

## EDIPO REY DE SÓFOCLES. UNA LECTURA DEL ESTÁSIMO IV

---

MARÍA INÉS SARA VIA DE GROSSI  
Universidad Nacional de La Plata – CEH IdIHCS  
marinesaravia@yahoo.com.ar

A Carmen  
Victoria Verde Castro  
*In memoriam*

En el Estásimo IV de *Edipo Rey*, los coreutas reflexionan sobre la vida de Edipo, manifiestan además su fidelidad y agradecimiento hacia el rey. En un tono reposado, ellos exponen una concentración de conceptos interesante de revisar. El Coro contribuye con la simetría compositiva pues tanto el Estásimo II como el Estásimo IV conciernen a la obra pero se dirigen al público. Ambos miran hacia los ciudadanos. Desde este punto de vista, realizamos el análisis filológico-literario del Estásimo y lo relacionamos con el co-texto. A su vez, indagamos una vez más en el pensamiento de Sófocles.

teatro / Sófocles / *Edipo Rey* / Estásimo IV /  
co-texto

### SOPHOCLES' *OEDIPUS TYRANNUS*. A READING OF THE IV<sup>TH</sup> STASIMON

In the *Oedipus Tyrannus* Fourth Stasimon, the Chorus thinks about Oedipus' life, expressing both his fidelity and thankfulness to the king. In a quiet tone, the elder men express a concentration of concepts interesting to review. The Chorus contributes with the compositional symmetry, since both Stasima, the Second as well as the Forth, concern to the play but are directed to the public. Both of them look at citizens. From this point of view, we make the philological-literary analysis of the Stasimon and relate to the co-text. At the same time, we inquire again at the thought of Sophocles.

theatre / Sophocles / *Oedipus Tyrannus* /  
IV<sup>th</sup> Stasimon / co-text

Como afirma KITZINGER (2012: 385), definir el sentido dramático de los coros de Sófocles despierta un particular interés para el lector moderno, dado que los coreutas permanecen, la mayor parte del tiempo, en la orquesta entre los personajes y la audiencia; ellos intercambian comentarios con los protagonistas en los episodios, cantan los estásimos y, ocasionalmente, los *commoi*.

En el Estásimo IV, en un tono reposado y reflexivo, los ancianos expresan el pensamiento del autor por medio de una concentración de conceptos interesante de revisar. El Coro contribuye con la simetría compositiva y llega a ser el epítome de la obra que ratifica su sentido en el colofón. En el presente estudio proponemos el análisis filológico-literario del Estásimo IV de *Edipo Rey* y su sentido dramático en el co-texto<sup>1</sup>.

Una vez que finaliza el Episodio IV en el que Edipo experimenta el reconocimiento de su propia persona, es decir, cuando ha dilucidado, después de una ardua búsqueda, que él mismo era el bebé al que abandonaron en el Citerón y comprueba, en pocas palabras, que el Pastor ha declarado toda la verdad; a continuación de las expresiones de Edipo en las que reconoce que la vida no admite enmiendas (vv. 1182-85), el grupo de ancianos de Tebas canta el último Estásimo (vv. 1186-1222) compuesto por un par de estrofas ( $\alpha$ ,  $\alpha'$  y  $\beta$ ,  $\beta'$ ), donde precisamente repasa la vida del “afamado” Edipo desde su punto de vista, que presupone un conocimiento general y universal del mito, como una posesión común.

---

<sup>1</sup> Citamos algunas opiniones de los estudiosos dentro de la vastedad crítica que existe a propósito de esta oda, por ejemplo MULLENS (1938: 150) considera que los tres primeros versos en el último canto coral compendian el hecho trágico de la obra y fundamentan la trama expuesta. MACDEVITT (1969: 78-101) afirma que el Coro no tiene nada que decir de los oráculos o los dioses porque ya se han cumplido los designios de ambos. No hay comentarios ni ninguna justificación porque ninguna es posible. SIDWELL (1992: 106-122) propone que el Coro focaliza el incesto de Edipo con su madre. HENRICH (1994/5: 56-111) sostiene, en su teoría, que la importancia del Coro reside en la auto-referencialidad. SEGAL (1996: 20-32) señala la paradoja que en todos los coros se nombra a Zeus, salvo en el III<sup>o</sup>, pero en el Prólogo el sacerdote de Apolo dialoga con Edipo y, luego, Tiresias. Nosotros decimos que en el Estásimo IV se nombra a Zeus en forma incidental, como una exclamación, por lo tanto Zeus adquiere más presencia en la primera mitad de la obra. De los estudiosos que mencionamos, ninguno enfatiza el hecho de que el vocativo inicial esté dirigido al espectador, como un apóstrofe al ciudadano.

Durante el tiempo dramático que ocupa el canto, se produce, en el interior del palacio, el último encuentro de Edipo con Yocasta muerta, coyuntura que posteriormente el mensajero relatará con pormenores. El aprendizaje adquirido en la intimidad de los aposentos, absolutamente personal e intransferible, ocurre en ese lapso del Estásimo. En el Éxodo comienza, en consecuencia, la tarea que espera a Edipo: asumir todos los actos de su vida y, como corolario, de igual forma, el castigo auto-impuesto.

Mientras tanto, a modo de compensación en pos del equilibrio dramático que Sófocles consolida, el Coro ofrece una visión universal acerca de las vidas humanas, sujetas a los avatares más drásticos, ejemplificadas en las experiencias propias de Edipo y con un tono pesimista, semejante por ejemplo al Estásimo III de *Edipo en Colono*.

A continuación realizamos el análisis:

Estrofa  $\alpha$ : el Coro comienza con un vocativo dirigido a las  $\gamma\epsilon\nu\epsilon\alpha\iota\ \beta\rho\omicron\tau\omega\upsilon\nu$  (v. 1186), *las generaciones humanas*, algo que desconcierta y que despierta curiosidad, dado que, siempre que hay vocativos, suelen dirigirse a las Musas, los dioses, o bien, a los héroes de quienes se cuentan sus hazañas, como ocurre en la épica; por lo tanto, al no comenzar de manera previsible, no se efectúa una proyección objetiva en el nivel sacro del canto, como parece ser típico de los Coros, sino que todo se plantea en el nivel humano de la apreciación subjetiva<sup>2</sup>.

Por lo tanto, sin la invocación a las Musas o los dioses no hay intención de hacer memoria, ni tampoco interfiere una instancia divina para hablar de lo que acaba de suceder, porque estamos en el nivel de la catástrofe, momento que expone, simplemente, lo que queda del hombre cuando el plano imperturbable, eterno de los dioses se manifiesta, y muestra al hombre en sí, desnudo y puro.<sup>3</sup> El

<sup>2</sup> JEBB (1887: xciv) afirma que el verso comienza con un peso extraordinario dado por la solemnidad que imparte el primer acento del lamento:  $\iota / \omega\ \gamma\epsilon\nu\epsilon / \alpha\iota\ \beta\rho\omicron\tau / \omega\nu$  (...). Sófocles logra este efecto al ignorar la regla de la versificación que establece que cuando un verso es iniciado con una síncopa, anacrusis (golpe ascendente) debe preceder. Las citas al texto griego siguen la edición de PEARSON (1928), las traducciones nos pertenecen.

<sup>3</sup> De acuerdo con los escritos de CALAME (1995: 53), las Musas, cuando son invocadas, ocupan el lugar de la segunda persona, el *tú*, puramente un ser ficcional. La Musa representa una suerte de doble del *Yo*. Entonces, en primer lugar, el *Yo* se proyecta a sí mismo a través de la forma *Tú*, con lo cual hace una figura superior a sí mismo, es decir, el poder divino que asume su posición

requerimiento que exhibe el canto condensa una reflexión acerca de los acontecimientos ocurridos hasta entonces, exterioriza una meditación sobre la propia obra como un espacio metateatral, como un espejo de Atenas, que se observa a sí misma en el monarca sensible que yerra porque no ha tenido todo bajo control. Tampoco emplea un lenguaje cifrado como otros coros, sino relativamente llano.

Como decíamos, el Coro comienza con un vocativo a las generaciones humanas, nos ubica en el espacio y el tiempo que configura la finitud de las vidas<sup>4</sup>. Si el soplo vital de los hombres es igual a τὸ μηδὲν (vv. 1187-88), nada más puede agregarse. El ὤς es exclamativo, y expresa la imposibilidad de contar esas generaciones, como un modo de evitar el priamel.

Bollack comenta la dificultad sintáctica para integrar el participio ζώσας (v. 1188). El estudioso sostiene que, en todo caso, frente a τὸ μηδὲν, el concepto señala que la vida existe igual a la realidad de la nada y el participio proyecta el triunfo del cambio continuo. Desde el comienzo se pone al descubierto la fragilidad de las vidas humanas, y éste llega a ser un tópico sobre el que Sófocles insiste en varias de sus tragedias como, por ejemplo, la experiencia de Odiseo en *Áyax* (vv. 127-32)<sup>5</sup>.

---

actancial. De este modo, los valores religiosos dados estarían investidos en el actor “Musa”, y esa proyección demostraría el prestigio sagrado de las palabras habladas por el Yo en poesía griega arcaica. A propósito de esta actitud frente al yo poético, con el impacto del vocativo inicial en el Estásimo de referencia nada se halla, el autor quiebra la tradición.

<sup>4</sup> DILLER (1951: 1-27) enfoca el teatro de Sófocles como el drama que bifurca el escenario: por un lado se pone en acción el conocimiento humano que llega a ser condicional y limitado por la coyuntura. Por otro lado, se percibe la intuición de lo divino, que prosigue inmutable e incondicional. Cuando el hombre experimenta esa otra realidad un día en su vida, se observa la catástrofe que mencionamos. Nos remite a *Iliada* VI, 146: Diomedes refiere la vida de los hombres tan efímera como las hojas de los árboles. Por otra parte, el vocativo, como el imperativo, privilegia la relación con el público, establece una relación directa e inmediata entre destinador y destinatario; debilita la distancia entre el δράω y el θεωρεῖν, involucra directamente al espectador como un procedimiento de intimación. Cfr. KERBRAT-ORECCHIONI (1993: 205).

<sup>5</sup> BOLLACK (1990, 3: 777-78) afirma que en la fragilidad del delirio, Odiseo descubre la condición de la naturaleza humana, el “casi nada” del hombre. Cfr. también SARAVIA DE GROSSI (2009: 145-165), a propósito de la lección de Odiseo, impartida por la diosa, de clara filosofía presocrática heraclitea, señalada particularmente con el verbo κλίνω (v. 131).

El Coro se coloca como espectador del drama, crea un plano más de representación que coadyuva con el nivel de profundidad de lo que dice<sup>6</sup>. El verbo *ἐναριθμῶ* (v.1188) presenta un intento de contabilizar esa *nada* que menciona. Luego por medio de las reiteraciones *τίς γάρ, τίς ἀνήρ πλέον* (v. 1189), el Coro procura dar explicaciones acerca de los enunciados previos, respecto del tema de la *εὐδαιμονία*.<sup>7</sup> De este modo, en el centro de la estrofa tenemos resumida la existencia definida en los tres primeros versos:

τίς γάρ, τίς ἀνήρ πλέον  
 τᾶς εὐδαιμονίας φέρει  
 ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν  
 καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι; (vv. 1189-92).

Realmente ¿quién, qué hombre sobrelleva más felicidad que tanta cuanto necesita para aparentar y, después de tal semblanza, declinar?<sup>8</sup>

En el marco de la *δόξα*, la felicidad depara sólo inestabilidad; el verbo *δοκέω* aparece exactamente en el centro de la estrofa (vv. 1191-92)<sup>9</sup>. Éste nos trasporta al ámbito de la opinión que se opone a la

<sup>6</sup> Una actitud semejante se observa en el Estásimo II, a propósito de la pregunta formulada: *τί δεῖ με χορεύειν;* (v. 896) “¿Por qué debo danzar?”, que introduce el espacio metateatral, en cuanto el Coro indaga sobre la eficacia de su propia participación. Para la interpretación de este Estásimo como el nervio vertebral de la obra, cfr. ROSENMEYER (1993: 556-571, específicamente 570): “It is an anatomy of virtue and vice, cast in the voice of the available and appropriate dramatic instrument, the tragic chorus”.

<sup>7</sup> La mención a la *εὐδαιμονία* recuerda vivamente el Estásimo II de *Antígona*, en el cual se hace referencia a los males permanentes que soportan los Labdácidas, inclusive y especialmente en la generación de las hijas. La primera palabra del canto es *εὐδαίμων* “favorecido por los dioses”, luego, “feliz”. El enunciado parece irónico con respecto a lo siguiente, donde se habla del desastre como una devastación congénita. Cfr. SARAVIA (2012). El concepto en este Estásimo IV sugiere lo frugal, provisorio, que alude a la inestabilidad propia de la vida humana.

<sup>8</sup> Para los textos en griego, seguimos la edición de PEARSON (1928), las traducciones nos pertenecen.

<sup>9</sup> GOLDHILL (2009: 183 y ss.) afirma que la letra que mejor representa la encrucijada es la *κ* y la primera palabra del Coro que contiene dicha letra, sin considerar el coordinante *καὶ* (v. 11187) es *δοκέω* reiterado en el verso

plenitud mencionada como realidad en los primeros versos. Es decir, contradice la opinión subjetiva de la coyuntura, representada en la felicidad como una construcción del espíritu y, por lo tanto, el canto trasmite la naturaleza falaz y precaria de la bonanza. El participio aoristo δόξαντα indica puntualidad; mientras el infinitivo presente y por tanto infectivo reproduce el vértigo del devenir inexorable de la existencia. O sea, el infinitivo propone una idea de duración frente al hecho confectivo que trasunta el participio aoristo<sup>10</sup>. Este juego del verbo δοκέω está ligado al verbo ἀποκλίνειν (v. 1192)<sup>11</sup>. El ocaso de la persona integrado en el movimiento del tiempo de la existencia, que alberga la gloria y, en consecuencia, las sombras, queda demostrado en el centro del canto, en α' y β; remite a un punto de vista presocrático y sintetiza el pensamiento de Sófocles. La caducidad de las vidas humanas se expone opuesta al ritmo o curso de los astros, que permanece fijo e inmutable en su movimiento perpetuo. Ingresar en el haz de luz divino entraña un triunfo sobre la temporalidad; ciertamente esa plenitud no tiene nada de estable, ella aparece en un lapso, de tal suerte que revela su precariedad. El "parecer" constituye una de las fases de la coyuntura que importa a los hombres y sus preocupaciones<sup>12</sup>.

Como afirma FRÄNKEL (1946) citando a Píndaro, "cuando la luz dada por un dios viene, un rayo de luz y la vida gentil se hace presente entre los hombres". Estas imágenes se esparcen aquí y allá en los poemas pindáricos y Sófocles lo expone en el último Estásimo<sup>13</sup>.

Parménides, contemporáneo de Píndaro, demuestra que el hombre y su mundo, porque todo en él parece ir y venir y cambia en el curso del tiempo, no son nada sino fantasmas insustanciales<sup>14</sup>. Así, puede interpretarse la palabra ἐφίμερος como inestable, inseguro y

siguiente junto con ἀποκλίνειν, un verbo muy representativo del pensamiento de Sófocles.

<sup>10</sup> Cfr. BOLLACK (1990, 3: 781).

<sup>11</sup> El sentido más drástico de la oscilación en la vida que implica el verbo podría ejemplificarse en la caída estrepitosa de Capaneo en la Párodos de *Antígona* (vv. 129-133).

<sup>12</sup> Estos conceptos aluden a los dichos del Mensajero de Corinto (vv. 1133-1140), en el Episodio IV, momento en que refiere la rutina de todos los años, cuando ocasionalmente los dos hombres, el de Corinto y el pastor de Layo, se encontraban mientras cuidaban los animales.

<sup>13</sup> En la *Pítica* VIII, *Istmica* 8.14, etc.

<sup>14</sup> Cfr. FRÄNKEL (1946: 134).

precario. El término definiría la condición inherente a la naturaleza humana. El Estásimo IV ejemplifica todas las acepciones del ser humano como efímero, resume la obra con la descripción del hombre en tanto ser inconstante, como criatura de un día<sup>15</sup>.

Claramente, el Coro expresa su compromiso por medio de dos verbos: ἐναριθμῶ (v. 1189) y μακαρίζω (v. 1197), en primera persona singular del presente indicativo<sup>16</sup>. Mientras tanto la estrofa pasa de la segunda persona del plural ὑμᾶς (v. 1187) a la tercera singular ἰς ἀνὴρ, para otorgar mayor perspectiva en la ejemplificación central (v. 1189). La palabra βροτῶν aparece en el primero y anteúltimo versos (1186 y 1195), en ambos casos en genitivo<sup>17</sup>. Esta distribución muestra que la estrofa mantiene una estructura anular, como también se aprecia en las demás. En el centro se extiende lo narrativo. Efectivamente el canto se expresa de tal modo que queda claro que ellos son conscientes de que no trascienden su propia condición. La composición de la estrofa delinea la índole esencial de los seres humanos, encerrados en un angosto universo de vicisitudes.

La antístrofa resume la carrera de Edipo; luego, esa mención prosigue en β. Narra cómo Edipo venció a la Esfinge<sup>18</sup>. A' comienza

<sup>15</sup> Los insectos también son llamados ἐφήμερον, cfr. FRÄNKEL (1946: 132), lo que aportaría, a nuestro entender, una nota kafkiana a la consideración de los seres humanos.

<sup>16</sup> Cfr. SNELL (1966: 100): “El elemento intencional queda grabado con la máxima pureza en la primera persona.” Y más adelante (101) el estudioso afirma: “En la raíz del presente (...) la fuerza expresiva tiene su máxima potencia.” A su vez, el verbo ἐναριθμῶ no posee un contenido referencial, constituye una expresión subjetiva que trasunta el tiempo psicológico de los coreutas en la evaluación del transcurrir temporal. Cfr. KERBRAT-ORECCHIONI (1993: 179-81). Efectivamente, el verbo trasunta la idea de la imposibilidad de cuantificar como en *Áyax* (v. 646).

<sup>17</sup> Cfr. CHANTRAINE (1968: 197), quien explica que βροτός “mortal” –implica posibilidades, lo contrario a la muerte– opuesto, a su vez, a ἄμβροτος (con ἀ privativa, el adjetivo se usa como un epíteto de los dioses), ἀθάνατος o, bien, a θεός. En cambio ἄνθρωπος designa al hombre como especie y es opuesto a θεός. Tanto βροτός como ἄμβροτος son términos homéricos. ¿Acaso el autor quiere plasmar algunas reminiscencias épicas a los actos de Edipo?

<sup>18</sup> Cfr. CALAME (1996: 20) a propósito de los significados de la Esfinge. Para el autor, Edipo resulta ser el primero entre los hombres debido a su capacidad sin igual en la decodificación del discurso. MOORE (2003: 1-19) afirma lo siguiente: “The privileged position assigned to the Sphinx in Sophocles’ *Oedipus*

con el relativo con matiz causal ὅστις<sup>19</sup>, junto con la idea de extralimitación o exceso, dada por la palabra ὑπερβολάν (v. 1197), en relación a la victoria sobre la Esfinge y el poderío en el gobierno (v. 1198). Se emplea un verbo de fuerza física como κρατέω para mencionar la prosperidad<sup>20</sup>. Edipo dominó, después de haber acertado con el arco (τοξεύσας v. 1198), el enigma del monstruo, como si Edipo fuera Apolo. El tema de la felicidad que se inicia en la estrofa α con εὐδαιμονία (v. 1190) y μακαρίζω (v. 1196), ahora se expresa como un genitivo régimen del verbo mencionado:

ὅστις [...] ἐκράτησας τοῦ πάντ' εὐδαιμόνος ὄλβου, (...)  
(vv. 1198-99)

Quien dominaste la prosperidad, la felicidad por completo, (...)

Los ancianos exponen, como en un resumen, el desempeño social de Edipo: quien dominó el monstruo y, a partir de entonces, lo erigieron como βασιλεύς (v. 1202), resulta sugestivo que no lo llamen τύραννος<sup>21</sup>.

En el verso 1199 comienza el relato acerca de la virgen de garras corvas, cantora de enigmas; Edipo se convierte en un muro contra la muerte en su tierra<sup>22</sup>. A partir de ese suceso, él fue honrado

---

*Tyrannus and Oedipus at Colonus* is not accidental. Oedipus' life is intimately bound to the Sphinx's; Sphinx and hero are twin-born." Siguiendo este enunciado puede afirmarse que la muerte de la esfinge también adelanta la muerte civil del héroe, al modo en que se suceden las muertes heroicas en *Iliada*. El Estásimo IV presenta la contrapartida del encuentro con la Esfinge. Esta adelanta el punto culminante de la vida de Edipo; el Estásimo pergeña en escorzo la vida humana en todas sus instancias, en la plenitud y el abismo, teniendo este último como punto de apoyo para la observación.

<sup>19</sup>Cfr. DAWE (1982: 216).

<sup>20</sup> Un sentido semejante adquiere el mismo verbo en el Estásimo I de *Antígona* (v. 347), en ese caso el régimen verbal reúne todo aquello que pertenece al hombre y que conforma su señorío. Cfr. SARAVIA (2007: 82).

<sup>21</sup> Ser βασιλεύς implica poseer el reino heredado; τύραννος supone la forma irregular en que fue obtenido el poder. Lo paradójico resulta ser que Edipo, efectivamente, heredó el trono.

<sup>22</sup> En *Edipo en Colono*, Edipo también ejercerá su influencia benéfica con el resguardo para la ciudad.

no sólo como rey sino también como el hombre más grande de Tebas (v. 1203).

La invocación a Zeus (v. 1198) difiere del sujeto y por tanto no interfiere con la segunda persona de la estrofa. El único vocativo al dios permanece al margen, queda relegado a una exclamación interjectiva<sup>23</sup>. El triunfo sobre las fuerzas de la muerte ha creado para él un poder que por un tiempo lo igualó a los dioses. Por su victoria sobre la virgen devoradora, él ha sido puesto en posesión de un imperio sobrehumano (v. 1202)<sup>24</sup>.

Barret (2002: 214) afirma que para vencer a la Esfinge, el nombre exacto es lo que venció. Edipo supo qué y cómo decirlo ante la Esfinge, y eso no se menciona en la obra. No conocemos en ella ningún relato de los acontecimientos, no se especifica nada acerca del encuentro que, para la plástica en general y, particularmente, la cerámica, expone el motivo medular del mito<sup>25</sup>. El silencio al respecto parece presentar una experiencia intransferible, así como la última escena en la habitación donde se vacía las cuencas de los ojos<sup>26</sup>.

Además de la capacidad cantora de la esfinge con la palabra *χρησμοδόν* (v. 1200), las imágenes auditivas se vuelven recurrentes destinadas a un interlocutor ciego: *καλῆ* (v. 1202) y *ἀκούειν* (v. 1204).<sup>27</sup>

La Estrofa B trata de la desgracia en particular de Edipo, ofrece un contraste rítmico que acompaña la quiebra temporal *τανῦν* (v. 1204) y, después del repaso por la historia próspera en la vida de Edipo, se interpela el presente. El Coro canta la miseria actual en la que el protagonista está sumido. Contempla desde el esplendor pretérito del rey hasta la caída en la oscuridad, una forma de ejemplificar el

<sup>23</sup> BOLLACK (1990, 3: 791) justifica la tmesis del participio *κατὰ...φθίσας* (v. 1198) y afirma que, por lo tanto, el coordinante *μὲν* es *solitarium*, de este modo puntualiza el evento que fue el origen de la bonanza completa que Edipo ha conquistado en la ciudad.

<sup>24</sup> BOLLACK (1990, 3: 787). De hecho, para la consulta que efectuó el pueblo tebano, fue preferido antes que Tiresias.

<sup>25</sup> Cfr. MORET (1984 *passim*).

<sup>26</sup> Asimismo equivalente a la forma en que Antígona consumó su propia muerte. Todos ellos configuran los espacios en blanco del texto, altamente sugerentes. Cfr. ISER (1987: 227).

<sup>27</sup> Algo semejante ocurre en *Edipo en Colono*, cuando Polinices describe la composición sin signos plásticos de su tropa, teniendo en cuenta que su interlocutor es un hombre ciego. Cfr. SARAVIA (2002: 60).

verbo ἀποκλῖναι (v.1192). Tan grande la gloria, tan profundo el desastre, en la opinión del Coro (vv. 1204-6).

El comienzo de la estrofa interpela por medio de dos interrogativas directas al modo de preguntas retóricas, pues el Coro tiene la certeza de que nadie supera a Edipo en la competición por ver quién llega a ser más desafortunado. Incluso en eso, él también resulta insuperable. La misma aclamación de la antistrofa α' (vv. 1202-4) tiene su correlato en estos versos iniciales, con signo inverso.

El adjetivo μέγας, en alusión a la ciudad y el puerto materno respectivamente, recorre el texto en las dos estrofas centrales (vv. 1203-4 y 1208), confiere una idea de la oscilación pronunciada que comprende la distancia entre la prosperidad y las sombras del error garrafal de su existencia. La grandeza, subrayada por las primeras reiteraciones (vv. 1203 y 1204), en el verso 1208 señala la magnitud o la profundidad del puerto, una metonimia de la madre, que, en su oportunidad, ha empleado Tiresias (vv. 422 y ss.). El predicado verbal ἤρκεσεν (v. 1208) colabora con un tono irónico, por medio de la ambigüedad que mantiene tanto en el sentido de *te resguardó* o *te cercó*<sup>28</sup>. Junto con πεσεῖν el infinitivo aoristo acentúa el momento preciso y objetiva el hecho<sup>29</sup>. Μέγας señala la *akmé* del héroe, el reinado magnificente y, con el mismo énfasis, su ocaso en el puerto donde cayó. Ninguna experiencia tuvo atenuantes<sup>30</sup>.

Luego la imagen incorpora el elemento evocado θαλαμηπόλῳ *la habitación matrimonial*. Dos verbos conjugados vertebran la estrofa: ἤρκεσεν y ἐδυνάθησαν (vv. 1208 y 1212), si se quiere antónimos<sup>31</sup>. En el centro de la misma, las palabras del verso 1207 actualizan el verso 8 del Prólogo, en momentos en que el protagonista mostraba todo su carisma ante el pueblo tebano, al invocar al afamado Edipo que tuvo un doble puerto. Auditivamente la estrofa exaspera la aliteración en consonantes explosivas. Como en un *crescendo* el efecto oclusivo se

<sup>28</sup> El verbo recuerda a *Iliada*, cfr. WORMAN (2001: 228-52), también en *Áyax* se menciona el ἔρκος. Cfr. SARAVIA (2009: 155).

<sup>29</sup> Cfr. HUMBERT (1960: 142-43). El verbo πεσεῖν significa tanto *caer* como *precipitarse*, cfr. BOLLACK (1990, 3: 803).

<sup>30</sup> El mismo epíteto tanto para Yocasta como para la ciudad, recuerda que Edipo ha conducido el gobierno de la ciudad desde el lecho de su madre. Cfr. BOLLACK (1990, 3: 804).

<sup>31</sup> Ἀρκέω: resguardar, defender; δδύναμαι: ser capaz, posible, suficientemente fuerte. Cfr. LIDDELL-SCOTT (1968). Uno connota estatismo; el otro, movimiento.

acentúa en los tres últimos versos, junto con las reiteraciones del gusto de Sófocles. La estrofa comienza y finaliza con interrogativas directas; en ese sentido también se estructura como composición anular. En el centro se halla la invocación a Edipo κλεινός (v. 1207) *famoso* y luego el encallarse en el puerto materno.

El Coro comienza con la totalidad de la generación de los mortales y finaliza con su compromiso, como cuerpo social, de apoyar a Edipo. Ellos están abstraídos por el tema del incesto (vv. 1207-15). El verso 1211 menciona los surcos paternos. Ἄλοκες admite ser interpretado como aquello que provoca además de la huella física las sutiles heridas intelectuales o morales; en consecuencia, aquel que marca de tal modo posee se considera una personalidad mordaz, acerba, o bien, pérfida<sup>32</sup>. Aquí la experiencia compartida con el padre trasunta estas características.

En la Antistrofa β', el primer verso otorga un carácter gnómico al enunciado:

ἐφηῦρος ἄκονθ' ὅπανθ' ὄρων χρόνος,  
δικάζειτ' ἄγαμον γάμον πάλαι  
τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον. (vv. 1213-15).

El tiempo, que todo lo ve, te descubre, involuntariamente, y condena una boda antigua que no lo es, que engendra y también que resulta engendrada.

Es decir, “todo se sabe”, pero Zeus no interviene con su clarividencia como en el Estásimo II (v. 904) sino los ciclos de la naturaleza<sup>33</sup>. BURTON (1980: 176) afirma que el tiempo implica un proceso que resulta inevitable en su movimiento; en la regularidad de su dinamismo se halla infalible el descubrimiento de la verdad. Χρόνος

<sup>32</sup> Cfr. CHANTRAINE (1968: 153). El término se emplea cuando se trata de pasar un estilete que escribe su trazo sobre una herida.

<sup>33</sup> El motivo se halla en *Edipo en Colono*, en el discurso de Edipo (vv. 607-615, especialmente 609), semejante al discurso engañador en *Áyax* (vv. 646-49). De igual forma en la construcción *epirremática* que funciona como un *commos* entre Edipo, Antígona y el Corifeo en *Edipo en Colono*. “De esto es testigo el tiempo, que un día derriba a unos y al siguiente eleva a otros. Retumba el cielo, oh Zeus” (vv. 1453-56). Cfr. SARAVIA (2010: 97-111). En el Éxodo de *Edipo Rey* (vv. 1329-30) Edipo dirá que Apolo es la causa de sus sufrimientos.

implica el devenir que descubre todo; no una situación puntal sino que el procedimiento representa aquello que saca a relucir los hechos.

Cronos (v. 1213) personificado se vuelve con frecuencia el revelador, el que recuerda, el que preserva y el que destruye a los hombres. Aquí también se identifica como δικαστής, que restaura ίκη, en tanto *justicia* o *derecho*, desde una situación de horror aberrante. Ese sentido adquiere el verso 1214<sup>34</sup>.

El verbo εὐρίσκω (v. 1213) refuerza su sentido con el prefijo ἐπι-, de modo que alberga la idea de condena o castigo, implica que el tiempo descubre flagrante al agente y el adjetivo ἄκων *involuntario* acentúa la idea de la escisión entre el ritmo del universo y nuestras decisiones personales<sup>35</sup>. El adjetivo podría interpretarse como una característica del mundo trascendente, inmutable, ajeno a los hombres y a sí mismo en su ritmo eterno. Pone en su justo lugar a los mortales y sus vicisitudes, reitera figurativamente que una esencia compone la realidad humana y otra, distante e incognoscible, se halla en la realidad independiente de aquellos afanes. Sófocles no plantea una consonancia con el universo sino un mundo humano que gira sobre sí mismo y el tiempo lo descubre y señala<sup>36</sup>.

Sin duda, el lenguaje despliega una tensa expresión conceptista; necesita ser explicitado por medio de los ejemplos que se exponen a continuación. En los dos versos siguientes se extiende la exégesis de la imagen del matrimonio incestuoso con antítesis y reiteraciones (vv. 1214-15).

En estos juegos de palabras la lengua alcanza un nivel críptico, al modo en que las dosis de verdad son exhaladas por Tiresias, como una bocanada (vv. 362, 420-23, 438, etc.). En el centro de la estrofa se halla la invocación al hijo de Layo (v. 1216) y el deseo irrealizable de no

---

<sup>34</sup> Cfr. JEBB (1897: 158).

<sup>35</sup> El mensajero también emplea los adjetivos ἐκόντα κοὐκ ἄκοντα. (v. 1230). El tema de los actos involuntarios conforma un tópico concluyente en *Edipo en Colono* y también en *Filoctetes*. A propósito del adjetivo *akôn*, cfr. GUARIGLIA (2000: 59). El autor, basado en Aristóteles *EN* 1110 describe las acciones involuntarias como aquellas que son producidas por la fuerza o por ignorancia. A su vez, puede ocurrir que se realicen sin la contribución del agente o bien, ignorando las circunstancias particulares: qué, quién, con qué, etc, con pesar (EN 1111<sup>a</sup> 1). Cfr. también GASTALDI (2006: 137-159).

<sup>36</sup> Cfr. VIDAL NAQUET (1986: 51).

querer verlo nunca más (v. 1217)<sup>37</sup>. Los ancianos expresan el lamento muy sincero. No obstante y a pesar de todo, mantienen su adhesión y lealtad al rey<sup>38</sup>. Él les ha permitido respirar acompasadamente y pudieron dormir de noche. Con la imagen del sueño tranquilo que supone los ojos cerrados, los ancianos equilibran la metáfora de la ceguera<sup>39</sup>. Han visto mucho y saben todas las cosas. “Han leído”, por decirlo así, el texto de la vida de Edipo<sup>40</sup>. El sueño proporciona la ilusión de una vida tranquila y el revés descubre la verdad de la ruina y la extinción (vv. 1220-22).

La estrofa y, por ende, el Estásimo finaliza con verbos en primera persona singular, como en  $\alpha$ . El *yo* del Coro da prueba de su identidad teatral. Se afirma como un personaje más, como lo considera Aristóteles<sup>41</sup>. El conjunto de ancianos ha reflejado cómo ha actuado Edipo cuando el peligro acecha, cómo ha respondido a las situaciones conflictivas. Él ha mostrado un temperamento virtuoso en el sentido en que se predispuso a hacer lo mejor, en cuanto a sus posibilidades, con las limitaciones de la propia naturaleza humana. Ha seguido una conducta en la cual la virtud desempeña un papel significativo<sup>42</sup>. Los ancianos pudieron recuperar la armonía interior. Gracias a los actos de Edipo, el Coro duerme tranquilo, cierra los ojos. El final del día puede interpretarse como una metáfora de la vida<sup>43</sup>.

---

<sup>37</sup> Resulta llamativo que el verbo εἶδω aparezca en este verso por única vez en el Estásimo. Impregna de tono nostálgico la imposibilidad de los ancianos de parecerse primero a Tiresias y luego a Edipo, con todas las connotaciones que suscita el término en la obra. Cfr. por ejemplo VERNANT (1993: 22-24).

<sup>38</sup> Cfr. FOLEY (2003: 20) quien afirma que los Coros masculinos, en contraste con los femeninos, tienden a establecer un contexto público y político para la acción; ellos están muy ligados a la comunidad política.

<sup>39</sup> Asimilados a Pólipo (v. 961), tanto los ancianos como Pólipo se echan a dormir, como un juego de espejos entre ambos. El sueño, en efecto, anticipa la muerte. Cfr. MUSURILLO (1957: 36-51). CALAME (1996: 26) afirma que el Coro de ancianos de Tebas claramente refracta las reacciones del héroe en el momento del reconocimiento.

<sup>40</sup> Recordemos que SEGAL (1981 y 1998) explica la dinámica de la pieza como una obra hermenéutica, de la interpretación del sí mismo—en tanto otro.

<sup>41</sup> Cfr. *Poética* 1456<sup>a</sup> 25-32.

<sup>42</sup> Cfr. GILLET Y HANKEY (2005: 269-285).

<sup>43</sup> GOULD (1996: 224) afirma que la otredad del Coro, su papel esencial con la ficción trágica, reside realmente en su expresión colectiva, en mostrar una experiencia alternativa, aún opuesta, a la de las figuras heroicas, que dominan el mundo de la obra. No obstante, ellos no expresan los valores de la *polis*, sino

Si repasamos el resto de los Estásimos en la obra, los vocativos de la Párodos se dirigen a Διὸς ἄδυπετὸς φάτι, (v. 151) “el rumor agradable de Zeus” al Peán delio; en α' a la hija de Zeus, Atenea, y su hermana Artemisa, la que rodea la tierra y a Apolo; en β hay sólo una interjección de dolor; en γ se realiza la invocación a Zeus padre (v. 202) pero, en γ' se retoman las invocaciones dirigidas esta vez al Señor Licio y a Baco y las ménades (v. 210).

El Estásimo I incluye más narración y expone dos temas: primero plantea la duda acerca de quién puede ser el asesino y, en segundo lugar, los coreutas no se permiten creer que Edipo resulte el agente. Se nombra al hijo de Zeus que *salta armado sobre él, con fuego y relámpagos* (v. 470), y *las Ceres pasmosas lo siguen infalibles* (v. 472), es decir, no hay escapatoria para el responsable del crimen. Zeus y Apolo son considerados sagaces (v. 498) pero otra cosa parece el adivino; los coreutas no están seguros de que haya dicho la verdad. No hay vocativos; no obstante, se mencionan a Apolo y las Furias que rondan sobre Edipo.

En el Estásimo II (vv. 863-910) la primera estrofa habla sobre la piedad religiosa y, a partir del verso 897, amenaza con no implorar al templo de Abas en Olimpia. Hay un vocativo a Zeus, que todo lo gobierna (v. 904). Durante el tiempo dramático del Estásimo se pasa del descubrimiento del regicida al descubrimiento del parricida. El Coro da cuenta de la medida del abismo que se abre en la ciudad<sup>44</sup>.

El Estásimo III (vv. 1086-1109) funciona como un *hipórquema*<sup>45</sup>. La estrofa α celebra al Citerón y se pregunta si Edipo es hijo de algún dios, de Pan o de Apolo, o de Hermes o Dioniso. El único vocativo es Φοῖβε (v. 1098).

El Estásimo IV sólo expresa un vocativo a Zeus en el medio del canto (v. 1198), incidental, como al margen de todo lo demás. En esta instancia de la obra no hay nada sobrenatural, todo se da en el nivel del

frecuentemente la experiencia de los excluidos, los oprimidos, y vulnerables. En ese caso ellos acompañan en sus afanes al pastor de Layo, quien quiso retirarse a las afueras para estar tranquilo.

<sup>44</sup> Estos comentarios constan en nuestra conferencia “Las expresiones de violencia en *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles”, comprometida para su publicación en *Cartapacios de Derecho*, Unicen.

<sup>45</sup> Un recurso propio de las primeras cuatro obras de Sófocles.

hombre en sí<sup>46</sup>. Además, tampoco aparecen verbos como φαίνω o διαφαίνω que implicarían la presencia de Apolo.

En resumen, en la Párodos, el Coro expresa un pedido desesperado a los dioses para que aquellos reviertan la situación imperante en Tebas. En el último Estásimo, predomina cierto tono decepcionado. Ya no hay nada que remediar. La idea de τέλος en el sentido en que se ha descubierto el ser completo, parmenídeo, se vuelve evidente. No se nota ni desasosiego ni angustia, sí una certeza de hombres resignados, ni siquiera se percibe la aceptación de los hechos. En la Párodos prevalece una actitud de expectativa; pero el último canto constata los sucesos como un epítome, no queda ninguna δόξα por develar. La verdad se ha mostrado en un instante, pero inmediatamente se configura otra δόξα, dada por las nuevas circunstancias que se evidencian o se manifiestan en el devenir, es decir, cambia el cuadro de situación. Por tanto, inmediatamente después, el Éxodo permite el tiempo dramático necesario para esa nueva representación<sup>47</sup>. El discurso del mensajero crea esa nueva realidad por medio de la exposición discursiva metateatral.

En el Estásimo II el Coro pide que se cumplan los oráculos (vv. 863-910). Apolo no se hace esperar e, inmediatamente después, el mensajero de Corinto trae la noticia de la muerte de Pólipo y, por lo tanto, la verdad sobre el nacimiento de Edipo.

El Episodio II comienza a desandar el pasado cercano, el Episodio III el pasado remoto. Ambos confluyen en el presente de Edipo, motivo de reflexión del Estásimo IV. Mientras éste tiene lugar, Edipo encuentra el cuerpo de Yocasta pendiente de un cinto y, en consecuencia, se mutila y vacía las cuencas de los ojos.

El Estásimo II marca el fin de la primera parte de la obra. Alcanza una visión más amplia que otros Coros. Posee profundidad y perspectiva. Al preguntarse por el sentido de su danza, sale de marco. Expone el tema del sufrimiento inaceptable que luego en el Estásimo III

---

<sup>46</sup> SEGAL (1996: 21-22) comenta que si bien Zeus está presente en todos los Coros, salvo el Estásimo III o *hipórquema*, el sacerdote de Zeus dialoga con Edipo en el Prólogo, no Tiresias, sacerdote de Apolo.

<sup>47</sup> Cfr. DODDS (1982: 187), quien afirma lo siguiente: “To me personally Oedipus is a kind of symbol of the human intelligence which cannot rest until it has solved all the riddles –even the last riddle, to which the answer is that human happiness is built on an illusion.”

se convierte en resignación; en el Estásimo IV el Coro canta como disociado del héroe.

El tenor de la última injerencia del canto impone una percepción *gnómica* de las experiencias sufridas, como un compendio de la cultura del público mismo y<sup>48</sup>, en segundo lugar, no remite a una esfera religiosa sino política o, al menos, considerando sólo los resultados del paso de la clarividencia que experimentaron todos, principalmente Edipo. El Coro pone en evidencia lo que la peste dejó, como un torbellino que desordena y exhibe lo más miserable de cada uno, como una metáfora del “hundimiento”<sup>49</sup>.

El Estásimo IV contrasta con el discurso del mensajero. El primero exhibe un tono filosófico, el segundo expone un discurso cuyo enfoque narrativo amplifica el espacio extra-escénico del palacio. En cambio el primero expone las secuencias temporales en dos espacios claves: los senderos y el lecho, rumbos y base. En los trayectos, Edipo comete parricidio; en la quietud, el incesto. Uno implica riesgos públicos; el segundo la intimidad del hogar. El mensajero en cuatro palabras resume los males presentes (vṽν δὲ v. 1283) del tiempo ido (πάροιθε v. 1282):

Στεναγμός, ἄτη, θάνατος, αἰσχύνη, (...) (v. 1284).

Lamento, obnubilación, muerte, vergüenza (...)

a diferencia del ayer que es descrito como ὄλβος (vv. 1282-83), reiterado en dos ocasiones. El Coro, anteriormente, se ha manifestado sobre la felicidad pretérita como una posesión cuasi-física, como un requerimiento del poder, interpretada esencialmente como prosperidad. El tiempo pasado, rico en expectativas, se detalla con profusión en el centro del canto (vv. 1189-1203); el ahora (τανῦν δ' v. 1204) con el quebranto esencial que de suyo posee todo hombre, y más si éste es un héroe de Sófocles, continúa en el segundo par estrófico. El contraste explicitado no hace sino definir el verbo ἀποκλίνειν (v. 1192), la inestabilidad<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Cfr. GILLET y HANKEY (2005: 269-285).

<sup>49</sup> Cfr. MUSURILLO (1957: 36-51) y GRIFFITH (1998: 77).

<sup>50</sup> En *Edipo en Colono* la inestabilidad se representa como la inclinación de la balanza: ὅσπῃ βίου μοι. (v. 1508), en este caso, el verso señala el punto de inflexión en la vida de Edipo anciano.

El Coro, desde este punto de vista, se desplaza de su posición relativamente tradicional y se dispone como un espectador dentro de la pieza y reflexiona junto con los ciudadanos. Los ancianos corroboran que Edipo fue el que descifró el enigma diciendo ἄνθρωπον pero él no advirtió que viviría ejemplificando esa condición de οἱ -δι- πους, “los que viven en dos pies”, seres susceptibles al error<sup>51</sup>. Paradójicamente, el enigma concluye con las reflexiones de los que, por la tarde, avanzan en tres pies.

CALAME (2005: 218) interpreta que los coros contienen una voz hermenéutica, una voz performativa y una voz emotiva. En el caso de este Estásimo, creemos que cumple con los tres sesgos. En cuanto a la primera voz, a su modo, los ancianos ejercen su propia interpretación de los sucesos. Siempre un poco relegados, detrás de las situaciones, en pocas palabras diseñan el itinerario de Edipo entre los caminos y el tálamo. La segunda voz reflexiona sobre la *performance* en los episodios, como también el Estásimo II, en este caso el Coro corrobora que el tiempo todo lo muestra, dado que Edipo y Yocasta dan fin a la unión en el último des-encuentro. Los ancianos de Tebas se vuelven espectadores del drama de Edipo, padecen terror y conmiseración, han experimentado la tragedia. Esta actitud continúa luego en el *commos* del Éxodo (vv. 1295-97, 1303, 1306). Por último, la voz emotiva emerge en la aflicción por las generaciones, la piedad o simpatía que los sensibiliza en tan alto grado. Esta polifonía de voces otorga complejidad a la intervención de los ancianos y nos asegura que existe una *polis*<sup>52</sup>. En ese sentido el Coro ejerce un lenguaje *performativo*, confiere sustancia a la vida cívica.

Así como la poesía sanciona la realidad y, de este modo, descubre la esencia de los acontecimientos, el Coro corrobora y da fe de todos los sufrimientos y avatares de la existencia de Edipo que ocurren sin hiatos. Los ancianos sentencian el fin de una vida, tal como se recortaba socialmente<sup>53</sup>, y predisponen para presenciar las iniciativas que se perfilan desde la nueva coyuntura que configura la δόξα, en el tiempo dramático del Éxodo.

El Prólogo presenta una escena multitudinaria con seres de distintas edades e intereses. El Estásimo IV refiere líricamente cómo los

---

<sup>51</sup> Cfr. VERNANT (1995: 114).

<sup>52</sup> Cfr. WILMER y ZUCAUSKAITE (2010: 168-184).

<sup>53</sup> Cfr. WARNING (1989: *passim*, especialmente los artículos de Iser), y HARDWICK (2008).

conmovió ese día en el que se compendia la vida de un hombre que ha sido un buen conductor de la ciudad. La desolación que siente la vejez en estos momentos contrasta con la esperanza del Prólogo y la Párodos y subraya este *leit motiv* recurrente en *Edipo en Colono*. La ausencia de una invocación a las Musas, por ejemplo, implica que no hay memoria como en la épica, no se apela al mito y, por lo tanto, el Coro refiere la realidad de los hombres, el canto suena como la antesala del regreso a escena de un nuevo Edipo, “puro hombre”.

Tanto el Estásimo II como el Estásimo IV conciernen a la obra pero se dirigen al público. Ambos miran hacia los ciudadanos, no hacia los personajes, lo cual contribuye decididamente al equilibrio dramático. Uno cierra la primera parte de la obra, el otro concluye la segunda líricamente. Ambos transcurren mientras se “ocultan” en el espacio extra-escénico los hechos más horrendos. Durante el lapso del Estásimo II se pasa del asesinato de un rey a la certeza del parricidio. En el Estásimo IV tiene lugar la muerte de la reina y el vaciamiento de los ojos de Edipo en una escena horrisona, reflejada en la expresión δεινὰ βουχηθείς (v. 1265) “tras bramar pasmosos rugidos”, tan impactante como la modernidad lo exhibe en “El Grito” de Munch.

La Párodos describe la peste que conmina a la ciudad; el Estásimo I contesta a Tiresias sobre el asesino, no sobre el incesto; el Estásimo III muestra la explosión de la irracionalidad con expectativas positivas; en el último Estásimo, después de setenta y seis versos, los ancianos vuelven a cantar y cierran el tema de la apariencia y la realidad en el que se desarrolla la obra, centrado en la vida de Edipo y de todos los hombres designados como βροτοί. El Éxodo muestra en el lenguaje constatativo, en términos de los actos de habla<sup>54</sup>, que los dioses se han expedido diáfananamente. No hay una justificación de los hechos porque ninguna parece posible. Sófocles nos dice una vez más que, porque los hechos son así, adquieren ese cariz dramático.

---

<sup>54</sup> Cfr. SEARLE, J. R. (1969) y AUSTIN (1962).

## 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. (1951<sup>4</sup>) *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.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris.
- DAWE, R. D. (ed.) (1982) *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge.
- JEBB, R. (ed.) (1966) *Sophocles. Oedipus Rex*, (Primera edición en Amsterdam: 1887), Cambridge.
- LIDDELL-SCOTT (1968<sup>9</sup>) *A Greek English Lexicon*, Oxford, At the University Press.
- HUMBERT, J. (1982) *Syntaxe Grecque*, Paris.
- PEARSON, A. C. (ed.) (1928) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford.

*Bibliografía citada*

- AUSTIN, J. L. (1962) *How To Do Thing with Words*. Oxford.
- BARRETT, J. (2002) *Staged Narrative. Poetics and Messenger in Greek Tragedy*, London.
- BURTON, R. W. B. (1980) *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford.
- CALAME, C. (1995) *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*, Ithaca and London.
- CALAME, C. (1996) "Vision, Blindness and Mask: The Radicalization of The Emotions in Sophocles' *Oedipus Rex*", en SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and The Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, pp. 17-37.
- CALAME, C. (2005) "The Tragic Choral Group: Dramatic Roles and Social Functions", en BUSHNELL, R. (ed.) (2005) *A Companion to Tragedy*, Cambridge, pp. 215-233.
- DILLER, H. (1950) "Gottliches und menschliches Wissen bei Sophokles", en DILLER, H.; SCHADEWALDT, W.; LESKY, A. (1961) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt, pp. 1-27.

- DODDS, E. R. (1966) "On Misunderstanding the *Oedipus Rex*", en SEGAL, E, (ed.) (1982) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, pp. 177-188.
- FOLEY, H. (2003) "Choral Identity in Greek Tragedy", *CPh*, Vol. 98, N 1, pp. 1-30.
- FRÄNKEL, H. (1946) "Man's 'Ephemeros' Nature According to Pindar and Others Author(s)", *TAPA* Vol. 77, pp. 131-145.
- GASTALDI, V. (2006) "*Akôn* en la retórica de trágicos y sofistas", en GASTALDI, V. y GAMBON, L. (Coordinadoras) (2006) *Sofística y Teatro Griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca, pp. 141-159.
- GUARIGLIA, O. (2000) "La Moral de la Virtud en Aristóteles", en GONZALEZ DE TOBIA, A. M. (ed.) *Una Nueva Visión de la Cultura Griega Antigua en el Fin del Milenio*, La Plata, pp. 35-59.
- GILLET, G. y HANKEY, R. (2005) "Oedipus the King: Temperament, Character, and Virtue", *Philosophy and Literature*, Vol. 29, N 2, pp. 269-285.
- GOLDHILL, S. (2009) "Exegesis: *Oedipus (R)ex*", *Arethusa*, 17: 2, pp. 177-200.
- GOULD, J. (1996) "Tragedy and Collective Experience", en SILK (ed.) *Tragedy and The Tragic*, Oxford, pp. 217-243.
- GRIFFITH, R. D. (1998) "The King and the Eye. The rule of the father in G. T". *Proceeding of the Cambridge Philological Society* 44, pp. 20-84.
- HARDWICK, L. & STRAY, C. (Eds.) (2008) *A companion to Classical Receptions*. Oxford.
- HENRICH, A. (1994/1995) "Why Should I Dance?", *Arion* 3, pp. 56-111.
- ISER, W. (1987) "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico", en MAYORAL, J. (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, pp. 149-164.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1993) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires.
- KITZINGER, R. (2012) "Sophoclean Choruses" en MARKANTONATOS, A. (ed.) *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, pp. 385-407.
- MCDEVITT, A. S. (1969) "The Dramatic Integration of the Chorus in *Oedipus Tyrannus*", *Classica et Medievalia*, Vol XXX, pp. 78-101.
- MORET, J. M. (1984) *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de Mythologie Iconographique*, Rome, Switzerland. T. I y II.

- MOORE, K. Z. (1980) "The Beauty of the Beast: Presence/Absence and the Vicissitudes of the Sphinx in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* and *Oedipus at Colonus*", *Boundary 2*, Vol. 8, N°3, pp. 1-18.
- MULLENS, H. G. (1938) "Oedipus and the Tragic Spirit", *G&R*, N° 21, pp. 149-155.
- MUSURILLO, H. (1957) "Sunken Imagery in Sophocles' Oedipus", *AJPh*, N°1, pp. 36-51.
- PERADOTTO, J. (1992) "Disauthorizing Prophecy: The Ideological Mapping of *Oedipus Tyrannus*", *TAPA* 122, pp. 1-15.
- ROSENMEYER, T. G. (1993) "Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus", in ROSEN, R. y FARREL, J. (eds.) (1993) *Nomodeiktes: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor, pp. 557-561.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2002) "El discurso de Polinices (vv. 1284-1345) en *Edipo en Colono* de Sófocles", *Synthesis* N° 9, pp. 53-69.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2007) *Sófocles. Una Interpretación de sus Tragedias*, La Plata.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2009) "El Prólogo de *Áyax*: un compendio del arte dramático de Sófocles", *Synthesis* 2009, pp. 145-165.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2010) "La voz de los dioses en *Edipo en Colono* de Sófocles", *Argos*, pp. 97-111.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2012) *Antígona. Sófocles*. Traducción, notas y estudio preliminar, La Plata.
- SARAVIA DE GROSSI, M.I. (2013) "Las expresiones de violencia en *Antígona* y *Edipo Rey* de Sófocles", comprometida para su publicación en *Cartapacios de Derecho*, Únicen. Publicación on-line.
- SEARLE, J. R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge.
- SEGAL, C. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard.
- SEGAL, C. (1996) "The Chorus and the Gods in *Oedipus Tyrannos*", *Arion*4/1, pp. 20-32.
- SEGAL, C. (1998) *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard.
- SIDWELL, K. (1992) "The Argument of the Second Stasimon of *Oedipus Tyrannus*", *JHS* cxii, pp. 106-22.
- SNELL, B. (1966) *La estructura del lenguaje*. (Primera versión en alemán: 1952), Madrid.

- VERNANT, J. P. “El hombre griego”, en VERNANT J. P. *et al.* (1993) *El hombre griego* (Primera edición en italiano 1991), Roma, pp. 9-31.
- VERNANT, J. P. “Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d’ *OEdipe-Roi*”, en VERNANT, J. P. y VIDAL NAQUET, P. (1995) *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*. I y II, Paris xiii<sup>e</sup>, pp. 99-131.
- VIDAL NAQUET, P. (1986) *The Black Hunter*. (Primera publicación en francés 1981), Baltimore and London.
- WARNING, R. (ed) (1989) *Estética de la recepción*. (Primera versión en alemán: 1979), Madrid.
- WILMER y ZUKAUSKAITE (2010) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford.
- WORMAN, N. (2001) “The *Herkos Achaion* Transformed: Character Type and Spatial Meaning in *Ajax*”, *CPh* 96: 228-52.

Fecha de recepción: 16-10-13

Fecha de aceptación: 15-04-14