



classica

Classica - Revista Brasileira de Estudos

Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos

Clássicos

Brasil

SARAVIA DE GROSSI, MARÍA INÉS

Los espacios en Edipo en Colono. El. Segundo Estásimo

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 17, núm. 17-18, 2005, pp. 119-
129

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Belo Horizonte, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770882017>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los espacios en *Edipo en Colono*. El Segundo Estásimo

MARÍA INÉS SARAVIA DE GROSSI
CELC (AFG) UNLP

RESUMO: O presente trabalho consiste numa classificação dos espaços em *Edipo em Colono*, fundamentalmente no Estásimo II, que se constrói como o epicentro dramático, porque acolhe em si mesmo todas as categorias espaciais formuladas, o que lhe confere um relevo semiótico particular. O rapto das filhas de Édipo, cantado pelos anciãos, constitui um ponto de inflexão que separa a obra em duas partes.

PALAVRAS-CHAVE: Sófocles, *Edipo em Colono*, espaços, rapto, reintegração.

La *hipótesis* de la obra señala que la escena se desarrolla en Ática, en la villa de Colono, ante el altar de las Euménides. Edipo se presenta como προλογίζω y arriba guiado por Antígona. No bien se aproxima al sitio que invita al descanso, se sienta y, en seguida, los ancianos atenienses del Coro indagan a Edipo en el κομμός de la Párodos.¹

En el Episodio I, Ismena aparece como la novedad argumental que refiere el oráculo, a propósito del destino de Edipo. El Estásimo I felicita a Edipo por la elección de Colono como su nuevo hogar.²

Los actos de violencia se inauguran cuando Creonte pretende que Edipo regrese a Tebas (v. 814). Para lograrlo, raptó a Ismena y, al mismo tiempo, los guardias apresan a Antígona. Creonte pretende, además, atacar físicamente a Edipo, pero los habitantes gritan y Teseo se hace presente en el acto (v. 887) y envía tropas para que las hijas puedan regresar. Edipo ha quedado solo en el escenario y el Coro, en el Estásimo II, consuela al anciano por medio de una descripción imaginaria de la victoria, a propósito de la persecución y el posterior rescate de las jóvenes cautivas (vv. 1044-1095), desenlace que se aprecia en el Tercer Episodio.

La gratitud del padre se pone a prueba con severidad, pues cuando Teseo informa que hay un suplicante ante el altar de Poseidón, Edipo reconoce a su hijo Polinices y rechaza el encuentro. El Estásimo III canta a la vejez enemistada con la vida y las embestidas de la edad; el Episodio IV produce el encuentro entre el padre y el hijo por obra de Antígona. El fracaso de la persuasión del joven asegura su muerte temprana e, indirectamente, compromete también a sus hermanas, pues les ha pedido que lo entier-

ren en Tebas, si muere en la lucha. Antígona intenta persuadirlo para que abandone el plan de ataque, pero Polinices sabe que esa es una posibilidad inexistente.³ El mensajero en el Éxodo relata que llega la hora definitiva para Edipo, se oye el trueno. Edipo pide que Teseo cuide de sus hijas y se dirige a su asiento definitivo (vv. 1447-1555).

En verdad, *Edipo en Colono* se presenta como una obra de codificación de espacios, debido, fundamentalmente, a que en las obras tebanas, la relación de los hombres con la tierra permanece muy estrecha;⁴ de este modo el espacio de la ciudad emerge protagónico desde el trasfondo histórico y se aprecia el juego de espejos entre el individuo y la sociedad.⁵

En el presente estudio, proponemos la consideración de los espacios en toda la obra, con especial atención en el Estásimo II (vv. 1044-1095) pues constituye un punto de inflexión, en el que convergen todas las categorías espaciales que analizaremos. Siguiendo el criterio que formula González de Tobia, establecemos la siguiente clasificación: *espacio teatral*, *espacio escénico*, *espacio distante*, *extraescénico* u *offstage*, *autorreferencial* o *metateatral* y el *espacio reflexivo*, que ejemplificamos a continuación.⁶

1. El espacio teatral

Está dado por el diseño arquitectónico, lo cual impone condiciones inalterables para su realización. En *Edipo en Colono*, posiblemente la *skené* haya estado pintada para representar el bosque.

2. El espacio escénico

Incluye, entre otras cosas, los decorados, el cuerpo del actor y la vestimenta. Este espacio se presenta como el espacio *espectacular*, el que forma los “signos de signos”⁷. En lo que ataña al actor, tanto Creonte (vv. 745-754) como Polinices (vv. 1254-1264) comentan el estado de abandono de Edipo, por lo harapiento y mal alimentado.⁸

En cuanto al escenario, éste establece una encrucijada, pues se aprecian dos *eisodoi* y una puerta.⁹ La *mise en scène* presenta una primera encrucijada, cuando Edipo se sienta en la piedra del altar de las Euménides y hacia un lado, la izquierda, queda Tebas y hacia la derecha, Atenas.¹⁰ Los espacios devienen alegóricos, dado que Tebas está representada por Creonte y Atenas por Teseo, mientras Edipo representa al anciano Sófocles. El drama gravita en ese centro, donde se halla Edipo y hacia donde todos concurren; mientras los cambios y las transiciones tendrán lugar en los caminos.¹¹

La encrucijada se renueva con la llegada de Polinices, que representa a Argos, y en ese caso Edipo ocupa, como antes, el centro del espacio y del interés, y Argos y Atenas se sugieren en los extremos. Todo confluye en el centro, donde permanece Edipo y todos se llaman extranjeros entre sí.¹²

Cuando las hijas son capturadas, el espacio teatral y el espacio escénico desaparecen paraemerger con nitidez el espacio distante, en la voz de los ancianos.

3. El espacio distante

Es el más evocado en el Estásimo II y es percibido como una sedición en el espacio escénico. El canto sobreviene inmediatamente después de la escena más violenta en toda la tragedia griega y presenta un tono nostálgico, pues los ancianos lamentan estar imposibilitados de participar activamente de la lucha contra las fuerzas de Creonte.¹³

Por medio de la evocación, los ancianos actualizan la lucha frente a los agresores, se expone la antítesis de los leales contra los traidores, de lo agreste frente a la ciudad, del adentro y el afuera. En este Estásimo, los ancianos relatan los movimientos masivos, mientras en los Episodios los personajes están individualizados.

El entusiasmo ansioso del principio adquiere un halo de solemnidad, con notas ocasionales de triunfo, debido en parte, a la métrica de los versos.¹⁴

El *espacio distante* implica una separación física respecto del espacio escénico, y es posible formularlo en subcategorías; es decir, el espacio geográfico puede ser tanto local como extranjero, o bien, puede señalar los caminos. El Coro añora con nostalgia el recorrido por las riberas Pitias (v. 1047), la tierra (v. 1058), la disyuntiva de si la tropa se dirigió hacia el este o hacia el oeste (v. 1059), la mención al peñón nevado (v. 1060), los caminos que protegen al pueblo de la tierra (v. 1086); además, el espacio distante puede representar la subcategoría de espacio divino o mítico y, en este caso, la separación sugiere una frontera metafísica. En la estrofa α y antistrofa β', la imagen de Poseidón alude a las fronteras resguardadas y Atenea es invocada, a su vez, como ἱπτίαν (v. 1070). Las imágenes miticas del final de la estrofa (v. 1070-72) corroboran las imágenes de Ares y de Teseo, más concretas (vv. 1065-66). Ares equivale a Poseidón y Teseo a Atenea. Las imágenes reiteran metafóricamente los conceptos vertidos por Teseo a propósito del mar en el Episodio I (vv. 662-663), cuando el rey afirmaba que Colono estaba rodeada por un mar de protección. Justamente, el epíteto de Poseidón se expresa como γαιάρχον (v. 1072), *que rodea la tierra* y también Πέας φίλον νύόν (v. 1073).¹⁵ Los ancianos proclaman una y otra vez la confianza en la juventud honesta.¹⁶

Luego el espacio mítico reaparece en la antistrofa β' (vv. 1085-1095). Allí Zeus es evocado como παντόπτα (v. 1086) *que todo lo ve*. Por medio de esta apelación, los ancianos compensan la propia imposibilidad, ya sea por la edad o por ceguera. Los ruegos a las divinidades van acompañados por epítetos del campo semántico cinegético y se corresponden con las intenciones de Creonte de emprender la cacería, ἄγραν (v. 950). Se menciona la εὐχαριστία λόχον (v. 1089) *emboscada afortunada en la cacería*, que deben cumplir los jóvenes con éxito, para quienes a Atenea se la llama σεμνά (v. 1090) (hija) *augusta* y a Apolo ἀγρευτάν (v. 1091) *cazador*, a Artemisa πυκνοστή κτων ὄπαδόν ὠκυπόδων ἐλάφων (vv. 1092-3) *compañera de los ciervos de rápidos pies, muy manchados en la piel*.¹⁷ Creonte resultará el "cazador cazado".

El rapto está sustituido por las imágenes auditivas que transmiten el criterio de la tropa (vv. 1057-58), tumulto en el que se encuentran las hermanas, y el correr de los caballos (vv. 1062-3 y luego vv. 1068-73), el ruido de las armas que entablarán el

combate (vv. 1065-66), las imágenes lumínicas (v. 1067). Finalmente, el efecto visual de la mezcla de ancianos y violencia resulta impactante, y lo espacial se descubre y concreta en lo lingüístico. El rapto simboliza el exilio y la reintegración, como una escena espejular respecto de la llegada de Edipo a Colono. Edipo en *Edipo Rey* fue exiliado en virtud de sus propias disposiciones, las hijas, en cambio, son raptadas, obligadas a abandonar el espacio escénico.¹⁸

El espacio vacío se produce como una consecuencia inmediata del discurso falso de Creonte (vv. 728-760), y este vacío espacial se corresponde, en lo social, con el riesgo, pues la acción transcurre en los confines del *ἄγρος*. Tanto las hijas como la juventud que sigue a Teseo fueron violentadas a abandonar el espacio escénico y por lo tanto se produjo un despojo. A su manera, las hijas tienen la experiencia de los *ἄγριοις δόδοις*, todo un oxímoron.¹⁹ En el éxodo, cuando Edipo abandona el espacio escénico para ser capturado por el espacio sacro de *offstage*, no produce un espacio vacío sino un espacio religioso, un espacio-tiempo de prosperidad, seguro, por lo tanto, cuando los jóvenes de ambos sexos desaparecen por la traición y el engaño, la ciudad sucumbe; cuando los viejos desaparecen por un llamado de la tierra, después de tanto sufrimiento, discriminación y culpas, la ciudad se vigoriza y el espacio adquiere connotaciones metahistóricas, adquiere precisamente el sesgo de espacio-tiempo. En esta instancia liminar, Edipo dispone de su propia temporalidad y de sus propios actos, ejerce su libertad, al modo en que también en *Ayax*, el héroe ejecuta la suya en su último discurso (vv. 815-865).

En la obra, la mentira proviene de Tebas y la seguridad de Atenas. Polinices llega a escena por el mismo lado que Teseo, y eso presenta un conflicto en aras de la caracterización del personaje. Creonte se presenta como un cazador nefasto de voluntades. Ofrece un mundo bárbaro, en tanto pretende que se viva sumiso a un déspota, en oposición al hombre civilizado, que se inclina a ser esclavo de la ley, como propone Teseo.²⁰ Creonte se asienta en la trasgresión y Teseo en la justicia. *Hibris* y *Dice* respectivamente.

4. Espacio extraescénico o *offstage*

Consiste en el espacio que se encuentra detrás de la fechada, en general son espacios interiores. En la obra no hay oportunidad para que intervengan ni el *enciclema* ni la *mecané*, pues estos recursos presentan la dialéctica del afuera y del adentro, lo visto o no visto.²¹ En esta obra se trata de espacios abiertos idílicos como el altar, o agrestes o bien corruptos, como sugieren los caminos.

A un costado del altar de las Euménides, el altar de Poseidón,²² donde concurren tanto Teseo como Polinices, y cerca del cual aguarda la tropa del hijo, compuestas por hombres insaciables de *θυμός*, forman el espacio extraescénico, que se exemplifica, también en el final, con la desaparición física de Edipo. El hecho de que ese espacio

definitivo para Edipo sea subterráneo, cuya simbología excede la mera descripción, apela a la necesidad de profundizar los sentimientos y la acción, la reflexión de los propios actos, no en un nivel individual, sino trasladada al plano social, antropológico. No obstante, la gruta inviolable no estaría en la σκηνή sino en uno de los *eisodoi*, lo cual podría convertirla en un espacio distante.²³

5. El espacio autorreferencial o metateatral

El Episodio II presenta la escena fuertemente argumentativa de Creonte, donde se produce el rapto. En el Estásimo II el Coro actúa como un carácter más, propio del teatro de Sófocles, y la eficacia de la mimesis diegética lo convierte, por momentos, en un mensajero que amplía el marco escénico.²⁴ Tanto el Estásimo I como el II atenazan el discurso falso de Creonte y quizás en eso radica el poder de los ancianos: tienen experiencia y sus palabras describen el mundo que los rodea (en un tú implícito); expresan la realidad y la sancionan, cuando mencionan los efectos.

La falta de ὄψις, a propósito del rapto de las hijas, convierte a los ancianos en una suerte de audiencia interna dentro del drama. Ellos hablan de sí mismos cuando desean estar en el lugar de la lucha (v. 1044), se caracteriza a sí mismo como *adivino de nobles contiendas* (v. 1080).²⁵ Los ancianos señalan, además, que el día de hoy es el último (v.1079), un dato que no se ha tenido en cuenta hasta ahora, pero adquiere importancia en toda la segunda parte, fundamentalmente en el Éxodo. Los dos últimos versos de la estrofa β (vv. 1083-4) señalan la conciencia de metateatralidad que tienen los ancianos, porque instauran el escenario invisible por medio de la sinécdoca θεωρήσασα τούμπὸν ὅμμα (v. 1084) que manifiesta el deseo de ver los acontecimientos como testigos.²⁶

A continuación, expresan que quisieran ser como palomas muy veloces para presenciar los combates.²⁷ A partir de esta alusión, ellos predicen el futuro, adelantan los hechos, lo cual le otorga una particularidad al canto dentro de las composiciones sofocleas, dado que, en Sófocles, los Coros actúan como refractarios de la acción, pero en este caso, por medio de las palabras, se cumple y se sanciona la realidad, de modo que aquéllas resultan performativas.

Tanto en el Coro como en el mismo Edipo hay conciencia de la vejez, en tanto límite de la vida y como signo de una frontera ética, ya que la función del Coro subyace en una sólida defensa de los habitantes desde el punto de vista de la experiencia, pues los traidores como Creonte proponen hipótesis que, *a priori*, han podido ser comprobadas como fracasos, gracias a la intratextualidad. La intratextualidad dramática hace increíble, no persuasivas, las palabras de los personajes. Los ancianos resisten y se erigen en los héroes de la memoria colectiva, gracias a los espacios evocados.

6. El espacio reflexivo

El *espacio reflexivo* se convierte en un espacio metahistórico, pues esta consideración espacial entraña cierto anacronismo, en tanto el mito se ciñe a la problemática del hombre del siglo V a.C.²⁸

El Prólogo ostenta una codificación de los espacios que produce un distanciamiento, propicio para el ejercicio de la reflexión. En *Edipo en Colono* más referencias al espacio hay, más indeterminación espacial, de este modo se crea, ante todo, un espacio reflexivo.

Edipo se crea su propio espacio sagrado, del cual no quedan vestigios, pero por lo mismo favorece la “visión interior” a la que la obra invita.²⁹ Sófocles aprecia la inminente destrucción del espacio civil, es decir, el final de las instituciones, de las artes, del culto, de los placeres, y, en consecuencia, exemplifica alegóricamente la corrupción como la causa del exterminio. En el Estásimo II, el rapto representa la alegoría del fin. Por otra parte, en el personaje de Teseo y, por lo tanto, de sus hombres, Atenas se muestra como el refugio universal de los oprimidos, donde prevalece el espíritu de la piedad, la amabilidad y la gratitud. La obra exhibe una peripecia interna para comprender (como un modo del comprenderse de cada uno) y admitir, con pesar, el momento definitivo de la comunidad y de Edipo. Una obra de contemplaciones.

El Coro proclama los límites físicos y metafísicos, el espacio se proyecta como una realización ética, por las fuertes connotaciones antropológicas, en tanto ofrece, en el juego de la imaginería estilística, indicaciones a los atenienses coetáneos de Sófocles, de modo que la obra trasciende sus propias fronteras. Los ancianos proporcionan apoyo logístico, sanción y memoria de los hechos. Los jóvenes a merced de la violencia, ya sea como cautivas o como perseguidores de los insidiosos, abandonan el espacio social que quedaría vacío si no estuvieran los ancianos, cuyo poder radica en la memoria y la resistencia, además del carácter de θεωρός deseado con insistencia. De algún modo emergen como los héroes de la palabra, como Príamo en *Ilíada* 24.

Conclusiones

Si pensamos que el espacio de la tragedia griega puede definirse únicamente como un ámbito neutro, de tránsito, que no caracteriza al medio-ambiente, sino que ofrece un apoyo intelectual y moral al personaje, que es el espacio abstracto y simbólico del tablero de ajedrez,³⁰ no satisfacemos una descripción coherente con todas las implicancias y sugerencias que encierran los espacios en la obra.

El estudio del espacio nos ratifica el sentido de teatralidad que Sófocles imponía en sus obras. *Edipo en Colono* compone un canto a la tierra, por lo tanto los espacios adquieren un lugar protagónico.

En el tratamiento espacial, encontramos expansión y concentración. Lo primero en la ampliación de los límites; lo segundo, por medio de escorzos y efectos de contigüidad

(metonimias y sinédoques), una forma de espaciar la continuidad discursiva temporal en pos de la iconización y la ostentación. De este modo, el espacio se transforma en el soporte de la trama, pues incita a la reflexión.

Por medio de la actitud de los ancianos, advertimos el tiempo, dado que éste es percibido en el cambio abrupto de las cosas y de las situaciones: los ancianos se sienten desamparados frente al apoyo que han tenido hasta entonces; el agobio frente al descanso, la esperanza y la desesperanza. Por lo tanto, el tiempo se manifiesta por medios que originalmente se prestaban a la vinculación espacial, es decir, objetivo-representativos.

El peso de la humanidad recae sobre Teseo, el gobernante que Sófocles propone como un modelo histórico para su ciudad. La extensión de las fronteras evocadas por los ancianos indica el poderío del rey, que se despliega sin límites. Después del rapto de las hijas que efectuó Creonte, ellas vuelven junto a Edipo, en virtud de la garantía cívica que Teseo representa. Antes del Estásimo II, Creonte trae a escena aquello que no debe ser, constituye el representante del discurso falso. La juventud como la vejez están sometidas a la violencia, si Creonte domina la acción.³¹ El rapto es inversamente equivalente al destierro de Edipo, la peregrinación por los *ἄγρια ὄδοι*, que han concluido en el altar.³²

Después del Estásimo II, la obra parece comenzar nuevamente, pues en el Episodio siguiente, Antígona no está como en el Prólogo, junto a Edipo, sino junto a Polinices. La primera parte prepara la hospitalidad de Colono dispuesta para el anciano; la segunda, el enfrentamiento de Polinices contra el padre y el posible ataque. Creonte cierra la primera parte; Teseo la segunda.³³

En el Episodio III, Antígona toma la palabra y prepara la llegada de Polinices (vv. 1181-1203) y, para que este acontecimiento llegue a buen fin, la hija predilecta aspira a que Edipo deje de lado su espíritu vengativo (v. 1191). En esta instancia, Teseo proporciona seguridad, *ασφάλεια*.

En el Éxodo, se produce el rapto de Edipo (lo traga la tierra) y Teseo es el único que presencia este acontecimiento, aunque debe proteger su mirada con sus manos, porque la luz resulta excesiva (vv. 1631-2). El Éxodo propiamente dicho es ocupado con el último lamento de las hijas. Teseo promete enviarlas a Tebas (vv. 1667-1779). La intertextualidad dramática nos indica que Antígona vive un día más que su padre, pues la fuerza de Polinices atrae a su hermana desde su vigilia en las afueras, en el Episodio III. Edipo no sabe que maldiciéndolo, compromete el destino de su abnegada hija.

Todos se dirigen a Tebas, salvo Edipo, cuyos efluvios benéficos resguardarán las fronteras. Edipo otorga la posibilidad de unificar la diversidad de los grupos del principio y la cohesión necesaria para que la sociedad permanezca mancomunada en el futuro, pero la muerte inminente de los hijos connota la peligrosidad de la situación y la caída parece inevitable.

Los ancianos y Edipo permanecen en el espacio escénico, mientras la acción dramática es evocada por el Coro al referir los hechos en el espacio distante, esto

trae autorreflexión, en el mejor lenguaje performativo, desde el punto de vista de los actos de habla. Consideramos que el Estásimo II deviene el epicentro de la obra por su imaginería, que alude a los Estásimos anteriores, y por el lenguaje secundario con el que refiere lo que sucede más allá de la escena, con el recurso de las situaciones alternativas que denotan que, efectivamente, los ancianos no están presentes en el lugar de los hechos.

En el Prólogo se configura el espacio extraescénico de la ciudad. Lo despojado se vuelve poblado por medio de la evocación. El Estásimo II actualiza líricamente el espacio cívico con sus instituciones y los peligros que debe sortear. Finalmente la obra propone un final tan reposado como precario, por lo que, en realidad, resulta disolvente.

NOTAS

¹ Arnott (1992: 83) afirma que Edipo es el único personaje que se sienta en toda la tragedia ática.

² El canto deviene una suerte de oración fúnebre para Atenas. Cfr. Winnington-Ingram (1980: 273).

³ La desobediencia de Polinices presenta uno de los pocos casos de *atastália* en las obras de Sófocles. Otro se encuentra en la actuación de Antígona del Episodio II de la obra homónima y en *Áyax* (vv. 765-69). Cfr. nuestro artículo (2004).

⁴ Cfr. Segal (1998: 312).

⁵ Cfr. Zeitlin (1990: 134).

⁶ Cfr. González de Tobia (2005: 19-34), clasificación basada fundamentalmente en Rehm (2002) *The play of Space*, Princeton and Oxford.

⁷ Überfield (1978: 133 y ss.) afirma que aquello que se da en el teatro no es una imagen del mundo sino la imagen de una imagen, pues aquello que es “imitado” no es el mundo, sino el mundo repensado según la ficción y en el cuadro de una cultura y de un código”.

⁸ Seguimos la edición de Pearson (1928) para las citas en griego. Las transliteraciones al español siguen las pautas recomendadas por Fernández Galiano (1969), las traducciones nos pertenecen.

⁹ Cfr. Taplin (1983: 155-183).

¹⁰ Cfr. Edmunds (1996: 39, n. 1).

¹¹ Cfr. Hartog (1999:120 y ss.) sobre la estructura de la ciudad, la piedra se comporta como un índice de ella.

¹² Cartledge (1993: 47) afirma: ... “because *xenos* here does not mean but something like ‘ritualized guest-friend’ or ‘spiritual kinsman’. The solemnly binding relationship of *xenia* in this technical obligations, and-more to our point-implied equality of usually aristocratic status. Above all, it by definition crossed not only *polis* lines, so that one could not be the *xenos* of a fellow-citizen, but also national or ethnic lines, so that one could be the *xenos* of a barbaros.”

¹³ Cfr. Gardiner (1987: 114) quien afirma: "That battle, however, is presented dramatically by the old men of the chorus, in an ode that suggests the chorus regret they cannot join in the fray themselves (1044, 1081-1084)."

¹⁴ Campbell (1879, I: 261 y ss.) afirma que el Estásimo II está compuesto por glicónicos, que cada vez más y más se transforman en un lento trocaico y movimientos yámbicos, con silabas largas frecuen-

tes, por lo tanto el ritmo adquiere una cadencia más reposada. La frecuencia de optativos: Εἴην (v. 1044) y κύρσαιμι (v. 1083), junto con los enunciados personales: οἶμαι (v. 1054), μοι (v. 1075) y μάντις εἴμ' (v. 1080), y el ruego conclusivo en toda la última antistrofa (vv. 1085-95), sugieren un tono emotivo y pujante que recorre todo el Estásimo.

¹⁵ Segal (1998: 199). Los Coros invocan a Atenea y Poseidón y con ello muestran la adhesión del hombre a su terruño. Para designar la tierra y el país Sófocles emplea γῆς, "la madre sagrada que engendra a todos sus hijos", también χῶρα como territorio político y χθόνος como un sitio que es desconocido o está escondido del conocimiento humano. En el Estásimo II, se menciona χῶρα (v. 1058, 1065), γῆς, (vv. 1087 y 1095) en el último verso γᾶ, junto con πολίταις, con lo cual equilibra los dos aspectos: el político y también el religioso. En el discurso de Polinices frente al padre, hay cinco menciones a γῆς en nominativo (vv. 1287, 92, 97, 1303, 1307) como *madre nutritiva de todos* y no hay otro término que designe *tierra*. Justamente, cuando el hijo se dirige a su padre, emplea esa palabra como una metonimia que alude a lo maternal. A propósito del discurso de Polinices, cfr. nuestro artículo (2002: 53-59).

¹⁶ Kamerbeek (1984: 152) advierte que, en los versos 1066 y 1067, hay dos coordinantes: el primero δὲ (v. 1066), adversativo; luego el coordinante causal γὰρ (v. 1067) sugiere el suspenso y la excitación del Coro. Este efecto es tensado por las dos oraciones nominales breves y paralelas (vv. 1065-66), las que, como αλώσεται, suenan como exclamaciones.

¹⁷ Campbell (1879, I: 272) afirma que la obra posee dos sentimientos que le otorgan el nervio vertebral: la *religio loci* y el sentimiento íntimo de paz, de buscarla.

¹⁸ Los espacios políticos se concentran en el centro del canto, en α' y β. Esta estructura es semejante a la estructura de la totalidad de la tragedia, dado que en la periferia predominan los espacios sagrados, el altar de las Euménides y la gruta que albergará los restos de Edipo, lo cual admite fuertes connotaciones políticas.

¹⁹ Los ancianos rodean un vacío. En *Ayax*, los afectos rodeaban el cadáver. El rapto produce temor en lo inmediato y compasión en las escenas siguientes, cuando el espectador se distancia frente al regreso y asume el mensaje reflexivo histórico-antropológico. El hecho de que se produzca el efecto catártico confirma el papel de audiencia interna que adquieren los ancianos, dado que los jóvenes ostentan el protagonismo. A su vez, Edipo ante su hija y luego Antígona frente a Polinices muestran una actitud compasiva. El mensaje del Episodio II y su Estásimo están cercanos al teatro de la残酷 de A. Artaud, pues aquél previene al público al producir un impacto emotivo muy fuerte.

²⁰ La dicotomía civilización-salvajes no se propone en la disyuntiva ciudad-campo sino entre paisajes cultivados y sin cultivar, como se propone en el Estásimo II. Cfr. Vidal Naquet (1986: 3-4).

²¹ Cfr. Paddell (1990: 354).

²² Cfr. Jebb (1899: xxx).

²³ Cfr. Taplin (1983: 158 y ss.). Cfr. Hartog (2003: 145-6): "Al borde de la muerte, manda llamar a Teseo, el único que conocerá el lugar de su muerte: él, que está ciego, se convierte en guía de Teseo hasta el lugar preciso donde está enterrado." Sófocles nos ofrece una última paradoja.

²⁴ Burton (1980: 281-2) afirma que este Estásimo podría formar parte de aquellos denominados como "lírica de escape", en la cual el Coro expresa el deseo de evadirse de la situación intolerable sobre el escenario. En este caso, el Coro desea escapar hacia la escena donde ocurren las acciones violentas y lo enfatiza, en este canto, en dos oportunidades (v. 1044 y v. 1083); por eso expresa su anhelo en términos visionarios.

²⁵ No emplea la palabra ἀγγελος, ο φύλαξ ο κέρυξ. Mάντις implica que no falla, que es certero, previsor.

²⁶ Cfr. Hartog (1999: 126): "Una de las palabras de la época que mejor expresan esta actitud con respecto al mundo es *teoría*: viajar para ver."

²⁷ Travis (1999: 41 y ss.) interpreta que los ancianos adquieren distintos papeles actanciales.

²⁸ Cfr. Vidal-Naquet (1995¹³: 211).

²⁹ Cfr. Seale (1982: 113 y ss.).³⁰ Cfr. Pavis (1980: 184).³¹ Cfr. Travis (1999: 61).³² Green (1994: 22) afirma que Sófocles es un autor que emplea objetos para focalizar o simbolizar la acción escénica. El rapto equivale a un signo negativo. La ausencia como el silencio respecto del discurso son instancias témporo-espaciales.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

EDICIONES, textos.

CAMPBELL, L. (ed.) (1879 y 1881) *Sophocles. The plays and fragments*, Vol 1 y 2, Oxford.

DAIN, A. y Mazon, P. (ed.) (1960) *Sophocle*. T. III, Paris.

DAWE, R. D. (1973) *Studies on the text of Sophocles*, T. I y II, Leiden.

FERNÁNDEZ Galiano, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid.

JEBB, R. (ed.) (1899) *Sophocles, Oedipus Coloneus*, Amsterdam.

KAMERBEEK, J. C. (1984) *The Plays of Sophocles, Part VII. The Oedipus Coloneus*, Leiden.

LIDDELL-SCOTT (1968^a) *A Greek English Lexicon*, Oxford.

LLOYD-JONES, H. Wilson N. G. (eds.) (1990a) *Sophoclis. Fabulae*, Oxford.

LLOYD-JONES, H. Wilson N. G. (1990b) *Sophoclea. Studies on the Texts of Sophocles*, Oxford.

PEARSON, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARNOTT, P. D. (1992) *Public and Performance in the Greek Theatre*, London.

BURTON (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.

CARTLEDGE, P. (1993) *The Greeks, A Portrait of Self and Others*, Oxford.

EDMUND, L. (1996) *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Boston.

GARDINER, C. (1987) *The Sophoclean Chorus. A study of Character and Function*, Iowa.

GONZÁLEZ de Tobia, A. M. (2005) "La escena trágica griega: parámetro espacial de frontera y ética", en *Fronteiras e Etnicidade no Mundo Antigo. Anais do V Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, Pelotas: 19-34.

GREEN, J. R. (1994) *Theatre in Ancient Greek Society*, London and New York.

HARTOG, F. (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*, México. (Primera edición en francés 1996).

----- (2003) *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*, México.

PADDELL, R. (1990) "Making Space Speak" en Winkler, J. J. & Zeitlin, F. I. (eds) *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton: 336-365.

PAVIS, P. (1980) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiólogía*, Buenos Aires.

- SARAVIA de Grossi, M. I. (2002) "El discurso de Polinices (vv. 1284-1345) en *Edipo en Colono* de Sófocles", en *Synthesis* N° 9: 53-69.
- (2004) "Repertorio de palabras del campo semántico de la moralidad en *Áyax* de Sófocles", publicado en las Actas de las II Jornadas de Literaturas Antiguas y Medievales, <http://cecm.webcindario.com/lij2004/index.htm>
- SEALE, D. (1982) *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London.
- SEGAL, Ch. (1998) *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard.
- TAPLIN, O. (1983) "Sophocles in his Theatre", en Romilly, J. *Entretiens sur L'Antiquité Classique. Sophocle*. T. XXIX. Genève: 155-183.
- TRAVIS, R. (1999) *Allegory and the Tragic Chorus in Sophocles' Oedipus at Colonus*, New York-Oxford.
- UBERSFELD, A. (1978) *Lire le théâtre*, Paris.
- VIDAL-NAQUET, P. (1995¹³) "Oedipe entre deux cités. Essai sur l' *Oedipe à Colone*", en VERNANT, J. P. Vidal-Naquet, P. (1995¹³) *Mythe et tragédie. II*, Paris.
- VIDAL-NAQUET, P. (1986) *The Black Hunter*, Baltimore and London.
- WINNINGTON-INGRAM (1980) *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- ZEITLIN, F. (1990) "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama" en Winkler, J. J. & Zeitlin, F. I. (eds) *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton: 130-167.

ABSTRACT: The present work consists of a clasification of the spaces in *Oedipus at Colonus*, fundamentally in Stasimon II, which sets up as the dramatic epicentre, owing to the fact that it puts up in itself every formulated spacial category, what gives it a particular semiotic relief. The kidnapping of Oedipus's daughters, which is song by the old people, constitutes an inflexion point that divides the play in two parts.

KEY-WORDS: Sophocles, *Oedipus at Colonus*, spaces, kidnapping, reintegration
