



# LA ENUNCIACIÓN DEL ESPACIO EN *TRAQUINIAS*. CONSTRUCCIÓN Y ANIQUILAMIENTO DEL ÁMBITO DOMÉSTICO

**Katia Obrist** [Universidad Nacional del Comahue]

**Resumen:** Un aspecto característico del teatro griego es la puesta en tensión de la relación no sólo entre diferentes espacios sino también entre lugares que son visibles y otros que no lo son. En esta ocasión, nos detendremos en el vínculo, en la tragedia griega, entre los espacios exterior e interior del palacio y en su punto de conexión: la puerta de la *σκηνή*. Partimos de la convicción de que este umbral es un punto clave de análisis, pues conecta esos ámbitos, que se corresponden a valoraciones especialmente significativas en el imaginario griego y que, además, se integran de un modo revelador en el universo trágico. *Traquinias* se presenta como una obra privilegiada para abordar esta problemática, pues en esta tragedia los diferentes espacios y el contacto entre ellos son aspectos fundamentales para el desarrollo de la trama. En el marco general de la Semiótica del teatro, abordaremos desde la Lingüística de la enunciación los elementos de la *δεδίξις* que, mediante la referencia a los movimientos de los cuerpos de los actores, organizan el espacio discursivo y hacen posible la presencia, en la escena, de la dimensión oculta del espacio interior.

**Palabras clave:** espacio interior - *Traquinias* - Sófocles - puerta - movimiento.

**The enunciation of the space in *Trachiniae*. Construction and annihilation of the domestic sphere**

**Abstract:** One typical aspect of the Greek theatre is the tension created in the relationship between not only different spaces but also between places that are visible and those which are not. In this occasion we will focus our attention on the bond, in the Greek tragedy, between the external and the inner spaces in the palace and their point of connection: the *σκηνή* door. We start from the conviction that this threshold is a key point of analysis, since it connects

these spaces which correspond to especially significant appreciations in the Greek imaginary and that, besides, they integrate themselves in a revealing way in the tragic universe. *Traquinias* presents itself as a privileged play to tackle this issue, since in this play the different spaces and the contact among themselves are fundamental aspects for the development of the plots. In the general framework of the Semiotics of the Theatre, we will approach from the Linguistics of Enunciation the elements of the *δεδίξις* that, through the reference to the movement of the actors' bodies, they organize the discursive space and they make it possible the presence, in the scene, of the hidden dimension of the inner space.

**Key words:** inner space - *Trachiniae* - Sophocles - door - movement.

Un modo posible de abordar el espacio escénico<sup>1</sup> en la tragedia griega es atendiendo a la dialéctica entre los ámbitos exterior e interior. En esta relación, los referentes

1 Entendemos 'espacio escénico' en los términos propuestos por Pavis (1998: 71), como el espacio sobre el escenario, perceptible por parte del público, diferenciado –pero a la vez tributario– del 'espacio dramático'

materiales que trazan el límite entre esos espacios (el frente de la σκηνή) y señalan su conexión (la puerta de ese frente) adquieren particular importancia, pues mediante ellos los espectadores participan de un juego de velamientos y de develamientos progresivos de la dimensión oculta y desconocida del espacio interior. En este sentido, Padel (1992: 343) afirma que uno de los grandes triunfos de la tragedia es “hacer escenas en las profundidades de lo no visible”. Con esta afirmación, ella hace referencia a espacios imaginados, que pueden ser otros lugares geográficos; pero también puede ser el espacio cerrado, interior, al que se accedía por la puerta de la σκηνή. Ese espacio interior sugerido en el teatro, que tiene como referente real un ámbito atribuido por esencia a las mujeres, es construido en la mente de la audiencia, al igual que la feminidad de los personajes femeninos, representados por actores varones (Padel 1992: 344). Las mujeres y la casa, entonces, se presentan en el teatro como dos importantes interiores que el espectador debe imaginar, dos interiores estrechamente ligados en el imaginario griego.

En el teatro antiguo, por lo tanto, resulta particularmente relevante la reflexión en torno a esa frontera que es la puerta. Su tratamiento nos aproxima al espacio interior, que integra de manera esencial el espacio escénico de la tragedia griega, y que además, como

observó oportunamente Zeitlin (1992: 76), en la dialéctica que establece con el ámbito exterior, funda la acción dramática y contribuye en la conformación del universo trágico, al descubrir progresivamente lo que se encontraba oculto. Al ser el límite entre lo que se ve y lo que no, en donde el exterior y el interior confluyen, la puerta juega un rol crucial en tanto imagen de ambigüedad y vacilación (Padel 1992: 355; Bachelard 2000: 261).

El interés que este espacio despertó en el imaginario griego aparece plasmado en fuentes textuales e iconográficas. En efecto, desde comienzos del siglo V es posible registrar en las imágenes de vasos un interés especial por ese espacio interior sugerido en el teatro. En éstos, los pintores retratan el πρόθυρον de la σκηνή y muestran como un elemento destacado la puerta (Padel 1992: 356). Por esta época aparece además otra temática reiterada en los vasos: el espacio del gineceo y las actividades que se realizaban allí (Lewis 2002: 88). En estas imágenes –atravesadas por una idealización de ese ámbito– también aparece la puerta como un elemento destacado, que señala el umbral de ese espacio.

En *Traquinias*<sup>2</sup>, el ámbito doméstico se muestra en estrecha conexión con su protagonista. Como esposa virtuosa, Deyanira responde al ideal de mujer, aguardando allí si no la llegada, al menos noticias del paradero de Heracles. Sus salidas hacia el exterior,

---

del texto o espacio de la ficción, como así también del ‘espacio teatral’, de acepción más amplia al incluir la arquitectura teatral, el público y su punto de vista.

---

2 Para este trabajo seguimos la edición de Lloyd-Jones, H. y Wilson, N.G. (1990). Las traducciones del texto griego nos pertenecen.

en el espacio escénico, la ubican en ese umbral entre ambos ámbitos que es la puerta, reforzando así el carácter ambiguo que define al ser femenino.

En este sentido, no debemos olvidar que en esta obra el manejo de los espacios es un aspecto fundamental, pues se ponen en tensión la interdependencia y complementariedad de los ámbitos vinculados a las dos figuras más destacadas: Deyanira y Heracles. Para Segal (1998), los rasgos y valores del mundo de cada uno de ellos sufren procesos de inversión, transformación y/o destrucción a lo largo de la obra. Se trata de mundos tan distintos<sup>3</sup> que nunca entran en relación, pues toda unión entre ambos, como la casa o el lecho, resulta cancelada. Los mínimos contactos entre ambas esferas son suficientes para presagiar el desastre e iniciar la perversión de las instituciones y de los comportamientos que definen al mundo civilizado, ocasionados por la aparición del mundo remoto de las bestias. Así, la inversión de la función

de esposa, en Deyanira<sup>4</sup>, y la de héroe civilizador, en Heracles<sup>5</sup>, contribuyen conjuntamente en el colapso de la casa (Segal 1999: 61-65). Creemos que estos procesos de destrucción que se inician a partir del contacto entre ambas esferas se expresan también espacialmente, mediante el traspaso de los cuerpos por la puerta de la σκηνή.

En el marco de estas ideas, es nuestro propósito dar cuenta de la construcción del espacio interior en *Traquinias*, atendiendo centralmente a la dinámica de los egresos e ingresos de los actores por la puerta central y a su referencia y omisión en la trama enunciativa. En el marco general de la Semiótica del teatro, abordaremos desde la Lingüística de la enunciación ciertas unidades déicticas, especialmente los verbos de movimiento que organizan el espacio

---

3 El mundo de Deyanira es especialmente emotivo; a diferencia del de Heracles, se ubica en un momento contemporáneo a la creación de la obra, pues se caracteriza por presentar valores más civilizados; sucede en el interior, y es femenino. En cambio, el mundo de Heracles se caracteriza por lo primitivo, por ubicarse en el pasado mítico, por su cercanía a lo monstruoso y ser destructor del presente; es un mundo en el que predominan los valores rudos, sucede en el exterior, y es masculino. A lo largo de la obra, en cada uno, tiene lugar la destrucción de sus valores más centrales, pero también la recreación y elaboración de esos valores en un sentido más profundo y verdadero (Segal 1998: 29-42).

4 En su estudio centrado en el lenguaje del obsequio de intercambio en la tragedia, y su relación con la amenaza que la mujer significa en el matrimonio, Lyons (1999: 18) menciona como una violación central de los deberes de esposa, en Deyanira, haber aceptado un obsequio de parte del centauro.

5 Segal (1998: 30-38) señala la violencia monstruosa del mundo de las bestias que pervive internamente en Heracles como el factor central que, desde el exterior, destruye el hogar civilizado. Esta violencia se expresa, entre otras formas, en la perversión del rito del sacrificio en el monte Ceneo, que Heracles realiza para liberarse de las impurezas acumuladas por los asesinatos y saqueos pasados. Este rito opera en sentido contrario, pues resulta contaminado con el derramamiento de sangre y la visión del cerebro esparcido de Licas cuando Heracles lo arroja a las rocas; por otra parte, es el fuego de su altar el que enciende el veneno de la bestia y convierte a Heracles, de celebrante, en víctima de sacrificio (Segal 1999: 62-72).

discursivo, a los efectos de dar cuenta de la especificidad de la representación teatral y en el intento de aproximarnos al interior de la casa y a la interioridad de Deyanira.

Nos centraremos en los verbos que anticipan la entrada o salida de un actor, en tiempo presente, semejantes a una réplica, en palabras, de la acción. Creemos que esta relación tan estrecha con la acción dramática –al punto tal que ha llevado a algunos especialistas a ver en esta clase de términos una especie de didascalia<sup>6</sup>– los vuelve especialmente atractivos para abordar la puesta en escena de tales movimientos.

Partimos de la certeza de que el espacio interior del teatro se crea visual y discursivamente. En relación con el aspecto visual, podemos considerar que la fachada del palacio pintada sobre el frente de la σκηνή es el contacto inicial que el espectador experimenta con el ámbito interior; en esa imagen, el efecto de profundidad logrado a partir de la tercera dimensión (Padel 1992: 351) es la primera invitación al juego de ingresar en ese espacio imaginado. En términos visuales también incluimos los movimientos de los cuerpos sobre el escenario, por lo cual una puesta en escena virtual<sup>7</sup> a partir del texto será la vía para aproximarnos a tales movimientos. Nuestra

intención será observar cómo ese espacio es construido a partir de marcas más sutiles, de carácter discursivo, más allá de las referencias explícitas a ese espacio que –de manera semejante a la escenografía– nos dicen que eso que está tras los actores es un palacio.

Un aspecto que nos interesa iluminar, en el acto de construcción del interior del palacio, es el mundo interior y subjetivo de Deyanira. Pues al mismo ritmo que aquel ámbito se hace progresivamente visible, la interioridad de ésta se libera de la oscuridad que le nubla la razón<sup>8</sup>; aunque, como en ocasiones se ha afirmado, la tragedia de Deyanira es la del conocimiento que llega demasiado tarde (Segal 1999: 77).

Con el objetivo de ilustrar estas ideas, haremos una selección de los pasajes más representativos de las entradas y salidas por la puerta central, en los que rastrearemos la enunciación del espacio e intentaremos precisar el vínculo entre esos movimientos, la problemática planteada en la obra en relación con el contacto de ambas esferas, y el proceso de comprensión de Deyanira. Previamente, realizaremos una breve exposición del marco teórico seleccionado a los efectos de precisar los lineamientos que orientan este trabajo. ¶

6 Sobre las diferentes posiciones con respecto a este asunto, cfr. Taplin (1977).

7 Una defensa de esta forma de abordar el teatro antiguo la encontramos en Wiles (1987: 138), para quien tal puesta en escena, de carácter hipotético, no se descubre a partir del texto sino de su lectura en relación con un código de *performance*.

8 Un estudio que presenta esta relación entre los cambios de estado mental y emocional de Deyanira y las “reapariciones” desde la puerta central es el de Ley (1994: 37-38), quien atiende principalmente a las entradas y salidas de Licás.

## El espacio escénico a partir de las unidades de la lengua

La cuestión de espacio adquiere importancia a partir del instante mismo en el que comenzamos a reflexionar sobre cualquier asunto, pues es posible afirmar que organizamos nuestros pensamientos en términos espaciales. De la misma manera, las ciencias humanas se valen de términos y procedimientos espacializados; un ejemplo de esto son las formalizaciones espaciales del aparato psíquico propuestas por el psicoanálisis (Ubersfeld 1989: 112).

En la literatura, el espacio se torna significativo si consideramos que en ella tiene lugar, como afirma Genette, una espacialidad activa, significante y representativa antes que pasiva, significada y representada<sup>9</sup>. Esta afirmación implica considerar que el espacio significa otra cosa y que lo que interesa reconstruir es su significación.

En el teatro, el espacio escénico es en donde se despliegan las actividades físicas de los personajes, y donde se produce la articulación texto-representación (Ubersfeld 1989: 109), que hace del teatro un género literario singular. Debido a su carácter icónico<sup>10</sup>, el espacio teatral –como todo

signo teatral– es de naturaleza doble: representa un espacio sociocultural cargado de simbolismo en función de su semejanza. En otras palabras, el espacio escénico imita no tanto un mundo concreto como el imaginario que un grupo social construye de las relaciones espaciales en la sociedad en la que vive (Ubersfeld 1989: 120). Ese objeto que representa es un signo de la realidad autónoma concreta; de aquí que, en el teatro, los signos sean signos de signos. En este sentido, Edmunds (1996: 8) afirma que:

En el caso de los signos teatrales, su valor semántico es una transacción entre su significado dado previamente en su contexto histórico-cultural y su nuevo sentido en el contexto del teatro, que reconstruye códigos y resemantiza signos que, por lo tanto, se convierten en signos de signos.

En estos términos, entonces, el espacio escénico de la tragedia griega corresponde a una construcción imaginaria elaborada en el contexto social en que se desarrolló. No nos detendremos en esta ocasión a reflexionar sobre aspectos vinculados con la fachada palaciega del teatro antiguo, sobre lo

9 Esta idea de Genette (1972) fue tomada de Ubersfeld (1989: 114).

10 En la noción de ícono sigo la clasificación de Pierce, quien realiza una distinción entre ícono, índice y símbolo. Entiende el 'ícono' como "un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su naturaleza interna", que presenta las mismas cualida-

des que su objeto denotado; el 'índice' es un "signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él" y que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado; por último, el 'símbolo' es un "signo determinado por su objeto dinámico [...] en el sentido en que será interpretado", y se refiere a algo por fuerza de una ley (Marafioti 1998: 37).

que existen interesantes debates<sup>11</sup>. Pero sí nos interesa mencionar que la oposición de los espacios en términos de interior/exterior presente en la tragedia integra un imaginario griego caracterizado por atribuir espacios y tareas a cada género y poner el acento en la reclusión de las mujeres como un ideal social y ético (Cohen 1989).

Un aspecto vinculado al espacio teatral, frecuentemente señalado por los semiólogos del teatro, es la importancia de entender la escena, antes que el texto<sup>12</sup>, como el lugar de significación. Esto implica considerar el teatro como un lenguaje, no de palabras, sino de signos, gestos y actitudes atendiendo a su valor ideográfico (Edmunds 1996: 21). Fisher Lichte entiende que el teatro es un sistema cultural entre otros (como la agricultura, la vestimenta, el sistema de relaciones sociales, costumbres religiosas, lengua, mitos, etc.), productor de signos que corresponden a distintos sistemas, de carácter lingüístico, paralingüístico, mimético, gestual y proxémico. Según esta semióloga, entre todos ellos no puede plantearse

una jerarquía de códigos en la que domine lo lingüístico: por el contrario, resulta prioritaria la presencia física del actor en un determinado espacio, ya que la percepción de su cuerpo permite una identificación que el espectador conecta con los demás sistemas de signos (Fisher Lichte 1983: 49-51). Sobre la base de estas ideas, define el teatro como una situación en la que se da la condición de que 'A encarna a X mientras S lo presencia'. Sin embargo, no debemos olvidar que como plataforma de su formulación aparece la espacialidad como una condición necesaria, pues un sujeto sólo puede presenciar una representación en un determinado lugar (Fisher Lichte 1983: 27). Por esto, tanto el espacio como los actores son los medios por los que el texto teatral transmite signos visual y acústicamente<sup>13</sup>. De este modo, el espacio es un elemento más de la representación, tan indispensable como el actor y los espectadores.

Podemos afirmar, entonces, que todos los sistemas de signos teatrales, entre ellos los lingüísticos, se despliegan en el espacio y 'presuponen' un espacio teatral. Es decir, el lenguaje del texto está orientado espacialmente, pero también está comunicado espacialmente; el texto escrito está determinado por todas sus necesidades de contextualización escénica, e indica las

---

11 Sobre este asunto, siga a Longo (1989).

12 En este punto aludo a la crítica tan difundida que realizan los semiólogos del teatro a los planteamientos de Aristóteles, a quien se le recrimina haber relegado el teatro a nada más que un género literario y haber considerado el espectáculo una cuestión secundaria. Para Edmunds (1996: 15-31), Artaud es quien restablece la escena como lugar de significación, pues sus ideas influyeron en las teorías del drama, p.e. en la Semiótica del teatro, que surgió como una reacción contra el imperialismo textual y el hábito de relegar el teatro a nada más que a un género literario.

13 Podemos entender la valoración del espacio en la propuesta de Fisher Lichte como superadora de la de Kowzan, para quien el espacio no es apreciado como un sistema semiótico independiente. Respecto a esta valoración del espacio en Kowzan, siga a Fisher Lichte (1983: 40, n. 2).

condiciones físicas de representación (Edmunds 1996: 3). De este modo, el abordaje de lo lingüístico que realizaremos, en el marco de una teoría del teatro que, como señalamos, no prioriza lo lingüístico procura reflexionar en torno a la construcción del espacio a partir de la comunicación espacial del texto.

Para esto, realizaremos el tratamiento de tales unidades en base a una propuesta que atiende a la instancia de enunciación. Recordemos que la Lingüística de la enunciación<sup>14</sup> aborda las unidades de la lengua a partir de las funciones de los actantes y de las circunstancias espaciotemporales en la situación de comunicación (Kerbrat Orecchioni 1984: 48). Según Benveniste, las instancias del discurso actualizan el lenguaje en el habla por parte de los hablantes, pues estas unidades establecen la comunicación en un yo-aquí-ahora<sup>15</sup> (Benveniste 1985). Las unida-

des deícticas, al permitir al hablante constituirse en sujeto y estructurar el entorno espaciotemporal, hacen posible la actividad discursiva; anclan los contenidos comunicados en la situación de comunicación. En palabras de Ubersfeld (1989: 118):

[...] hemos de encontrar, en el interior del texto, los elementos especializados o espacializables que van a poder asegurar la mediación texto-representación: campos semio-lexicales, paradigmas de funcionamiento binario, estructuras sintácticas, retóricas textuales. ¶

## El espacio interior en *Traquinias*

Antes de avanzar sobre algunas unidades deícticas y los verbos de movimiento empleados para señalar el traspaso de los cuerpos por la puerta central es necesario mencionar que estos cruces están vinculados especialmente con Deyanira: ocurren en la primera parte de la estructura diptíca de la obra<sup>16</sup>, en la que se desa-

14 La Lingüística de la enunciación comenzó su desarrollo a mediados del siglo XX, tras los planeamientos de Austin y, luego, de Searle. Las conferencias de Austin en Harvard, durante 1955, compiladas en *Como Hacer cosas con las palabras*, fueron el puntapié inicial de investigaciones que pretendían trascender el estudio del sistema de la lengua, de la palabra y de la oración, para atender a su uso e introducir al sujeto y a la situación de enunciación, lo contextual o extralingüístico. Hablar, para Austin, es realizar una acción que tiene móviles y consecuencias.

15 En esta idea hay dos aspectos esenciales vinculados a la enunciación. En primer lugar, que la apropiación individual del sistema de la lengua por parte del hablante implica que en toda práctica lingüística intervienen, además de las normas del sistema de

la lengua, aspectos de carácter psíquico y social. De aquí se deriva el otro elemento relevante: el sujeto hablante, atravesado por los deseos, las emociones, la cultura y la ideología. En este sentido, los sujetos transmiten no tanto información como 'la manera' en la que perciben esa información. Esta percepción de carácter subjetivo deja huellas en las formas léxicas y gramaticales del discurso, que varían de acuerdo con la situación de enunciación.

16 Las referencias a la estructura diptíca de la obra la encontramos en León (2000: 51) y Carlsinsky Pozzi (1999: 4).

rolla la tragedia de Deyanira; además, ella es la enunciativa de tales movimientos como así también quien los realiza en mayor medida.

Nos interesa detenernos principalmente en el complemento locativo que acompaña a los verbos mencionados. En esas unidades, que siguen a esta clase de verbos en construcciones como *πορεύω στέγας, χωρέω πρὸς δώματα* y *ἄγω ἔσω*, aparece precisado el ámbito interior, al que se dirigen (o desde el que provienen) los cuerpos en movimiento. Este comportamiento predomina en la primera parte de la tragedia y no lo consideramos casual porque se trata de verbos que precisan de un complemento para definir el sentido de la dirección, ya sea *ποῖ* o *πόθεν*, pues, si se usan sin esa unidad locativa, queda indeterminada la dirección del movimiento implicado, como ocurre cuando los cuerpos salen por la *εἴσοδος* de la izquierda<sup>17</sup>. La omi-

sión del complemento de lugar en este último caso nos permite concluir que el sentido de dirección puede inferirse a partir del contexto; sin embargo, no se recurre a ese contexto para señalar los ingresos o salidas por la puerta central: en todos los casos, se enuncia el *ποῖ* o *πόθεν*. En otras palabras, creemos que la construcción locativa que acompaña a los verbos que indican el traspaso de la puerta de la *σκηνή* está relacionada con la necesidad de revelar la ubicación espacial de quien enuncia en relación con el palacio y enfatizar<sup>18</sup> el espacio interior como lugar de destino o procedencia y la puerta, a partir de la huella que deja el desplazamiento de los cuerpos.

17 Esta clase de construcciones ocurre en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en el prólogo, Deyanira recomienda a Hilo que salga en busca de su padre; luego de que aquél manifiesta su preocupación al conocer el vaticinio del oráculo, aquélla dice “Parte ahora (*χώραί νυν*), hijo, pues también para el que va con retraso, el actuar bien, una vez informado, [le] reporta provecho” (92-93). En el episodio II, tras una conversación de Deyanira con el coro relacionada con las posibilidades de efectividad del filtro amoroso, y a la espera de Licas para entregarle el cofre impregnado con la sangre del Centauro, dice la reina: “En un momento lo sabremos, pues veo a éste ya en las puertas. Rápidamente se irá” (*ἐλεύσεται*) (594-555). Del mismo modo, *ἔρω* y *στεῖχω* son empleados por Deyanira en su exhortación a Licas para que parta con los obsequios:

“Pero comienza a andar (*ἔρπε*)” [...] (616); “Podrías partir ya (*στεῖχοις ἄν ἤδη*), pues sabes cómo están las cosas en el palacio” (624-625). Como todas estas salidas tienen un mismo punto de destino, *i.e.* el lugar en el que se encuentra Heracles, postulamos que tales movimientos se producen por la misma *εἴσοδος*. Algunos especialistas sugieren que los dramaturgos pudieron valerse de la oposición entre derecha e izquierda –atribuir a la derecha lo positivo, lo auspicioso y lo seguro, y a la izquierda lo negativo, lo siniestro y el peligro– para transmitir significados; al igual que ellos, creemos, junto con Padel (1992: 343), que estas salidas forman parte de la “simbología topográfica”. De aquí, que conectemos la *εἴσοδος* ubicada a la izquierda del público con el mundo de Heracles, caracterizado por lo salvaje, lo bestial y lo no civilizado, según Segal (1998).

18 Chancellor hace referencia a la relación, en la escena, entre la acción sobre la escena y su descripción en palabras; considera que aquellos elementos escénicos que son repetidamente identificados, nombrados, son esenciales para la trama (1979: 143).

Un aspecto a considerar es que los verbos de movimiento implican al menos dos lugares; tienen como centro de referencia el espacio de enunciación, que en el teatro coincide con el espacio escénico, y desde o hacia allí se precisa la dirección del objeto desplazado. Al indicar un ‘aquí’, estos verbos postulan al mismo tiempo un ‘allí’/ ‘allá’ que marca posiciones con respecto al ‘aquí’ de enunciación<sup>19</sup>. Para Kerbrat Orecchioni (1984: 66)<sup>20</sup>, al describir un movimiento de aproximación/alejamiento de la esfera del hablante, tales unidades presentan un uso netamente deíctico e implican, por un lado, la esfera de la enunciación (un locutor que se dirige a un alocutario en un tiempo y en un lugar) y por otro, el desplazamiento –descrito por el locutor– de un objeto *x* que se des-

plaza hacia un lugar *y* al que llega en un tiempo. Como vemos, los verbos que refieren a tales desplazamientos hablan de un espacio que es el de enunciación y de un espacio que no lo es.

Para este grupo de verbos de movimiento que completan su significado con un complemento del tipo *ποι* y *πόθεν*, como *πορεύω* o *χωρέω*, los diccionarios sugieren como traducción ‘ir’ y ‘venir’, ‘avanzar’ y ‘retroceder’, pero pareciera que su sentido más esencial es ‘moverse’. Es que estos verbos, como toda unidad deíctica, tienen un sentido<sup>21</sup>, pero varían su referente según cada situación enunciativa (Kerbrat Orecchioni 1984: 48). Por ejemplo, los verbos ‘ir’ y ‘venir’ del español describen objetivamente el mismo proceso de desplazamiento, sin embargo no transmiten la misma información: lo que varía es “el punto de vista (subjeto) respecto de ese proceso” (Kerbrat Orecchioni 1984: 49). En el caso de los verbos griegos que estamos analizando podemos afirmar que el punto de vista subjetivo del proceso aparece

19 En esta construcción de otro lugar a partir de las unidades deícticas seguimos a Filinich (2007: 69) quien señala, en relación con los indicadores de la *δείξις*, que “todo acontecimiento discursivo marca un *aquí*, índice que postula de inmediato un *allí*, un *allá* –que marcan posiciones con respecto al *aquí* de la enunciación– y un *en otra parte* –que simula borrar las huellas del *aquí*–”, *Ibid.* 16. Esta segmentación está implicada en la noción misma de espacio que, como construcción semiótica, está caracterizado por una selección de rasgos que lo definen.

20 El estudio de Kerbrat Orecchioni (1984) de los verbos de movimiento se centra en el español y el francés; también toma ejemplos del inglés. De ninguna manera podemos afirmar que su análisis tenga propósitos universales pero consideramos que sí es posible tomar los postulados más generales de su propuesta, que conforman la plataforma a partir de la cual analiza esta clase de verbos, para reflexionar sobre tales unidades en la lengua griega.

21 En este punto resultan interesantes las observaciones de Kerbrat Orecchioni a algunas afirmaciones de estudiosos anteriores, como Benveniste o Ricoeur. Según estos especialistas, el pronombre personal, fuera del discurso es “una forma vacía que no puede vincularse ni a un objeto ni a un concepto” (Benveniste 1966: 4), una unidad que “sólo adquiere un sentido cuando alguien habla y se designa a sí mismo diciendo ‘yo’” (Ricoeur 1975: 98). Para Kerbrat Orecchioni, en cambio, a diferencia de las unidades no deícticas, que tienen un *denotatum* estable, las deícticas son formas vacías referencialmente pero no semánticamente: tienen un contenido conceptual.

lexicalizado en esos complementos locativos; y esto es esencial para comprender el énfasis en el espacio interior como lugar de destino o procedencia en esta obra, ya que en la relación que ese ámbito establece con el mundo exterior se encuentran las causas del colapso del οἶκος. ¶

**E**n *Traquinias*, la primera enunciación al espacio escénico la encontramos en el ingreso de Hilo, de quien dice la Nodriz que “se precipita hacia el palacio” (θρῶσκει δόμους, v. 58)<sup>22</sup>. Más adelante, ese espacio es precisado, mediante la oposición de los ámbitos exterior e interior, tras el anuncio, por parte del Mensajero, de la inminente llegada de Heracles; colmada de alegría, Deyanira exhorta a las mujeres del palacio a que canten, a las de dentro (αἶ τ’ εἴσω στέγης, v. 202) y a las de fuera (αἶ τ’ ἐκτὸς αὐλῆς, v. 203).

Sin embargo, el momento cuando más se tensan las relaciones entre los ámbitos exterior e interior ocurre tras la llegada de Licas. Éste le miente a Deyanira acerca de las causas de la destrucción de Ecalia por parte de Heracles y manifiesta desconocer el nombre de una esclava en la que Deyanira pone atención y por la que siente una especial compasión:

---

22 Hemos omitido un pasaje previo, el de los versos 31-35, en donde Deyanira compara a Heracles con un labrador que cultiva una tierra lejana. Si bien en él alude al palacio, su mención no implica una referencia al contexto de enunciación.

Dejémosla tranquila, y que entre a la casa (πορευέσθω στέγας), así, de la manera más agradable posible [...]. (329-330)

E inmediatamente sugiere:

[...] Entremos (χωρῶμεν) ya todos al palacio (πρὸς δῶματα), para que tu vayas pronto adonde quieres, y yo ponga en orden lo de dentro. (332-334)

Insistimos en que en este pasaje es donde más se tensan las relaciones entre el ámbito privado y el espacio exterior porque, mientras los personajes cruzan la puerta central, el mensajero retiene a la reina en el umbral de la puerta, detiene su marcha para advertirle a quién lleva adentro y está interesado en hablar a ella y a las doncellas pero no a los que están ingresando al palacio. En la referencia a ellos establece una clara oposición entre ambos grupos de personas y, por lo tanto, los respectivos espacios en los que se encuentran:

Mensajero: Primero vuelve (χῶρει)<sup>23</sup> aquí un poco para que sepas, apartada de éstos (ἄνευ τῶνδ’), a quiénes conduces adentro (ἄγεις ἔσω), y (para que), de lo que nada oíste, te enteres lo que debes. Pues de esto tengo información completa yo.

Deyanira: ¿Qué es? ¿Por qué detienes (mi) marcha (ἐπίστασαι βάσιν)?

Mensajero: Detente y escucha (σταθεῖσ’ ἄκουσον), pues no oíste en

---

23 Según Jebb (1952: 64) debemos suponer en el verso 335 el verbo χῶρει en función de χωρῶμεν del verso 333.

vano antes mi discurso y, ahora creo que tampoco.

Deyanira: ¿Llamamos a aquellos (ἐκείνους), entonces, aquí de nuevo, o quieres hablarme a mí y a éstas (μοὶ ταῖσδέ τ')?

Mensajero: A ti y a éstas (Σοὶ ταῖσδέ τ') nada se opone; a éstos (τούτους) déjalos.

Deyanira: Ya se han ido (βεβῆσι). Tus palabras pueden comenzar. (335-345)

Como vemos, se trata de un pasaje en el que pululan las expresiones deícticas de diverso tipo. Este énfasis en el espacio y en la oposición de los ámbitos no es casual. Está relacionado, por supuesto, con Yole y su ingreso al hogar. Al enviar a la casa a una segunda δάμια (428-429), Heracles ha introducido un tipo de sexualidad<sup>24</sup> que únicamente puede tener lugar fuera de ella. La destrucción de las barreras que separan la seducción erótica de la casa sólo puede traer caos y ruina. Como observa Segal (1999), el cruce de lo interior y lo exterior anticipan el colapso del hogar.

Esta presencia ominosa y la amenaza que significa para el hogar son advertidas por Deyanira, luego de

conocer por boca del Mensajero la identidad de Yole:

¡qué encubierta desgracia he recibido (εἰσδέδεγμαί) en mi casa (ὑπόστεγον), oh desdichada! (376-377)

La contradicción que este nuevo γάμος representa para la casa se expresa mediante la tensión de los espacios en el traspaso de la puerta por parte de Yole. La forma que encontrará Deyanira para enfrentar a esta δάμια será el filtro amoroso que le ofreció la bestia. Con él, se desencadenará el proceso de destrucción del matrimonio y de desintegración del hogar. Pero además –y esto es central–, en conjunto con este ingreso al palacio por la puerta se pone en marcha el proceso de comprensión de Deyanira<sup>25</sup> quien se moverá pro-

25 Según Segal (1999: 77), a lo largo de la tragedia, Deyanira descubre progresivamente el propio deseo sexual, la fuerza mortal del filtro amoroso y el poder oscuro del reino que proviene. No es nuestra intención discutir esta interpretación sino proponer otras funciones potenciales del texto. En efecto, a lo anterior podemos añadir que un tema central en la comprensión de Deyanira es el descubrimiento de las relaciones homosociales que rigen las relaciones entre los hombres a las que se refiere Ormand (1999). En el comienzo, a Deyanira le es ajeno este sistema de relaciones ya que, para ella, el matrimonio con Heracles los relaciona a ambos; pero tiene una comprensión inadecuada de su matrimonio: no comprende su status marginal a los ojos de Heracles. Para él, el matrimonio es una forma de vincularse con otros hombres, a través de la cual confirma su autoridad masculina. Al colocarse como objeto de deseo amoroso de Heracles, Deyanira intenta ser deseada por su esposo; y es este deseo el que es perturbado, porque no comprende su status marginal. Cuando

24 Para Segal (1999: 75), el uso de γάμος en 460 y 1139 para aludir a la unión de Yole y Heracles refiere más a la unión sexual que a una relación matrimonial. Se trata de una unión ilícita o violenta que se manifiesta en la imprecisión del término empleado y que se corresponde con una tensión en la institución del matrimonio.

gresivamente de la oscuridad de la ignorancia a la claridad (Segal 1999: 78). Este movimiento, al igual que su salida hacia la luz del espacio exterior del palacio, resultará destructivo<sup>26</sup>.

El mismo uso anterior de *χωρέω*, con el sentido de alejamiento del espacio de enunciación y de ingreso al ámbito interior lo encontramos en el verso 493, luego de que Licas le cuenta la verdad a Deyanira. Ella simula la 'sensatez' que se espera de una mujer prudente (León 2000: 4-5) y dice:

[...] Pero entremos (*χωρῶμεν*) a la casa (*εἴσω στέγης*), para que lleves mis encargos en palabras y para que, como los regalos deben ser recompensados, lleves también regalos. (492-495)

El espacio interior, referido mediante *εἴσω στέγης*, es el lugar de los δῶρα, es el lugar que aloja el filtro amoroso con el que Deyanira impregnará el obsequio destinado a Heracles como 'retribución' a los δῶρα por él enviados.

Luego del Estásimo I, que continuó al ingreso de Deyanira y Licas al palacio para que éste reciba los regalos, sale junto a una esclava que transporta una

urna que contiene el manto mortal. Dice Deyanira al coro de doncellas:

Mientras, amigas, el extranjero, que se dispone a salir, habla en la casa a las jóvenes cautivas, vengo (*ἦλθον*)<sup>27</sup> ahora, a la puerta (*θυραῖος*), hasta vosotras (*ὡς ὑμᾶς*), a escondidas, por un lado para contarles lo que con mis manos preparé y, por otro, para lamentarme junto a ustedes de lo que sufro. (531-535)

La mención reiterada del espacio resalta el punto de contacto entre las esferas; y la tensión entre el interior y el exterior, manifiesta a nivel discursivo, se vincula con el objeto que ha traspasado la puerta: el manto impregnado con la sangre del centauro.

Esta ἔξοδος viene acompañada de un discurso en el que Deyanira exterioriza el estado interior de confusión y vacilación que la muestra atrapada en la violencia irracional de su propia mente. Ella ha dado un paso más en su proceso de comprensión, pues no presenta la ingenuidad inicial. Luego de conocer los hechos protagonizados por Heracles, ingresa a una realidad en la que comienza a usar la razón; y esto se transmite en los verbos de conocimiento que utiliza<sup>28</sup>. En la necesidad de actuar estratégicamente, y dado que "el poder de su propia sexualidad ha

---

recibe la noticia de que ha dado muerte a su esposo, reconoce que fue un instrumento para mediar entre Neso y Heracles. Y también comprende estas leyes sociales por las que se rige el mundo de los hombres.

26 A los movimientos nefastos hacia lo luminoso debemos sumar, por supuesto, el de la sangre del centauro, cuyos poderes se activan en contacto con la luz y el calor (Segal 1999: 77-78).

27 En función de la construcción temporal encabezada por ἦμος, proponemos una traducción en tiempo presente para ἦλθον, al cual interpretamos como un 'aoristo empírico' (Smyth 1984: 431).

28 Esta relación de los verbos de conocimiento con el proceso de comprensión de Deyanira fue tratado en otro trabajo (Obrist 2008).

comenzado a trabajar en ella” (Segal 1999: 77), recurre al filtro amoroso que le obsequió el centauro; aunque el uso de este filtro indica también las contradicciones emocionales y lógicas en las que se encuentra envuelta. La intrusión de la bestia en el mundo humano exterior, latente hasta el momento en el interior, inicia el proceso de desintegración de la casa y de perversión del mundo civilizado.

Su salida posterior (v. 663) no es anticipada discursivamente; Deyanira, irrumpe en escena para contar que el vellón de lana se deshizo. En un discurso cargado de lucidez demuestra ahora un juicio razonado. Entiende que el centauro no tenía razones para hacerle un favor; por el contrario, la engañó para matar a Heracles, que lo había herido mortalmente con la flecha.

Luego de la llegada de Hilo, quien le confirma sus temores y le niega el título de madre, Deyanira se retira en silencio. Al mismo tiempo, la nodriza expresa

¿Por qué te retiras (ἀφέρπεις) en silencio? ¿No sabes que al callar le das la razón al acusador? (813-814)

En los ejemplos anteriores, observábamos la permanente necesidad de precisar ese espacio que es el palacio, hacia el que los actores iban o desde el que partían. La ambigüedad de los verbos empleados parecía ‘jugar’ con la necesidad de precisar léxicamente el traspaso de la frontera entre ambos ámbitos al ligarlos mediante el complemento que, además del valor locativo, refería a la huella que ese desplazamiento dejaba a partir de su matiz de

dirección<sup>29</sup>. Como mencionamos, la presencia del complemento locativo estaba relacionada con el interés por revelar la ubicación espacial de quien enuncia en relación con el palacio y, así, enfatizar la relación entre el interior y el exterior que, en esta obra, anticipa el desastre. Pero aquí el espacio al que se dirige Deyanira ya no se enuncia. Es que las consecuencias del contacto entre ambas esferas ya han tenido efecto. La destrucción del lenguaje que expresa este silencio manifiesta la perversión del mundo humano civilizado y el triunfo de la bestia<sup>30</sup>.

29 No hemos puesto atención en esta ocasión en los movimientos de los cuerpos por la εἰσοδος de la izquierda; sin embargo, no quisiéramos dejar de comentar que, aunque no se menciona el lugar al que se parte desde allí (como se indicó en la nota 17), las entradas desde esa εἰσοδος son referidas con verbos acompañados de un complemento ποῖ que refiere al palacio como lugar de destino. Por ejemplo, en el verso 58, se menciona la primera entrada a escena de Hilo: “[...] cerca, él en persona, presuroso, se precipita (θρῶσκει) hacia el palacio (δόμου).” Del mismo modo –aunque ya no se trata de un uso que reproduce la acción–, con ἔκω y un ποῖ el mensajero anticipa la llegada de Heracles: “Pronto hasta tu casa (ἐς δόμου) tu tan admirado esposo llegará (ἦξειν), mostrándose con victorioso poder” (185-186). Con la misma construcción, el mensajero le sugiere a Deyanira que con la llegada de Yole, en algún sentido, Heracles también ha arribado ya (Jebb 1962: 59-60): “[...]Y ahora, como ves, [Heracles] llega (ἦκει) a [esta] casa (δόμου) enviándo[la] ni irreflexivamente, señora, ni como esclava” (365-367).

30 En los mismos términos podemos interpretar el silencio en el que cae el coro en la última parte de la obra (Carlinsky Pozzi 1999: 15-16).

El proceso de comprensión de Deyanira ha culminado; reconoce la fuerza mortal del filtro y las oscuras intenciones del centauro, y comprende también cuál es su status (y el de toda mujer) en el mundo de los hombres (Ormand 1999). Para Deyanira, así como los hechos la conducen a una sola posibilidad, del mismo modo, sus pasos sólo pueden conducirla a un solo lugar, del que no debiera haber salido.

La última entrada a escena por la puerta, de la nodriza, se da luego de oír los gemidos y lamentos desde el interior del palacio:

Observad a ésta, pues sin alegría y frunciendo las cejas viene (χωρεῖ) hacia nosotras (πρὸς ἡμᾶς) la anciana para comunicar algo. (868-870)

En este último caso tampoco se hace referencia al lugar desde el que la nodriza proviene sino al destino hacia el que se dirige, es decir, hacia el enunciador –en este caso las doncellas del coro–. El punto de vista subjetivo del proceso, en la elección del complemento locativo, como pone el acento en la expectativa por parte de las doncellas sobre lo que pudo haber acontecido adentro, se relaciona con la necesidad de revelar no tanto ya una ubicación espacial como afectiva del enunciador.

En lo que resta de la obra, el espacio interior es anulado. El colapso de la casa a partir de los hechos acontecidos se expresa mediante la ausencia de movimientos hacia ese espacio. Corresponderá a la segunda parte de

la tragedia la fundación de un nuevo οἶκος sobre las ruinas de éste (Segal 1999: 102-104). ¶

Si nuestro análisis ha sido correcto, es posible afirmar que, efectivamente, la significación del espacio debe reconstruirse. En efecto, la puerta, bisagra de esferas, se presenta como un punto de inflexión que conecta ambos espacios y, a la vez, los integra de manera activa en la problemática presentada en *Traquinias*. Por otra parte, también, podemos afirmar que resulta difícil reducir los verbos de movimiento a alguna forma de acotación escénica; por el contrario, están integrados significativamente en el conjunto de la obra, pues construyen ese espacio, en el que ocurren hechos y se ocultan objetos esenciales para el desarrollo de la trama. Los movimientos hacia y desde el interior se presentan en relación con Deyanira y su proceso de comprensión, y se integran en el ritmo de vida circular en el que está involucrada (Segal 1999: 105). A diferencia de lo que ocurre a Heracles, para ella no hay un movimiento lineal hacia un destino divino. ¶¶

## Ediciones y traducciones

JEBB, R. (1962). *Sophocles Trachiniae. The play and fragments*. Amsterdam: Adolf Hakkert Publisher (1908).

LLOYD-JONES, H. y WILSON, N.G. (1990). *Sophocles fabulae*. Oxford: Oxford University Press.

## Bibliografía citada

- AUSTIN, J.L. (1990). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica (1957).
- BENVENISTE, E. (1985). *Problemas de lingüística general*. T. I. México: Siglo XXI (1966).
- \_\_\_\_\_ (1985). *Problemas de lingüística general*. T. II. México: Siglo XXI (1974).
- CARLINSKY POZZI, D. (1999). *Crisis y remedio en el mito y el teatro: Las Traquinias*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- COHEN, D. (1989). "Seclusion, separation and the status of women in Classical Athens" en *G&R*. Vol. xxxvi, N° 1, abril; 3-15.
- EDMUNDS, L. (1996). "Introduction" y "Theorizing Theatrical Space" en *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*. Lanham: Rowman & Littlefield; 1-38.
- FILINICH, M.I. (2007). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- FISCHER LICHTÉ, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros (1983).
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. París: Seuil.
- KERBRAT ORECCHIONI (1984). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette (1980).
- LEÓN, N. (2000). "Violencia y sumisión en *Las Traquinias* de Sófocles" en *La Aljaba, segunda época*. Vol. II. UNLu-UNCo-UNLP; 47-58.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Norma y conducta en *Las Traquinias* de Sófocles" en *Actas de las VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género: Voces en conflicto, espacios de disputa*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- LEWIS, S. (2002). *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*. London: Routledge.
- LEY, G. (1984). "Performance Studies and Greek Tragedy" en *Eranos*. Vol. 92, fasc. 1; 29-45.
- LIDDELL, H.G., SCOTT, R. y JONES, H. (1996). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press (1843).
- LONGO, O. (1989). "La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici del teatro greco" en L. De Finis (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*. Trento, 28-30 marzo, Castello; 23-41.
- LYONS, D. (2003). "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece". Conferencia dictada en el Center for Hellenic Studies, Harvard University.
- MARAFIOTI, R. (1998). *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires: Eudeba.
- OBRIST, K. (2008). "El (des)conocimiento de Deyanira. Hacia un análisis desde una perspectiva de género". FaHu-UNCo. Inédito.
- ORMAND, K. (1999). "The semantics of Greek marriage" y "Male homosocial desires in the *Trachiniae*" en *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean tragedy*. Austin: University of Texas Press; 9-35 y 36-59.
- PADEL, R. (1992). "Making space speak" en Winkler & Zeitlin (eds.) *Nothing to do with Dionisos?* Princeton: Princeton University Press; 336-365.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- RICOEUR, P. (1975). *La Métaphore vive*. París: Seuil.
- SEGAL, CH. (1998). "Myth, Poetry, and Heroic Values in the *Trachinian Women*" en *Sophocles' Tragic World*. Harvard: Harvard University Press; 26-68.
- \_\_\_\_\_ (1999). "*Trachiniae*" en *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Oklahoma: University of Oklahoma Press; 60-108.

- SMYTH, H.W. (1984). *Greek Grammar*. Harvard: Harvard University Press.
- UBERSFELD, A. (1989) [1977]. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- WILES, D. (1987). "Reading Greek Performance" en *G&R*, 34; 136-154.
- ZEITLIN, F. (1992). "Playing the other" en Winkler & Zeitlin (eds.) *Nothing to do with Dionisos?* Princeton: Princeton University Press; 336-365.

---

**Recibido:** 06/04/2009

**Evaluado:** 24/05/2009

**Aceptado:** 10/06/2009

---

