrificarnos y sacrificar a otros por una ley superior?

Por el contrario, a través del desplazamiento y del giro radical en la figura del coro, Žižek intenta subvertir el problema hacia la necesaria conciencia de “universalidad” de las clases proletarias<sup>41</sup>. Con esto, el filósofo intenta reivindicar en el tercer final la hipótesis de

---

<sup>41</sup> En una entrevista de 2005, Žižek señala respecto de la “universalidad del proletariado”: “Permanezco fiel a la vieja lógica marxista según la cual los excluidos son los que representan la universalidad. La «dictadura del

la ineluctable salida “violentamente revolucionaria”, contra la imposibilidad histórica de una “salida democrática” de *facto* al conflicto político en la era de la “pospolítica” (Zizek, 2017: 37)<sup>42</sup>. Como señala Benjamin: “Las revoluciones hacen visible la ruptura del *continuum*” (Benjamin, 2009: 55). En efecto Zizek no suprime la representación, sino que la radicaliza en toda su expresión, haciéndola estallar a través de diversos detonantes y rupturas del continuo de la tragedia y de lo que históricamente se ha entendido como su ineludible destino.

Finalmente, concebimos la escritura de Zizek como una escritura eminentemente marxista en los términos en que el mismo Barthes leerá el pensamiento y el teatro de Brecht, apartado del *dogma* de lo que llama la “apostilla del imperio marxista”<sup>43</sup>, de la colusión sádica o mistificadora entre el sujeto y el significado, el signo y el referente: “Aún dentro del marxismo, Brecht es un inventor constante; reinventa las citas, accede al intertexto”. (Barthes, 2009: 362).

Una de las lecturas que aquí se ha propuesto deriva de la idea de que no existiría en esta adaptación un proceso dialéctico en sentido “tradicional” que derive en una triada tesis, antítesis, síntesis (sobre todo síntesis), sino que sugiere algo así como una reconfiguración dialéctica del texto a partir de fragmentos que generen una apertura de este, respecto de sus

---

proletariado» sería, a mi juicio, el momento en que ellos reivindican su universalidad. ¿Cuándo, por ejemplo, devino verdaderamente política la Revolución Francesa? No cuando el tercer estamento quería tener su propio papel en el juego, sino cuando le dijo a los otros: «No sois nada. Nosotros somos el pueblo». Es un momento de universalización violenta sin el cual la democracia no tiene sentido. Siempre hay una tensión entre el procedimiento puro, un buen aspecto de la democracia, y el momento violento de la universalización”. [Entrevista a Slavoj Zizek en *Revista Círculo de Bellas Artes* (Sonia Arribas y Howard Rouse, 2005)]

<sup>42</sup> En la misma entrevista citada anteriormente Zizek, argumenta que “Toda revolución auténtica contiene ese aspecto «terrorista» –y no hablo de bombas– en el que la estructura es aniquilada y se atraviesa un nivel cero. No estoy diciendo que algo así pueda durar eternamente; lo que digo es que para que haya una verdadera renovación de la sociedad tenemos que atravesar este momento y que sólo así se abre terreno a lo nuevo. Por tanto, sospecho de la idea de revolución como puro momento de libertad en el que el amo es puesto en suspenso y de pronto todos nos fraternizamos. Lo que me interesa es la resaca, lo que viene después, el problema de cómo imponer y organizar un orden nuevo” (Ibíd.)

<sup>43</sup> En una carta de Gretel Adorno a Benjamin fechada del 28 de mayo de 1935 en Berlín, le señala la importancia que para la discusión marxista tendrá un trabajo como el libro de los *Pasajes*, y de, cómo contrariamente, sería tomado de mala manera por el “marxismo ortodoxo” (Benjamin, 2001:920).

múltiples dimensiones y significados. Como señala Benjamin: “La historia tiene que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente” (Benjamin, 2009: 39). Esta operación de traducción que articula, desde la ruptura, un sistema abierto e híbrido de escritura, se evidencia en la exposición de tres versiones posibles para el desenlace de la tragedia de Antígona, a partir de la restitución de la vasija<sup>44</sup>; en efecto, nada que no haya sido roto previamente, puede ser reconfigurado.

---

<sup>44</sup> Como hemos señalado, en las cartas sobre los *Pasajes*, se evidencia un sistema de construcción similar a la metáfora de la “vasija rota” y el problema de la traducción, sistema determinado por la influencia de Benjamin respecto de la metafísica, la “filosofía surrealista”, el marxismo, el judaísmo y otras corrientes del pensamiento historiográfico y crítico.

## CONCLUSIONES

En consideración al análisis realizado, podemos establecer que la operación que propone Žižek respecto del texto de Sófocles consiste en *traducir* —en su sentido más amplio— la tragedia de Antígona, a partir de su relectura del problema de la traducción benjaminiana.

Esto le permite a Žižek generar una reescritura del texto sofocleo para sugerir tres versiones posibles al final de la historia de Antígona a partir de su argumento original, generando así una reconfiguración estructural de sus elementos centrales. Para ello, el filósofo adapta la estructura de la tragedia a ciertos paradigmas constitutivos del teatro épico, leídos aquí desde la noción de “ruptura brechtiana”.

De este modo, Žižek formula su adaptación a partir de este concepto de traducción benjaminiana como un inserto de diversas citas y referencias, donde *Antígona* de Sófocles es el trozo de una “vasija rota” que ha sobrevenido, históricamente, de múltiples rupturas anteriores. Así, esta nueva adaptación trabaja con aquellas grietas o heridas *desde* el mecanismo de la ruptura y la cita, marcando una tensión respecto de las condiciones de producción actuales de la tragedia como género —su contexto pospolítico y poshistórico—, condiciones a las que el texto interpela con la mirada de la crítica marxista, a través de una reinterpretación dialéctico-materialista en clave posmoderna de *Antígona*; extremando así sus contradicciones argumentales, a la vez que se reconfigura su estructura dramática y resignificado su aspecto político. Es en este sentido que también hemos leído el tercer final bajo la noción de “contragolpe absoluto”.

Así, el filósofo pugna con las corrientes interpretativas clásicas, modernas y posmodernas, e instala una reescritura de la tragedia sofoclea en la cual, como hemos visto,

el coro tiene una función sustancial en el texto, pasando a ser un agente activo para una transformación política y estructural. Esto nos permite comprender por qué plantear hoy y cómo leer esta tragedia cuyo agente (des)articulador es el coro. Vemos que en la adaptación de Zizek esta operación toma la forma de la ruptura *contra* la “ilusión” representativa respecto de la carga histórica y discursiva del análisis crítico sobre la tragedia de Sófocles.

Este *distanciamiento* nos invita como lectores y lectoras a *suspender* nuestra toma de posición respecto de su historia, lo que pone en crisis la idea misma de la Historia como un devenir predeterminado por su trágico destino o, contrariamente, de que el pasado pueda darnos lecciones sobre el futuro. En este sentido, no establecemos ningún juicio jerarquía respecto de las tres versiones propuestas por Zizek para el desenlace de *Antígona* ya que, por el contrario, la historia nos ha mostrado que podemos estar inmersos en todas las situaciones y contradicciones posibles de la existencia, pero será necesario abrir preguntas y cuestionarnos para saber qué decisiones o lugar tomamos respecto de ellas; cuál es nuestro *lugar* en la historia.

Debido a las características de la adaptación de Zizek, y de *Antígona* como significativo, en el inicio de la presente investigación nos vimos enfrentados a un corpus teórico-histórico muy complejo y vasto, el cual tuvo que prescindir de muchos elementos presentes en la versión de Zizek que no pudieron ser abordados, como otros que surgen de esta misma propuesta de lectura. Sin embargo, dicha selección se articuló en virtud de que el análisis tuviera un sustento teórico con el objetivo de poder acotar el trabajo, pese a las explosivas y expansivas características propias del pensamiento filosófico de Zizek.

El recorrido de estos conceptos estéticos, filosóficos y políticos, están formulados como una propuesta de lectura respecto del *estado* actual de *la política*, en contradicción con el acontecer de la esfera de *lo político* y su distancia respecto de lo que hasta ahora ha sido

su representatividad en antagonismo con las políticas burocráticas de las democracias occidentales. Las catástrofes sociales de los últimos siglos, no dejan de retumbar en el siglo veintiuno, teniendo como su expresión máxima el resurgimiento de los fascismos totalitarios. Es en este sentido que el texto es un cuestionamiento a la matriz misma del sujeto individual y colectivo como límite, contraparte de su existencia socio-política.

Esta crisis de la “democracia representativa”, ejemplificada en momentos claves del texto, parecieran estar sujetas sobre un abismo que separa estructuralmente a lo que hoy entendemos por ciudadanía, de la esfera de la política sostenida sobre las grietas de la corrupción, de los poderes y sus castas anquilosadas, la moral (pos)colonial de la culpa, el tráfico de capital financiero y armas, la digitalización informática, la destrucción del ecosistema mundial, la explotación poscapitalista y el degradamiento de los cuerpos sometidos en base a la violencia política de la inclusión y la exclusión. Observamos la Historia en su catástrofe como un hecho ya acontecido, y del cual somos actores y espectadores al mismo tiempo.

Tras el análisis que deriva de nuestra lectura de obra, consideramos que este trabajo puede ser un aporte en la reflexión sobre *lo político* como continuación de una discusión histórica sobre la relación entre *la política* y *lo político* en el arte contemporáneo, sus márgenes, sus instituciones, en el sentido que podemos vincularlo con los procesos sociales ocurridos en Chile y otras partes del mundo, como efecto de la crisis de la democracia neoliberal global. Esta escisión, ruptura o fractura con dicha institucionalidad se instala, precisamente, porque las y los representantes no son capaces de *traducir* lo que emerge como síntoma, por una parte, de una memoria histórica activa de carácter multicultural y, por otra, una mezcla de disrupciones que suceden al mismo tiempo en diferentes partes del mundo que están reconfigurando las estructuras sociales del pasado presentes hasta hoy. En este sentido,

sostenemos que las lecturas estéticas del arte siempre son lecturas políticas, y por tanto también territorios de disputa.

Por cierto, quedan muchas aristas abiertas que se desprenden de la presente investigación a propósito de lo señalado anteriormente, siendo esto un impulso para seguir desarrollando ciertos aspectos hasta aquí expuestos.

Al mismo tiempo, desde mi formación teatral como director, actor y dramaturgo, espero que la presente investigación pueda ser un aporte a otras investigaciones estético-teóricas y constituir nuevas premisas respecto de cómo se podría llevar a cabo una adaptación de la versión de Zizek en futuros montajes teatrales. Esto en consideración de que existe un marco ya articulado posible de continuar respecto de la traducción como operación, la ruptura (brechtiana), la tragedia y *lo político*, al tiempo que, debido a las características del texto, implicaría la nueva tarea de traducir la adaptación de Zizek para (des)contextualizar el texto y que este sea posible de ser llevado a escena.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007). *¿Qué es un dispositivo?* Traducción al castellano por Fuentes Rionda. R. Revista Sociológica.  
Disponibile en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.  
\_\_\_\_\_ (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Benjamin, W. (1970). *Brecht: ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca.  
\_\_\_\_\_ (1971). *La tarea del traductor*. Barcelona: Edhasa.  
\_\_\_\_\_ (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Prohistoria Ediciones.  
\_\_\_\_\_ (2001). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
  - (2010) *Obras. Libro II. Vol.1/ Libro IV, Vol.1*. Madrid: Abada.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.  
\_\_\_\_\_ (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.  
\_\_\_\_\_ (2003). *El consentidor y el disentidor. Teatro Completo 3*. Madrid: Alianza.
- Butler, J (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: Roure.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos.
- Hauser, A. (1982). *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo I*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.

- Hegel, F. G.W. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M (1999). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedissa.
- Kierkegaard, S. (2006). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Madrid: Trotta.
- Lacan, J. (1990). *El brillo de Antígona en Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Romilly, J. (2011). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.
- Sarlo, B. (2001). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scodel, R. (2015). *La tragedia griega. Una introducción*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Marchese, A y Forradellas, J. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Vernant, J.P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, S. (2017). *Antígona*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Contragolpe absoluto. Para una refundación del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_ (2005). Entrevista a Slavoj Zizek en *Revista Círculo de Bellas Artes* (por Sonia Arribas y Howard Rouse).

Disponible en:

<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=144>