



Synthesis, vol. 24, nº 1, e011, junio 2017. ISSN 1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios Helénicos

La pervivencia de la épica homérica en *Edipo Rey* de Sófocles

*María Inés Saravia de Grossi **

* *Universidad Nacional de La Plata, Argentina*

PALABRAS CLAVE

Sófocles
Edipo Rey
líada
Odisea
Reminiscencias

KEYWORDS

Sophocles
Oedipus Rex
Iliad
Odyssey
Reminiscences

RESUMEN

*En el presente trabajo proponemos discernir cómo las fuentes de la épica homérica, es decir, *Ilíada* y *Odisea*, irrigan el entramado de *Edipo Rey*. Analizaremos el comienzo de la obra y el discurso del segundo mensajero como sendos proemios; en el centro consideraremos que el interrogatorio, la reconstrucción dialógica que se elabora entre el Episodio II y III, mantiene equivalencias con la *teichoscopia* (*Ilíada* III: 161-244) y, luego, asimilaremos el epítome de *Odisea* o *ἀνακεφαλαίωσις* (23: 310-343) en relación con el discurso de *Edipo* en el *Éxodo* (vv. 1369-1415).*

ABSTRACT

*In this paper we will try to see how the Homeric epic, the *Iliad* and the *Odyssey*, penetrate the plot of *Oedipus Rex*. We will analyse the beginning of the play and the speech of the Second Messenger as proems; at the core we will establish that the questioning, the dialogic reconstruction that is created between Episodes II and III, is equivalent to the *Theichoscopia* (*Iliad* 3: ll. 161-244). Then, we will associate the epitome or *ἀνακεφαλαίωσις* (23: ll. 310-343) in the *Odyssey* with the speech of *Oedipus* in the *Eisodos* (ll. 1369-1415).*

Cita sugerida: Saravia de Grossi, M. I. (2017). La pervivencia de la épica homérica en *Edipo Rey* de Sófocles. *Synthesis*, 24(1), e011. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe011>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Sófocles fue un admirador de Homero y los estudiosos, en efecto, lo evocan de ese modo.¹ En general, lo asimilan al autor épico porque ambos imitan a hombres superiores, lo que Knox (1964) definió como “heroic temper”. Polemon –autor citado por Diogenes Laercio– ha expresado que “Homero fue el Sófocles épico y Sófocles el Homero trágico” (Suda, π 1887).² En *Vida de Sófocles* también se atestigua la afinidad del dramaturgo con Homero como también en los escolios del bizantino Eustacio (S. XII d.C). Schein y Davidson interpretan que, si bien Sófocles crea caracteres al modo homérico, la diferencia se observa en la combinación de grandeza y soledad de los personajes, de fuerza supra-humana y, al mismo tiempo y con la misma intensidad, individuos expuestos a la suma vulnerabilidad, junto con la propensión al error. El autor trágico adapta y transforma el modelo de la épica homérica para generar un nuevo sentido. En sus obras, Sófocles logra un lenguaje distintivo con nuevos valores, ideas y sentido teatral.

En el presente trabajo proponemos discernir cómo las fuentes de la épica homérica, es decir, *Ilíada* y *Odisea*, irrigan el entramado de *Edipo Rey*. Analizaremos el comienzo de la obra y el discurso del segundo mensajero como sendos proemios; en el centro consideraremos que el interrogatorio, la reconstrucción dialógica que se elabora entre el Episodio II y III, mantiene equivalencias con la *teichoscopia* (*Ilíada* III: 161-244) y, luego, asimilaremos el epítome de *Odisea* o ἀνακεφαλαίωσις (23: 310-343) en relación con el discurso de Edipo en el Éxodo (vv. 1369-1415).

Una primera cuestión que todos los estudiosos consideran una influencia de la épica se halla en la peste que castiga en *Ilíada* y que castiga también en *Edipo Rey*; en ambas situaciones la divinidad quiere condenar a un culpable, pero la peste permeabiliza la indagación hacia otras cuestiones.³

La muerte de muchos que el narrador cita en el proemio de *Ilíada* a causa de la peste, (vv. 2-5 y que, a modo de ejemplo, remitimos a *Ilíada* VIII: 273-77, XXI: vv. 233-236 donde quedan corroborados solo algunos ejemplos, en *Edipo Rey* se trata concretamente de las muertes de Layo (Pólipo) y Yocasta, además de los muertos anónimos que sucumbieron por el ataque sin armas de la enfermedad:

ὦν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται.
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδω
θαναταφόρα κεῖται ἀνοίκτως. (vv. 179-181)

Por estas muertes, la ciudad perece sin control.
La descendencia, sin piedad, yace en el suelo
exhalando pestilencia sin conmiseración.

El narrador afirma en *Ilíada*: Διὸς ἐτελείετο βουλή (I: v. 5) “Cumplíase la voluntad de Zeus”; en *Edipo Rey*, la voluntad de Apolo es manifiesta, aunque también Zeus se hace presente en la primera mitad de la obra por medio del sacerdote, además de las invocaciones en los estásimos.

La épica comienza por un proemio. En el proemio de *Ilíada* se menciona el nombre del protagonista, junto con la declaración del tema, que consiste en la cólera funesta del héroe a causa del conflicto que Agamenón ocasiona. Así también Sófocles, en sus diez primeros versos, presenta los motivos temáticos que se desarrollarán en el discursar dramático.

Los primeros versos de la tragedia muestran esa reminiscencia homérica pero, a su vez, Sófocles escribe con una impronta exclusiva. En el comienzo, el autor diseña las imágenes o modelos que dan cuenta de la profundidad trágica, que podemos sintetizar de la siguiente forma: a) la complejidad de las relaciones familiares, b) la opacidad del texto dada por la oscilación entre el sentido literal y el sentido metafórico y c) la concentración de motivos y el empleo de reiteraciones junto con la acumulación de sentidos.⁴

a) A propósito de la complejidad de los lazos familiares, la obra comienza con la palabra τέκνα, imagen que reaparece con profusión en el IV Estásimo y el Éxodo (1215 y 1216; 1480, 1501,1511). El hecho de que la obra

comience con un vocativo que abarca todo el primer verso trasunta el grado de compromiso que vincula a Edipo con los tebanos.⁵ Se invoca a los hijos como τέκνα (vv. 1 y 5), es decir, el presente y, a su vez, ellos constituyen la certeza promisorio del futuro, y luego a Cadmo como el pasado. Las tres instancias temporales, luego, reaparecen en el último discurso del protagonista (vv. 1480, 1501, 1511). No se elevan invocaciones a las musas –sí en cambio en sendos proemios de *Ilíada* y *Odisea*–, sino a quienes representan la historia de Tebas: los hijos y los ancianos, el porvenir y la memoria.

La presencia multitudinaria enfatiza la herencia pesada de sobrellevar que se expresa por medio de esta pestilencia que los azota. Más tarde se comprobará que Edipo mismo se halla involucrado en primer lugar. Esto trae el dolor inenarrable que involucra los modelos previos del prólogo y que se expresa desde otro ángulo en la Párodos.

Queda expuesta, a su vez, la noción de tensión de opuestos o fuerzas contradictorias. Por ejemplo, el hecho de implorar al rey como la suma protección cuando llega a ser la causa de todas las calamidades presentes. El límite que genera “el día decisivo” en la vida del protagonista muestra que Tebas gozaba de la bonanza que el reinado de Edipo había propiciado. En más, la peste representa los estragos que superan con creces los años felices.

b) La opacidad del texto, dada por la oscilación entre el sentido literal y el sentido metafórico, puede explicarse considerando que, en el momento inicial, Edipo cree que la realidad es de una manera y en verdad encierra otra dimensión. Estas secuencias primeras, en la tragedia, promueven el empleo de las ironías trágicas propias de la poética de Sófocles. La peste constituye una metáfora de una subversión cósmica de la naturaleza.⁶

En *Edipo Rey* la peste funesta que excede la comprensión de Edipo y su pueblo funciona como el reactivo que desnuda el tema del propio conocimiento y la identidad. La primera mención de la misma es formulada por el sacerdote con la imagen de la nave sacudida por la tormenta (vv. 23-30). La pestilencia se observa en tres aspectos de la vida: los frutos, los animales y los seres humanos; se acentúa su carácter abortivo. La Párodos designa la plaga como Ἄρεα μαλερόν (v. 190) “guerra furibunda”, epíteto homérico también para el fuego y otras formas de destrucción. El verso siguiente continúa con otro epíteto de Ares, el que ataca ἄχαλκος ἀσπίδων (v. 191) “sin el bronce de los escudos”, por tanto la pestilencia embiste como un enfrentamiento bélico sin aquellas armas.

c) Por último, la concentración de motivos y el empleo de reiteraciones junto con la acumulación de sentidos. Por ejemplo, la referencia al hecho de estar sentados ante el altar, ἔδραν (vv. 2 y 13).⁷ Palabras del campo semántico de οἶκος y νοσέω (vv. 13) se replican más allá de los versos del proemio (vv. 58, 61); sería una consideración más extendida de los trece versos del mismo.

El triángulo τέκνα (v. 1), πόλις (v. 4) y ἐγώ (v. 6) señala sucintamente los lazos de Edipo y los habitantes de Tebas. Establece las relaciones equívocas que terminan aclarándose en el Éxodo. En el verso siete Edipo dice ἐλήλυθα, “he venido”, el primer movimiento escénico que es opuesto al que él reclama en el Éxodo, cuando el rey se retira exilado.

El primer vocativo τέκνα involucra un colectivo, el segundo se refiere al sacerdote de Zeus: γεραιέ (v. 9). Edipo se interesa por el motivo de la súplica y pide informes, se comporta más comprometido con la realidad de su pueblo κατοικτίρων (v. 13), mientras en el verso inicial se consideraba fuera de la descendencia de Cadmo, la primera ironía del texto.

La *teichoscopia*, en *Ilíada* (III: vv. 161-244), cubre el tiempo que demora Príamo en ir al campo de batalla para realizar libaciones antes del encuentro singular entre Menelao y Alejandro y permite, además, otra mirada de la contienda: la visión de Helena desde la muralla, donde se individualiza a los héroes más conocidos: Agamenón, Odiseo, Áyax e Idomeneo. Cada uno es identificado con sus respectivos séquitos o tropas. Vidal-Naquet (1985: 23-24) afirma que Helena hace hablar a su memoria y que la evocación de los hombres viejos le responde.⁸ La *teichoscopia* introduce un público dentro del relato, compuesto por ancianos venerables de Troya, identificados con nombre propio, que contemplan el espectáculo junto con Príamo.⁹ Ellos se sensibilizan y se compadecen con la suerte de los hombres en la plenitud de sus vidas, al tiempo que manifiestan su aceptación y respeto por Helena.

La escena concluye cuando Príamo se retira para ofrecer los sacrificios a los dioses (III, vv. 250-260).¹⁰

Desde otro punto de vista, el lector percibe aquella audiencia interna como de frente, como si presenciara la escena en la otra platea. Iris introduce a Helena en el “escenario” y el espacio circunscripto se enmarca con adverbios locativos, por ejemplo: δεῦρ’ ἴθι (v. 130) “ven acá”, luego Príamo reitera el adverbio e insiste en las ‘acotaciones’ que otorgan el diseño espacio-temporal al *continuum* narrativo:

δεῦρο πάροιθ’ ἔλθοῦσα, φίλον τέκος, ἴζεῦ ἐμεῖο (v. 162)

Hija querida, tras venir aquí, en mi presencia, siéntate a mi lado

Como en un prólogo, Helena se hace presente con dos damas de compañía (vv. 141-144) y luego señala a cada uno de los héroes y los caracteriza, les otorga existencia en el relato que ‘los pone de pie’ como en el teatro. Ella asume el papel de un narrador-mensajero, por momentos omnisciente, por momentos testigo. Sus palabras alumbran esos instantes, las quiebras temporales remozan el pasado de cada uno de los guerreros; de este modo los márgenes se desvanecen hacia la perspectiva del espacio extra-escénico u *off-stage*, como en el teatro.¹¹ Desde la altura de la muralla, los espacios se observan enmarcados con teatralidad. El lector-espectador obtiene una vista panorámica del conjunto –incluido el espacio extraescénico u *off-stage*; en suma, ejerce la composición propia del θέατρον.

Mientras tanto, los guerreros en el campo de batalla permanecen sentados -como un público que mira hacia el escenario enmarcado por murallas-, ha cesado provisoriamente el ataque cuerpo a cuerpo y todos aguardan el encuentro entre Menelao y Alejandro (v. 136), es decir, el foco puntual se traslada desde el campo de lucha a la muralla con la protagonista y el cortejo de ancianos troyanos a modo de un coro trágico. Esta construcción de los espacios se asemeja a una puesta a la italiana.

Tanto en *Iliada* como en *Edipo Rey* el espectáculo que se recrea redundante en violencia. La *teichoscopia* introduce el contexto bélico en primer plano y el punto de vista otorga la perspectiva espacio-temporal, ya sea el conjunto de guerreros en descanso, ya sea la lucha individual pronta a consumarse, además de la historia sucinta de cada uno.

Los viejos y las mujeres mantienen una bravura de resistencia y de sapiencia logística que queda expuesta en esta instancia de atención hacia los hombres, que están en el accionar de las armas, el activo heroísmo guerrero. Es decir, este encuentro reflexivo permeabiliza tanto lo trivial y cotidiano -difícil de resguardar durante el tiempo de encierro- como la guerra masculina de los bronce. En este marco, adquieren relevancia los personajes que no están en el campo de lucha. Todos importan y completan el escenario bélico.

En cuanto a *Edipo Rey*, sostenemos que se observa una situación equivalente a la *teichoscopia* homérica en el momento del interrogatorio. En las estrofas del *commós* del Episodio II, Yocasta se interesa por los motivos de la discusión con Creonte (vv. 649-695). Edipo en el diálogo *estíquico* (vv. 697 hasta el 706) resume la razón: el enojo se debe a la ofensiva sospecha de que él, acaso, haya asesinado a Layo. Yocasta sosiega la diatriba cuando relata la angustia del antiguo rey, ocasionada por el oráculo dado por Febo, que decía que aquel moriría en manos de su hijo. A partir de las palabras de la reina, comienza la reconstrucción del choque en la encrucijada. El interrogatorio se asimila a la visión de Helena frente a Príamo. En la tragedia, Yocasta es interrogada y, auxiliada por su memoria, como lo hacía Helena en la épica, declara respuestas pertinentes. Los ancianos del Coro equivalen a los ancianos que rodean a Príamo, aunque en Sófocles permanecen en el anonimato. El *racconto* instala en la “teatralidad” el espacio-tiempo lejano y remoto u *off-stage* y, asimismo, los coloca como espectadores de aquello mismo que Edipo protagonizó, cuyo discurso, a partir del verso 770, repasa su biografía.

En *Iliada*, Helena se pregunta por los hermanos, no sabe que han muerto antes de llegar a Troya (vv. 236- 242). Más que dar detalles de quién es quién, puesto que ya los conocían a todos, la *teichoscopia* pone de relieve la subjetividad de Helena, parte de su vida y sus sentimientos.¹² Ella hace ostensible que se siente más troyana que micénica, se pregunta, por ejemplo si, efectivamente, Agamenón ha sido su cuñado (vv. 178-80). También en

Edipo hay una diferencia sustancial en su vida, antes corintio, ahora tebano “por adopción”, él también se ve como otro.

En el Episodio III de la tragedia, Yocasta vuelve de realizar ofrendas en los altares de los dioses (vv. 911-13). Mientras ella y Edipo esperan la llegada del antiguo pastor de la casa de Layo, el mensajero de Corinto, como enviado de Apolo, no se hace esperar, e interrumpe esta visión del pasado remoto para incorporar otro ángulo en la reconstrucción del pasado inmediato de Edipo. Esta instancia drástica aniquila a Yocasta, como taxativa respuesta del dios a su escepticismo expresado antes, como un anti-oráculo (vv. 707-725). Edipo debe esperar el fin de su arduo recorrido intelectual hasta el Episodio IV, cuando llega el Pastor de Layo. En este momento, el pasado remoto se restablece con ese antiguo asistente. El *racconto* es sucinto. Edipo posiblemente se halle en el proscenio de la *skené*, como en el Episodio anterior, y el pastor ingresa por la entrada de la izquierda que orienta hacia el campo.

En *Edipo Rey*, desde el punto de vista de los actos de habla, se otorga una nueva representación al choque entre Layo y Edipo. Edipo resulta protagonista del hecho violento y luego testigo, como si todavía se tratara de otro.¹³ Tanto Layo y su séquito en la encrucijada, como Príamo, cuyo conductor del carro era “el prudente Ideo” (Ω: 322 y ss.), ambos van a preguntar por sendos hijos. En el momento en que los dos reyes abandonan la ciudad para enfrentarse a rivales jóvenes como los propios hijos, Layo muere violentamente y Príamo triunfa por medio de la persuasión.

El pastor ha visto la oleada que arruina las familias e irrumpe en las ciudades. Los desórdenes en la casa se proyectan en la *polis*, tanto en la saga tebana de Sófocles como sucede, también, en la *Orestía* de Esquilo.¹⁴ Lo mismo podríamos decir del estado de situación en *Odisea*, en cuanto a la conducta abyecta de los pretendientes y sus consecuencias (*Odisea* 1: 106-112, 24: 412-425, etc.).

Tanto la *teichoscopia* como el interrogatorio de *Edipo Rey* conforman escenas de identificación. Ambas diseñan espacios tan circunscriptos como escenarios: murallas- campo de lucha y la encrucijada. El punto de vista del espectador obtiene, por medio de escorzos, una visión total; en *Edipo Rey* el punto de vista va desde el camino hacia el carruaje. La resolución focaliza una escena de lucha. La violencia entre hombres jóvenes y ancianos enmarca ambos momentos: el épico y el trágico. Príamo finaliza el cuadro cuando se retira; el pastor que huye promoverá el desenlace de la encrucijada en el presente. Tanto en Helena como en Edipo la memoria se activa y llega a ser preponderante.

Edipo y el Pastor ejercen su responsabilidad: uno frente a la ciudad y sus avatares; el otro prefiere vivir retirado en el silencio. Ambos experimentan el terror extremo. El pastor ante Edipo y, luego, Edipo frente a Yocasta en soledad, según relatará el segundo mensajero. Así como Helena lamenta haber llegado a Troya (III: vv. 173-174); lo mismo ocurre con el Pastor de Layo, quien lamenta tener que enfrentarse a Edipo y expresa su deseo imposible de haber muerto entonces (v. 1157). A su turno, Edipo –como los demás– se plantea su devenir (vv. 1369-1415, especialmente a partir del v. 1391 y ss.).

Ambos personajes concluyen el Episodio IV con cuatro versos cada uno (vv. 1178-1185). El primero expresa οἷκτος (v. 1178) “compasión” por el rey que, en aquel momento, era ese hijo abandonado y a quien el favor de esos dos hombres generosos lo convirtió en desventurado.¹⁵ Edipo comienza sus últimas palabras con interjecciones de dolor, invocando las imposibilidades en el presente y constatando, una vez más, que el tiempo de la existencia se torna irreversible y definitivo. Edipo asume su identidad -el reconocimiento- y la brillantez meridiana llega para él (v. 1182), después de ‘un día’ que le ha proporcionado nacimiento y muerte, como afirmaba Tiresias (v. 438). A Edipo queda la espera de una noche definitiva (v. 1183), que mostró que él no debía nacer de sus padres, ni unirse a ellos, ni matarlos (v. 1184).¹⁶

El Estásimo IV, desde un punto de vista lírico-comunitario, resume la vida de Edipo y adelanta los sucesos del Éxodo, donde se observará a un nuevo Edipo en un estadio de transición entre su vida hasta hoy y los nuevos derroteros presentados como los laberintos agrestes por los que debe vivir exilado.¹⁷

Como afirma Dawe, el relato de *Edipo Rey* ha finalizado en el verso 1185. Aún queda por responder qué sucede con Yocasta, quién reinará en Tebas de aquí en más y cómo han de vivir los hijos. En los últimos trescientos siete versos, Sófocles contesta estas preguntas y explora los aspectos emocionales, religiosos y filosóficos de lo que se ha visto en escena.¹⁸ Según el estudioso, queda suspendido o inconcluso el problema de la plaga con que se inició la obra. En este punto disentimos, y mostraremos más adelante cómo reaparece este motivo en el Éxodo.

En el Éxodo, el mensajero cuenta lo que sucede en el palacio durante el espacio-tiempo del IV Estásimo y, luego, prepara al auditorio para el regreso del nuevo Edipo. Sus primeras palabras equivalen a un nuevo proemio; el discurso prolongado, que tiene lugar a continuación, explicita lo anunciado previamente.

El personaje se presenta expresando una advertencia que comprometerá los sentidos de los coreutas: la vista y los oídos (vv. 1224- 25).¹⁹ Anuncia la muerte de Yocasta en perfecto τέθνηκε (v. 1235) “ha muerto”, como suele proclamarse en tragedia (por ejemplo *Antígona* v. 1173) para ofrecer un anuncio escueto del proceso que acaba de finalizar. Luego el mensajero expone esos acontecimientos en el discurso que se prolonga en cuarenta y nueve versos (vv. 1237-1296). En dos ocasiones el personaje menciona la palabra μνήμη (vv. 1239 y 1246). En la primera, se apela a *mnemosyne*, la madre de las musas para que lo asistan, como en el proemio de *Iliada* (I: 1) y *Odisea* (1: 1 y 10). ¿Acaso era posible que el heraldo hubiera olvidado el horror que presenció? De ningún modo, sino que él exaspera la intención de narrar con fidelidad a su memoria y, en tal caso, μνήμη otorga envergadura épica a sus dichos, sancionados por la divinidad.

La segunda vez que aparece el término ocurre cuando Yocasta en su desesperación invoca –según relata indirectamente el mensajero– a Layo junto con “la memoria de las antiguas semillas” (v. 1246), una metáfora del cuerpo cuyo referente alude a Edipo. No deja de resultar paradójico que se lo invoque desde las lejanías más remotas, pero Yocasta clama en primer lugar por el sufrimiento, la trasgresión de haber engendrado al hijo que finalmente mató al padre y, asimismo, alude al presente que constata dichos actos y por contigüidad resulta inevitable no investir de resabios épicos esta desesperación.

La parte introductoria del discurso se refiere a Yocasta (1237-1250). En la *mímesis diegética* que sigue, ella es descrita, primero, pasando a través del peristilo hacia la habitación interior, en la cual ingresa y cierra las puertas detrás de sí. Luego, con gritos que resuenan en todo el ambiente, ella invoca el espíritu de Layo por los horrores de su boda, mientras permanece sola y oculta a los demás. En el final de este fragmento, el mensajero especifica a propósito de los lamentos de Yocasta por la doble progenie:

ἔξ ἀνδρὸς ἄνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι. (v. 1250)

Engendró un esposo de un esposo e hijos de los hijos.

El primer hemistiquio reitera *hombre*; el segundo *hijo*, donde la aliteración explosiva –más suave en la primera mitad– marca auditivamente el estallido emocional y el núcleo del discurso.²⁰

El desarrollo del relato se atiene a Edipo (vv. 1251-1281). El mensajero podría haber seguido los últimos movimientos de la reina, pero por respeto e impacto se interesó por el ingreso de Edipo a los gritos, pidiendo una espada y clamando por su madre-esposa. El sonido estridente de su llegada precipita el propósito fatal de la reina, quien se ahorca en la habitación nupcial. Entre el verso 1250 y el siguiente emerge un vacío narrativo: el narrador no vio cómo murió Yocasta.²¹ Ese hiato emerge como un lugar de indeterminación literaria, siguiendo el pensamiento de Iser.²²

En el centro del discurso, el mensajero se ocupa de la escena en la cual Edipo irrumpe ante la puerta de la

habitación y, violentamente, la destraba para ingresar y encontrarse con el cuerpo de Yocasta. En esta instancia las puertas encierran la verdad del origen de Edipo. Él se arroja ante las cerraduras con un salto aquileo de superación de las apariencias: *πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ'*,... (v. 1261) “saltó sobre las puertas dobles...”²³

Este momento dramático alberga reminiscencias del paso de los héroes ante las puertas Esceas en la llanura troyana, que implican un cambio de estado o condición, y el ejemplo más claro evoca el momento cuando Héctor duda en regresar a la ciudad o permanecer en el campo de batalla (*Ilíada*, XXII: vv. 99-130).²⁴

Edipo, con este arrojito, constata lo más drástico de su vida, es decir, que esta acción definitiva corrobora para sí, frontalmente, que él era hijo de Yocasta y hermano mayor de sus hijos.

Rápidamente el rey advierte que ella está allí y, con un golpe fuerte, abre los cerrojos. Luego el hombre deshace el lazo desde el cual Yocasta pendía y, cuando la mujer cae muerta, él quita los broches de la túnica y los apunta hacia sus ojos.

La amputación de las cuencas se describe como una escena de amor y muerte.²⁵ La metáfora de la sangre que llovía a cántaros (v. 1279) da una idea de cómo fue el hecho. Edipo se había engalanado o se había armado de los broches como un guerrero *ἐξεστέλλετο* (v. 1269).²⁶ El sentido queda ambiguo y el texto no lo define. Las desgracias o males *κακά* se califican como *συμμιγῆ*, en rigor, significa “promiscuos”. Estas palabras -*Κακά*- se oyen en cinco oportunidades (vv. 1253, 1272, 1280, 1281 y 1284), a modo de un leitmotiv o reiteraciones, como decíamos en el ítem c).

La conclusión del discurso (vv. 1280-1285) une las desgracias tanto del hombre como de la mujer (vv. 1280-81). El adverbio *πάραιθε* (v. 1282) “antes” describe el mundo de las apariencias pretéritas; *ἄνυ δὲ* (v. 1283) “ahora” nos introduce en lo esencial verdadero despojado de hechos confusos. El mensajero menciona en asíndeton las aflicciones generacionales de la casa de Edipo:

Στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, κακῶν
ὅσ' ἐστὶ πάντων ὄνοματ', οὐδέν ἐστ' ἄπόν. (vv. 1283-85).

Lamento, obnubilación, muerte, vergüenza;
los nombres de todos los males, cuantos existen,
ninguno está ausente.²⁷

Luego de una intervención del corifeo, el *ἑξάγγελος* prosigue (vv. 1287-1296), a modo de acotación escénica, con la descripción del estado actual del monarca.

Insistimos en que el discurso de mensajero equivale a un nuevo proemio, se dan los tres *items* propios de los primeros versos de las tragedias de Sófocles que referimos antes como a) el motivo de los lazos familiares, b) la oscilación de sentidos y c) la densidad conceptual. Además, el mensajero inaugura la nueva *δόξα* que se presenta para un Edipo extraño, que sale de palacio con otra máscara y, por lo tanto, con otra voz. Desde esta óptica, el Éxodo representa los preparativos para el día siguiente, los avatares de Edipo y su hija en el exilio. La poética del día posterior asemeja la obra a *Electra*, la otra tragedia de plenitud creativa, en la cual la vida de los hijos, después de los crímenes, tiñe el trasfondo trágico de colores tenebrosos.²⁸

Acerca de *La Odisea*, nos detendremos en la palabra *οὔτις*, por la que el héroe en *Odisea* responde como su nombre al Cíclope por primera vez (9, vv. 364-367); en la segunda respuesta, el prisionero declara su nombre: Odiseo (vv. 502-505). Primero el héroe se siente *nadie*, luego asume su identidad, cuando él se vincula nuevamente con la civilización por medio de la nave que lo trasporta.

En *Edipo Rey* *οὔτις*, aparece en dos ocasiones que guardan ciertas reminiscencias con la aventura de Odiseo que referimos. La primera en el Episodio II (vv. 819), cuando Edipo repasa, ante Yocasta, su encuentro violento en la encrucijada; y, la última, cuando el hombre enceguedo reingresa a escena en el Éxodo (vv. 1331-32), en la

expansión *commatic*, después de las drásticas consecuencias del reconocimiento. En ambos contextos, él se atribuye la responsabilidad de sus actos. En el primer caso, por las maldiciones que se había propinado a sí mismo en la declaración del edicto (vv. 236-243); en el segundo, aunque Apolo actuaba más allá de su decisión al enviarle tales desgracias, Edipo admite que él las despertó o las atrajo hacia sí, por lo tanto hay una oposición: οὔτις frente a ἐγώ.

Ambos héroes se sienten degradados. Tanto Odiseo frente al cíclope como Edipo ante los suyos se perciben despojados, ajenos. El primero comienza a pertenecer a las sociedades humanas, nuevamente, en el momento en que sube al barco que lo alejará de los monstruos; Edipo, en su instancia crucial equivalente, finaliza aislado de la *polis* humana y a él también lo espera un trayecto, pero de desarraigo. El pronombre indefinido οὔτις señala el proceso de reconocimiento -y de recuperación- de sí mismos que los héroes experimentan.

Un poco más adelante, en el discurso en trímetros (vv. 1369-1415), Edipo repasa los acontecimientos de su vida al modo del discurso de *anakefalaíosis*, el epítome del narrador en *Odisea* 23 (vv. 310-343), mientras Odiseo y Penélope permanecen en la habitación en la primera noche juntos. En *Odisea*, el narrador transmite una verdad indiscutible y sintetiza el itinerario del héroe; en *Edipo Rey*, el propio personaje se vuelve el narrador básico idóneo de modo de sancionar su experiencia privada, los avatares más drásticos de su vida. El discurso es rubricado por un ἐγώ, una primera persona que no deja lugar a dudas. La expresión οὔτις ἄλλος ἦν ἢ ἐγώ (vv. 819) “no fue ningún otro sino yo” y su variante más sintética: οὔτις, ἀλλ’ ἐγὼ τλάμων “nadie sino yo, desdichado” (vv. 1331-32) han dado lugar a aquella que finaliza el discurso garantizando a todos que sus males no contagian:

τάμὰ γὰρ κακὰ
Οὐδεὶς οἴος τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν. (vv. 1331-32).

Pues además, nadie de los mortales es capaz
de sobrellevar estas desgracias salvo yo.²⁹

El genitivo partitivo βροτῶν lo deja como único portador de sus desgracias intransferibles. La peste ha comenzado como un conflicto colectivo pero finaliza como una enfermedad ‘autoinmune’ del protagonista. Asimismo, aparecen expresiones como ἄθλιον δέμας (v.1388) “cuerpo miserable” y ἀνδρὸς ἀθλίου (v. 1413) “de un hombre miserable” con los que objetiva su persona para exponerse como ejemplo frente a todos.³⁰ El personaje se menciona fragmentado, hecho trizas. Así como la peste inaugural afectaba el cuerpo social y el claroscuro dramático de esplendor y muertes pestíferas creaba incertidumbre, esta situación familiar lo involucra sólo a él, disperso y quebrantado. Podríamos inferir que esta fragmentación en la que se halla señala un estado cívico hecho añicos por la guerra. El cuerpo sucio del protagonista se asimila a los estragos de la peste.³¹

Edipo interpreta el presente como una consecuencia del pasado y en vistas a seguir en el futuro, tal como al comienzo de la obra en relación al marco social acuciante. Él redondea una poética de la imposibilidad – *adýnaton*-, al modo de Aquiles en *Ilíada* IX (por ejemplo, vv. 356-363).³² El momento actual certifica la clausura de aquella realidad cuando el hijo de Layo se define sin dios, hijo de impíos y padre-hermano de quienes engendró (vv. 1359-61). Y si hubiera otro mal mayor, ese también formaría parte de su lista. El corifeo admite que Edipo tiene razón en desear su muerte (vv. 1367-68).

Analizamos el discurso de Edipo (vv. 1369-1415) como el último de la obra en que se define a sí mismo en toda su trayectoria. Una vez que se caracteriza en esta nueva συμφορά “coyuntura”, opuesta -si se quiere- a sus primeras palabras (vv. 1-13), las demás intervenciones plantean la relación frente a Creón, ya sea para que ejecute la orden de su exilio como para que ayude a sus hijas en el futuro, una rúbrica de su desvinculación social.

En la primera parte de su exposición (vv. 1369-1390), Edipo menciona con insistencia primero los ojos y la vista: ὄμμασιν (dos veces), ὄψις, ὀφθαλμοῖς, y también verbos como βλέπων y προσεῖδον (vv. 1371- 1377 y 1385). En segundo lugar refiere imágenes auditivas como ὠθεῖν, ἀκουούσης, ὠτων (vv. 1382, 1384 y 1387). A partir del verso 1380 relata los hechos consumados que él mismo hubo proclamado, tal como expulsar al impío de la ciudad.

Además de los ojos, si por él fuera se privaría también de los oídos (vv. 1386-87).

Concluye la primera mitad de su proclama con una finalidad, que suscribe las irrealidades previas: ἵν' ἢ τυφλὸς τε καὶ κλύων μηδέν (v.1389) “para que yo fuera ciego y también sordo”, es decir, hubiera querido evadirse o superar el mundo de las apariencias, de la δόξα. Evidentemente desearía no ser el espectáculo que presenta ante la audiencia interna y externa del drama, intención opuesta con la que el mensajero capturaba nuestra atención y la atención del corifeo. Edipo exterioriza las irrealidades del presente, lo que él no hubiera debido realizar pero la vida no admite enmiendas y, en el presente, sufre la consecuencia de esos yerros. Al principio, nadie sino Edipo podría haber matado a Layo; y, a su vez, en el pasado remoto ningún otro sino él podría haber perturbado la naturaleza de las cosas y los seres vivos de modo de avivar la violencia de la peste que asoló la ciudad.

En la segunda mitad vuelve al pasado remoto y enumera todo aquello que resultó indebido, es decir, su vida: el Citerón, como el origen de sus desgracias (v. 1391), sus padres de crianza (v. 1394), la encrucijada (vv. 1398-99), la sangre derramada (v. 1400), las bodas (v. 1403), los hijos que se han procreado (vv. 1406) y todo compendiado como αἰσχιστά (v. 1408), la vergüenza más absoluta. El próximo superlativo τάχιστα (v. 1410) introduce tres imperativos: καλύψατε “escondedme”, φονεύσατε “matadme” (v. 1411), ἐκρίψατε θαλάσσιον “arrojadme al mar” (v. 1412) donde ya nunca sea observado, y no podemos sino recordar el canto de la Párodos (vv. 195-97) cuando esta voz pedía que la peste se dirigiera hacia el tálamo de Amfitrite. Los últimos imperativos del discurso insisten en que esta experiencia no es transferible πίθεσθε, μὴ δείσητε (v. 1415). Él solo almacena la potencia destructiva de una peste sin precedentes.

Se define como ὑπουλον (v. 1396) “infectado de males secretos por debajo de la piel”.³³ Edipo se refiere a todo su cuerpo, pero la equivalencia con Odiseo resulta válida. Odiseo posee la cicatriz que lo caracteriza; Edipo posee –seguramente imperceptibles– las cicatrices de los grilletes en los tobillos (vv. 1030-35) y el Mensajero de Corinto explicita el sentido de su nombre (v. 1036). Odiseo continuará su viaje sin fin, según adelanta Tiresias (*Odisea* 11, vv. 119-125) y Edipo será desterrado de inmediato (vv. 1436-37). El lenguaje de las privaciones y las imposibilidades constatan su estado de inanidad. El discurso certifica que Edipo asume drásticamente su nueva δόξα. Así como el segundo Mensajero había adelantado al Corifeo que comprometería ambos sentidos, efectivamente Edipo corrobora ese compromiso íntegro como su propio espectáculo.

Conclusiones

En Edipo se hallan características tanto de Aquiles como de Odiseo. *Edipo Rey* como *Odisea* deben ser interpretadas como obras de regreso, que se activan por medio de un sistema de retroalimentación anafórica, pues en los *raccontos* se vuelve sobre el mismo punto: el retorno al pasado.³⁴ En Odiseo el propósito del regreso a Ítaca en búsqueda de su lugar permanece inalterable; en Edipo, la obsesión que no lo abandona se inscribe en la indagación de sus orígenes.

En *Odisea*, Odiseo se encamina desde la periferia de la isla hacia el palacio, donde aparece como mendigo para recuperar el οἶκος, hasta llegar a su aposento construido con un olivo (23, vv. 183-204). Edipo ha sido proclamado rey y se va como mendicante. Durante el Estásimo IV se dirige al centro del palacio y su lecho nupcial para alejarse luego por los caminos salvajes del exilio.³⁵ El recorrido deviene inverso con respecto a Odiseo, quien lucha contra cada uno de los personajes que aparecen en Ítaca para recuperar sus pertenencias; para *Edipo*, los encuentros finales conducen al desarraigo y el exilio.

En *Edipo Rey*, el primer proemio (vv. 1-13) introduce la *teichoscopia*; el segundo proemio, es decir, el discurso del *exángelos*, instala el discurso del reconocimiento de Edipo. Si, en efecto, el discurso del mensajero anuncia la nueva δόξα en la que se halla inmerso Edipo, la obra plasma la poética del día después, el comenzar de nuevo *a posteriori* del triunfo o, generalmente, de la derrota de la guerra. En la tragedia el estrago sucedió sin armas, como se ha descrito en la Párodos. El Prólogo delinea aquello que el devenir trágico presentará, construye e intenta crear expectativas de verosimilitud; asimismo el discurso del ἐξάγγελος exhibe una reelaboración de lo sucedido en el palacio: instaura el efecto de teatralidad y apela a *mnemosyne* para conferir veracidad.

En los primeros versos se dice el nombre del protagonista (v. 8) pero no se evoca a las musas ni la memoria. Por lo tanto el *tú* está expresado en la invocación a los hijos y los ancianos: el devenir de la ciudad. El segundo mensajero apela a *mnemosyne*.³⁶ En la primera escena todos participan del momento acuciante; en cambio en el Éxodo, tanto el mensajero como el Coro componen la audiencia interna de la obra que prepara el drama personal del protagonista, contemplado a una cierta distancia como un espectáculo.³⁷ A su vez, los encuentros permiten la despedida y, por lo tanto, poder desligarse de los personajes cuyas influencias lo han afectado. Ante Creón, se despide como rey; ante las hijas, como padre, la compleja vida privada. Todos representan espacios que se abandonan.

El heroísmo aquileo de Edipo, pleno de arrojo, valentía, intrepidez, necesidad perentoria de llegar a la verdad hasta los últimos estratos, lo lleva a traspasar de un salto bestial la puerta de su habitación y, en consecuencia, saldrá como otro en sí mismo. El narrador de *Ilíada* describe las escenas de dolor de Aquiles, con copiosas lágrimas y desgarros de sufrimiento por la muerte de su amigo. La desfiguración bestializada de dolor del rostro de Edipo queda expresada en el participio βρυχθηεις (v. 1265).³⁸ Más aún, Edipo se manifiesta en sus discursos con más disoluciones métricas que muestran inestabilidad, inseguridad, ansiedad, en fin, desequilibrios.³⁹

Así como Homero es considerado por Aristóteles como el maestro de los poetas trágicos (*Poética*: XXIV, 1459b2-15), también podemos afirmar que Sófocles tiñe de envergadura épica a sus personajes con reminiscencias de aquel marco compositivo. Prólogo y Éxodo recuerdan los proemios épicos; en el centro la composición sugiere la *teichoscopia* de *Ilíada* y la *anakefalaiosis* de *Odisea*, detalles descriptivos y resumen de los hechos que se actualizan por su sola mención en el espacio escénico de *Edipo Rey*.

Notas

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora Adjunta ordinaria del Área de Griego. Dicta seminarios de grado y pos-grado y dirige proyectos de investigación. Entre sus últimos artículos se hallan: “*Antígona 1-11-14 del Bajo Flores* de Marcelo Marán. Una lectura”, en Maria de Fátima Sousa e Silva, Maria do Céu Grácio Zambujo Fialho & José Luís Lopes Brandão (coords.) *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II. The Book of Time: Writing and rewriting. Greek-Latin theatre and its reception II*, Coimbra. “El itinerario de los cuerpos en *Suplicantes* de Eurípides”, *Euphrosyne* XLV. *Revista de filología clásica*. Portugal (2017) y “Las expresiones de violencia en el Canto XXI de *La Ilíada*”, en Fernández, C. Nápoli, J.T. y Zecchin de Fasano, G. (eds.) *Séptimo Coloquio Internacional “[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos”* (2017), en prensa. (msaravia@fahce.unlp.edu.ar)

¹ Cf. Davidson (2012: 245-261) y Schein (2012: 424-439).

² Citado por Schein (2012: 426).

³ Cf. por ejemplo Mastromarco (2008: 106), quien afirma que Sófocles representa un encuentro violento entre personajes de grandeza heroica y un mundo externo que no es más a su medida. El ataque pestífero señala el comienzo de ese anuncio. Las citas de los textos griegos corresponden a la edición de Pearson (1928) para Sófocles, y para los textos homéricos las ediciones de Munro y Allen (1920). Las traducciones nos pertenecen.

⁴ Nos basamos en Easterling (1999: 96).

⁵ Lo mismo ocurre en *Antígona*. Cf. Saravia (2012: 88).

⁶ En ese sentido, la relación con la poesía homérica se vuelve inversa con respecto a los símiles, en los que se describe la regularidad inexorable de la naturaleza, por ejemplo *Ilíada* (XVI: 2-4, y XVI: 156-163).

⁷ Ἐδρα también se menciona con profusión en el prólogo de *Edipo en Colono* (vv. 36, 45), cuando el extranjero explica a Edipo y su hija que están en el altar de las Euménides (v. 42).

[8](#) Vidal-Naquet (1985: 23-24).

[9](#) Cf. Bakogianni & Hope (2015: *passim*). En los diversos capítulos la guerra es considerada como un tipo de *performance*, ya sea en realizaciones masivas o individuales, tanto en la antigüedad como actualmente.

[10](#) Scodel (1997: 77) considera que la *teichoscopia* permite los preparativos para la batalla decisiva de los jefes, a nuestro entender, a modo de un *intermezzo*.

[11](#) Cf. Rehm (2002: *passim*) para las consideraciones del espacio en la obra.

[12](#) Cf. Scodel (1997: 78).

[13](#) Así como en *Antígona* Episodio II (vv. 443) el funeral de Polinices queda plasmado nuevamente –en una tercera reincidencia– cuando Antígona afirma que ella realizó el funeral y no lo niega. Cf. Austin (1962) y Searle (1969).

[14](#) Cf. Goldhill (2004: 5-6 y *passim*), quien afirma: “The polis inevitably provides the focus of social life also”, y luego explica el alcance de la palabra οἶκος, que involucra, en resumidas cuentas, una forma de vida, la mejor, espacialmente si se la compara con el modo de ser de los bárbaros. Tanto el entramado de la *polis* como de la casa se afectan recíprocamente.

[15](#) Edipo pregunta al pastor de Layo en el Episodio IV si aquel compró al niño o se lo entregaron, ἐμπόλησας ... τυχῶν (v. 1025) “¿me compraste ... después de encontrarme por casualidad?” como también en *Odisea* (15: 403-483) cuando el personaje de Eumeo relata su biografía.

[16](#) Bollack (1990, 3: 771).

[17](#) Cf. Saravia (2014a: 119-140).

[18](#) Cf. Dawe (1982: 215).

[19](#) Los sentidos que resultan comprometidos en el teatro, como si el mensajero preparara a su auditorio para una tragedia dentro de la tragedia mayor que la contiene.

[20](#) Cf. Campbell (1879: 236).

[21](#) Lo mismo ocurre con la muerte de Antígona en su obra homónima (vv. 1220 y ss.), en verdad nunca sabremos cómo Antígona dispuso su propia muerte: cómo sucedieron los pasos previos al desenlace y cómo se ató.

[22](#) Cf. Iser (1987: 149-164).

[23](#) Cf. Redfield (1984: 238). Por ejemplo, *Ilíada*: XX, 164-173. El león siempre es descripto como depredador, por lo tanto la escena trágica llega a ser descomunal en su grado de violencia.

[24](#) Cf. Redfield (1984: 197-200), quien considera a Héctor imbuido de αἰδώς. Gill (1998: 83) comenta lo siguiente: “The thought that he must face Polydamas and the Trojans, and that he will be (rightly) open to criticism from ‘someone who is worse than me’ makes his sense of shame more intense, so much so that the alternative of confronting Achilles seems preferable, even if it involves his dying (‘nobly’, or ‘in glory’, ἐὺκλειῶς)”.

[25](#) Cf. Saravia (2006: 174).

[26](#) Cf. Liddell-Scott (1968⁹: 520): “ἐκστέλλω: *fit out, equip.*”

[27](#) Como en *Antígona* (vv. 4 y 5), donde se define el tenor de toda la tragedia en polisíndeton: “Pues no hay nada doloroso, ni libre de calamidad, ni vergonzante ni deshonesto, que yo no haya visto entre tus males y los míos.” Cf. Saravia (2012: 89).

[28](#) Saravia (2007: 271).

[29](#) Cf. Zecchin (2004: 202), quien afirma: “Esta *anakefalaíosis* o recapitulación representa una instancia de aceptación absoluta de la identidad de Odiseo. También desde el punto de vista de la narrativa, el discurso del narrador conteniendo el relato de las aventuras funciona como autenticación de relatos de corte totalmente subjetivo y en algunos casos no conectados con el mundo heroico [...] La recapitulación concede verosimilitud a lo narrado y lo transforma en verdaderamente épico a través de la tercera persona.”

[30](#) Estas expresiones también remiten a la épica.

[31](#) Cf. Osborne (2011: 158-184).

[32](#) Cf. Mac Loughlin (2009: 15). El autor afirma: “...the classical rhetorical trope *adynaton* (in Latin, *impossibilia*), which can be defined as the expression of ‘the impossibility of addressing oneself adequately to the topic.’” A propósito de la experiencia inefable de la guerra, Aquiles sabe que plantearse el regreso es un objetivo imposible para él.

[33](#) ὄπ- οὐλος, οὐλή significa *cicatriz*. Cf. Liddell-Scott (1969: 1270). Euriclea reconoce a Odiseo por la cicatriz (19: vv. 391-393), y posiblemente de la misma raíz provenga el nombre de Ulises, como lo llamaron los latinos. A propósito del nombre, cf. Peradotto (1990: 146): “A richer alternative is to entertain the conjecture that we have two separate forms of the name of Odysseus, each recapitulating a separate narrative, one deriving the name from *oule* ‘scar’, and the other from **odysomai* ‘hate’, both narratives brought together here, one encapsulating the other, but in such a way that they become metaphors for one another, for the hero’s name itself, ...”

[34](#) En términos cinematográficos diríamos *flash-back*.

[35](#) Cf. Rehm (2002: 295).

[36](#) Cf. Calame (1995: 13).

[37](#) Los espectadores internos, tanto como los externos, realizan la actividad propiamente estética de la contemplación a una cierta distancia que define el verbo θεάομαι, del cual derivan θέατρον y θεωρία. El verbo ὀράω implica proximidad con el objeto. El nombre de Edipo alberga esta actividad que, por definición, implica compromiso. A propósito de estos conceptos cf. Segal (1993: 211-246).

[38](#) Cf. Saravia (2006: 173).

[39](#) Cf. Saravia (2014b), inédito.

Bibliografía

Ediciones, textos, *lexica*

Bollack, J. (ed.) (1990) *L’Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*. Vol. I, II, III, IV, Lille.

Butcher, S. H. (1951⁴) *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, New York.

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

Dawe, R. D. (ed.) (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.

Liddell-Scott (1968⁹) *A Greek English Lexicon*, Oxford.

Munro, D. B. & Allen, T. W. (1920³) *Homeri. Opera. T. I, II, III, IV*, Oxford.

Murray, G. (ed.) (1909) *Euripidis. Fabulae. T. III*, Oxford.

Pearson, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford, University Press.

Bibliografía citada

- Austin, J. L. (1962) *How To Do Thing with Words*, Oxford.
- Bakogianni, A. & Hope, V. (eds.) (2015) *War as Spectacle: Ancient and Modern Perspectives on the Display of Armed Conflict*, London.
- Calame, C. (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca, London.
- Davidson, J. (2012) "Homer of Tragedy: Epic Sources and Models in Sophocles", en A. Markantonatos (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden, Boston: 245-261.
- Gill, Ch. (1998) *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford.
- Goldhill, S. (2004²) *Aeschylus. The Oresteia*, Cambridge.
- Easterling, P. E. (1999) "Plain Words in Sophocles", en J. Griffin (ed.) *Sophocles Revisited*, Oxford: 95-107.
- Iser, W. (1987) "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico", en J. Mayoral (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid: 149-164.
- Knox, B. M. W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley.
- McLoughlin, K. (2009) "War and words", en K. Mcloughlin (ed.) *The Cambridge Companion to War Writing*, Cambridge: 15-24.
- Mastromarco, G. & Totaro P. (2008) *Storia del Teatro Greco*, Milano.
- Monsacré, H. (1984) *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris.
- Osborne, R. (2011) *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge.
- Peradotto, J. (1990) *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton.
- Redfield, J. (1984) *La Tragédie d'Hector. Nature et Culture dans L'Iliade*, Paris.
- Rehm, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Oxford.
- Saravia de Grossi, M. I. (2006) "El grito de la muerte en las obras de Sófocles", *Fortunatae*: 165-176.
- Saravia de Grossi, M. I. (2007) *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*, La Plata.
- Saravia, M. I. (2012) *Antígona. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar, La Plata.
- Saravia, M. I. (2014a) "Edipo Rey de Sófocles. Una lectura del Estásimo IV", *Argos* 37 no. 2: 119-140.
- Saravia, M. I. (2014b) *Edipo Rey. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar, inédito.
- Scodel, R. (1997) "Teichoscopia, Catalogue, and the Female Spectator in Euripides", *Colby Quarterly* 33: 76-103.
- Scodel, R. (2005) "Sophoclean Tragedy", en J. Gregory (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 233-250.
- Schein, S. L. (2012) "Sophocles and Homer", en K. Ormand (ed.) *A Companion to Sophocles*, Wiley-Blackwell: 424-439.
- Searle, J. R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge.
- Segal, Ch. (1993) "El espectador y el oyente", en J-P.Vernant (ed.) *El hombre Griego*, Madrid: 211-246.
- Vidal-Naquet, P. (1985) "Préface", en H. Monsacré *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris: 13-27.
- Zecchin de Fasano, G. C. (2004) *Odisea: Discurso y Narrativa*, La Plata.