



LA TRASGRESIÓN DE LOS LÍMITES EN LOS HÉROES DE SÓFOCLES

María Inés Saravia [Universidad Nacional de La Plata]

Resumen: En el presente estudio se propone el análisis de los espacios más significativos que enmarcan la actuación de los personajes. En la instancia decisiva, los héroes de Sófocles debaten sus propios límites, ya sean ontológicos, morales o antropológicos, los que indefectiblemente implican un salto, un paso o una encrucijada. Las imágenes espaciales despliegan teatralidad por el impacto que suscitan en el espectador. Connotan una forma de ser o de vivir, de tal modo que definen el carácter del héroe. Se repasan sucintamente todas las obras conservadas del autor trágico y se expresan las conclusiones.

Palabras clave: Sófocles - héroe - espacio - límite - trasgresión.

The transgression of the boundaries in Sophocles' plays

Abstract: In the present work we propose the analysis of the most significant spaces that frame the characters performance. At the decisive request, Sophoclean heroes debate about their own limits, either ontological, moral or anthropological, which surely imply a jump, a step, or a crossroad. The space images show theatricality because of the impact they cause in the audience. They connote a manner of being or living, in a way that define the hero personality. We synthetically revise all the preserved plays of the tragic author and express the conclusions.

Keywords: Sophocles - hero - space - limit - transgression.

Si tenemos en cuenta el concepto de *symphorá* en Sófocles, no es posible soslayar la influencia del espacio en el momento de las decisiones heroicas, donde quedan enmarcadas las situaciones definitivas expuestas en un paso liminar, un salto, en una encrucijada, coyunturas que indican un deber o un pensamiento extremo; por tanto, los personajes de Sófocles se comportan como seres rebeldes, que sobresalen por sus acciones y se apartan de las normas sociales y de las convenciones, hasta el punto de negarlas, como en el caso, por ejemplo, de Antígona.

Los personajes saturan el 'espacio vacío', y por su propio magnetismo acaparan el punto focal del recinto y, por ende, de la teatralidad¹. El *ethos* de cada uno de los personajes se pone de

1 Parfraseando a Brook ([1968] 1998⁶).

manifiesto en un acto trasgresor, que como consecuencia conlleva la exclusión política y moral; de este modo se exhibe la soledad dramática por medio del aislamiento físico, indicado, por ejemplo, en la postración corporal y ética del protagonista. Además, es evidente que los espacios coadyuvan con la caracterización de los personajes y los condicionan².

En el presente artículo propongo el estudio de los espacios más significativos que enmarcan la actuación de los personajes y de cómo los héroes de Sófocles se debaten, por su propia naturaleza, entre los límites ontológicos, morales y antropológicos. He seguido, especialmente, la clasificación de espacios formulado por Rush Rehm (2002) en *The Play of Space*. Las obras están agrupadas de acuerdo con la saga a la que pertenecen. Primero la saga troyana, luego tebana y por último *Traquinias*, de saga etolia, aislada del resto. ¶

Áyax

Hay un momento en que no queda nadie en escena, porque los marinos del Coro salen a buscar a Áyax junto con Tecmesa, que inicia el recorrido (vv. 803-814)³. En ese mismo tiempo dramático, el discurso de

2 Cfr. Jiménez Azparren en *Revista Cultural Alternativa*, disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/noticias/n51640.html>, 22/12/2004. A propósito de las características del teatro de Sófocles cfr. Saravia de Grossi (2007: *passim*).

3 Para las citas del texto sigo la edición de Pearson (1928), las transliteraciones se atienen a las recomendaciones formuladas por

la espada constituye la instancia en la cual Áyax enfrenta la verdad y asume que ese día señala el límite de su vida. La soledad prepara y predispone para la última decisión, ya no hay palabras deliberativas sino una actitud reflexiva para la realización de la suprema libertad. Separado de los afectos, desarraigado del contexto social, el corte escénico que produce la búsqueda de los marinos y Tecmesa anuncia el corte definitivo de Áyax, el salto sobre sí mismo, su propia superación.

Áyax no llega a esta decisión del momento supremo sin avisos previos. Los discursos anteriores ofrecen variaciones de *atimía*, y el presente prepara la *mitologización* del héroe⁴. Las invocaciones a Salamina como suelo paterno involucran a los atenienses, pues tienen en común la ascendencia de Erecteo⁵. En el último Estásimo, el coro añora el peñón de Sunio, estar cerca de las costas atenienses y cerca, por tanto, de Salamina⁶. La despedida

Fernández Galiano (1969) y las traducciones me pertenecen.

4 El modo sintáctico deliberativo trasladado a una tercera persona: Φύγη (v. 403) se resuelve en el último discurso de Áyax; además, intenta objetivar el hecho ocurrido. Para el estudio de los discursos de Áyax, cfr. Saravia de Grossi (2004).

5 Salamina queda asimilada a Atenas, con ellas se alude a la benevolencia de la patria frente a la adversidad presente en el suelo troyano.

6 Cfr. Benavente Barreda (1999: 58, n. 17). "Erecteo, hijo de la Tierra, es el antepasado común de atenienses y salaminios. Unos y otros son considerados autóctonos. La voz griega χθόνιος significa unas veces 'subterráneo' y otras 'autéctono'".

de la llanura troyana en el discurso aludido al espacio presente y, por añadidura, al espacio de Héctor *eunoústaton* (v. 823), “su más amable enemigo”.

Ya en su primer discurso, Áyax se define como *átops* (vv. 456-459), en cuanto se siente odiado de los dioses, de los griegos y de toda la llanura troyana. En el discurso engañoso (v. 657), Áyax busca un lugar donde nadie haya pisado antes, por lo tanto, un lugar distante y sagrado⁷. El discurso de la espada representa ese ámbito y ejemplifica la alternancia de los ciclos de la naturaleza, reflexión que inaugura con anterioridad el discurso engañoso y que, en la última intervención, adquiere relevancia por medio de los sentidos de la espada –metonimia de Héctor, el enemigo célebre– que luego se convierte en metonimia del mismo Áyax y, por efecto de los preparativos silenciosos, según la apreciación de Rehm⁸, el espacio *eremita* se convierte en *sêma* o signo del espacio escénico⁹. Coadyuva con este cambio radical la presencia del semi-coro en el final de su recorrido. En virtud de sus palabras hacia la espada, el ‘espacio vacío’ que encuentra cuando sale desde la puerta central se convierte en un espacio reflexivo. Áyax sale de su tienda y se convierte en *thyraîos*, aquello de lo cual

debía abstenerse en ese día, según Calcas (v. 793)¹⁰. La deixis formulada por medio del pronombre demostrativo τῷ δε (v. 828) obliga al público a prestar atención al objeto de la meditación. A punto de consumir su sacrificio último y más importante, la escena es única entre las obras conservadas.

Áyax en el escenario siempre está en lugares alejados frente al mar; por tanto, siempre se presenta sobre el *ekkýklema*. Áyax muerto permanece en el centro y los demás lo rodean, en una escena de implicancias metateatrales y de alto poder simbólico, en tanto, los personajes contemplan –*theatós dysthéaton* (vv. 915 y 1004 respectivamente)– un hombre que irradia *sêma*.

Por su parte, Odiseo también llega al lugar más alejado en el Prólogo y luego vuelve en el Éxodo, el único personaje que interviene en las dos instancias decisivas para la consagración del héroe. ¶

Filoctetes

Seale (1982: 26-55, precisamente 29) afirma que Filoctetes, como ningún otro héroe de Sófocles, está descrito por el contexto. Ateniéndonos a ese enunciado, sugiero que *nêsos* representa un símbolo o índice de su soledad expresada como *nósos*;

7 Como luego será el último lugar en *Edipo en Colono*.

8 Según la clasificación de Rehm (2002: 123-138) el espacio escénico adquiere un alto poder simbólico en cuanto trasunta el carácter del héroe.

9 La espada adquiere un valor icónico y de índice, luego simbólico en términos de la lingüística de Peirce (1960: *passim*).

10 Cfr. Stanford (1963: 165-166, n. 815); también Gellie (1972: 21) comenta lo siguiente: “[...] the concentrated emotion is too rich and pervasive for an audience's sober reflection.... Ajax begins by leading the audience's attention to the sword set in the ground before him, and tells us again that it was a gift from his hated foe, Hector”.

de este modo, la obra habla fundamentalmente de los espacios interiores de la subjetividad. El héroe está, más aun que Áyax, en el espacio más alejado (vv. 65, 144, etc.), la isla simboliza un espacio muy distante y él vive, a su vez, en la zona más escarpada, descrita como *ástiptos oud' oikouménē* (v. 2), “no hollada ni habitada”.

En *Áyax*, la enfermedad se exagera puntual y rigurosa; en *Filoctetes* lleva muchos años, el personaje se expone postrado en el Episodio II (principalmente en vv. 783ss.) y en el Estásimo II a modo de *kommós* lírico (vv. 827-864), en plena crisis del dolor, lo cual señala el grado superlativo de la soledad que integra una parte sustantiva del héroe. En ambos personajes, la dolencia que los afecta actúa como la peste apolínea que devasta la ciudad; ambas proporcionan una instancia límite que posibilita la apertura de las secuencias venideras.

En *Filoctetes*, cada regreso frustrado crea espacios de reflexión. Mencionar el arco y todo el tema que lo rodea compone espacios reflexivos, que se suscitan en la resultante entre los espacios lejanos evocados y el espacio escénico. Dichos espacios reflexivos ponen de manifiesto los cambios en las conductas de todos.

El Estásimo I (vv. 676-729), previo a la crisis, evoca el espacio escénico que ha soportado el héroe durante tanto tiempo. Aquello que permanece distante ha ocurrido en el escenario presente cada día de esos años. Efectivamente, las voces de los hombres resguardan la memoria de la soledad y otorgan

entidad al sufrimiento, sin testigos, del héroe. La evocación humaniza la vida salvaje de Filoctetes. El Coro, por su temática, funciona como un relato de mensajero del pasado, concluye la primera mitad de la obra y, por lo tanto, precede al ataque epiléptico drástico y naturalista. La enfermedad que lo ataca a continuación corrobora la rutina de vida que ha testimoniado el canto. La ferocidad de Filoctetes ante las sucesivas noticias revela la indignidad de su exilio, ha sido tratado y, en consecuencia, ha llevado una vida como *théreiōs* y *ágriōs*. Él mismo se describe como *lobatós, met' oudenōs, hýsteron andrôn...* (vv. 1101- 03) “ultrajado, sin nadie, como el último de los hombres...”.

Por otra parte, los guerreros vienen de celebrar los ritos funerarios de Aquiles, han estado en un marco de situación civilizado, pues ni la guerra los apartó de los códigos. En cambio, cuando llegan a la isla, presencian el despojo absoluto del hombre enfermo, lo cual impone otra frontera más, el límite entre la cultura y la naturaleza. Filoctetes representaría lo salvaje, lejos de todo cultivo. El ostracismo, en el que se halla condenado, exime al héroe de compromisos religiosos y políticos.

Una vez que el joven y Filoctetes regresan de la cueva, donde han ido a buscar algunas pertenencias, el ingreso inaugura la segunda parte de la obra, bien delimitada, en la cual todos alteran sus actitudes.

Cuando Filoctetes advierte los síntomas del ataque, entrega de buena fe el arco a Neoptólemo, de este modo se

cumple el propósito de Odiseo. Filoctetes expone el lenguaje del dolor que llega hasta el delirio y luego sobreviene el sueño. Actitudes o conductas extremas mueven también los sentimientos más extremos del joven. El Coro definitivamente comprende y apoya a Filoctetes, quien, postrado, ocupa el centro del espacio, como Áyax en el final de la obra homónima. La enfermedad trae como consecuencia que Neoptólemo se enfrente ‘cara a cara’ con el arco; el acontecimiento produce un reactivo para despejar las dudas acerca de cuál debía ser la conducta a seguir del joven. Indudablemente, el arco crea un espacio de discusión, primordialmente ética¹¹. Desde el punto de vista de la trama, el hecho de haberlo obtenido implicaría que todo ha sido resuelto tempranamente, como podría pensarse en *Áyax*, cuya muerte no significa *lýsis* necesariamente, sino que, a partir de ella, se debaten argumentos de tenor social¹². Evidentemente, en ambos casos hay otras cuestiones que resolver. El hombre enfermo impone una frontera y, subsiguientemente, una apertura, un ámbito de unión. De este modo, el aprendizaje de Neoptólemo se aproxima a una experiencia de piedad religiosa, como ocurre con Odiseo en el Prólogo de *Áyax*. ¶

Electra

El prólogo indica el regreso de Orestes del exilio, de los espacios alejados en distancia, tiempo y sentimientos¹³. El Pedagogo menciona espacios extraescénicos sagrados como la gruta de Io (vv. 5-8)¹⁴. La localización pormenorizada enfatiza los espacios míticos, que otorgan el tenor de lo que ocurrirá en lo sucesivo. A una distancia media se ubica el ágora dedicada a Apolo Licio (vv. 6-7) –quien es invocado generalmente como el destructor de los enemigos– y el templo celebrado de Hera. En sucesivas oportunidades se invoca a Apolo con esta finalidad (vv. 645, 655; 1376, 1379 etc.), y será Apolo quien ordene matar a Egisto¹⁵.

En primer plano viniendo desde el Norte yace Micenas, mencionada como *polykhrýsous* y *polyphthorón* (vv. 9 y 10) ‘áurea’ –epíteto generalmente atribuido a Afrodita– y ‘totalmente destruida’, con lo cual se enfoca el espacio escénico que despierta sentimientos de amor y de odio¹⁶. Finaliza el discurso

13 Cfr. Kaibel (1866: 66-67), quien comenta que en *Coéforas* y en *Electra* de Eurípides se menciona a la hermana, mientras en Sófocles no se la nombra, lo cual implica un grado de frialdad llamativo.

14 Hija de Ínaco acosada por Zeus, convertida en novilla a causa de los celos de Hera y perseguida por un tábano.

15 Cfr. March (2001: 134).

16 Todos los editores coinciden en la excesiva descripción de los espacios en el Prólogo, por ejemplo Kells (1973: 79), March (2001: 134-35) y Campbell (1881, II: 133). March (2001: 135) expone a propósito de los ad-

11 Cfr. Rehm (2002: 289). Cfr. Lada –Richards (1997: 179-183).

12 Cfr. Schlesinger (1970: 359-387).

con la referencia temporal: *érgon akmé* (v. 22), “el punto culminante de los hechos” que llevarán a cabo.

El dolo empleado como estrategia para efectuar la venganza cuenta con el discurso del Pedagogo donde se relata magistralmente ‘la muerte apolínea’ de Orestes (vv. 680-763). La situación lo señala como el estratega atlético que espera el momento oportuno para sobrepasar a todos y alcanzar la meta como el vencedor (vv. 734-35). El error en liar o tensar las riendas produce el accidente y, en consecuencia, la peripecia de la carrera (vv. 746-48). Se pone de manifiesto el resultado de lo coyuntural, de la *symphorá*. A pesar del despliegue de *areté*, el error se explica como un hecho fuera de control, referido a los caballos desbocados¹⁷. Es decir, Orestes emerge a la vista como el único, pues está en el quinto lugar, luego se separa del grupo y finalmente avanza, con tanta mala suerte que un detalle indisciplinado desmorona toda la victoria.

El discurso ficcional que elabora el Pedagogo anticipa la situación concreta de Orestes. Ambas instancias coinciden en que el joven es el único hijo varón de Agamenón, deja pasar el tiempo: en el plano narrativo queda relegado; en la trama dramática permanece ausente hasta que su educación y su edad le permiten el regreso y, cuando avanza en soledad: en el discurso del Pedagogo

jetivos que describen Micenas: “a powerful description, the adjective emphatically placed at the beginning of the line and echoing the *polu-of ‘rich in gold’*”.

17 Cfr. Verde Castro (1982: 76-77).

se dirigiría hacia el éxito maravilloso de la contienda, si no fuera por el accidente; en el plano dramático consume la venganza, teñida de sinsabores por el marco tenebroso que otorga el oráculo incierto (vv. 1424-25)¹⁸.

En el relato se menciona *nauagaíon ...hippikôn* (v. 730) “el naufragio ecuestre”; luego en el Éxodo, cuando ingresa Egisto pregunta por el ‘accidente’ de Orestes también como *hippikoîsin en nauagíois* (v. 1444); y aun antes, en el discurso de la urna, entre otras expresiones de dolor, Electra lamenta que Orestes se haya ido como *thýella* (v. 1151) “una tempestad marina”. Si el discurso del Pedagogo conecta por medio de la ficción con los acontecimientos ‘reales’, el relato obedece al parámetro de un espacio *hodológico*, de puesta en abismo y metateatral¹⁹.

La ficción incide decididamente en la realidad que transmite el propio Orestes. Los espacios *hodológicos* no funcionan como vías de comunicación entre él y las hermanas. Para Electra, la llegada del hermano se demora hasta el final de la pieza, cuando ya ha llorado su ‘muerte’ en el discurso de la urna, donde expresa todo su dolor por el exilio que privó a Orestes de los ritos fúnebres (vv. 1131ss.).

18 Para este punto cfr. Sheppard (1927: 163-165).

19 Cfr. Rehm (2002: 270 y 291): “Kurt Lewin’s *gestalt version of ‘hodological space’* (space that matters by virtue of connecting or separating people) also has affinities with the ancient Greek theater...” “the Greek conception of space supports Lewin’s *hodological notion that space leads someplace and not someplace else*”.

El Coro en el Estásimo I, en el lenguaje figurado que lo caracteriza, señala el principio y el fundamento en el mar, de las desgracias en la casa de Agamenón, cuando Mirtilo cae estrepitosamente de su carruaje (vv. 504-515) como Orestes, por lo tanto, ofrece un paralelismo muy llamativo con la trayectoria del joven hijo. El Coro representa cómo se instala el dolor en la vida de la familia²⁰. La dirección horizontal de la carrera de Orestes se interrumpe en la línea vertical de la caída definitiva de la familia, prefigurada en la carrera originaria. ¶

Antígona

El discurso de Tiresias que describe la peste refleja la enfermedad social que tiene como destinatario la ciudad, y expone sucintamente el eje axiológico en el que se debaten las problemáticas: arriba y abajo, los dos espacios que resumen las posiciones de la obra (vv. 1068-1071)²¹. El Guardián relata que las cenizas sobre el cadáver se elevaban; el espacio distante se hace visible por las palabras del Centinela.

En el encuentro central entre Antígona y Creonte los argumentos acerca

de las leyes también ponen de manifiesto el eje vertical que aludía Tiresias y plasma una ironía respecto del Estásimo I, en el que se describen las iniciativas humanas liberadas de un eje axiológico, pues la capacidad humana ya tiende hacia el bien o hacia el mal, con frecuencia, independientemente de la propia voluntad, cuando se experimenta la *aporía* descrita como *ep' oudèn érkhetai tò méllon* (vv. 360-361) [sin recursos] “se dirige hacia la nada que está por venir”.

Antígona sale de la puerta central del palacio para dialogar con Ismene²², propone ir *ektòs auleíon pilón*, (v. 18) “fuera de las puertas de los recintos”. El espacio extraescénico del interior del palacio no resulta ser apropiado para las confidencias²³. Cuando finaliza el Prólogo, Ismene ingresa en el edificio y Antígona regresa con Polinices, el espacio distante. Esa afinidad hará que ante Creonte, Antígona represente al hermano.

Polinices insepulto fuera de la ciudad, por convención está aludido en el lado izquierdo, el espacio agreste. Antígona en la cueva, hacia la derecha, no forma parte ni del espacio civilizado ni del espacio salvaje. Como afirma Rehm (2002: 76), los espacios de la *eremía* infectan el palacio. En *Antígona*, el espacio escénico se transforma en espacio

20 Mirtilo fue muerto por Pélope, quien lo arrojó al mar. Al morir, Mirtilo maldijo a Pélope y a su raza, en lo que habría de verse el origen de las desgracias ocurridas a sus descendientes.

21 Siguiendo el enfoque de Rehm (2002: 115). En cambio, Wiles (1997: 167) considera que el conflicto dramático está planteado en el eje Este-Oeste, con marcadas connotaciones de género.

22 Cfr. Brown (1987: 135).

23 Por el contrario, Edipo en *Edipo Rey* se empecina en que todo sea públicamente conocido (vv. 9-10, 84, 342, etc.).

de la *eremía* por la arbitrariedad del gobernante nuevo²⁴.

Cuando Tiresias menciona *noseî pólis* (v. 1015), “la ciudad está enferma”, alude al espacio distante, pero en el que necesariamente se hallan involucrados los presentes, por lo cual se convierte en un espacio de reflexión que envuelve incluso el ámbito metafísico. Creonte se dirige *pedíon ep’ ákron* (v. 1197) “hacia el extremo de la llanura” donde yacen Polinices y sus acólitos; y luego, desde allí, se encamina hasta la tumba donde permanece Antígona, lugar designado con metáforas como “una tumba elevada de tierra natal”... “caverna nupcial del Hades, recubierta de piedra” (vv. 1203-1205). En esta instancia se vuelve necesario formular una observación: *ákron* (v. 1197) designa ya el lugar más alejado o, bien, el más alto²⁵. Creonte marcha, entonces, tanto hasta lo más alto como luego hasta el foso subterráneo, de este modo queda señalado el eje vertical al que alude Tiresias y, asimismo, tal ‘imprecisión’ como *pedíon ep’ ákron* permite el oxímoron característico de Sófocles; o bien visto de otro modo, Creonte se dirige desde un extremo al otro, en un plano horizontal, pues tampoco desciende en la caverna. La ambigüedad propia del estilo sófocleo permite incluir a Creonte en la pestilencia cósmica que describe Tiresias como el más responsable y, a su vez,

dejar el alcance de sus pensamientos y actos refractados en un plano meramente humano.

El Mensajero relata que Creonte da toda la vuelta hasta que regresa de donde salió, como una metáfora de la experiencia emotiva que padece. La cueva representa la imagen que mejor delinea el carácter monolítico de Antígona; en cambio, los recorridos tortuosos sugieren la peripecia y el reconocimiento seguido de la catástrofe que experimenta Creonte.

En el Éxodo, Creonte ingresa de izquierda a derecha, desde el mundo salvaje –representado con el cuerpo muerto del hijo, mencionado como “insigne monumento” (v. 1258)– hacia el civilizado de Atenas, donde muere Eurídice por la culpa de su esposo. Creonte viene desde el ámbito público y se queda sin ciudad y sin familia, queda totalmente *agriótes, erêmos*. Eurídice no tolera su visión y la divergencia escénica de caminos lo señala²⁶. Creonte se dirigirá hacia los *agriáis hodoís* (v. 1274)²⁷, la metáfora que designa los laberintos humanos y en su sentido literal indica el rumbo hacia lo distante, fuera de las puertas de la ciudad, donde permaneció Polinices un tiempo más que el conveniente. Lamentablemente, la ciudad queda yerma por obra de las disposiciones de Creonte. En la instancia de la catástrofe, cuando los dioses ya se han expresado, el eje parece decididamente horizontal. ¶

24 En *Áyax* se hace escénico el espacio de la *eremía* porque los marinos veteranos salen a buscar al héroe y el encuentro se produce en el medio de la escena.

25 Cfr. Liddell- Scott (1968^o: 57).

26 La obra había comenzado con la divergencia de caminos de las hermanas.

27 Cfr. Saravia de Grossi (2001/2: *passim*).

Edipo Rey

Los espacios distantes se aproximan con cada personaje secundario que acude a Edipo. Cada uno de los espacios distantes perfila un aspecto de la personalidad que debe recomponerse en el espacio escénico; de esta manera, Delfos, Corinto y el Citerón designan la encrucijada del héroe, dado que su interconexión produjo la muerte de Layo, la peste y, por último, la identidad de Edipo en el tiempo de la deliberación²⁸.

Por tanto, hay tres caminos y, también, tres oráculos relacionados. A Edipo, el oráculo lo expulsa de Corinto para llegar a Tebas (vv. 823-827, el verbo *pheúgo* reiterado traza un índice fuerte del impulso a llegar a los caminos). Luego, en el verso 860, paradójicamente, quiere evitar la huida del pastor de Layo. En el Prólogo, Creonte transmite indicaciones del dios en dos versos (96-97) fundamentalmente. Luego, el oráculo que mueve a Layo a una nueva consulta es el que está negado por Yocasta en escena. Cuando ella menciona que Layo fue atacado en el camino, esto parece un hecho menor hasta que se nombra el espacio, precisamente la encrucijada, y en esas

28 Cfr. Rehm (2002: 215 y ss.) y Bollack (1990, IV: 1116 y 1127). El Citerón, donde se regala el bebé y pastan los animales, indiferentes a los acontecimientos humanos, llevados por los pastores, se yergue como la frontera entre Corinto y Tebas, lugares de nacimiento y muerte.

coordenadas todo adquiere un relieve insospechado²⁹.

El oráculo irradia una fuerza centrífuga que produce el choque en la bifurcación donde confluyen y, luego, se vuelve necesario repasar una y otra vez la encrucijada, para interpretar aquello más hondo, la complejidad de los lazos consanguíneos.

El cruce de caminos provocó un cruce pasmoso de familia: hijos como hermanos; padres como esposos. Así como en la Párodos, los coreutas ruegan que la peste vaya hacia el mar (vv. 194-197), Edipo manifiesta el deseo de ir al mar *thalásson* (v. 1411) como una peste.

La encrucijada continúa con el tiempo de dilucidación que requiere desandar el camino; la esfinge produjo la confusión familiar en el sentido en que es simultáneo a la partida de Layo para consultar el oráculo (v.115).

La obra permite pensar sobre la naturaleza del conocimiento, acerca de la dilucidación de los actos humanos en tanto proceso inconcluso, dado que la realidad se presenta fragmentaria y el sujeto debe componer, o recomponer

29 Cfr. Gellie (1972: 89). Más adelante, el crítico afirma "Just as only Oedipus could have found the truth, so only he can live with it and cope with it. Here is another reason why the death of Oedipus is unthinkable for the play. This man solved the Sphinx-riddle and won; he solved the Oedipus-riddle and lost. We must be shown that, winning or losing, he can endure the truth (Gellie 1972: 101)." La mención de la encrucijada (v. 716) en el discurso de Yocasta trae también el espacio distante en el espacio diegético. Luego, Edipo los menciona (vv. 1398 y 1399), en el racconto de su vida formulado en el Exodo.

para la posterior asimilación y, en consecuencia, la aceptación de esa verdad, según el proceso dramático que Reinhard (1933 [1991]: *passim*) encuentra en Sófocles, lo cual forma otra 'ilusión' óptica, porque inmediatamente se configura la *dóxa*, compuesta por las nuevas circunstancias que se manifiestan a partir de entonces y, por ende, el cuadro de situación cambia³⁰.

En el destierro final, Edipo se va como el extranjero familiar y bastardo. Tiresias había anunciado que se iría como *ptokhós* (v. 455) "desterrado". En el *kommós* del Éxodo Edipo desea la destrucción para quien lo liberó de las ataduras en los pies, en *ap' agrías péddas* (v. 1349); de algún modo marca el regreso al origen del conflicto.

Tiresias menciona las *deinópous ará* (v. 418) "maldiciones de paso pasmoso" que persiguen a Edipo. El adjetivo no ocurre en ninguna otra obra de Sófocles. Un *hápax*³¹. La imagen sugiere una perspectiva dinámica y, al cabo, el arribo al lugar prefijado; en dos palabras define a Edipo en su lejanía y proximidad; una disyuntiva equivalente a la evocación de los espacios mencionados en la obra. ¶

Edipo en Colono

Edipo se dirige hacia el espacio lejano y definitivo desde el centro del altar, equidistante entre las

30 Los espacios lejanos necesitan ser recordados; para esto, el verbo ἰστορέω aparece con frecuencia en el Episodio IV (vv. 1144, 1150, 1156, 1165).

31 Cfr. Saravia de Grossi (2007: 373).

dos ciudades que representan la encrucijada: Atenas a la derecha y Tebas hacia la izquierda, desde el punto de observación del espectador³². La villa de Colono se sitúa como una isla, rodeada, según palabras del propio Teseo, por un "un mar extenso y no navegable" (v. 663), un verdadero *maremagnum*, dada la situación inestable en el exterior. Más tarde, en el Episodio II, Creonte ingresa desde la izquierda, el lado que corresponde a Tebas; Edipo le recrimina que rompió lazos de *philia* cuando lo condenó al exilio –en *Edipo Rey*–. Luego, en el Episodio IV, Polinices ingresa por la derecha, desde Atenas. Edipo lo echa de Colono y Tebas se vislumbra como el centro que el hijo nunca obtendrá. *Edipo en Colono* se muestra como una obra de fugas laterales, pero el foco subyace en quien resiste los temporales. Edipo se resguarda y rechaza a ambos, parece el acantilado batido por las olas marinas y por los vientos, que vienen de Este a Oeste y de Norte a Sur (vv. 1239-1248). Cuando el Estásimo III describe el azote de los temporales en la vejez, prelude justamente los efectos que ocasiona la entrada de Polinices³³.

32 Cfr. Zeitlin (1990: 130-167), para quien Tebas implica el exilio en tanto negación y muerte, el fondo sobre el que se debaten las cuestiones.

33 Cfr. Wiles (1997: 150). Cuando Polinices ingresa, Edipo queda del lado izquierdo, el de los atacantes. Polinices sale por la izquierda, hacia Tebas, en una clara advertencia de que su vida llega al final. Cfr. Saravia de Grossi (2005, 2006).

Traquinias

Concretamente, el Estásimo III se desliza desde un tono general, que comprende a toda la humanidad, hasta un enfoque particular, en el cual los ancianos emplean en el Epodo la expresión *egò mónos* (v. 1239), sienten un consuelo relativo en las desgracias de los demás y definen la vejez como la etapa de la vida exenta de *philia* (v. 1237), porque vive excluida o discriminada en su voluntad social. Los vaitenes del mar también dejan entrever una alusión a la conducción del Estado, con los ataques que soporta en su subsistencia. El abatimiento proviene de las cuatro regiones del universo y la metáfora representa a Edipo como un hombre que está sometido a ser el blanco de una amenaza cósmica. Según Kamerbeek (1984), los últimos versos aluden a las montañas semi-míticas del norte de Escitia, por tanto, constituyen un espacio mítico y distante³⁴.

El foco de la obra se asienta en el lugar central, en el Prólogo este espacio es representado por el escénico del altar; en el Estásimo III Edipo se halla inmerso en el centro de todos los vientos tempestuosos, antes del retiro definitivo que se sitúa en el extremo. En el Éxodo, Edipo establece un espacio metateatral, con visos de metahistoricidad, expresado en un lenguaje figurado, referido como un lugar intacto (vv. 1521 y 1550)³⁵. ¶

34 Cfr. Kamerbeek (1984: 175).

35 Seaford (1994: 124-25) afirma que el culto de Erecteo representa un tipo de culto del héroe cuya muerte beneficia a la comunidad, como Edipo en la última obra. La familia de los

Deyanira en el Episodio II cruza el umbral subrepticamente para hablar con las amigas sobre el efecto de la pócima sobre el vellón. En su declaración, Deyanira reflexiona sobre el límite de lo permitido (vv. 672-722). Es consciente de que ha trasgredido los bordes. En el Episodio IV la nodriza anuncia cómo ingresó en la habitación y cómo dispuso su muerte. Deyanira sale del palacio como Antígona y Electra y regresa al aposento como Yocasta.

Solo los monstruos ocupan sus espacios sin cambios y destruyen a Heracles en el rostro de las mujeres, en una obra donde todos alteran sus actitudes, pero Cipris maneja los hilos de todo esto, mantiene la relación de amor-odio, como queda expresado en el Estásimo I (vv. 497-530). El fin del exilio de Heracles trae la recomposición familiar y la salud, tanto que el coro canta el hipórquema como un peán. Concluye la dualidad *hímeros-nósos*.

El Coro describe a Heracles como *apóptolin*, “fuera de la ciudad” y *pelá-gion* “más allá del mar” (vv. 647 y 649). La adherencia de la túnica lo aísla de los demás hasta la postración. El héroe pide que su hijo no huya de su lado (v. 797) e Hilo pide que los vientos lo lleven lejos (vv. 815-20). Las mujeres de Traquis, a su vez, expresan “si los vientos las llevarán” (v. 955).

Labdácidas finaliza como había comenzado, compone una estructura anular.

Heracles arriba desde Eubea en el este y será cremado en el Monte Eta, en el Oeste. Con su trabajo número doce Heracles ha escapado de la muerte y hay un simbolismo cosmológico obvio en la insistencia en la obra del número doce³⁶. En el héroe, la túnica posee el efecto de la isla en *Filoctetes*.

El mar en *Traquinias* parece ser un espacio *hodológico*, une a los esposos por medio del discurso del hijo, en el Episodio III. ♣

Conclusiones

Las imágenes espaciales despliegan teatralidad por el impacto que suscitan en el espectador. Connotan una forma de ser o de vivir de tal modo que definen el carácter del héroe. La soledad se expone como signo ideológico, y se muestra escénicamente la ruptura irreversible entre el individuo y el grupo social al que alguna vez el héroe perteneció.

La disyuntiva entre límites y transgresión, la experiencia de avasallar los bordes, produce espacios reflexivos por medio de los cuales el personaje afianza su identidad. Cada acción de los héroes lleva implícita la elección deliberada que exige el paso de una instancia a

otra. Por ejemplo, en *Áyax* se aprecia en el salto hacia la espada de Héctor, Antígona desde la caverna desestabiliza el reinado de Creonte, Filoctetes regresa después de tanta demora y frustración. Electra permanece confinada frente al palacio, y su soledad expresa variaciones sobre el dolor. En *Traquinias*, Deyanira cruza el umbral de lo permitido desde el punto de vista de la ética y la moral. Los dos Edipos ostentan ambivalencia, ya sea por cuanto ocasionan ruina o el beneficio para la tierra. Esas secuencias ejemplifican la naturaleza de las personalidades.

En todas las obras se cuestionan los lazos de *philia*, su ausencia produce una quiebra en las relaciones humanas que se pone en evidencia en el enfoque espacial.

En *Áyax* el espacio atestigua que el héroe realiza su *areté* signada por la máxima elevación de sí, al afrontar el salto de la suprema libertad, en un eje vertical, a su vez, enmarcado por la línea del horizonte que limita el mar entre el cielo y el continente. En la instancia decisiva ningún ámbito permanece excluido. El mar indica el anhelo del diálogo con lo metafísico, deseos de llegar más allá, de alcanzar una muerte honorable.

Odiseo aparece en los extremos y su presencia encierra los espacios del héroe. Perpetúa escénicamente el trasfondo del juicio de la épica y propone una mirada proyectada hacia el futuro. Impulsa el sentido de la deliberación, la dialéctica entre el pasado épico y el futuro democrático, poniendo en cuestión la ética heroica.

36 Cfr. Wiles (1997: 132, n. 31), quien afirma lo siguiente: "The number twelve is associated with the time of Heracles' dead (825), his absence (648), and with the oxen at his final sacrifice (760). Deianira's reference to an absence of exactly fifteen months (44-5, 164-5) presents editors with an unsolved conundrum. If the twelve labors can be associated with the zodiac, then they would commence and end with the spring equinox...".

En *Filoctetes*, el mar alude a referentes como el abandono, la discriminación, la exclusión social, la marginalidad y el aislamiento. Luego, cuando la encrucijada del hombre se soluciona, el signo se invierte gracias a la piedad religiosa que proclama Heracles; el paisaje hostil cambia solidariamente y se vuelve en valores positivos como la integración, la recuperación de la salud, la estima y la fama. La imagen naturalista del Prólogo se convierte, en el Éxodo, en una imagen bucólica embellecida, representada por las aguas dulces del futuro (vv. 1452 y ss.). La divergencia del principio finaliza con la convergencia del final, donde se augura la paz para todos, con un compromiso religioso –con Heracles– y político –representado por Neoptólemo– pues todas las esperanzas se cifran en el joven.

El triángulo espacial Troya, Sigeo y Esciros compone una metonimia por Odiseo, Neoptólemo y Filoctetes. Cada uno de ellos expone una visión personal del mundo.

En *Electra*, el espacio escénico representado con la fachada del palacio de Agamenón crea el nexo con el espacio extra-escénico, pues resulta un índice de la violencia que se produjo allí adentro. Ningún otro lugar alberga tantos asesinatos pasados y futuros. Se aviva la memoria de la muerte de Agamenón, de Casandra y también de los hijos de Tiestes por Atreo. Allí mismo los crímenes próximos de Clitemnestra y Egisto se suman a los anteriores. Una evidencia de la soledad y vacío que los hijos cosecharán una vez consumada la venganza.

La imagen del mar en *Electra* alberga la extinción del fundador de la familia y el ‘accidente’ de Orestes es evocado como el ‘naufragio ecuestre’. Ambas competiciones prefiguran el designio del joven hijo de Agamenón.

En Antígona, la heroína asume las condiciones del guerrero, representa a Polinices, prefiere la muerte joven y añora las posibilidades de una vida sencilla, evocadas perentoriamente en el *kommós* del Episodio IV. La caverna, espacio extra-escénico, simboliza en buena medida el territorio de la eremía y constituye el símbolo de los injustos desencuentros que sufren los jóvenes en el reinado de Creonte. La cueva involucra el desorden individual, social y cosmológico, exhibe la *hýbris* del monarca que se corporeiza en la sub-humanización de Antígona y Hemón. Los senderos escabrosos que Creonte recorre hasta la caverna, en el encuentro final con el hijo, tienen su paralelo en los caminos definitivos, acaso los que absorberán su propio drama de angustias. El rey no se marcha por su propia voluntad, sino *ou hekón* (v. 1340); por lo tanto, se aleja privado de su racionalidad como un minotauro. Filoctetes, en cambio, regresa *hekoúsios*.

En *Edipo Rey*, Tebas, además de nacimiento y muerte, adquiere otras connotaciones: la patria que ha llegado a ser intolerable, que parece extranjera, mientras tanto se toma como la tierra por adopción –hasta que se aclara la incógnita– pero que finalmente se verifica como suelo nativo. La ciudad representa la fama y el castigo: la amenaza combatida con gloria contra la

esfinge en la entrada y, posteriormente, la execración con la peste. En consonancia con la plurisemia espacial, a raíz de la actividad evocadora y memoriosa de todos los personajes, Edipo se reconstruye en tanto sujeto ficcional, hasta que corrobora que esa persona aludida en escorzos coincide con su propia subjetividad real y tangible. Edipo deviene el extranjero-nativo, hijo bastardo y rey consorte. El desorden de los caminos trae como consecuencia la diversidad de roles actanciales.

En *Edipo en Colono*, el punto de confluencia se instala en el altar de las Euménides, en las afueras de Colono. Los espacios sagrados se ubican en los extremos de la obra –Prólogo y Éxodo; en el centro emergen los espacios de las *póleis*: Tebas y Atenas en permanente diatriba. Colono queda resguardada del resto como una isla.

Los dos primeros Estásimos aluden a la niñez y a la juventud. En el primero (vv. 668-719), se evocan los espacios prístinos de Colono y se menciona el olivo como el árbol que no envejece, protector de la infancia (v. 701), al que los enemigos no pueden destruir porque lo cuidan Zeus Morios y Atenea Glaukopis (vv. 703-706). En el Estásimo II (vv. 1044-1095) se elogia a la juventud que sigue a Teseo (vv. 1065-66), en momentos en que las dos hijas han sido raptadas por el séquito de Creonte, una escena considerada como excesivamente cruel³⁷. Los ancianos invocan por la victoria a Zeus a y sus hijos: Atenea augusta,

Apolo cazador y Artemisa de rápidos pies muy manchados. Las hijas vuelven a escena, después del vacío social que produjo el rapto, donde sólo quedaron ancianos afligidos por la espera, es decir, los coreutas y Edipo. El Estásimo III (vv. 1211-1248) canta los infortunios de la vejez y en el último Estásimo IV (vv. 1556-1578) los viejos invocan a Hades y a los dioses subterráneos. Por consiguiente, en los Coros son aludidas la niñez, la juventud, la vejez y, consecuentemente, la muerte, las etapas de la vida humana por las cuales responde Edipo ante la esfinge.

En *Traquinias*, Deyanira vive en el extranjero. Hay dos ríos hostiles: en primer lugar el Aqueloo, con forma de toro, que luchó contra Heracles para obtener a la joven mujer, según canta el Estásimo I (vv. 497-530). Su mención otorga continuidad al Prólogo, en el cual Deyanira se había explayado acerca del “pequeño oráculo” dado por Neso antes de morir (vv. 9-18). En segundo lugar, el río Eveno ataca a la joven cuando Neso pretende obtenerla, en la primera vez que Deyanira lo cruza como esposa (v. 563). Las aguas saladas del mar la separan de Heracles durante mucho tiempo. El hecho de atravesarlos, tanto a los ríos como al mar, ha arrojado dificultades a ella y, por consiguiente, a Heracles. Deyanira, efectivamente, llevaba una existencia muy aislada en todas las comarcas donde residía. El mar une por medio de Hilo la vida dinámica de Heracles con el quehacer estático de Deyanira.

Por último, afirmamos que los contornos extraescénicos o distantes

37 Cfr. Saravia de Grossi (2005: 119-129).

invocados ponen en actividad prominentemente el marco reflexivo en los héroes trágicos, debido a la unidad espacio-temporal que se desarrolla en el recinto teatral. ¶¶

Ediciones y traducciones

- BENAVENTE BARREDA, M. (1999). *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- BOLLACK, J. (Ed.) (1990). *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BROWN, A. L. (Ed.) (1987). *Sophocles: Antigone*. Warminster: Aris & Phillips.
- CAMPBELL, L. (Ed.) (1881). *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 2. Oxford: Oxford University Press.
- KAIBEL, G. ([1896] 1967). *Sophokles. Elektra*. Stuttgart: Teubner.
- KAMERBEEK, J. C. (1984). *The Plays of Sophocles, Part VII. The Oedipus Coloneus*. Leiden: Brill.
- KELLS, J. H. (1973). *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARCH, J. (2001) *Electra*. Warminster: Aris & Phillips.
- PEARSON, A. C. (1928). *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- STANFORD, W. B. (1963). *Sophocles: Ajax*. Bristol: Bristol Classical Press.

Bibliografía

- BROOK, P (1998^o). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península. (Primera edición en inglés: London 1968).
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969^o). *La transcripción castellana de los nombres pro-*

prios griegos. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.

- GELLIE, G. H. (1972). *Sophocles. A Reading*. Melbourne: Melbourne University Press.
- JIMÉNEZ AZPARREN. Revista Cultural Alternativa, extraída el 22 de diciembre de 2004 de: <http://encontrarte.aporrea.org/noticias/n51640.html>
- LADA -RICHARDS (1997). "Neoptolemus and the Bow: Ritual *thea* and Theatrical Vision in Sophocles' *Philoctetes*" en *JHS* 117; 179-183.
- LIDDELL-SCOTT (1968^o). *A Greek English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- PEIRCE, Ch. (1960). *Collected Papers*. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press.
- REHM, R. (2002). *The Play of Space*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- REINHARDT, K. (1991). *Sófocles*. Barcelona: Ediciones Destino. (Primera edición en alemán: Frankfurt am Main 1933).
- SARAVIA DE GROSSI, M. I. (2001/2). "Creonte en la saga tebana de Sófocles" en *Praesentia* 4. Extraído de: <http://vereda.saber.ula.ve/sol/htm>.
- _____ (2004). "Repertorio del campo semántico de la moralidad en *Ajax* de Sófocles" en *Anales de Estudios Clásicos y Medievales* II, Neuquén.
- _____ (2005). "Los espacios en *Edipo en Colono*: el segundo estásimo" en *Clásica* 17/18; 119-129.
- _____ (2006). "Los espacios en *Filoctetes* de Sófocles" en Actas del IV Coloquio Internacional: "Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad", La Plata, CD.
- _____ (2007). *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.
- SCHLESINGER, E. (1970). "Sophokles *Ajax*, pathetische Tragödie" en *Poetica*; 359-387.
- SEAFORD, R. (1994). *Reciprocity and Ritual*. Oxford: Clarendon Press.

- SEALE, D. (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London and Worcester: Croom Helm Ltd.
- SHEPPARD, J. T. (1927). "Electra Again" en *CR*. 41; 163-165.
- VERDE CASTRO, C. (1982). "La 'muerte' de Orestes en la *Electra* de Sófocles" en *Argos* 6; 45-83.
- WILES, D. (1997). *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZEITLIN, F. (1990). "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama" en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (Eds.). *Nothing to do with Dionisos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: Princeton University Press; 130-167.

Recibido: 16/11/2006
Evaluado: 13/02/2008
Aceptado: 09/03/2008

