



Facultade de Filoloxía

Grao en Filoloxía Clásica

TRABALLO DE FIN DE GRAO

A espacialidade en *Antígona* de Sófocles: o literal e o simbólico

Autora: Alba Rodríguez Cid

Titor: Ángel Ruiz Pérez

CURSO 2022-2023



Facultade de Filoloxía

Grao en Filoloxía Clásica

TRABALLO DE FIN DE GRAO

A espacialidade en *Antígona* de Sófocles: o literal e o simbólico

Autora: Alba Rodríguez Cid

Titor: Ángel Ruiz Pérez

CURSO 2022-2023



FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2022/2023

| | |
|-----------------------------------|---------------------|
| APELIDOS E NOME: | Rodríguez Cid, Alba |
| GRAO EN: | Filoloxía Clásica |
| (NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN: | |
| TITOR/A: | Ángel Ruiz Pérez |
| LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA: | Literatura Grega |

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:



Título: A espacialidade en *Antígona* de Sófocles: o literal e o simbólico

Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

O propósito do presente traballo é a análise da espacialidade en *Antígona* de Sófocles dende varios puntos de partida. Se ben o estudo se nutrirá primordialmente das fontes primarias en grego, servirásede fontes secundarias que versen tanto sobre a propia traxedia (e sobre outras obras de Sófocles, nomeadamente *Edipo Rei* e *Edipo en Colono*) como acerca da noción de espacialidade na literatura e, sobre todo, na traxedia grega de época clásica. Aínda que ao tratar unha obra do século V a.C. carecemos de testemuñas detalladas da representación escénica e, polo tanto, da realidade espacial extraliteraria concreta da obra, tentaránse desentrañar todas as cuestións ao respecto, partindo da consideración do espazo escénico e escenográfico como elemento primordial do xénero teatral, como lugar que pode fundamentar a comprensión dos demais signos teatrais. Alén disto, o traballo xirará principalmente arredor da localización e análise das coordenadas espaciais que atopamos de maneira literal no texto de Sófocles e a súa correcta interpretación, entendendo o espazo dramático xa non só como unha categoría estruturante do relato, senón como un elemento articulado en moitas ocasións en función de oposicións marcadas e que crea relacións complexas tanto coa acción trágica como coas súas personaxes. Como último punto de análise, indagarásede acerca do simbolismo dalgúns dos espazos da obra, entendendo tamén a noción de espazo como unha sorte de testemuña de certas alegorías (máis ou menos recorrentes) que debemos ler e entender á luz da cultura e tradición da Antigüidade Grega.

Santiago de Compostela, 8 de Novembro de 2022.

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

| | | |
|---|--|---|
| <p>Sinatura do/a interesado/a</p>  | <p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>RUIZ PEREZ ANGEL - 13116625R</p> <p>Firmado digitalmente por RUIZ PEREZ ANGEL - 13116625R Fecha: 2022.11.08 20:54:05 +01'00'</p> | <p>Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data</p> <p>25 NOV. 2022</p> <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p>  |
|---|--|---|

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Título

A espacialidade en *Antígona* de Sófocles: o literal e o simbólico

La espacialidad en *Antígona* de Sófocles: lo literal y lo simbólico

Spatiality in Sophocles' *Antigone*: literarity and symbolism

Resumo

O propósito do presente traballo é a análise da espacialidade en Antígona de Sófocles dende varios puntos de partida. Se ben o estudo se nutrirá primordialmente das fontes primarias en grego, servirásese de fontes secundarias que versen tanto sobre a propia traxedia (e sobre outras obras de Sófocles, nomeadamente Edipo Rei e Edipo en Colono) como acerca da noción de espacialidade na literatura e, sobre todo, na traxedia grega de época clásica. Aínda que ao tratar unha obra do século V a.C. carecemos de testemuñas detalladas da representación escénica e, polo tanto, da realidade espacial extraliteraria concreta da obra, tentaránse desentrañar todas as cuestións ao respecto, partindo da consideración do espazo escénico e escenográfico como elemento primordial do xénero teatral, como lugar que pode fundamentar a comprensión dos demais signos teatrais. Alén disto, o traballo xirará principalmente arredor da localización e análise das coordenadas espaciais que atopamos de maneira literal no texto de Sófocles e a súa correcta interpretación, entendendo o espazo dramático xa non só como unha categoría estruturante do relato, senón como un elemento articulado en moitas ocasións en función de oposicións marcadas e que crea relacións complexas tanto coa acción trágica como coas súas personaxes. Como último punto de análise, indagarásese acerca do simbolismo dalgúns dos espazos da obra, entendendo tamén a noción de espazo como unha sorte de testemuña de certas alegorías (máis ou menos recorrentes) que debemos ler e entender á luz da cultura e tradición da Antigüidade Grega.

Palabras clave

Espacialidade – traxedia grega – escena – semiótica teatral – simbolismo – *polis* – Grandes Dionisíacas – escenografía

Declaración de orixinalidade do Traballo de Fin de Grao

Eu, Alba Rodríguez Cid, con DNI 45146185Z, aseguro que este TFG de título “*A espacialidade en Antígona de Sófocles: o literal e o simbólico*” é obra escrita da miña autoría e non forma parte de ningún compromiso anterior. Todas as frases ou pasaxes doutras persoas empregadas no traballo márcanse entre comiñas e recoñécense explicitamente co nome do seu autor/a e número de páxina, así como son referenciados apropiadamente ao final do propio traballo. Asumo que o plaxio debe considerarse razón suficiente para invalidar este TFG.

En Santiago de Compostela, a 28 de xullo de 2023.



Asdo.: Alba Rodríguez Cid

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| 1. Introducción..... | 1 |
| 2. Estado da cuestión e marco teórico..... | 3 |
| 2.1. O espazo nos estudos literarios..... | 3 |
| 2.2. O espazo nos estudos teatrais..... | 7 |
| 3. Espazo extraliterario..... | 14 |
| 3.1. Atenas e a práctica teatral..... | 14 |
| 3.2. As Grandes Dionisiácas..... | 17 |
| 3.3. O lugar teatral..... | 19 |
| 3.4. O espazo escenográfico..... | 22 |
| 4. O espazo dramático..... | 25 |
| 4.1. O eixo alto-baixo..... | 28 |
| 4.2. O eixo dentro-fóra..... | 31 |
| 4.3. O público e o doméstico..... | 33 |
| 4.4. Espazos extraescénicos..... | 38 |
| 5. Os espazos simbólicos..... | 39 |
| 5.1. Tebas..... | 40 |
| 5.2. A porta..... | 42 |
| 5.3. A cova..... | 43 |
| 6. Conclusións..... | 46 |
| 7. Bibliografía..... | 48 |

1. Introducción

Resulta elocuente o feito de que o termo co cal hoxe designamos toda unha complexa forma de facer literatura se referise na súa orixe grega a dúas das características máis esenciais do xénero teatral; así, θέατρον resulta un derivado do verbo θεάομαι, significando no seu primeiro uso literal “lugar para observar”. Esta anécdota etimolóxica alimenta os dous principios xerais e fundamentais do presente traballo: primeiro, a consideración da traxedia grega como unha realidade eminentemente performática, cuxa fin última, sen a cal o seu sentido se vería limitado, é ser vista por un público; pola outra banda, o teatro como unha realidade artística que nace moi vencellada a uns ritos e, sobre todo, a un espazo, un lugar físico que condiciona e aporta novos significados á obra dramática.

Partindo destas dúas conviccións, o obxectivo desta análise será facer unha viaxe de fóra cara dentro, do xeral ao específico, das Grandes Dionisiacas á cova na que Antígona é enterrada, para entender como o eixo espacial pode constiuírse como un punto de vista especialmente revelador para falarmos da traxedia grega no seu conxunto xenérico e na súa especificidade escenográfica e simbólica.

Deste xeito, *Antígona* de Sófocles, unha obra que localizamos no ateniense século V a. C., na súa realidade textual, será o alicerce para un estudo da realidade espacial da traxedia, os seus significados literais e simbólicos, as súas implicacións no pensamento grego e un achegamento que consideramos máis xenuíno á experiencia teatral da Atenas Clásica.

Con todo, se ben consideramos a obra artística teatral como un conxunto de signos, unha experiencia completa e instantánea, en tanto en canto cada representación é única, e ao autor tráxico non só como un axente na palabra, de cuxa obra nós só conservamos o guión no mellor dos casos, coincidimos con Taplin na súa reflexión acerca da palabra, no primeiro capítulo de *Greek Tragedy in Action*:

The *words* – which are, after all, almost all we have – contain and explain the visual dimension: there could be no play and no meaning without them. Aeschylus, Sophocles and Euripides are also great poets. But they are not just great poets with a certain theatrical facility – that is an inapplicable disjunction. Visual meaning is inextricable from verbal meaning; the two are part and parcel of each other. They are the vehicles of the dramatists’ meaning.

Por esta convicción o presente traballo primará a palabra escrita para a análise do espazo na obra, para tentar debuxar a escena representada nas Grandes Dionisiacas o máis fielmente posible, xa que cremos que entradas, saídas, posicións, deícticos e substantivos locativos gozan dun papel protagónico nunha arte creada para ser representada ante un público, que condensa unha boa cantidade de signos de diversa índole nun acto performático de relativa instantaneidade.

Así, comezaremos a nosa análise cunhas sintéticas apreciacións acerca do espazo extraliterario, o teatro en locativo e os festivais dramáticos como contexto, non só ritual, senón tamén social, e o espazo escénico e escenográfico en xeral como elemento de enorme importancia para a cultura e literatura ateniense do século V a. C.

Alén disto, a nosa análise centraráse en localizar e ampliar todas as referencias espaciais literais no texto de Sófocles, a súa interpretación e connotacións, o cal pode contribuír a reconstruír aquilo que non conservamos: a experiencia do auditorio que asistiu a unha primeira representación da traxedia de Antígona. Isto, aínda que é certamente un ousado exercicio de imaxinación, ten implicacións tamén para estudar a recepción que esta traxedia ten para un público contemporáneo. Non significa isto que consideremos que o autor tiña todos estes significados en mente á hora de escribir e dirixir *Antígona*, senón que poñemos o centro na súa recepción, nos sentidos que estas coordenadas evocaban no auditorio, entendendo que, aínda que poden non ser froito da consciencia autorial, teñen unha razón de ser, non son consecuencia dunha colocación azarosa de termos declinados, e poden ter moito que dicir acerca da sociedade e arte ateniense da democracia.

Finalmente, e tamén partindo das palabras, viaxaremos a través dos espazos máis significativos da obra, que a poñen en relación con outras, como é a cidade de Tebas, ou que nutren símbolos e oposicións conceptuais presentes ao longo de toda a representación, como son o espazo doméstico como oposto ao público, a porta do palacio, ou a cova na que Antígona se afronta á xa esperada morte.

2. Estado da cuestión e marco teórico

A categoría espacial dentro da literatura é un obxecto de estudo dende os propios inicios da tradición retórica grecolatina. Deste xeito, a descrición de paisaxes e espazos no discurso forense é teorizada a partir de Aristóteles, como un dos xeitos ou categorías que a retórica ofrece ao orador para crear unha demostración artística, un dos *loci*, concretamente dos *argumenta a re*, que responden a preguntas acerca dunha cousa. Unha destas preguntas é “*ubi?*”, e será Quintiliano un dos primeiros autores que atoparemos explicitando esta cuestión:

Ducuntur argumenta et ex loco. Spectatur enim ad fidem probationis montanus an planus, maritimus an mediterraneus, consitus an incultus, frequens an desertus, propincus an remotus, oportunos consilii an adversus.¹

Este tipo de *argumenta a loco* (dende antigo moi ligados aos *argumenta a tempore*) chegan ata a poética medieval, xa máis desvinculados da oratoria forense. Deste xeito, como explica Curtius (1955, 278), a descrición da paisaxe no texto poético pode tamén desenvolverse a partir das regras da *inventio*, concretamente do xénero panexírico de eloxio a lugares.

2.1. O espazo nos estudos literarios

Como vemos, o estudo acerca da paisaxe espacial nas obras literarias é un dos puntos de análise e teorización xa dende antigo, se ben nos últimos séculos a consideración do espazo en relación coa literatura foi unha cuestión de moita maior relevancia para os estudos literarios. Así, coincidimos co profesor Cabo ao falar dun xiro espacial na historiografía literaria dos últimos anos, que pode deberse á crise de concepcións relativas á historia nacional tradicional das literaturas (2011, 2).

Con todo, retrotraéndonos aos estudos literarios do século pasado, cremos imprescindible mencionar as interesantes aportacións de autores máis que consagrados no ámbito académico que analizaron a cuestión espacial na literatura e abriron o camiño para todas as aportacións contemporáneas a este respecto, e cuxas ideas serán especialmente reveladoras para entender o foco do presente traballo.

A aproximación máis temperá a este respecto coa cal traballaremos é a de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957), que traballa o eixo espacial dende a corrente

¹ Quint. *Inst.* V, x, 37.

da fenomenoloxía e a teorización sobre a imaxinación poética, próxima a conceptos psicanalíticos freudianos. Se ben os seus puntos de partida teóricos son cuestionados e matizados con frecuencia por estudos máis contemporáneos, na súa análise dos espazos íntimos e as súas imaxes poéticas, o autor francés destaca a imperiosa presenza de certas ubicacións na imaxinación humana, que se trasladan ao fenómeno literario como fortes núcleos de simboloxía e emotividade, tendo tamén en conta as resonancias e repercusións variables de tales imaxes poéticas nos lectores. Así o explica o autor na introducción da obra (1975, 15):

Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y esto es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos debido crearla.

Así, partindo desta predominancia da imaxinación e a intersubxectividade poética, o autor realiza un estudo dos valores da intimidade de determinados motivos espaciais recorrentes na arte literaria, comezando pola casa, que será un dos espazos centrais da traxedia que aquí analizaremos, que considera a encarnación da ensoñación e o recordo emotivo da infancia. Por outra banda, tamén o autor francés pon de relevo a dialéctica entre o de dentro e o de fóra, un dos eixos espaciais que máis atoparemos en *Antígona*. Para Bachelard (1975, 251), «el más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera», relacionando co mencionado outro dos pares de contrarios conceptuais protagonistas da obra sofoclea, aquel que contrapón o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Se ben nós os trataremos separadamente, consideramos acaída a vinculación que este autor establece, así como a súa simplificación última destas categorías á oposición entre *aquí* e *alí*. Deste xeito, a dialéctica entre fóra e dentro fai concreto o de dentro e vasto o de fóra, resultando unha oposición profundamente disimétrica e cargada de resonancias alén do meramente locativo (1975, 254).

Con todo, será a partir da década de 1970 cando atopemos importantes aportacións de carácter tipolóxico acerca do espazo, nomeadamente as de Mieke Bal ou Iuri Lotman. Ambas aproximacións teóricas parten da consideración da dimensión espacial como predominante na imaxinación humana, sendo unha consecuencia reveladora que, se nun texto a localización da acción non é explícita nin se aducen detalles acerca da súa natureza, os lectores tenden a imaxinalo de xeito case inconsciente. É precisamente esta a razón pola cal este eixo xoga un importante papel na creación artístico-literaria.

A autora holandesa, na súa obra introdutoria á narratoloxía, alén de explicar a diferenciación entre lugar e espazo², menciona un dos postulados principais arredor dos cales xirará o presente traballo: as oposicións espaciais na ficción e a súa relación con outros elementos aportan novos significados á obra literaria, así como a fronteira entre os lugares pode xogar un papel determinante dentro da mesma. En palabras da propia Mieke Bal (1998, 52), «cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración». Tamén Iuri Lotman en relación con isto fai fincapé en que no tocante ás relacións espaciais na obra artística, a linguaxe coa que son expresadas convértese nun dos medios fundamentais para a interpretación da realidade, polo que estas oposicións de indicadores espaciais forman parte de modelos culturais cun significado alén do literalmente espacial (1978, 271). Precisamente un dos exemplos que Lotman inclúe para a súa explicación será extensamente tratado no presente traballo:

Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición «cielo-tierra» o «tierra-reino subterráneo» (estructura vertical de tres términos organizados según el eje alto-bajo).

Deste xeito, o modelo orientado en vertical de ordenación do mundo que o teórico ruso localiza en Tiutchev será moi semellante ao que nós atribuímos a esta traxedia sofoclea, tendo ambos autores en común que a categoría de «alto» e todos os termos semellantes se interpretan como a esfera da vida, mentres o seu contrario, como a da morte; isto supón, xa que logo, un elemento organizador en torno ao cal se constrúen as características non espaciais do mundo poético do autor.

Outra das categorías xa introducidas por Iuri Lotman neste mesmo capítulo da obra *Estructura del texto artístico* e que tamén terá un peso determinante na nosa análise será a da oposición «cerrado-aberto», que se materializa no caso concreto da traxedia sofoclea no espazo doméstico e o espazo público, así como tamén no espazo dentro das murallas da cidade e fóra das mesmas. Neste caso, o rasgo topolóxico esencial do espazo é o *límite*, a fronteira entre os espazos que xa mencionamos ao falar de Bal, cuxa propiedade

² Se ben consideramos esta unha idea de enorme interese, non vai formar parte da nosa análise de *Antígona* de Sófocles, en parte porque percibimos a proposta como moi vencellada ao texto narrativo e, se ben algúns dos principios que postula poden ser de utilidade para outros xéneros, algunhas diferenciacións como esta están intimamente ligadas a esta forma de facer literatura.

fundamental é, a ollos do autor ruso, a impenetrabilidade (1978, 281). Todos estes conceptos, ademais, están intimamente relacionados coas personaxes que ocupan os ditos espazos ou están directamente vencellados a eles, surxindo o que o autor denomina como “polifonía do espazo” (1978, 282).

Para finalizar o noso achegamento á teorización do espazo nos estudos literarios, debemos mencionar a Bakhtín e ao concepto de *cronotopo*³, que pon en relación esencial o eixo espacial e o temporal, que non traballaremos nos seguintes apartados pola súa complexidade, mais que vemos necesario definir para entender a traxectoria deste tipo de análises nos estudos literarios dende a metade do século pasado, así como para volver sobre el no último punto da nosa análise.

Así, o autor ruso parte do carácter indisoluble de ambos eixos, entendendo o tempo como a cuarta dimensión do espazo (1989, 238): «Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico». A aplicación que Bakhtín fai destes conceptos á novela grega resulta de enorme interese, entendendo o *cronotopo* como un elemento en certa maneira definidor e produtor do xénero literario; tamén introduce conceptos como o motivo do camiño, que caracteriza como o lugar de preferencia para os encontros entre personaxes e destinos en contraste, punto de entrelazamento e lugar de consumación de acontecementos (1989, 394). Por outra banda, rescataremos da súa teorización tamén o *cronotopo do umbral*, unha explicitación literaria do que os teóricos xa mencionados chamaban *límite* ou *fronteira*, que goza dunha enorme intensidade emotivo-valorativa, asociado a momentos de ruptura, crise ou indecisión no entramado ficcional, e polo tanto dotado dun marcado sentido metafórico e simbólico (1989, 399), que terá un acentuado peso tamén no último apartado deste traballo, sobre os espazos simbólicos da traxedia.⁴

Resumidamente, a importancia que este autor atribúe aos chamados *cronotopos* é, por unha banda, temática e, pola outra, figurativa, funcionando na ficción como un «centro de concreción plástica, de encarnación» (1989, 401), unha idea estreitamente vencellada

³ Esta idea pode poñerse facilmente en diálogo coa teoría do xa mencionado Bachelard, en tanto en canto este considera que a característica propia do espazo é, esencialmente, revelar nos seus límites formas comprimidas do tempo (1975, 38): «En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso».

⁴ Tamén xa Bachelard se refire ao motivo da porta e o umbral como unha das imaxes poéticas prototípicas da vacilación (1975, 263).

á premisa de Lotman e Bal de considerar o eixo espacial como fundamental nos procesos da imaxinación humana, da cal poderíamos derivar a pertinencia ou importancia da nosa análise da obra sofoclea.

2.2. O espazo nos estudos teatrais

Como acabamos de ver, se ben as teorizacións acerca do eixo espacial na literatura son procedentes e aplicables á obra coa que imos traballar, atopámonos coas súas limitacións por referirse maioritariamente a produtos literarios de carácter narrativo e, polo tanto, non ter en conta as características xenéricas específicas do fenómeno teatral, a súa performatividade e semiótica propia. Por este motivo, consideramos preciso incluír no marco teórico da nosa análise certas referencias aos estudos teatrais e á súa consideración propia do espazo, un eixo que, na nosa opinión, goza nas obras literarias desta natureza dunha relevancia aínda máis protagonista ou, canto menos, particular.

Deste xeito, coincidimos con Ubersfeld en que a experiencia de lectura do teatro é incompleta sen a súa representación escénica; a comprensión da obra só lida sempre será parcial. Porén, especialmente ao ser o texto todo o que conservamos, debemos comprender as chaves desta peculiar linguaxe e os lazos que a unen á práctica performática para unha correcta análise dos seus significados.

O teatro no seu conxunto xenérico e, aos nosos ollos, as artes escénicas nadas da democracia ateniense especialmente, amósanse como unha práctica social, cuxa característica esencial e distintiva é a esixencia da participación tanto dos axentes da representación como do espectador. En palabras da teórica francesa (Ubersfeld 1989, 12):

Por mostrar – mejor que cualquier otro arte – de qué modo el psiquismo individual se enriquece con la relación colectiva, el teatro se nos presenta como un arte privilegiado de una importancia capital. El espectador no está nunca solo; su mirada abarca al espectáculo y a los otros espectadores, siendo a su vez, y por ello mismo, blanco de las miradas de los demás.

Así pois, se ben o texto (entendido como o conxunto dos signos textuais) e a representación (entendida como o conxunto dos signos representados) non son equivalentes semanticamente, si que comparten unha intersección que pode variar, e ambos deben ser examinados mediante instrumentos de diferente índole, para entender as súas relacións e, en última instancia, o significado global do acto teatral. Isto non é completamente posible no caso que nos ocupa, mais tentaremos indagar na reconstrución da traxedia como acto performático do xeito máis veraz posible para chegar a unha

reconstrución fiable da representación da obra sofoclea no seu contexto de produción. O dito, porén, non debería ter como consecuencia o rexeitamento radical do texto teatral como fonte primordial para entender os seus significados, xa que a palabra escrita está presente tamén na representación baixo a forma da voz, precede á representación mais tamén a acompaña. Alén disto, existen dentro do texto teatral o que a autora denomina como *matices textuales de representatividad* que deben ser analizados con procedementos específicos que destaquen os núcleos de teatralidade do texto escrito (Ubersfeld 1989, 16).

Unha das probas disto é a existencia das didascalias dentro do texto teatral, que designan o contexto da comunicación, determinando as condicións concretas do diálogo, e que funcionan como elementos que xa dentro do guión preparan a práctica da representación, ben nomeando ás personaxes que interveñen, ben indicando os xestos, entradas e saídas destas.

A semiótica teatral de Ubersfeld, lonxe de afirmar a existencia dunha linguaxe autónoma teatral, parte da premisa de que o proceso que relaciona texto e representación pode ser analizable como conxunto de signos verbais e non verbais, sempre intencionais no terreo da representación e sempre icónicos en tanto en canto o teatro funciona como acción-representación das accións humanas, ademais de poder ser tamén simbólicos (1989, 22).

Estos signos teatrais (incluso os máis accidentais) son, polo tanto, susceptibles ao que a autora denomina un proceso de *resemantización*, o cal significa que reclaman do espectador unha ou varias interpretacións, debendo a súa significación ás súas relacións paradigmáticas, sintagmáticas ou mesmo simbólicas con outros signos da representación. Na súa polisemia radica o maior obstáculo para entender o signo teatral, que se fai máis complexo na adhesión ao seu sentido evidente ou denotativo doutras significacións e connotacións ligadas ao contexto sociocultural no que nace o produto literario (1989, 25). O receptor da mensaxe teatral no seu conxunto, o auditorio, non é así un axente pasivo, senón que realiza un constante proceso de selección e interpretación da información. Por outra banda, existe toda unha rede de relacións e reaccións entre os individuos concretos que compoñen o público, que acaban influindo na recepción da mensaxe teatral, ao non resultar unha experiencia en absoluto individualizada. Este auditorio está obrigado pola representación a inmiscirse no espectáculo mediante procesos de identificación, e a distanciarse do mesmo para captar e recompoñer a figura total dos signos do acto

performático, seguir a historia entendendo tódolos seus matices⁵; o fenómeno teatral actúa alén da simple mensaxe, senón tamén como expresión-estimulación, inducendo directamente ao espectador (1989, 33).

A teórica francesa segue ao lingüista Algirdas J. Greimas na súa teoría dos modelos actanciais, explicada na obra *Sémantique structurale* (1986), que partindo da relación entre os actantes dun fenómeno espectacular e os elementos sintácticos oracionais⁶, retoma o traballo de Étienne Souriau *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950), que aplica a interpretación actancial ás obras teatrais e localiza seis funcións primordiais no entramado dramático⁷, que non teremos en conta na nosa análise. Teorías como estas levan á conclusión da que Greimas deriva a súa teoría: «un nombre restreint de termes actantiels suffit à rendre compte de l'organisation d'un micro-univers», e o que debe ser estudado para unha análise completa é a definición dun inventario de actantes, así como localizar as relacións entre eles (1986, 176). Greimas, tomando este modelo e o de Propp como referencia, así como o que poderíamos derivar de consideracións sobre o funcionamento sintáctico do discurso, sinala como relación actancial primordial aquela entre o Suxeito e o Obxecto e secundariamente, mais tamén cun papel protagónico, as que se dan entre Axudante e Opoñente e entre Destinador e Destinatario. Ademais, admite a posibilidade de sincretismo dentro dun mesmo actor de varios actantes en funcionamento, o cal complica o proceso de análise. Con todo, o esquema máis sinxelo é aquel que entende que o centro do entramado se atopa no Obxecto, desexado polo Suxeito (o cal está sempre atravesado polas intervencións de Axudante e Opoñente) e situado, como obxecto de comunicación, entre Destinador e Destinatario (1986, 180).⁸

⁵ Isto ten moito que ver co proceso de catarse, tamén definido pola autora, mais que xa atopamos na *Poética* de Aristóteles como un dos rasgos primordiais da forma poética trágica, mediante a cal o espectador se purifica das súas propias paixóns ao proxectalas nos acontecementos da obra. Anne Ubersfeld fala nos seguintes termos (1989, 34): «así la construcción de un real concreto (que es al mismo tiempo objeto de un juicio que niega su inserción en la realidad) libera al espectador que ve cumplidos o exorcizados sus deseos y temores sin ser él la víctima (pero no sin su participación)».

⁶ Nun sentido próximo á sistematización que V. Propp realiza na súa *Morfología del cuento* das 31 funcións que conforman o conto popular ruso. Este autor concibe de xeito funcional aos actantes: as personaxes defínense polas esferas de acción nas cales participan (1986, 174).

⁷ As denominacións das funcións son as seguintes: o León ou forza temática, o Sol ou o ben buscado polo León, a Terra ou posuidor do ben buscado, Marte ou a forza de oposición, Libra ou o árbitro da situación dramática e a Lúa ou axudante máximo (Greimas 1986, 176).

⁸ Para ampliar a información acerca do funcionamento das relacións entre actantes recomendamos acudir á explicación que Ubersfeld realiza na obra que tomamos como referencia (1989, 48-65), que amplía e matiza os postulados de Greimas, exemplificando os vínculos mencionados con obras teatrais como *Edipo Rei* ou *Antígona*, o cal revela a súa utilidade e aplicabilidade ao contexto teatral do Século de Pericles co que traballaremos na nosa análise.

Alén da análise específica das referidas relacións actanciais, o que resulta de maior interese para esta análise da teoría de Greimas que Ubersfeld comparte para a súa teorización é a natureza dos actantes teatrais, que non teñen que ser equivalentes ás personaxes do entramado dramático, senón que poden ser abstraccións (como a Cidade) ou personaxes colectivas (o caso máis evidente disto sería o coro tráxico). Un exemplo disto, que a autora inclúe na súa propia análise, sería o papel que a Cidade tebana cumpre en *Antígona*, que non só demostra que un concepto abstracto (neste caso fundamente espacial) pode funcionar como actante esencial, senón que ese mesmo pode aparecer simultaneamente en dous lugares opostos do esquema de relacións actanciais. Así, Anne Ubersfeld (1989, 52-54) considera que, se Antígona é o Suxeito e o Obxecto é o cumprimento dos ritos funerarios, a Cidade ten un papel como Destinador (xunto cos deuses) simultaneamente á súa función como Opoñente. Así, o actante do Destinador é entendido como o portador da significación ideolóxica do texto dramático, e se a autora entende a de Destinador como un posición prototípica da Cidade na traxedia grega, isto resulta máis evidente se temos en conta o papel social que a traxedia cumpre na ideoloxía da Grecia democrática e a centralidade da *polis* nesta formulación política. A propia cidade sería tamén o Opoñente, xunto con e sempre subordinada a Creón, ao cumprimento do obxectivo de Antígona. A complexa situación deste actante que será tan significativo para o noso traballo é resumida pola autora do xeito seguinte:

En esta situación compleja, la ciudad figura dos veces, en dos lugares radicalmente opuestos; de ello se deduce que existe una crisis en la ciudad, una división interna en orden a unos «valores» [...]. Aquí, la reflexión del dramaturgo griego parece que atañe a las relaciones de la ciudad con el tirano, de las leyes y del poder centralizador. La determinación del actante-destinador es decisiva para la configuración del conflicto ideológico subyacente a la fábula.⁹

O protagonismo da espacialidade é considerado por Ubersfeld como unha das características nucleares do texto dramático, que esixe un lugar onde desenvolver as relacións físicas entre as personaxes, un espazo que é a imaxe dun lugar real. Ademais disto, o texto teatral presenta ante nós unha serie de signos que son sincrónicos, ou noutros termos, están espacializados (1989, 108). Por outra banda e como constatamos na traxedia que nos ocupa, á contra do que adoita ocorrer no xénero narrativo ou poético, as descripcións espaciais que podemos atopar no teatro son mínimas, localizadas en puntos

⁹ Se ben con matizacións que introduciremos ao falar do ámbito público como eixo protagónico no desenvolvemento deste traballo, coincidimos a rasgos xerais co expresado por Ubersfeld.

moi particulares do texto, e a miúdo meramente funcionais, orientadas á posta en escena do escrito dramático.

Pese a este carácter recorrente do espazo como unha zona de baleiros textuais, sen el non pode a obra dramática atopar o seu modo concreto de existir. A espacialización do texto dramático pode estar proporcionada de xeito directo ou indirecto polas didascalías¹⁰ ou polos diálogos, que será o caso máis significativo a tratar no noso estudo (Ubersfeld 1989, 109-110).

Parece indispensable para entender este eixo primordial do teatro o establecemento dunha tipoloxía de espazos teatrais, que tomaremos do traballo de Anxo Abuín, *Breve contribución al estudio del espacio teatral* (2007), onde fai un repaso polas principais teorías a este respecto. Así, denominaremos «lugar teatral» ao espazo onde se efectúa o espectáculo, o edificio teatral, que consideramos de especial importancia pola súa variable distribución ao longo da historia do xénero dramático. Así, concordamos co profesor Abuín (2007, 18) en que «en buena medida, esta caracterización del espacio teatral constituía —y muchas veces continúa constituyendo— una especie de horizonte de expectativas en el que el espectáculo se enmarca». Ademais, chamaremos «espazo escenográfico» a aquel que, dentro do lugar teatral, relaciona a emisores e receptores do espectáculo e que no caso do anfiteatro grecolatino recibe a denominación de «ámbito en U»¹¹. Estas dúas dimensións conformarán o foco de análise do apartado que segue a este, adicado ao espazo extraliterario. Por outra banda, falamos de «espazo dramático» ao referirnos ao espazo ficcional que o espectador debe imaxinar a partir do texto teatral, o espazo literario por excelencia, mentres que consideraremos «espazo escénico» a concretización do anterior no contexto da representación (Abuín 2007, 18-20).¹²

Para estudar este último, ademais de procurar no texto sofocleo indicadores e probas sólidas para figurarmos unha realidade escenográfica máis ou menos concreta, teremos en consideración os hábitos escénicos propios da Atenas do s. V a.C., xa que entendemos que contribúen enormemente a codificar o lugar escénico, así como o propio contexto

¹⁰ Ao falarmos de xeito directo ou indirecto referímonos respectivamente ás indicacións explícitas e minimamente detalladas do lugar e, pola outra banda, aos nomes e xestos das personaxes, que os sitúan en relación co espazo teatral e o xeito no que o ocupan.

¹¹ Diferente do «ámbito en T» dos teatros modernos, ou diferente do «ámbito en O» propio do circo ou que podemos asociar o teatro grego primitivo de carácter ritual, e o «ámbito en F», típico do teatro kabuki tradicional xaponés (Abuín 2007, 19).

¹² Ubersfeld explica a cuestión acerca do espazo escénico dun xeito realmente revelador (1989, 110): «es el lugar propio de la teatralidad concreta, entendiendo por ello la actividad que construye la representación. El lugar escénico es como el espejo, a un tiempo, de las indicaciones textuales y de una imagen codificada».

histórico e cultural en si mesmo, pois este espazo escénico é sempre unha imitación, reproduce unha realidade exterior, tanto no sentido literal como simbólico, en tanto en canto, nas propias palabras da autora (Ubersfeld 1989, 111):

Lo que siempre se reproduce en el teatro son las estructuras espaciales que definen no tanto un mundo concreto cuanto la imagen que los hombres se hacen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de los conflictos subyacentes. Así, pues, el espacio representa siempre una simbolización de los espacios socio-culturales.

Ubersfeld considera que existen tres modos posibles de afrontar o espazo teatral: a partir da percepción do espectador, a partir dos códigos de representación e o lugar escénico preexistente ao acto performático ou a partir do texto teatral, modo que prevalece para a autora sobre os demais. Así, o espazo escénico depende sempre do texto-soporte, xa que este permite a mediación entre aquel e o universo socio-cultural ao cal representa. A propia autora exemplifica isto co caso da traxedia grega, pola estreita relación entre a materialidade escénica do teatro grego e a *polis*, da cal o texto dramático dá noticia (1989, 119). En relación con isto, a autora tamén contempla a posibilidade de que as relacións espaciais establecidas no texto poidan correspoderse a unha tradución topolóxica e icónica das características do espazo social compartido pola sociedade na que nace; noutras palabras «todo un proceso liga las grandes categorías del espacio a las categorías con que el espectador percibe el espacio social», unha cuestión que teremos moi en conta ao contrapoñer o espazo público e o espazo privado na obra a tratar.

Ao que nós nos referiremos como «espazo dramático» ten o seu referente directo no que Bobes Naves chama «Texto Espectacular», falando de tódolas indicacións que podemos atopar no texto teatral que informan sobre as representacións reais das traxedias gregas. Esta relación tan estreita entre texto e representación pode deberse a que, no contexto da Atenas de Pericles, eran os propios poetas tráxicos os que participaban como “directores de escena” nas súas propias obras, o cal pode explicar a ausencia de acotacións escénicas nos textos conservados. O que hoxe coñecemos acerca da representación e o espazo escénico procede das xa mencionadas didascalias, información que sacamos directamente do diálogo trágico (Bobes 2001, 80). Outra das características esenciais que debemos ter en conta para analizar estas obras é que o Texto Espectacular era, polo tanto, «interpretado en el marco de referencias de la historia y la mitología del pueblo y en relación con los saberes y usos de la vida cotidiana» (2001, 82).

Esta autora tamén introduce un dos elementos de máis protagonismo para a nosa análise de *Antígona* ao falar da traxedia de Esquilo: a articulación do espazo en dous planos e a semiotización deste en oposicións binarias que contraponen actitudes, ideas e conductas coas súas antónimas, representándoas nun espazo que se opón a outro (2001, 106).

Tamén teremos en consideración a natureza dos obxectos que debuxan o espazo escenográfico e que polo mero feito de estar en escena son semantizados, convertidos en signo e, polo tanto, non arbitrarios, e que deben o seu sentido, sempre potencialmente mutable, ás relacións cos demais obxectos presentes, coa palabra do diálogo ou coas personaxes e as súas situacións. Os obxectos específicos aos que nos referiremos non son aqueles persoais e móbiles, senón aqueles que están fixos e se poden considerar obxectos escénicos (como as portas do palacio tebano). Algúns destes, como indica a autora asturiana, convertíronse en tópicos pola súa reiteración en diferentes obras do corpus trágico grego¹³.

Alén disto, os espazos dramáticos, como lugares ficcionais onde transcurre a acción e por onde se moven as personaxes, son xeralmente exteriores (como é o caso da obra a tratar, onde practicamente toda a acción transcorre na rúa, ás portas do palacio) por unha cuestión pragmática: son facilmente accesibles con verosimilitude para todas as personaxes mais tamén existe a posibilidade de amosar o que ocorre no espazo privado. Como explica Bobes Naves (2001, 129):

Semióticamente el espacio «al aperto» es el adecuado para escenificar temas de carácter general sobre las posibilidades del conocimiento humano, sobre las relaciones del hombre con los dioses, sobre la responsabilidad y la libertad, etc., o bien de carácter social y político: alcance del poder, enfrentamiento entre ordenamientos jurídicos, oposición del individuo o la familia al Estado, etc.

Ademais, tamén teremos en conta o que a autora denomina «espazos narrados» ou «extraescénicos», aqueles que os espectadores ou o lectorado debe imaxinar alén da escena partindo das referencias a eles que as personaxes introducen nos diálogos, cunha grande importancia para a acción dramática. Estes espazos permiten ao público trazar un mapa da traxedia, como un recurso de realismo, que achega o mito ao cotián e polo tanto favorece a participación ética dos espectadores (Bobes 2001, 131).

¹³ As portas, así, foron un elemento de centralidade figurativa para análises ideolóxicas, político-culturais e simbólicas en numerosos traballos acerca do espazo doméstico na traxedia.

En síntese, na nosa análise tomaremos os principios básicos da semiótica teatral de Ubersfeld e Bobes Naves esencialmente, considerando o eixo espacial como un actante central no texto dramático, para desentrañar a natureza e significados de tódolos espazos, escénicos ou extraescénicos, literais ou simbólicos, da obra de Sófocles. Elaboraremos unha lista semántico-sintáctica conformada polas determinacións locais máis significativas da obra, lugares tanto con nome propio como con nomes comúns, mais tamén complementos de lugar integrantes do semantismo do espazo ou non, pronomes e adverbios de lugar, sintagmas preposicionais e deícticos. Esta lista será a materia prima para a construción dun paradigma espacial na *Antígona* de Sófocles. Nas palabras da propia Anne Ubersfeld (1989, 118):

Hemos, pues, de encontrar, en el interior del texto del teatro, los elementos espacializados-espacializables: campos semio-lexicales, paradigmas de funcionamiento binario, estructuras sintácticas (modelos actanciales), retóricas textuales.

3. Espazo extraliterario

Antes de comezar a nosa análise do texto sofocleo, consideramos preciso comentar brevemente cal era a localización das representacións teatrais na Atenas do século V a.C., así como o seu importante valor para a vida da *polis* e certas convencións escenográficas que poden resultar de axuda e interese para entender dun xeito máis completo a traxedia de Sófocles no seu contexto de produción e representación.

3.1. Atenas e a práctica teatral

Ao falarmos dunha obra xurdida no que informalmente chamamos Século de Ouro ateniense, resulta inevitable analizar aqueles elementos que fixeron que Atenas se convertise, baixo o goberno de Pericles, no epicentro político e cultural do mundo heleno, nun punto xeográfico onde se deron as condicións idóneas para un desenvolvemento das formas literarias que marcaría a historia do mundo occidental até os nosos días.

Así, como explica Martin Hose (2016, 329), podemos atribuír o emerxer de Atenas como centro de produción cultural a unha serie de sucesos históricos. O primeiro factor a ter en conta é a fin do modelo de goberno tiránico en Atenas, tras o exilio de Hippias (510 a.C.), e a inauguración do que coñecemos como democracia ateniense, caracterizada por unha maior participación cidadá na administración da cidade. Isto tivo certa influencia nas vitorias sobre os persas (no 490 e no 480 a.C.), que xunto á destrución de Mileto e a

posición hexemónica da Liga Ático-Délica na expansión marítima, supuxo o alzamento de Atenas como forza dominante do mundo grego, como centro dunha estrutura política e económica que se coñece como «Imperio ateniense». Baixo estes parámetros de dinamismo e apoxeo político poderemos entender mellor o enorme desenvolvemento da oratoria¹⁴ e a reformulación das celebracións e festivais relixiosos, sobre os que volveremos no punto seguinte, como contexto crucial de creación de identidade colectiva e política.

Estes festivais e outros actos caracterizábanse case sempre por ser de carácter competitivo, razón pola cal a necesidade de innovación formaba parte da experiencia produtora dos traxediógrafos. Este florecer estivo acompañado por un intenso intercambio de ideas, ao ser Atenas punto de encontro de artistas e intelectuais de todo o mundo grego, que tivo como consecuencia unha sorte de proceso de autoanálise por parte da intelectualidade ateniense. Así, as innovacións foron alén do meramente formal; nas propias palabras do autor (Hose 2016, 330), «Athens was not just a laboratory for the arts, but also for ideas about human life, society, and the gods».

Outro aspecto que debemos poñer sobre a mesa en relación ao mencionado é o sentido político¹⁵ da creación teatral e a súa representación. Goldhill (1986, 58) explora esta cuestión plantexándose, en primeiro lugar, o concepto de cidadanía para a sociedade ateniense e, despois, a concepción que este corpo cidadán tiña do seu propio espazo civil, entendendo que ambas análises son importantes para comprender a traxedia ateniense como xénero. Ambas materias están intimamente relacionadas entre si e, a súa vez, coa idea de espazo.

Por unha banda, era considerado cidadán aquel fillo varón e adulto dun xa cidadán ateniense, na súa definición legal, mais esta consideración estaba fondamente atravesada por cuestións morais, como a participación na vida política da cidade, ou de diferenciación: o cidadán era tal por oposición ás mulleres, aos bárbaros e aos deuses¹⁶.

¹⁴ Que se espallou alén da asemblea ou os debates políticos e xurídicos, chegando a formar parte da vida relativamente cotiá da cidadanía ateniense, e cuxa asiduidade deu lugar a unha sistematización da oratoria e un primeiro desenvolvemento da teoría retórica, crucial para entender os estudos literarios occidentais dos nosos días.

¹⁵ Referímonos ao termo “político” como aquilo vencellado directamente á *polis* e dependente conceptualmente das súas estruturas e ideoloxía.

¹⁶ Goldhill (1986, 59) exemplifica esta categorización de triple oposición cos versos que Agamenón pronuncia na *Orestíada* ante a súa muller (918-925), que inclúo na tradución propia do autor británico:

... do not try in women's ways to make
me delicate, nor as if I were some Asiatic

Mais o que resulta de maior interese para entender a vinculación do cidadán co espazo son os mitos de autoctonía, que funcionan á vez como forma de autodefinición e como xustificación de hexemonía político-ideolóxica (Goldhill 1986, 67).

Polo outro lado, o autor británico fai especial fincapé na idea do *oikos*, o espazo privado, fronte ao público, que retomaremos na análise da traxedia que nos ocupa, mais que redundante na idea de que existía un forte sentido de separación entre estes ámbitos na concepción que o cidadán ateniense tiña da súa condición dentro da *polis*, e que será un asunto moi problematizado na traxedia clásica (1986, 73).

A produción teatral dos festivais relixiosos non escapará, polo tanto, a todas estas cuestións ideolóxicas, funcionando como un medio para consolidar a identidade social ateniense e manter a cohesión da comunidade. Tanto é así que toda a estrutura institucional encargada dos certames teatrais seleccionaba as obras, non só para que cumprisen con certos axiomas ideolóxicos, senón para asegurarse de que as propias expectativas do público que asistiría ás representacións se cumprisen (Longo 1992, 14). Así, deberemos ter sempre en conta o carácter marcadamente público e comunitario do teatro antigo; as actuacións nunca eran producións autónomas, estaban vencelladas a un festival popular, nunhas datas e uns espazos específicos, nas que se celebraban outro tipo de actos, todos orientados á exaltación e reafirmación da identidade colectiva da *polis* (Longo 1992, 16)¹⁷, así como ao plantexamento das tensións e mudanzas que trouxo consigo o réxime democrático. Esta estreita relación entre o acto teatral e a cidade será un dos piares básicos para entender moitas das cuestións plantexadas na traxedia ateniense (Goldhill 1986, 77-78):

Indeed, the institution of tragedy seems to flourish precisely over the period in which the democratic city comes into being. As the city itself lives through the tensions of a changing society, tensions between public and private life, between the old, traditional ways and the new requirements of the new political order, the tragedies produced in the city seem to draw on the vocabulary, issues, and power

bow down to earth and with wide mouth cry to me:
nor cross my path with jealousy by strewing the ground
with robes. Such state becomes the gods
and none beside. I am a mortal, a man.

¹⁷ O autor italiano fai fincapé nesta cuestión aludindo á orixe primeira da traxedia, como vencellada ao coro. Así, a participación colectiva que nalgún momento fora a característica esencial da forma dramática foi substituída polo coro, unha forma mediada da acción da comunidade no acto trágico, polo cal «the essence of the chorus, the essential and distinctive feature of Attic drama, must be recognized in its role as “representatives of the collective citizen body”» (Longo 1992, 17).

struggles of that developing civic language. Tragedy's moment, tragedy's force, is in the articulation of the struggles of the city's discourse.

3.2. As Grandes Dionisiásacas

Así, o contexto de representación específico das obras dos traxediógrafos que conservamos (Esquilo, Sófocles e Eurípides) é o dos festivais relixiosos, concretamente as Grandes Dionisiásacas, que funcionaron como importantes espazos de presentación de todo tipo de formas poéticas. Esta vinculación tan estreita explica, ademais da protagónica presenza dos deuses e os mitos nestas creacións artísticas, a forma e funcións dunha literatura que, como xa dixemos, era moldeada polas expectativas do público, o contexto de representación e a intención dos organizadores. As Grandes Dionisiásacas supuxeron, polo tanto, o lugar de orixe e presentación do teatro grego en todas as súas formas: traxedia, comedia e drama satírico (ademais dos ditirambos). Estas obras eran representadas dentro dun contexto de competición (*agon*), na cal participaban tres traxediógrafos de cada vez, cada un presentando tres traxedias e un drama satírico, e cinco comediógrafos, cada un con cadansúa creación (Baumbach 2016, 347).

Foi este o último e máis grande festival ateniense dos que temos constancia, levado a cabo na *polis* e non no rural como adoitaba acontecer con outros festivais menores, na honra de Dioniso Eleuterio, e que alcanzou certa importancia no século VI a.C., posiblemente grazas ás políticas de Pisístrato. A súa aparición relativamente tardía como celebración relixiosa pode estar demostrada polo feito de que non era xa o arconte basileus o encargado da súa organización e supervisión, senón o arconte epónimo¹⁸ (Pickard-Cambridge 1953, 56). O seu festexo estaba perfectamente inserido no calendario agrícola, relixioso e político da cidade ateniense, o cal dá proba do alto nivel de integración destes elementos na idea que os atenienses tiñan acerca da práctica teatral, como unha experiencia que incorporaba o ámbito do sacro e o profano, o civil, o artístico e o natural. Así, as Grandes Dionisiásacas eran celebradas na segunda metade de marzo, nun tempo de relativo descanso para os agricultores e cando o mar volvía ser navegable, polo que individuos de todo o mundo heleno podían acudir. Ademais, o festival tiña lugar xusto antes da elección anual dos dez xenerais e das asembleas que preparaban as campañas militares dos meses seguintes (Rehm 2002, 45).

¹⁸ O arconte basileus (Ἄρχων Βασιλεύς) era o sucesor dos reis como oficial relixioso supremo en Atenas, mentres que as competencias do arconte epónimo (Ἄρχων ἐπώνυμος) adoitaban ter máis que ver co civil que co relixioso.

Según Pickard-Cambridge (1953, 58), a celebración do festival estaba precedida por un ritual de reconstrución da chegada do deus á cidade, na que unha estatua de Dioniso Eleuterio era levada a un templo que se atopaba no propio camiño a Eléuteras, para oficiarlle ritos sacrificiais. Despois, a estatua era levada ao teatro nunha procesión dirixida por efebos. Esta actuación parece remontarse aos albores das Grandes Dionisiácas e é previa mesmo á procesión relixiosa (πομπή) que era levada a cabo o primeiro día do festival para acompañar ás vítimas dos sacrificios e ofrendas ao recinto sagrado de Dioniso, un acto que incluía ao total da comunidade, ben como observadores ou como participantes. Este rito inauguraba o período de celebracións, unindo ao común de xente da cidade e de fóra, percorrendo e activando simbolicamente o espazo xeográfico no cal transcorrerían nos días seguintes todo tipo de actos e festexos. Na opinión de Rehm (2002, 46-47), esta procesión supón para os individuos unha sorte de “rito de paso” antes do sacrificio e da reincorporación novamente ao “mundo normal”, un proceso sacralizador que leva á comunidade a percorrer a cidade mentres consagra os animais que han de ser sacrificados ao deus. Deste xeito, podemos supoñer que neste primeiro día aínda non habería representación teatral algunha, senón que despois da πομπή tería lugar o sacrificio, o banquete e a celebración¹⁹.

Ademais, tamén temos certa constancia dunha serie de rituais levados a cabo como preparación para o *agon* dramático: por unha banda, podemos falar do método de purificación dos espazos públicos para os atenienses, isto é, introducir un leitón, mentres sangra, no lugar teatral; e por outro lado, a execución de libacións aos deuses na *orchestra* por parte dos xenerais (Pickard-Cambridge 1953, 65).

Con todo, non debemos perder de vista que a organización das Grandes Dionisiácas estivo suxeita a mudanzas ao longo da súa historia, que condicionaban tanto os ritos como as condicións de participación das obras dramáticas no *agon*. Así, se ben nun primeiro momento cada traxediógrafo presentaba catro obras (a cuarta un drama satírico), a partir dalgún momento previo ao 341 a.C. pasaron a presentar só tres e a representación de traxedias xa estreadas comezou a ser un evento frecuente (Pickard-Cambridge 1953, 80).

Moitos dos actos que tiñan o seu contexto neste festival son proba palpable do papel que este xogaba na *polis*, habendo moitas veces unha ligazón directa entre o espazo das

¹⁹ Pickard-Cambridge (1953, 61) analiza a posible celebración dun como (κῶμος), tamén unha procesión ritual, máis orientada á diversión e á troula, menos formal que a πομπή e posiblemente realizada pola noite dese mesmo día.

Grandes Dionisiásacas, o espazo das representacións e o espazo político de Atenas. Referímonos, por exemplo, á selección do tribunal encargado de xulgar o *agon*, que tamén tiña lugar na *orchestra* posiblemente tras as libacións dos xenerais, ante o público. Antes do festival, cada unha das tribus elaboraba unha lista cos nomes de posibles xuíces e de cada lista sacábase ao azar un nome. A continuación, os xuíces escollidos pola sorte facían un xuramento de imparcialidade ante o auditorio e tomaban os seus lugares en asentos privilexiados para ver as representacións. Este método, como explica Rehm (2002, 52), «offers a window on the Athenian political and legal system, because it combines aspects os both: tribal allotment [...]; *boule* approval [...]; sortition [...]; public oath taking [...]; and special privileges».²⁰

Finalmente, ao rematar as celebracións e representacións das Grandes Dionisiásacas, era convocada unha Asemblea para escrutar a xestión dos responsables do festival e avaliar o seu éxito. Ademais, tamén se producía unha sorte de proceso xudicial no cal individuos específicos se presentaban ante este organismo para transmitir-lles as súas queixas respecto da mala conducta por parte doutros ou respecto de danos sufridos. A Asemblea entón debía xulgar se o acusado transgredira a lei ou a santidade dos festivales, o cal podía ser realmente decisivo se o demandante desexaba trasladar o caso a un proceso xudicial serio (Pickard-Cambridge 1953, 67). Neste caso, o nexo entre as Grandes Dionisiásacas e a democracia Ateniense é evidente e, segundo Rehm (2002, 53), conta co seu paralelo tamén dentro do acto teatral:

There at least once every month (but usually two, three, and even four times), citizens gathered to determine *polis* policy by simple majority vote. Exploiting the power of the spoken word, speakers appealed to reason, emotion, and morality, not unlike actors playing characters in the theater.

3.3.O lugar teatral

Como xa introducimos no marco teórico da nosa análise, chamamos «lugar teatral» á localización onde o espectáculo teatral é efectuado. Este, por unha banda, é o resultado de séculos de evolución da práctica teatral e, polo tanto, ata certo punto, pode aportar indicios da natureza da mesma nos seus estadios anteriores; polo outro lado, ademais,

²⁰ Ademais deste exemplo, poderíamos incluír a cerimonia na cal os rapaces orfos da cidade, cuxos pais caeran na batalla, eran presentados ante a comunidade como homes adultos, portando o traxe de hoplita e tomando a continuación os asentos máis próximos ao espazo escenográfico. Tamén o auditorio estaba presente na proclamación da liberación de escravos por parte dos seus amos ou no pago do tributo anual por parte dos membros da Liga de Delos. Todos estes eventos dotaban ao auditorio, á comunidade, dun rol de testemuña legal, así como contribuían a promover un sentimento de unidade e vigor.

axuda a configurar un horizonte de expectativas que debe ser tomado en consideración para a análise de calquera espectáculo.

Os coñecementos que temos respecto do lugar teatral da cultura grega do século V a.C. son escasos e confusos, sobre todo se temos en conta que os teatros nos que se representaban as obras de autores como Sófocles e os seus contemporáneos son anteriores e diferentes dos restos pétreos que podemos visitar hoxe, polo que o estudo deste campo supón en certo modo unha reconstrución en base a fontes literarias, pictóricas e arqueolóxicas que presenta moitas dificultades para os investigadores. Ademais, cómpre precisar que no presente traballo só falaremos dun tipo de edificio teatral, mais entendemos que a historia dos espazos teatrais do mundo grego é complexa e non se limita só ao que podemos denominar «teatros monumentais»; non hai unha forma única, definida e absoluta de lugar teatral no universo heleno.

Rehm comeza a súa análise do Teatro de Dioniso facendo fincapé na súa natureza como o que hoxe denominaríamos «arquitectura de paisaxe», máis que como edificio, fundamente integrado no espazo natural que o acollía. Situado na ladeira sudeste da Acrópole, gorecía durante as Grandes Dionisíacas aproximadamente a 15000 persoas, que ao observar a escena non estaban privados de ver alén dela: «In contrast to later buildings that would dominate performance, the space of the theater of Dionysus offered definition without control, shape without separation, enclosure without protection» (Rehm 2002, 38).

O *theatron*, ademais, ten unha forte vinculación co espazo civil, chegando a constituír para teóricas como Ruth Padel un duplicado da *agora*. A autora británica argumenta que, dende un comezo, o centro da vida social e comercial do cidadán grego, a *agora*, posuía certo carácter teatral, chegando a funcionar en ocasións como lugar da actuación dramática, e atoparía o seu equivalente na *orchestra* do anfiteatro; este vínculo, en consecuencia, moldearía a experiencia do auditorio teatral (1992, 337)²¹. Por outra banda, debemos ter sempre en consideración a presenza do divino no teatro, a través das libacións, purificacións e a súa proximidade ao templo de Dioniso, que aportaba unha dimensión espiritual central á experiencia teatral cargando as representacións da relación

²¹ Tamén Bobes Naves considera que as primeiras representacións en Grecia eran levadas a cabo na praza pública (2001, 83), isto é, «el primer espacio escénico fue lo que luego se denominará [...] un “espacio hallado”, un lugar habilitado transitoriamente para la representación».

entre a divindade e o ser humano (1992, 340)²². O anfiteatro grego contrúese, así, a partir dos seguintes elementos:

- A *cavea* é o espazo destinado ao auditorio, edificada aproveitando a xeografía do lugar, neste caso a pendente da ladeira sur da Acrópole, en forma de hemiciclo (polo menos dende a segunda metade do século IV, dato no que coinciden tanto Bobes Naves como Cruciani). Os espectadores terían a comodidade a partir de certo momento de sentar nunha bancada de madeira ou de pedra (cuxo conxunto se denomina *koilon*), a cuxos lados se despregarían os *parodoi* ou *eisodoi*, por onde os coreutas entraban á *orchestra*, mais tamén por onde entraban os espectadores e se realizaban as entradas e saídas de escena dos actores.
- A *orchestra*, un espazo chairo de terra batida, circular²³, na cal se situaba o coro á hora da representación, ocupando un lugar intermedio entre o público e os actores.
- A *skene*, detrás da *orchestra*, é o fondo da acción dramática, un espazo creado para gardar o vestiario e obxectos da representación e que os actores se preparasen. Bobes Naves (2001, 70) defínea como «un edificio rectangular, a dos augas, de madeira, que se coloca, al menos desde mediados del siglo V, tangente a la orchestra al otro extremo del *koilon* [...] está llamada a organizar los espacios escénicos de un modo definitivo». Posiblemente a súa orixe sexa meramente pragmática, como almacén, pero sabemos que xa a finais do século V a. C. se consolida o seu valor escenográfico, como un edificio estable, polo que se vai adornando e evolucionando: ademais de abrirse como mínimo unha porta central que introduce moitas posibilidades escénicas, constrúense dous edificios laterais, os *paraskenia*²⁴.

²² A este respecto introduce a autora unha cuestión polémica nos estudos do espazo teatral: a presenza dun altar na *orchestra*, que puido ter sido o centro das danzas corais, e na escena. Sobre este asunto volveremos ao falar do espazo escenográfico.

²³ Respecto da forma deste espazo, adoita asumirse que era circular (como expresan tanto Cruciani, como Bobes Naves ou Taplin). Porén, Rehm discrepará con esta común idea, xa que non contamos a día de hoxe con probas arqueolóxicas suficientes para afirmar a existencia dunha *orchestra* circular en calquera teatro do século V a.C.. O autor remonta as orixes desta idea ao autor romano Vitruvio, que relaciona esta forma xeométrica no anfiteatro grego coa idea da creación no espazo teatral dun microcosmos simbólico. Tamén menciona a argumentación da Escola de Cambridge a este respecto, que vincula esta forma ao ciclo agrícola, entendendo que a traxedia nace da morte e rexurdir de Dioniso, un deus que nace cada ano coa primavera (2002, 39). Si que admite, porén, que teatros como o de Epidauro, que supón unha demostración de refinamento construtivo e tecnolóxico, posterior ao teatro no que se estrearía por exemplo a obra de Sófocles, contasen cunha *orchestra* circular, mais non sería así no caso dos edificios teatrais anteriores a este, que parecen ter *orchestras* de formas irregulares.

²⁴ Eran de especial utilidade, por exemplo, para as escenas de *teichoscopia*, funcionando como torres.

Como vemos, a natureza dos diferentes espazos do lugar teatral está directamente relacionado coas funcións que corresponden aos individuos que participan da representación, definido o seu rol: así, o coro esixe no teatro grego a *orchestra* como un espazo central e amplo, e segundo este grupo perde importancia na representación, o espazo ao que está vinculado redúcese ata que desaparece como elemento de transición, mentres que segundo os actores medran cuantitativamente e en importancia, a *skene* amplíase e perfecciona as súas posibilidades. Do mesmo xeito, existen espazos no lugar teatral que son dominio de determinadas personaxes: por exemplo, os mensaxeiros e paxes están intimamente ligados aos *eisodoi*, como veremos na análise de *Antígona*, e a parte alta da *skene* é a miúdo o espazo dos deuses, que deben aparecer nun nivel diferente aos mortais.

Se ben as partes estruturais básicas das cales se constituía o *theatron* grego están claras, os investigadores discrepan á hora de establecer unha orde de importancia entre elas e identificar o elemento xerador, a peza central, do lugar teatral. Deste xeito, tanto Bobes Naves como Cruciani optan de xeito explícito pola *orchestra* como espazo protagonista da orixe do *theatron* grego a partir do cal se configuran tódolos demais, mentres que Rush Rehm considera que é a *cavea*, o auditorio, a peza a partir da cal nace a traxedia. Por outra banda, Ruth Padel introduce a interesante reflexión de que o espacio se configura non só no literario, senón tamén no lugar teatral, como oposicións de pares. Así, a primeira distinción efectuada é aquela entre o espazo do auditorio e o do coro, e dentro do espazo da *performance*, dáse a oposición entre *orchestra e skene* (1992, 341); deste xeito, non existe unha orixe xeradora, senón que dende o principio o teatro é dialoxismo e non se pode entender sen a relación entre un emisor e un receptor, alguén que actúa e alguén que é testemuña.

Con todo, o que si está claro é que a historia do lugar teatral grego «se nos ofrece como un lóxico proceso de definición del edificio teatral, fundado sobre la adecuación a una coherencia de las funciones internas y sobre la progresiva especificación de las relaciones de las que la representación teatral consiste» (Cruciani 1994, 111).

3.4. O espazo escenográfico

Para rematar a nosa contextualización especificamente espacial, falaremos brevemente do espazo escenográfico, entendendo este concepto como o espazo que, dentro do lugar teatral, relaciona a emisores e receptores do espectáculo. Precisaremos, polo tanto, as

características máis específicas da *skene* grega e os seus xeitos concretos de transmisión de información ao espectador.

Como xa dixemos, a *skene* aparece no lugar teatral como unha construción de madeira detrás da *orchestra* e conectado con esta polos xa mencionados *eisodoi* a ambos lados. A fachada contaría cunha porta²⁵, cun forte valor funcional para as traxedias, xa que crea unha oposición entre un espazo interior (ben sexa un palacio, un templo, unha cova ou unha tenda) e o exterior. A fachada da *skene* era así a barreira entre o visible e o que non o era, un espazo agochado no cal o traxediógrafo podía construír un potencial espazo alternativo no que as relacións entre personaxes se configuraban dun xeito especial. Aquí radica a ilusión de realidade da traxedia grega:

There is a doubleness in the way the audience members see the *skene*. The whole theatrical space, which they can see, contains another space which they cannot. The imaginary full space, the house, the image of bonded relationships on which human society depends, is concealed within the real, comparatively empty public space, the performing area. Yet it is also visible, at the center of the audience's sight. (Padel 1992, 346)

Ademais, a cuberta superior era accesible para os actores, para representar un nivel superior ao do chan da *skene* como o ceo ou simplemente un tellado ou lugar elevado, denominada *theologeion*, ao ser o espazo onde a divindade adoitaba aparecer facer as súas intervencións na obra (Arnott 1962, 42). Polo tanto, sabemos con seguridade da existencia de tres niveis de actuación: a *orchestra*, a *skene* e o *theologeion*.

Unha cuestión acerca da cal temos menos seguridade é a presenza dun altar no centro da *orchestra* ou mesmo no espazo da *skene*, denominado *thymele*, un termo utilizado en orixe para denominar a mesa na que se levaban a cabo os sacrificios²⁶, como un punto focal da danza coral. As bases de altares das que temos probas arqueolóxicas son bastante tardías, mais podemos considerar a posibilidade de que existise no século V. Con todo, habería un altar adicado a Dioniso e empregaríase outro diferente cando fose preciso para a

²⁵ Aínda que hai autores que falan de tres portas, non podemos asegurar que isto fose así no século quinto. Así pois, a afirmación máis segura é que, como mínimo, a fachada da *skene* contaba cunha porta, suficiente para calquera traxedia e, nalgúns casos, mesmo parece preciso que fose a única (Arnott 1962, 42).

²⁶ Esta cuestión está moi relacionada con outro debate frecuente entre os académicos acerca das orixes da traxedia. Así, coincidiría coa concepción de Arnott, que afirma a existencia dun altar fixo no espazo escenográfico, a relación que Walter Burkert establece entre a traxedia grega e os ritos de sacrificio. En síntese, o autor, partindo do termo grego *τραγῳδία* (“canción de cabras” ou mesmo “canción do sacrificio da cabra”), analiza as bases relixiosas e rituais do acto dramático grego, a relixiosidade de matar animais e toda a *performance* que rodeou este rito dende tempos prehistóricos, que denomina *comedy of innocence*, así como a relación entre Dioniso e a figura animal da cabra.

representación (Arnott 1962, 45). En síntese, cando o altar fose esencial ou acaído para a trama, podía ser utilizado e, cando non, simplemente ignorado (Arnott 1962, 52).²⁷

Por outra banda, a pintura da *skene* (*skenographia*) aparece no século IV a. C., como unha consecuencia da revolución na pintura mural experimentada por Atenas no século quinto, centrada no retrato da terceira dimensión. Así, coñecemos nomes como o Polignoto, frecuentemente asociado con Sófocles e que presuntamente pintou escenas da súa obra nun edificio da cidade, ou Micón; ambos pintores teñen unha importancia capital na creación dunha arte pictórica espacial e con profundidade, que invita ao espectador a relacionarse cun espazo imaxinado. Precisamente pola súa relación co traxediógrafo, podemos supoñer que os artistas expertos en crear unha ilusión nunha superficie extensa e vertical, os pintores de murais, empregaron o lugar teatral para probar a súa técnica finxindo elementos arquitectónicos (Padel 1992, 347-354). Con todo, o máis posible é que esta decoración pictórica non fose específica para cada representación²⁸, senón que mudase cada ano, xa que, nas palabras de Taplin (2003, 11), «Drama was, in the fifth century, one of Athens' great cultural showpieces, and its accoutrements will not have been barely utilitarian».

Ademais disto, o teatro grego desenvolveu artefactos mecánicos para crear certos efectos especiais: por unha lado, podemos falar da *mechane*, «some kind of crane which could swing a flying character round into sight and set him down on stage» (Taplin 2003, 12), mais que polo que sabemos, nunca foi utilizada polo autor que nos ocupa; tamén debemos falar da *ekkyklema*, unha plataforma móbil que permitía á representación amosar o cadáver dunha personaxe evitando ensinar a propia morte (Arnott 1962, 78). Un exemplo da posible utilización deste último instrumento atopáramolo en *Antígona*, segundo os escoliastas, no momento no que o corpo de Eurídice sería presentado ante o auditorio e Creón (cómpre lembrar que Eurídice comete o suicidio dentro de palacio) tras o verso

²⁷ Este altar xoga un papel importante na análise das convencións escénicas do século quinto que elabora Arnott, xa que considera que a tumba, un elemento recorrente nas traxedias gregas, podería ser representada a través do altar; o traxediógrafo podía semantizar ese elemento que xa estaba aí mediante o diálogo e que o público o interpretase como unha sepultura: «All the conditions are satisfied by the stage altar. It was small, and would not be noticed until pointed out; it stood in a central position, ready to be used when wanted; in form it could stand for a tomb without incongruity» (1962, 59).

²⁸ É por este motivo que Bobes Naves (2001, 74) e Cruciani (1994, 110) non consideran estas pinturas como un elemento escenográfico, xa que non teñen relación cos espazos ficcionais da fábula, senón que son meros instrumentos decorativos, non surtidos como un elemento de expansión da *skene*, senón simplemente como unha novidade.

1293, no cal o paxe, no canto de relatar o sucedido, semella presentar algo que aparece na escena: «ὄρᾱν πάρεστιν: οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι».

Finalmente, ao falar de espazo ecenográfico resulta necesario entender a noción de ámbito escénico e identificalo. Bobes Naves define este concepto como «la unidad de la sala y el escenario, es decir, el conjunto de dos espacios integrados en la unidad del edificio teatral y del proceso semiótico de comunicación dramática, pero funcionalmente distintos», considerando a *orchestra* como un espazo intermedio entre eles, cun carácter de transición, xa que se relaciona coa escena en tanto en canto o coro dialoga coas personaxes e, ao mesmo tempo, introduce no espazo da acción as potenciais opinións e inquedanzas dos espectadores (2001, 101). Con todo, podemos identificar facilmente no modelo teatral grego unha disposición semienvolvente da sala sobre a escena, o que se adoita denominar «ámbito en U», a evolución do «ámbito en O» do teatro grego primitivo, o propio do rito (unha disposición completamente envolvente), e que resulta un modelo máis orientado ao dialoxismo (2001, 93).

4. O espazo dramático

Unha vez contextualizada a traxedia que nos ocupa, debemos analizar o máis detalladamente posible o espazo dramático que subxace e estrutura a trama de *Antígona* de Sófocles. Este será un estudo baseado no texto teatral que conservamos, xa que alén deste non temos medio algún de tan alta fiabilidade para examinar a representación da obra. Como xa mencionamos, non existen indicacións escénicas como hoxe en día as entendemos nos textos dramáticos do século V a. C., e quizás nunca as houbo, mais podemos atopalas implícitas nos diálogos, que sinalan máis ou menos directamente posicións, distancias, enfrontamentos, etc. (Bobes 2001, 101).

Deste xeito, antes de comezar unha lectura minuciosa dos principais eixos espaciais que entraña a obra de Sófocles e as relacións que estas configuran cos outros elementos da representación, debemos situar no texto a primeira escena, coa que o auditorio coñece a Antígona e a Ismene, e que aporta os primeiros elementos de localización temporal e espacial. É na primeira intervención de Ismene onde atopamos a indicación temporal: «ἐπεὶ δὲ φροῦδος ἐστὶν Ἀργείων στρατοῦ / ἐν νυκτὶ τῇ νῦν, οὐδὲν οἶδ' ὑπέρτερον»²⁹. En

²⁹ S. *Ant.* 15-16.

tradución: «Despois de que estivo alonxado o exército dos aqueos / nesta noite pasada, nada máis souben»³⁰. E na resposta de Antígona temos a ubicación espacial que será a escena de tódalas intervencións da obra: «ἤδη καλῶς, καί σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν / τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις»³¹. En tradución: «Sabíao ben, e a ti, fóra das portas do palacio / por isto, che fixen saír, para que ti soa me escoites». En resumo, o primeiro diálogo xa se encarga de situar a acción trágica no día inmediatamente posterior á partida das tropas arxivas que acompañaran a Polinices, tras os acontecementos narrados en *Os sete contra Tebas*, vinculando así a súa propia trama co Ciclo Tebano e anticipando cal é o conflito que como razón última leva aos trágicos sucesos que serán representados: a morte de Eteocles e Polinices en guerra fratricida, «μιᾶ θανόντοιν ἡμέρα διπλῆ χερί»³². Ademais, establece a ubicación permanente da representación no lado externo e inmediato ao espazo que habitan, o palacio de Tebas, ante as súas portas, un espazo «al aperto» que é especialmente acaído polas súas posibilidades pragmáticas, como xa explicamos.

Despois do diálogo entre as irmás, cómpre mencionar o xeito no que o Coro inicia o párodo co que entra en escena: «ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλω φανέν / Θήβα τῶν προτέρων φάος / ἐφάνθης ποτ', ὃ χρυσεᾶς / ἀμέρας βλέφαρον»³³. En tradución: «Raio do sol, a máis fermosa luz que luciu en Tebas / a das sete portas, entre as primeiras / brilas por fin, oh, ollo do dourado día». Esta pasaxe é precisamente mencionado por Rehm (2002, 36) como exemplo dun fenómeno que consideramos de moito interese, aínda que non analizaremos separadamente no presente traballo, relacionado co espazo extraliterario de carácter natural que acollía o lugar teatral e, polo tanto, a representación; así, a traxedia grega tende a facer referencia frecuentemente a elementos naturais como os que vemos na pasaxe para establecer unha relación co que o espectador podía observar fóra do *theatron*, traendo a historia á realidade presente do auditorio. Tamén para outros autores como Segal as referencias a espazos naturais nesta traxedia sofoclea teñen un protagonismo esencial ao establecer unha oposición entre Antígona e Creón, relacionados respectivamente cunha linguaxe que apela ao natural e ao salvaxe e outra caracterizada polo racionalismo extremo. Isto funciona como unha sorte de simbolización do debate entre a *physis* e o *nomos*, tan á orde do día no século quinto. Dentro desta teoría se

³⁰ Todas as traducións empregadas a partir de agora do texto de Sófocles son propias.

³¹ S. *Ant.* 18-19.

³² S. *Ant.* 14.

³³ S. *Ant.* 100-103.

encadraría a pasaxe na cal Antígona establece unha comparación entre o seu propio destino e o de Níobe³⁴, en tanto en canto «while pointing downward to the natural world and its changeful life, it also points upward toward eternal, unchanging forms, the timeless world of myth and death, in which Antigone sees herself “laid to rest” by divine powers» (1981, 55). Con todo, aceptando a tese de Rehm acerca do párodo mencionado, e se ben consideramos acaída a teoría de Segal, tentaremos explicar este tipo de referencias naturais dende o punto de vista do simbólico.

Alén disto, a sistematización na que centraremos a nosa análise do espazo dramático estará fundamentada na noción compartida por moitos dos autores mencionados ao longo do traballo de que o espazo funciona como un principio estruturador esencial na narración, especialmente cando os diferentes lugares están relacionados ou funcionan como oposicións ideolóxicas e psicolóxicas. Esta característica do espazo na ficción literaria podemos rexistrala en Mieke Bal cando di que «los contrastes entre localizaciones y las fronteras entre ellos se consideraban medios fundamentales para aclarar el significado de la fábula, e incluso para determinarlo» (1998, 100), mais tamén como elemento teórico central da análise de moitas obras da Antigüidade grecolatina. Se efectivamente validamos a consideración de Ubersfeld de que o espazo teatral reproduce a imaxe que o ser humano ten da sociedade que integra e as súas tensións e relacións, no caso do contexto socio-cultural que nos ocupa podemos supoñer que esta estruturación básica está relacionada cos principios básicos do *logos* grego. Así, como explica Ramírez (1996, 10-12), «todo pensar racional parece tener su origen en una división binaria que organiza los conceptos y hace posible el razonamiento lógico», sendo a base de calquera contraposición conceptual o paradigma da identidade-diferenza, polo que identificar e distinguir é a pedra angular do razonamento lóxico. Porén, debemos partir sempre da convicción de que toda parella de conceptos, e especialmente se estes son antitéticos, presenta unha relación asimétrica, como a que Bachelard identificaba na oposición entre *aquí* e *alí*, sendo o máis normal que un dos integrantes do par domine sobre o outro.

Esta construción en base á dialéctica entre pares espaciais xa foi tratada respecto do espazo extraliterario, considerando que o propio lugar teatral se configura mediante o dialoxismo entre as partes. Segundo Ruth Padel (1992, 354), foi precisamente cando o teatro ateniense comezou a utilizar a *skene* como algo máis que un almacén cando se

³⁴ S. *Ant.* 824-831.

creou a primeira gran dialéctica de pares conceptuais do teatro: aquela que relaciona o visible co invisible, mediados pola porta (concepto sobre cuxo simbolismo volveremos máis adiante).

Así pois, durante os puntos que seguen, analizaremos o espazo dramático da traxedia de Sófocles partindo dunha sistematización básica dos pares conceptuais de opostos espaciais máis importantes que, na nosa opinión, non só crean o mapa da traxedia, senón que reflexan en moitas ocasións as propias concepcións espaciais da cidadanía ateniense do século V a.C. Para construír este paradigma espacial tomaremos exemplos do texto de *Antígona*, que funcionará sempre como esqueleto e corazón da nosa análise e especulacións escénicas.

4.1.O eixo alto-baixo

Así, «la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y la sintagmática de los elementos en el interior del texto, en el lenguaje de modelización espacial» (Lotman 1978, 270). Como mencionamos no marco teórico do presente traballo, Lotman é un dos académicos que, xunto coas xa nomeadas nos parágrafos anteriores, desenvolve a idea das relacións espaciais como oposicións que dan testemuña de modelos culturais. Este autor menciona explicitamente varios pares de conceptos antitéticos, como *próximo-lonxano* ou *delimitado-ilimitado*, que reflexan modelos culturais, e da súa pequena lista consideramos acaído comezar a nosa análise polo par conceptual *alto-baixo*, que simplifica outras oposicións como *terra-reino subterráneo* ou *espazo dos vivos-espazo dos mortos*, por consideralo un dos eixos máis recorrentes e cun protagonismo máis marcado en *Antígona* de Sófocles.

Esta estruturación vertical non só vai contar cunha dimensión espiritual e relixiosa específica vencellada ás crenzas da relixión grega, que aportarán a este eixo no texto sofocleo dun significado radicalmente diferente ao que pode ter na literatura relixiosa medieval ou na poesía galega contemporánea, senón que organiza o espazo ético de maneira diferenciada para diferentes personaxes da traxedia. Nestas relacións entre os eixos espaciais e as personaxes se atopa o que o autor ruso denomina *polifonía do espazo*, cuxa complexidade explica do xeito seguinte (1978, 282):

Distintos personajes no sólo corresponden a distintos espacios, sino que están relacionados con diferentes tipos, a veces incompatibles, de segmentación del espacio. Un mismo mundo del texto se

puede hallar distintamente fragmentado de acuerdo con diferentes personajes. Surge una como polifonía del espacio, un juego con las diversas formas de su segmentación.

A preeminencia deste eixo espacial, alén de tódalas implicacións que ten para as personaxes, así como a súa riqueza como elemento xerador de significados, connotacións e símbolos complexos que enriquecen a experiencia teatral, débese principalmente a ser a base do conflito primario da trama: a vontade de Antígona por enterrar ao seu irmán Polinices, ao que Creón condenou a ficar insepulto, en oposición ao si enterrado Eteocles. Esta pugna por manter o cadáver de Polinices na superficie ou baixo terra é o fundamento desta traxedia. Esta comparación é explicitada por vez primeira por Antígona, na escena que abre a obra:

Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκῃς
χρήσει δικαία καὶ νόμου κατὰ χθονὸς
ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς:
τὸν δ' ἀθλίως θανόντα Πολυνείκους νέκυν
ἄστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῶχθαι τὸ μὴ
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα,
ἔἄν δ' ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν
θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάριν βορᾶς.³⁵

En tradución:

A Eteocles, según din, dacordo co costume e a lei,
por declaralo conforme á xustiza, sepultouno baixo terra
honrado entre os defuntos no mundo inferior;
mais ao miserablemente asasinado cadáver de Polinices
din que aos cidadáns por un heraldo ordeou
que ninguén o cubrise en cerimonia fúnebres nin o chorase
que se abandoe sen loito, insepulto, como un doce tesouro
para as aves de rapina, que o consideran para alivio da fame.

³⁵ S. *Ant.* 23-30.

Porén, unha das explicitacións máis claras deste par de contrarios débemoslla a Tiresias, que entra en escena para tentar convencer a Creón de emendar o seus erros e evitar así a catástrofe da súa familia. Mais desta vez a personaxe coa que contrapón o caso de Polinices non é o de Eteocles, como no exemplo anterior, senón o da propia Antígona. Así, nun primeiro momento da traxedia, Creón privaba a un de ser enterrado e privilexiaba ao outro con iso mesmo: dúas personaxes falecidas recibían un trato diferenciado. Co castigo de Antígona a situación é máis complexa e, en certo xeito, paradóxica: mentres segue negándolle o enterramento ao morto Polinices, soterra a Antígona, que aínda está viva: «ἀνθ' ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλὼν κάτω / ψυχὴν τ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατώκισας / ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὖ θεῶν»³⁶. En tradución: «a cambio de que tiveras guindado abaixo a un dos de arriba / e deshonrosamente enviaches unha alma á tumba, / e retés aquí aínda a un corpo, privado dos deuses infernais». É por este mesmo motivo, por interferir no equilibrio entre o mundo de arriba e o mundo de abaixo, que os deuses do Hades causan a ruina da estirpe de Creón, como lle advirte Tiresias no verso 1075 e incluso o Coro nos versos 1103-1104 (Segal 1981, 117).

Por outra banda, Segal (1981, 177-179) analiza a diferente actitude dos dous protagonistas da obra, Antígona e Creón, ante o mundo dos mortos, o segundo termo da parella de conceptos que nos ocupa. Neste aspecto poderíamos atopar precisamente a polifonía do espazo definida por Lotman. Así, Antígona antepón o seu amor e favor aos mortos e o seu espazo á súa lealdade aos vivos, como expresa xa ao comezo da obra: «ἐπεὶ πλείων χρόνος / ὄν δεῖ μ' ἀρέσκειν τοῖς κάτω τῶν ἐνθάδε»³⁷. En tradución: «Xa que maior é o tempo / que é preciso que eu contente aos de abaixo que aos deste mundo». Mentres, Creón renega dos deuses do Inframundo, nuns dos versos que quizás son a maior explicitación da súa impiedade relixiosa: «κάκει τὸν Ἄϊδην, ὃν μόνον σέβει θεῶν / αἰτουμένη που τεύξεται τὸ μὴ θανεῖν / ἢ γνώσεται γοῦν ἀλλὰ τηνικαῦθ' ὅτι / πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἄϊδου σέβειν»³⁸. En tradución: «Alí, ao rogar ao Hades, o único dos deuses ao que honra, / quizás teña a sorte de non morrer, / ou aprenda, polo menos entón, / que é esforzo en van venerar ao Hades.» En conclusión, como afirma Segal (1981, 179):

³⁶ S. *Ant.* 1068-1070. O que destacamos destes versos é a oposición explicitada entre ἄνω e κάτω, sendo mesmo a posición que ocupan no verso enormemente protagonista e contrastiva.

³⁷ S. *Ant.* 74-75. Parece notable no texto orixinal que Antígona se refire aos mortos e deuses infernais e aos vivos poñendo o foco na súa localización, que os define como o que son. Así, liga explicitamente a oposición identitaria entre vivos e mortos coa oposición espacial entre κάτω e ἐνθάδε.

³⁸ S. *Ant.* 777-780.

If Creon is destroyed in his central values of authority and rationality, Antigone, devoted to love and the family, receives the Underworld as her house and Hades as her bridegroom. Each figure suffers the negation of the central values of his or her life; each, in the diametrical opposition of their values, becomes the instrument of other's doom. But whereas Creon's unexpected disaster is merely a destruction, Antigone's self-chosen death is also an affirmation.

4.2.O eixo dentro-fóra

Se o explorado no anterior punto era o eixo xeral vertical da traxedia, que se concretizaba realmente en dous espazos polarizados (aquele baixo a terra, o mundo dos mortos, e aquel sobre a mesma, o mundo dos vivos), cómpre revisar o eixo xeral horizontal da mesma, que posúe un carácter moito máis amplo de concretizacións espaciais na traxedia sofoclea, aquel que contrapón o que está dentro ao que está fóra, un eixo que está na base de moitos outros espazos diferenciados máis específicos.

Así, parece ser a tradución espacial do paradigma da identidade-diferenza do que falabamos no comezo da nosa análise do espazo dramático como fundamento do pensamento racional. Isto é o que Bachelard pretende expresar nun capítulo da súa obra *La poética del espacio*, que recibe o nome de *La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera*, que cremos necesario revisar antes de comezar a aportar exemplos e explicacións a este respecto localizadas en *Antígona* de Sófocles. Recorre o autor (Bachelard 1975, 251) a Jean Hyppolite para introducir a idea de que o mito da formación da oposición dentro-fóra é esencialmente de alienación e, como última consecuencia, de hostilidade (isto podería estar relacionado coa disimetría existente en tódalas relacións de pares de contrarios). Así, o mito traballa as oposicións formais para dotalas de poderes de determinación ontolóxicas, espacializando o pensamento. Así, «la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera se multiplica y se diversifica en ennumerables matices» (1975, 255).

Se ben non resulta unha tarefa complexa atopar no texto co que traballamos vestixios deste eixo estruturador horizontal, a maioría destes precisan dun matiz, unha especificación, que xa nos leva a clasificalos mediante unha etiqueta diferente. Este será o caso dos dous apartados que seguen a este: tanto a diferenciación entre o espazo público e o espazo doméstico como a diferenza entre o espazo que vemos en escena, que se corresponde coa cidade, como o que debemos imaxinar fóra dela (aqueles espazos extraescénicos) son concretizacións desta categoría tan enormemente abarcadora.

Quizás o momento máis representativo para entender o funcionamento deste elemento estruturante na representación de *Antígona* sexa a despedida das irmás tras a primeira escena, na que Ismene ten a última palabra: «ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε: τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι / ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ' ὀρθῶς φίλη»³⁹. En tradución: «Pois ben, se a ti cho parece, marcha. E entende isto: / vas como insensata, mais verdadeiramente prezada para os teus seres queridos». Se ben nesta ocasión pouco podemos interpretar polo diálogo, sabemos que despois destes versos da filla de Edipo, ambas irmás abandonan a escena, os seus camiños sepáranse literal e simbólicamente, en sentidos opostos, rompendo a unidade e intimidade coa que se presentaron ante os ollos do público nada máis comezar a representación. Así, deixan a *skene* polos *eisodoi*, en direccións contrarias que establecen o precedente para tódalas entradas e saídas posteriores a esta: así, polo que coñecemos das intencións de Antígona, o camiño polo que sae será aquel que dea paso tanto ao campo no que está tendido Polinices como o que posteriormente será o espazo do seu soterramento; mentres, Ismene volve ao palacio. Antígona decide ir fóra dos límites da cidade e da autoridade de Creón, Ismene opta por permanecer sempre dentro de todo. Esta escena ademais ten un gran peso na configuración de ambas personalidades. Como destaca Seale (1982, 85):

The independence, the singlemindedness, the open and solitary defiance are all there in the long walk from the scene. Antigone separates herself from all that Ismene is. And she abandons one who is no longer a sister, for she goes to be with the dead, the only kindred that remains to her. The exit of Antigone is an emblem of her absolute isolation.

Unha escena que pode resultar paralela a esta sería a que, despois dunha intervención do Coro coñecida como a Oda ao Home, fai que se atopen en escena Antígona, que fora sorprendida tratando de honrar cos ritos funerarios pertinentes a Polinices e levada ante o palacio polo Gardián, e Creón. Diferénciase profundamente da anterior pasaxe mencionada en que desta vez falamos de entradas en escena, non de saídas, e en que o outro protagonista do encontro é Creón, o cal cambia completamente a emotividade do suceso. O Gardián entra polo mesmo lado polo que viramos saír antes á rapaza, traendo amarrada a Antígona, e case ao mesmo tempo entra Creón polo extremo contrario, dende o palacio. Se no exemplo anterior vimos como se separaban os camiños das personaxes, aquí vemos como chocan; os camiños, o debuxo do eixo horizontal dentro-fóra segue a ser o mesmo, o que muda son as personaxes e as súas direccións, que agora están

³⁹ S. *Ant.* 98-99.

enfrentadas. Esta representación dos camiños opostos e a súa colisión funciona tamén a nivel simbólico e conceptual, reforzando a relación de aberto antagonismo entre as personaxes. Tamén esta escena é comentada por Seale (1982, 91), que pon o foco na actitude de Antígona en contraste á que na escena anterior tivera o Gardián que agora a acompaña, quen, ameazado por Creón fuxiu, mentres a rapaza acepta silenciosa e orgullosamente a sentenza do tirano, e recibe a morte como xa dixo que o faría dende a súa primeira conversa con Ismene.

Por outra banda, podemos mencionar unha terceira explicitación deste eixo espacial, un pouco máis controvertida e cuxo carácter está moito máis orientado a tomar un elemento como fronteira literal que separa a circunscrición do interior e do exterior: a muralla da cidade Tebana. Así, na discusión que Creón mantén con Antígona tras o sucedido na anterior escena que comentamos, pronuncia o seguinte: «οὐκουν ὄμαιμος χῶ καταντίον θανών;»⁴⁰. En tradución: «Non é irmán tamén o que morreu fronte a este?». E, uns versos máis adiante: «πορθῶν δὲ τήνδε γῆν: ὁ δ' ἀντιστάς ὑπερ»⁴¹. En tradución: «Devastando esta nosa terra; o outro, do outro lado, facéndolle fronte». O que quixeramos destacar destes dúas pasaxes son os termos καταντίον e ὑπερ, que se ben poden ser traducidos de moitos xeitos e non podemos estar completamente seguros das súas connotacións exactas, parecen utilizados como fórmulas moi marcadamente espaciais, que redundan na posición que Eteocles e Polinices ocuparon literalmente e, nun sentido máis, simbólico, no seu enfrontamento. Deste xeito, o factor espacial da oposición entre *dentro* e *fóra* xogaríase un porte papel caracterizador das personaxes dos fillos de Edipo e dos seus papeis durante a guerra narrada en *Os sete contra Tebas*: Eteocles sitúase *desta beira*, *dentro* de Tebas, mentres que Polinices está do outro lado, *fóra* das murallas tebanas.⁴²

4.3. O público e o doméstico

O eixo espacial comprendido pola oposición entre o espazo público, a *polis*, e o espazo privado, íntimo ou doméstico, a *oikos*, é, se cabe, a estruturación máis evidente que podemos atopar en *Antígona* de Sófocles, a que mellor podemos exemplificar visitando o texto dramático e a que máis liñas deu aos estudosos para falar da obra sofoclea dende as

⁴⁰ S. *Ant.* 512.

⁴¹ S. *Ant.* 518.

⁴² Por isto estamos en desacordo respecto da tradución de καταντίον ou ὑπερ como «do outro lado», xa que cremos que se para Creón alguén se atopa na alteridade espacial é Polinices.

máis variadas perspectivas, dende a pura análise lexicográfica ata aos estudos sociolóxicos ou de xénero. Por isto, partimos da base na nosa sintética aproximación, de que, por ser un tema tan amplamente estudado, non poderemos chegar a condensar todas as teorizacións ao respecto e manter certa referencialidade constante ao Texto Espectacular.

Para comezar, cómpre precisar que esta parella conceptual é en grande medida un derivado, unha matización ou especificación do eixo dentro-fóra que xa analizamos. Por isto mesmo evitaremos repetir as xeneralizacións especificadas no anterior punto, aclarando xa que son en boa medida aplicables a este novo elemento estruturador da traxedia de Antígona e Creón.

Esta abundancia de referencias débese a que na obra de Sófocles existe unha explícita vontade de reflexión acerca da *polis* (o cal non é infrecuente nos autores deste contexto, sobre todo se temos en conta o contexto de representación das obras teatrais nas Grandes Dionisiacas e a súa intencionalidade civil) e da familia a través principalmente das personaxes de Creón e Antígona, mais tamén o Coro ou Hemón xogan un importante papel no eido do público e Eurídice un papel que case poderíamos considerar esencial, pese ao seu pouco tempo en escena, no eido do doméstico e do familiar.

Segal (1981, 190-194) establece o principal conflito na devoción que Antígona sente pola familia e, polo tanto, o fogar, e a que sente Creón pola cidade tebana. Será mesmo na primeira aparición de Creón ante a *skene* que poidamos ver como se conorma a súa ética esta personaxe. É a súa primeira intervención unha cargada de ideas arredor da prioridade da *polis* fronte ao individuo:

ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρῶν ἀεὶ,
οὔτ' ἂν σιωπήσαιμι τὴν ἄτην ὀρῶν
στείχουσιν ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας,
οὔτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῆ χθονὸς
θείμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι
ἦδ' ἐστὶν ἡ σφύζουσα καὶ ταύτης ἔπι

πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα.⁴³

En tradución:

Pois eu, sabía Zeus que todo o ve sempre,
nin calaría a ruína que vise achegarse
aos cidadáns, en lugar da súa seguridade,
nin tomaría por amigo meu a un home
hostil ao país, sabendo que
este nos protexe e, navegando sobre el
con rectitude, facemos os amigos.

Aquí xacería entón o principal desacordo respecto do trato de Polinices, xa que Creón, sen ter en conta as leis non escritas dos deuses, impide o seu soterramento por consideralo un traidor á patria, como vemos nos versos seguintes: «πότερον ὑπερτιμῶντες ὡς εὐεργέτην / ἔκρυπτον αὐτόν, ὅστις ἀμφικίονας / ναοὺς πυρώσων ἦλθε κἀναθήματα / καὶ γῆν ἐκεῖνων καὶ νόμους διασκεδῶν;»⁴⁴. En tradución: «Acaso honrándoo de xeito especial como a un benfeitor / o estaban enterrando? A ese, que os templos con columnas / e as ofrendas veu a incendiar / e tamén a devastar a súa propia terra e leis?». Con todo, é na súa conversa con Hemón onde vemos a actitude contraditoria do tirano. Explicada polo propio Segal (1981, 193): «On the one hand, he would subordinate the claims of the house to the absolute claims of the city, *oikos* to *polis*. On the other hand, he would assert the father's right to absolute obedience in the house. [...] Land and house both belong to the father». Durante este diálogo faise máis explícito que nunca o carácter tiránico de Creón, ante a noticia que trae Hemón da inconformidade da comunidade tebana ante a súa decisión respecto da filla de Edipo:

CREÓN: πόλις γὰρ ἡμῖν ἀμὲ χρὴ τάσσειν ἐρεῖ;

HEMÓN: ὀρθῆς τόδ' ὡς εἰρηκας ὡς ἄγαν νέος;

CREÓN: ἄλλω γὰρ ἢ μοι χρὴ με τῆσδ' ἄρχειν χθονός;

⁴³ S. *Ant.* 184-190. É interesante a presenza nesta pasaxe da analogía da patria como unha nave na que os cidadáns colaboran para facela prosperar. Tanto o simil da nave do estado (tamén presente, por exemplo, en Arquíloco) como a idea de fondo forman parte da visión clásica da democracia ateniense.

⁴⁴ S. *Ant.* 284-287. Con estas palabras Creón condena ao fillo de Edipo facendo fincapé nos tres eixos máis importantes para a vida da *polis*, isto é, os deuses, a patria e as leis.

HEMÓN: πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ' ἥτις ἀνδρός ἐσθ' ἑνός.

CREÓN: οὐ τοῦ κρατοῦντος ἡ πόλις νομίζεται;

HEMÓN: καλῶς γ' ἐρήμης ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος.⁴⁵

En tradución:

CREÓN: Logo a cidade debe dicirme como mandar?

HEMÓN: Ves como falas coma alguén demasiado xoven?

CREÓN: Entón debo gobernar esta terra segundo o meu parecer ou segundo o doutro?

HEMÓN: Non existe, pois, cidade que sexa dun único home.

CREÓN: Non se considera que a cidade é do soberano?

HEMÓN: Dende logo, gobernarías ben ti só un territorio deserto.

En contraposición, o fogar é o catalizador do amor e heroísmo de Antígona e, ao mesmo tempo, un espazo de maldición e perigo, ao estar condenada a estirpe de Edipo (Segal 1981, 191). A imaxe do fogar, a casa ou o niño é un dos elementos principais da sistematización que Bachelard elabora dos lugares da imaxinación humana que alimentan a creación poética, cargados de emotividade. Se ben a *oikos* da obra é un actante espacial demasiado complexo como para contemplalo dende esta óptica, de todas as tratadas polo autor francés, o niño sería a imaxe máis adecuada para reflexionar acerca da emotividade de Antígona para con os seus, e de feito é casualmente empregada, durante a descrición que o Gardián fai da situación na que a moza foi apresada: «ἡ παῖς ὀρᾶται, κἀνακωκῶει πικρᾶς / ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψη λέχος»⁴⁶. En tradución: «foi vista a rapaza, lamentábase con agudos berros / como o penetrante son dun paxaro cando ve o leite orfo / do baleiro niño das súas crías».

Antígona, como xa dixemos, en comparación con Creón, ten unha vinculación co aspecto natural e salvaxe da vida humana. O emprazamento da súa vontade nunca é a *polis*, mais tampouco o palacio, o espazo doméstico por excelencia na traxedia, senón que pasa a maior parte do tempo da obra ou ben na chaira na que xace o cadáver de Polinices ou ben na cova na que ela mesma verá a fin dos seus días, sempre fóra do espazo civil. O nido

⁴⁵ S. *Ant.* 734-739.

⁴⁶ S. *Ant.* 422-425.

resulta un símbolo máis que acaído para a súa afectividade familiar en tanto en canto funciona como unha imaxe que evoca en nós unha primitividade (Bachelard 1975, 125).

Por outra banda, son numerosos os estudos desta traxedia centrados na vinculación do espazo público coa masculinidade e o espazo doméstico coa femininidade. Nas palabras de Ramírez (1996, 12), «el espacio crea una división localizadora de los dos sexos humanos, de tal manera que hay un espacio para lo masculino y otro para lo femenino». Porén, coincidimos con Obrist e Zeitlin ao establecer que este modelo é problematizado na traxedia. No caso de *Antígona* é a partir dos 170 versos finais cando rexistramos unha concentración maior de termos referentes ao palacio ou ao espazo interior en xeral, que nesta obra estará moi vencellado, por unha banda a Ismene e, sobre todo, a Eurídice (Obrist 2012, 131). Con todo, a casa é sempre propiedade do varón, mais dominio da muller, xa que as normas socioculturais lle asignan este espazo. Esta é precisamente a base do prototípico conflito tráxico entre o doméstico e o público, xa que a muller adoita representar unha ameaza á autoridade masculina. Na obra que nos ocupa temos probas desta vinculación da femininidade co espazo doméstico, xa que a súa axencialidade na esfera pública non estaría ben considerada. Así, di o Mensaxeiro respecto de Eurídice:

καὐτὸς τεθάμβηκ' : ἐλπίσιν δὲ βόσκομαι
ἄχη τέκνου κλύουσαν ἐς πόλιν γόους
οὐκ ἀξιώσειν, ἀλλ' ὑπὸ στέγης ἔσω
δμωαῖς προθήσειν πένθος οἰκεῖον στένειν.
γνώμης γὰρ οὐκ ἄπειρος, ὥσθ' ἄμαρτάνειν.⁴⁷

En tradución:

Tamén eu estou abraiado. Manteño a esperanza de que
tras saber do padecemento do seu fillo, non considere dignos
os lamentos ante a cidade, senón que baixo o teito, dentro,
debe ordenar ás criadas que choren o loito doméstico.
Pois non descoñece o bó xuízo como para cometer unha falta.

⁴⁷ S. *Ant.* 1246-1250.

4.4. Espazos extraescénicos

Para rematar coa análise do espazo dramático, debemos falar daqueles escenarios narrados, que Bobes Naves denomina «espazos extraescénicos». Esta tipoloxía espacial non carece, como veremos, de importancia polo feito de non ser representado na *skene*, senón que neles acontecen sucesos e as personaxes levan a cabo accións que resultan determinantes para o desenvolvemento da trama da traxedia. As razóns da súa non representación poden ser, ou ben, para evitar representar escenas especialmente violentas (como é o suicidio de Eurídice) ou pola dificultade para representalas (Bobes 2001, 136), como a descripción que o Gardián realiza acerca da chaira na que Antígona leva a cabo os ritos funerarios a Polinices, afectada por unha serie de eventos sobrenaturais:

χρόνον τάδ' ἦν τοσοῦτον, ἔστ' ἐν αἰθέρι
μέσῳ κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
καὶ καὶ μ' ἔθαλπε: καὶ τότε' ἐξαίφνης χθονὸς
τυφῶς ἀείρας σκηπτὸν οὐράνιον ἄχος,
πίμπλησι πεδίων, πᾶσαν αἰκίζων φόβην
ὕλης πεδιάδος, ἐν δ' ἔμεστῶθη μέγας

αιθήρ: μύσαντες δ' εἴχομεν θεῖαν νόσον.⁴⁸

En tradución:

Así foi durante certo tempo, ata que no medio do ceo
se colocou a radiante esfera do sol
e abrasaba a calor; e entón de súpeto, un remuíño
erguendo da terra un furacán, desgraza do ceo,
encheu a chaira, arrasando toda a follaxe
do bosque da planicie, e cubriu o enorme ceo.
Fechando os ollos soportamos a locura divina.

A natureza descritiva destas pasaxes, unha linguaxe pouco habitual para a traxedia grega, débese a que a intención do traxediógrafo é que, mediante as palabras, o auditorio poida imaxinar detalladamente estas paisaxes. Por outro lado, como ben explica a autora asturiana (Bobes 2001, 137), «el espacio extraescénico no quedaba, por tanto, limitado a

⁴⁸ S. *Ant.* 415-421.

los contiguos a la escena; al igual que en el relato, las partes contadas de los Mensajeros, los Prólogos y algunas narraciones del pasado, proporcionan a la historia libertad de espacio».

Nun primeiro momento o espazo extraescénico recorrente é a chaira na que xace morto Polinices, á que Antígona fai dúas viaxes para honralo cos ritos funerarios. Sabemos del por primeira vez durante a primeira intervención do Gardián que chega dende este lugar para relatalle a Creón o misterioso primeiro intento de enterramento do cadáver (vv. 249-277⁴⁹). Mais cara o fin da obra esta dimensión amplíase, e podemos falar de acción tamén dentro do palacio, sendo o suicidio de Eurídice un momento chave para a traxedia de Creón, que o Paxe relata (vv. 1301-1305). Con todo, o espazo extraescénico que consideramos central na traxedia, xa que nel se condensan as traxedias de Antígona e Creón, é a cova á que a protagonista é levada por orde do tirano, onde morrerá xunto con Hemón. Este é posiblemente o espazo máis simbólico e evocador de toda a obra, como veremos no seguinte apartado, e é o exemplo perfecto do carácter da relevancia deste tipo de espazos na traxedia.

Estos espazos están conectados coa *skene* a través dos *eisodoi* e adoitan ser personaxes como os Mensaxeiros, Paxes ou Gardiáns os que son testemuñas oculares do alí sucedido e, polo tanto, as voces das alusións a estes lugares. Como consecuencia da creación de espazos narrados, polo tanto, os *eisodoi* semantízanse e xa non son meras vías de entrada e saída de actores, senón que haberá unha coherencia en como son utilizados en función de a onde dirixen: así, un dos *eisodoi* do teatro levaría ao campo (tanto ao de Polinices como ao espazo no que se atopa a cova), polo que sae Antígona tras a primeira escena e polo que se move o Gardián; o outro sería o que conecta a *skene* coa cidade tebana, polo que farían entradas e saídas o Coro, Hemón ou Tiresias (Rehm 2002, 115).

5. Os espazos simbólicos

Ao nosa análise da espacialidade, ao longo do traballo, concretizándose máis, vinculándose en cada novo apartado a unha realidade máis leada ao texto sofocleo que a anterior, máis específica. Así, se comezamos falando do contexto de representación da

⁴⁹ Non incluímos ningún extracto desta intervención xa que nun primeiro momento o Gardián límitase a explicar a Creón a falta de indicios ou probas da acción da man humana, o misterio arredor do suceso. Será cando esta personaxe volva entrar en escena que teremos unha descripción como tal do espazo extraescénico, que xa incluímos neste apartado e referenciamos na nota anterior.

obra e pasamos a falar dos eixos que no texto a estruturan espacialmente, das palabras, toca agora facer unhas pequenas alusións a aquilo que subxace á palabra, aos espazos que de maneira máis marcada cumpren un papel simbólico na traxedia de Antígona.

5.1. Tebas

A cidade dos cadmeos é, en todas as obras do Ciclo Tebano, moito máis que o escenario dunha serie de infortunados sucesos; é unha patria ateigada de maldicións das cales as súas personaxes non poden fuxir, un actante agochado das súas traxedias. Dende a fundación fratricida da cidade polos Espartos ata os sucesos relacionados con Edipo e os seus fillos, Tebas é o territorio do trágico por excelencia.

We look at Thebes as a *topos* in both senses of the word: as a designated place, a geographical locale, and figuratively, as a recurrent concept or formula, or what we call a "commonplace". That is, through the specific myths associated with Thebes on the Athenian stage, certain clusters of ideas, themes, and problems recur which can be identified as proper to Thebes – or rather to Athenian's tragedy's representation of Thebes as a *mise-en-scène*. (Zeitlin 1992b, 131)

Deste xeito resume a autora estadounidense a situación de Tebas na traxedia ateniense, para quen a cidade cadmea funciona como un modelo negativo de Atenas en todo o tocante ao goberno, a sociedade e o individuo, chegando a poder ser denominada como unha *anti-Atenas*; unha oposición ao que para os espectadores era o modelo de cidade, a súa Ática. Este espazo permítelle á traxedia instruír ao espectador ateniense respecto de como non debe funcionar unha *polis*, polo que pasa a converterse nun símbolo de todo o corrupto. A imposibilidade de expiación que Tebas presenta é, polo tanto, pragmática; deste xeito o teatro ateniense pode seguir utilizando o espazo e todos os conflitos prototípicos nel para crear outra obra e expoñer problemas sobre os cales advertir á comunidade.

Así, Tebas está condenada a repetir continuamente o seu pasado, non hai cambio ou reconciliación, senón que o avance da súa historia prodúcese sempre de maneira circular. Isto resulta especialmente simbólico se temos en consideración a propia arquitectura da cidade, rodeada por unha muralla circular que a illa, e que se pode intepretar como unha representación do acontecer trágico, que non consegue librarse do dominio do pasado (Zeitlin 1992b, 153).

Por outra banda, unha personaxe que está sempre presente nas obras do Ciclo Tebano, aínda cando non está presente, é Edipo, que personifica as características que Tebas

manifesta en tódalas tramas das que forma parte. Como a identidade confusa do fillo de Laio, que non é nin forasteiro nin paisano, Tebas é o lugar no que toda relación de identificación-diferenza, dentro-fóra, alto-baixo se fai problemática (Zeitlin 1992b, 134). Esta é a condena que Edipo pasa a toda a súa descendencia, e como Polinices é á vez inimigo e amigo da cidade, e polo tanto non é ningunha das dúas opcións, Antígona tamén herda unha traxedia desta natureza: «ἰὸ δῦστανος, βροτοῖς οὔτε νεκροῖς κυροῦσα / μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν»⁵⁰. En tradución: «Ai, miserable! Non estou entre os mortais nin entre os defuntos. / Son unha forasteira; nin cos vivos, nin cos mortos». Isto é o que a autora expresa como «an endemic problem in Thebes – that of the unstable arithmetic of the self» (1992b, 139).

Así, Tebas parece ser, para o autor e espectador ateniense, unha convención espacial que condiciona todas as accións que ocorren dentro das súas murallas; o espazo trágico por excelencia. Esta aclaración, para rematar, vese reforzada pola vinculación mítica de Dioniso, o deus da traxedia, coa cidade de *Antígona*, por ser fillo de Sémele, feito ao que se fan bastantes alusións durante a obra:

καί σε Νυσαίων ὄρέων
 κισσήρεις ὄχθαι χλωρά τ' ἄκτὰ
 πολυστάφυλος πέμπει,
 ἀμβρότων ἐπέων
 εὐαζόντων Θηβαΐας ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάς:
 τὰν ἐκ πᾶσαι τιμᾶς ὑπερτάταν πόλεων
 ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ.⁵¹

En tradución:

Tamén a ti te envían as ribadas cubertas de hedra
 dos montes Niseos, e a costa xenerosa en uvas,
 e ao celebrar con divinos cantos de evohé báquico,
 pon a súa atención nas rúas tebanas.

A esta estimas por enriba de tódalas cidades

⁵⁰ S. *Ant.* 850-851.

⁵¹ S. *Ant.* 1131-1137.

coa túa nai, a ferida polo raio;

5.2. A porta

Sería imposible ignorar o protagonismo trágico dun elemento constitutivo de calquera representación dramática como este, en tanto en canto a fachada da *skene*, como xa dixemos, contaba con, polo menos, unha porta central, que se cargou de significación e simbolismo.

Así, podemos falar dun xa sistematizado *cronotopo* da porta na arte e a cultura, ao que xa remite Bakhtín baixo a denominación de *cronotopo do umbral*, dotado dunha grande intensidade emotivo-valorativa e que na literatura é sempre metafórico e simbólico. O autor ruso caracterízao do seguinte xeito: «su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital» (1989, 39). Esta é unha premisa aplicable, por exemplo, á situación previa á que Eurídice escoite as aciagas novas que a levarán a acabar coa súa vida:

ὦ πάντες ἀστοί, τῶν λόγων ἐπησθόμην
πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς
ὅπως ἰκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.
καὶ τυγχάνω τε κληῖθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι' ὄτων: ὑπτία δὲ κλίνομαι
δεῖσασα πρὸς δμωαῖσι κάποπλήσσομαι⁵²

En tradución:

Oh, cidadáns todos! Entereime das vosas palabras
cando me achegaba á porta para ir como invocante
ante a deusa Palas con rogos. E, ao afrouxar os ferrollos da porta, que se abría cara dentro
recibo o rumor dunha desgraza doméstica
que chega aos meus ouvidos; caio sobre as costas,
aterrorizada, e sobre as criadas perdo o sentido.

⁵² S. *Ant.* 1183-1189.

Porén, se ben aplicable, esta definición da natureza do símbolo da porta non sería completa para o caso da traxedia grega, debido á súa centralidade literal e metafórica na escena. Así, é o límite entre o espazo escénico e o espazo extraescénico ou imaxinado da *oikos*, explicitando a ambigüidade prototípica do xénero trágico: a oposición entre o visible e o invisible. Nas palabras de Ruth Padel (1992, 358), «They express the tension between secrecy and revelation, the hidden and the manifest, which variously characterizes tragic texts. That door half-displays what is lying in wait, both in space [...] and in time, in the still-to-be-unfolded play». Deste xeito, ademais, é a localización idónea para proxectar o que representa por si mesma nas personaxes que están en relación con ela individualmente, sendo o espazo da dúbida, a incertidume e a inseguridade, e tamén para establecer un punto onde comeza a outredade, a diferenza. É o forasteiro, o estraño ou o *outro* o que se presenta ante a porta, como na primeira escena cando Antígona chama a Ismene precisamente a este enclave para falarlle do seu plan⁵³; nesta escena a porta é o espazo da incertidume antes de que ambas tomen a súa decisión, á que serán fieis durante toda a traxedia.

5.3.A cova

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις ἀείφουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων:
ὧν λαισθία 'γὼ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ 895
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου.⁵⁴

Na tradución:

Oh tumba, oh cámara nupcial, oh cova,
eterna morada miña, a onde me dirixo
ó encontro dos meus, dos cales a un gran número,
entre os mortos Perséfone recibiu unha vez falecidos;
dos cales eu, a última, baixo tamén do xeito verdadeiramente máis horrible,
antes de alcanzarme o destino da miña vida.

Son as palabras de Antígona que inician o monólogo co que se despide do Coro, da cidade de Tebas e, en definitiva, de nós, espectadores ou lectores da súa traxedia. As súas primeiras derradeiras palabras son, como vemos, as tres naturezas do lugar no que a filla

⁵³ Refírome ao xa comentado verso 18.

⁵⁴ S. *Ant.* 891-896.

de Edipo verá a fin dos seus días, o espazo que consideramos máis simbólico e evocador de toda a obra: a cova na que Creón decretara que fora encerrada (ou enterrada).

Este espazo terá unha presenza constante ao longo da segunda parte da obra, e é mencionado por primeira vez por Creón, ante a única presenza do Coro: «ἄγων ἔρημος ἔνθ' ἄν ἡ βροτῶν στίβος / κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι»⁵⁵. En tradución: «Levándoa a un lugar baleiro da pegada dos mortais / agochareina viva nunha pétreca cova». Así, o tirano condena a Antígona á eternidade nunha especie de cámara sepulcral en horizontal excavada nas rochas, un lugar que é a vez a cova, o Inframundo e o seu leito de vodas.

Na opinión de Segal (1981, 179), a viaxe que inicia Antígona hacia a caverna é comparable á prototípico viaxe do heroe, mais cun carácter marcadamente feminino. Así, a nosa protagonista adquire o rol de Perséfone, levada ao Inframundo para casar co deus da morte e voltar tras un período de tempo. A cova entón é un espazo de contacto entre os mundos, entre os eixos que comentamos na nosa análise; un punto de conexión entre o *alto* e o *baixo* (ou a vida e a morte) e entre o *dentro* e o *fóra* (o familiar e o descoñecido). Con todo, este só é o punto alxido dunha vinculación que xa viramos máis ou menos marcada ao longo de toda a obra, a de Antígona coa morte, á que dende un principio está disposta a recibir sen obxeccións, por considerar que o Hades é o espazo que habitan todos os seus seres queridos e, polo tanto, os deuses do Inframundo, aqueles aos que lles debe maior honra e respecto.

Porén, non é a súa comparación con Perséfone a única que se pode establecer, xa que será o Coro o que, tras escoitar o seu monólogo de despedida, faga alusión a outros relatos míticos, nomeadamente o de Dánae, Licurgo e o dos fillos de Fineo⁵⁶, que, como expresa Segal (1981, 182), «all have to do with imprisonment and deprivation of light».

Por unha banda, debemos comentar a idea da cova como τύμβος, como a sepultura á que Creón condena a unha aínda viva, mentres Ila nega ao cadáver de Polinices. Así, en termos xerais, parece apropiado comparar esta viaxe que realiza, como a dun heroe mítico, coa *katábasis* que adoita formar parte destes relatos (como o de Hércules, Ulises, Orfeo, Teseo ou Eneas).

Bernabé (2015, 17) establece como puntos esenciais dunha *katábasis* o seu carácter como relato dunha viaxe ao Inframundo, levada a cabo por unha personaxe aínda viva, cunha intencionalidade e un regreso. A característica definitoria dunha posible *katábasis*

⁵⁵ S. Ant. 773-774.

⁵⁶ S. Ant. 944-987.

simbólica por parte de Antígona é que é forzada, involuntaria, como no caso de Perséfone e, aínda que sería ousado aventurarse a definir este proceso último de Antígona como tal, parece que o texto sofocleo pretende xogar con este concepto, simbolizándoo e resignificándoo, para aumentar o valor evocador do espazo da caverna:

οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'
ἐς τόδ' ἀπέργει κεῦθος νεκύων,
οὔτε φθινάσιν πληγεῖσα νόσοις
οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ',
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ
θνητῶν Ἄιδην καταβήσει.⁵⁷

En tradución:

Sen dúbida egregia e con louvanzas
marchas ao antro dos mortos,
non afectada por mortíferas enfermidades
nin tras obter o castigo das espadas,
senón que aínda viva pola túa conta, única entre os mortais,
baixarás ao Hades.

Este espazo simbólico, ademais, relaciónase de xeito diferente para as dúas personaxes protagonistas da obra: para Antígona, nun caso máis próximo ao de Dánae⁵⁸, é unha proba do seu tráxico heroísmo, «a place of tragic isolation and tragic fulfillment, ambiguous locus of the tension between her devotion to loved ones and death-bent, stony heroism» (Segal 1981, 183); para Creón, cuxo referente no imaxinario mítico que antes mencionamos sería Licurgo, que si que regresa da cova e a ela se dirixira cunha intención (máis próximo, entón, ao concepto de *katábasis*), simboliza todo aquilo que reprime e teme.

Finalmente cómpre revisar a frecuentísima identificación entre a cova e o *νομφεῖον*, unha identificación frecuente na literatura grega que nos levaría a falar dos rituais de paso dunha circunstancia biolóxica e social a outra, as honras fúnebres e o matrimonio, e das implicacións socioculturais destes procesos que se ven reflectidas en mitos como o de Perséfone. No caso de *Antígona* temos, ademais de todas as referencias textuais, unha representación exemplar do modelo tripartito da voda grega (Rehm 1994, 63). Así, unha primeira parte sería o compromiso, que a protagonista amosa dende un primeiro momento a través da súa xa mencionada lealdade ao Hades, ao que seguiría a *ekdosis*, as preparacións e traslado á casa do marido, que neste caso non é outra que o antro do Hades,

⁵⁷ S. *Ant.* 817-822.

⁵⁸ Que o Coro explica entre os versos 944 e 952.

e finalmente a consumación, precedida pola acción da noiva de quitar o veo, representada na obra dun xeito especialmente poético por ser co veo das súas vestiduras co que Antígona se quita a vida.

κεῖται δὲ νεκρὸς περὶ νεκρῶ, τὰ νυμφικὰ
τέλη λαχὼν δειλαιοῖς εἰν Ἄιδου δόμοις,
δείξας ἐν ἀνθρώποισι τὴν ἀβουλίαν
ὅσῳ μέγιστον ἀνδρὶ πρόσκειται κακόν.⁵⁹

En tradución:

Xace un cadáver perto doutro cadáver, tras recibir
Os ritos nupciais nos palacios de Hades,
tras facer ver que entre os homes, a insensatez
corresponde, con moito, ao maior mal para o ser humano.

6. Conclusións

O exercicio levado a cabo no presente traballo é, en última instancia, un proceso de resemantización dos signos teatrais como o que podería executar, de xeito máis ou menos inconsciente, un cidadán ateniense que acudise á primeira representación da *Antígona* de Sófocles nas Grandes Dionisiácas. Así, a intención da nosa análise era estudar todos os elementos espaciais, tanto os contextuais como os literais ou os simbólicos, que rodean ou integran esta traxedia para entender a súa polisemia no seu contexto de produción, atravesada sempre por cuestións sociais, culturais ou ideolóxicas. Corroboramos deste xeito a centralidade que o espazo ten no fenómeno teatral, o seu protagonismo como actante a diversos niveis, en relación coas personaxes, ou por si mesmo como símbolo ou elemento estruturante.

Se ben partimos da consideración da traxedia grega como un evento puramente performático, sería irracional fuxir do texto de Sófocles, que non só é todo o que podemos acudir con plena seguridade para experimentar a obra, senón que aporta unha enorme cantidade de información, xa non só sobre a súa representación, senón sobre os eixos conceptuais que estruturan esta traxedia para entendela mellor, así como a poñen en relación con outras e, polo tanto, poden aportar interesantes datos acerca da identidade cultural e artística da Atenas do século V a. C.

⁵⁹ S. *Ant.* 1240-1243.

Ademais, durante esta disertación puidemos comprobar a utilidade que as teorías relativamente contemporáneas teñen para o estudo das obras grecorromanas que, se ben parecen moi alonxadas dos seus parámetros de análise, coas correctas matizacións e sendo conscientes das especificidades da arte e a literatura no contexto da *polis* democrática por excelencia, poden ser estudadas á luz de aproximacións como a defendida pola semiótica teatral.

Tamén observamos durante súa elaboración a inmensa importancia dos estudos multidisciplinares para un correcto entendemento do fenómeno literario da Grecia Clásica o máis completo posible. Así, admitimos que o presente traballo estaría incompleto e posiblemente errado na súa hipótese se as diferentes disciplinas das humanidades como a filosofía, a antropoloxía, a historia, a arqueoloxía e, por suposto, a filoloxía e os estudos literarios, non traballasen en diálogo e revisión constante.

Por outra banda, ao escoller un rango de análise tan amplo, non foi posible centrar a atención que as diferentes cuestións tratadas, dende Atenas como espazo de produción e representación á cova como espazo simbólico específico, merecerían. Polo tanto, consideramos que se ben este traballo pode ser útil a modo de síntese xeral da espacialidade en *Antígona* de Sófocles, as liñas de investigación que desta categoría se poderían derivar son numerosísimas e enormemente ricas en bibliografía e posibilidades. Do mesmo xeito, a lista de puntos de vista a nivel disciplinar dende os cales este asunto podería ser estudado é tamén considerable.

Finalmente, a nosa viaxe a través do texto sofocleo dunha maneira tan cercana lévanos a concluír o presente traballo apreciando a atemporalidade de *Antígona* de Sófocles e, segundo cremos, da traxedia grega no seu conxunto. Non é casual a frecuencia coa que esta obra foi comentada, adaptada e reescrita. A pervivencia desta obra nos nosos tempos ten a súa razón de ser na atemporalidade dos temas e conflitos que plantexa, pese a estar vencellada a un contexto tan diferente ao noso. Precisamente unha das intencións esenciais do xénero teatral é a de apelar ao espectador, que nunca cumple un papel pasivo, requirindo del o compromiso da atención, da resemantización. Neste traballo aceptouse este compromiso, para entender unha obra encadrada nun xénero onde todo o que hai, significa.

7. Bibliografía

- Abuín, A. (2007). Breve contribución al estudio del Espacio Teatral. *Las puertas del Drama*, (30), 17-21.
- Arnott, P. (1962). *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.* Oxford University Press.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.) (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo orixinal publicado en 1957).
- Bakhtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación* (H. Kriúkova e V. Cazcarra, Trad.). Taurus.
- Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (J. Franco, Trad.) (5ª ed.). Cátedra. (Trabajo orixinal publicado en 1978).
- Baumbach, M. (2016). Places of Presentation. En M. Hose e D. Schenker (Ed.), *A Companion to Greek Literature* (pp. 344-353). Wiley-Blackwell.
- Bernabé, A. (2015). WHAT IS A KATÁBASIS? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. *Les Études classiques*, (85), 15-34.
- Bobes, M. (2001). *Semiótica de la escena*. Arco Libros.
- Burkert, W. (1966). Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. *Greek Roman and Byzantine Studies*, 7 (2), 87-121.
- Cabo, F. (2011). The Spatial Turn in Literary Historiography. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13 (5), 2 – 9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1903>
- Cruciani, F. (1994). *Arquitectura teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Curtius, E. (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina* (M. Frenk e A. Alatorre, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo orixinal publicado en 1948).
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Greimas, A. (1986). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Presses Universitaires de France.
- Hose, M. (2016). Places of Production. En M. Hose e D. Schenker (Ed.), *A Companion to Greek Literature* (pp. 325-344). Wiley-Blackwell.

- Longo, O. (1992). The Theater of the Polis. En J. Winkler e F. Zeitlin (Ed.), *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context* (pp. 12-19). Princeton University Press.
- Lotman, I. (1978). *Estructura del texto artístico* (Y. Novo, Trad.). Istmo. (Trabajo orixinal publicado en 1970).
- Obrist, K. (2012). El espacio doméstico y sus (des)quicios en el teatro de Sófocles. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, (23), 125-141.
- Padel, R. (1992). Making Space Speak. En J. Winkler e F. Zeitlin (Ed.), *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context* (pp. 336-365). Princeton University Press.
- Pickard-Cambridge, A. (1953). *The dramatic festival of Athens*. Oxford University Press.
- Ramírez, J. (1996). El espacio del género y el género del espacio. *ASTRAGALO*, (5), 9-20. <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.1996.i05.02>
- Rehm, R. (1994). *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton University Press.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: spatial transformation in Greek tragedy*. Princeton University Press.
- Seale, D. (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Croom Helm Ltd.
- Segal, C. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Publications for Oberlin College by Harvard University.
- Taplin, O. (2003). *Greek Tragedy in Action* (2ª ed.). Routledge.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral* (F. Torres, Trad.). Cátedra. (Trabajo orixinal publicado en 1977).
- Zeitlin, F. (1992a). Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. En J. Winkler e F. Zeitlin (Ed.), *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context* (pp. 63-96). Princeton University Press.
- Zeitlin, F. (1992b). Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. En J. Winkler e F. Zeitlin (Ed.), *Nothing to do with Dionysos?: Athenian drama in its social context* (pp. 130-167). Princeton University Press.

