

EL PRÓLOGO DE *ÁYAX*: UN COMPENDIO DEL ARTE DRAMÁTICO DE SÓFOCLES

MARÍA INÉS SARA VIA DE GROSSI

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

Este estudio considera que en el Prólogo de *Áyax* se encuentran las características fundamentales del teatro de Sófocles, como lo ha afirmado Lesky en “Sophokles und Das Humane”. Se enumeran las pautas que el crítico considera más relevantes del pensamiento del autor y se las analiza en la primera escena de la obra. Finalmente, se expresan las conclusiones.

ABSTRACT

This study finds that in the Prologue of *Ajax* are the fundamental characteristics of the theatre of Sophocles, as Lesky has affirmed in “Sophokles und das Humane”. The guidelines that the critic considers the most relevant of the author’ thinking are enumerated and analyzed in the first scene of the play. Finally, the conclusions are expressed.

PALABRAS CLAVE:

Sófocles-*Áyax*-Prólogo-Compendio-Arte dramático.

KEY WORDS:

Sophocles-*Ajax*-Prologue-*Compendium*-Dramatic Art.

Áyax comienza con la presencia de Atenea en el escenario, invisible para Odiseo y visible, posiblemente, para el espectador. Ella introduce narrativamente el tema en tiempo presente y, a poco de comenzar, aparece el verbo τυγχάνει (v. 9) que otorga el carácter contingente del padecimiento de *Áyax*. El tono, sutilmente irónico de la diosa, se pone de manifiesto en el sentido en que parecería que ella no tuviera nada que ver con la situación actual del héroe, quien “por casualidad” está en su tienda. Atenea describe el estado afiebrado de delirio de aquel, con lo cual exhibe un adelanto importante de lo que sucederá. *Áyax* ha matado con su espada, con sus propias manos, una serie de animales mansos. Odiseo no necesita corroborarlo pues la diosa se encarga de mostrárselo; no obstante, él mantiene una

íntima obligación de no quedarse en la oscuridad de los hechos, y esta búsqueda lo lleva a descubrir la verdad. El diálogo entre Atenea y Odiseo y Atenea y Áyax, respectivamente, muestra las diferencias, los contrastes, las discordancias, los universos que los personajes conciben. Ella hace que la presentación parezca precipitada, ya no sólo directa.

Finalmente, la diosa concluye el Prólogo con una sentencia, a modo de exhortación, con la imagen última de la balanza (vv. 127 y ss.), a propósito de los límites que debe conservar un hombre en la vida. De esta forma, la estructura cerrada del Prólogo equivale a la composición unitaria de las tragedias del autor.

Lesky (1951: 65) en su artículo “Sophokles und das Humane”, afirma: *In dieser Prologszene des Aias ist der ganze Sophokles.*¹ Cada vez que se analiza la obra, se asume dogmáticamente que, en efecto, el enunciado se vuelve verdadero; pero, en el presente estudio, se aborda el repaso de las razones categóricas para tal afirmación. Se observará cómo el Prólogo opera como un compendio del teatro de Sófocles.

En su *Historia de la Literatura Griega* (1976: 298-329), Lesky propone las siguientes características de las cuatro primeras obras de Sófocles, que a nuestro juicio se despliegan en el Prólogo de *Áyax*:²

- a. Estructura de díptico y juego de reduplicaciones y demoras.
- b. Forma escénica aún estática y uso abundante de ironías, antítesis, paradojas, oxímoron.
- c. Aislamiento del personaje solitario y una férrea voluntad heroica.
- d. Constante coloquio con la divinidad.

a. Estructura de díptico y juego de reduplicaciones y demoras.

La escena del Prólogo está dividida en tres partes: en la primera, Atenea dialoga

¹“En esta escena del Prólogo de *Áyax* está todo Sófocles”. También Segal (1981: 110) expresa: “Ajax thus fulfills the characteristically Sophoclean pattern: by apparently losing everything that defines ‘himself’, the hero becomes ‘himself’ in a profounder and truer way.” Hulton (1969: 55-56) comenta que las obras de Sófocles comienzan con un cierto tono de informalidad, dado en buena medida por el diálogo entre los personajes, junto con un sentimiento de urgencia y crisis. Esta característica destaca al autor respecto de los demás trágicos. El crítico continúa: “...in both their informational and other aspects, are worth attention in themselves, as well as being indicative of his general approach to his art.”

Para las citas en griego seguimos la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990) y las traducciones nos pertenecen.

²Los rasgos particulares que se hallan en las últimas tres obras serán acotadas cuando sea necesario.

con Odiseo (vv. 1-90); en la segunda, Atenea dialoga con *Áyax* (vv. 91-117); y, en la última parte, lo hacen Atenea y Odiseo (vv. 118-133). Como en un epifonema, Atenea cierra definitivamente la escena y, a modo de *fabula docet*, imparte la lección de clara filosofía presocrática heraclítica, señalada particularmente con el verbo κλίνει (v.131) *inclinarse*, que describe la universalidad del cambio en los quehaceres humanos.³ El Prólogo es iniciado y finalizado por Odiseo; mientras tanto, *Áyax* permanece en el centro como en el desarrollo dramático posterior.

Esta estructura inaugural obedece a una concepción de díptico: primero Odiseo, luego *Áyax*. La última micro-escena une las dos vertientes del Prólogo. Machin (1981: 376 y ss.) opina que la obra parece un díptico invertido, equivalente a la escena del Prólogo. Dicho de otra manera, Sófocles contrasta la *haplotes* aquilea frente a la *polymetis* odiseica; en el Éxodo Odiseo supera un dilema –al parecer perimido– y expone, en cambio, otra perspectiva de la existencia, aquella de la muerte igualadora. Tyler (1974: 36) opina que la composición de díptico hace posible incorporar la doble trama: una de ellas es para la diosa, lejos de la actuación homérica y separada de los hombres, quienes componen su propia trama. *Áyaxtheologeion* Para Scodel (2005: 248) los Prólogos presentan, notablemente, la inestabilidad que regirá toda la acción. En el Prólogo de *Áyax* el conflicto se presenta entre Atenea y Odiseo y, correlativamente, las dos éticas contrapuestas que se manifiestan a propósito del accionar del héroe. Si esta coyuntura fuera el Éxodo de la tragedia podría considerarse que estamos en presencia de un cuadro de horror. A nuestro entender, el autor presenta una indagación acerca del error existencial –*hamártema*– inherente a los seres humanos.

Sófocles no insiste en el cariz de culpabilidad que alberga la escena, es decir, el esquema de *hybris*, *áte* y *afáneia* al modo esquileo. Si bien este diseño permanece vigente, dado que se atribuye la razón del castigo implacable al hecho de que el héroe no piensa κατ' ἄνθρωπον, según relata el mensajero más tarde (vv. 777), aunque cronológicamente anterior al momento del Prólogo, dicho esquema no constituye el motivo definitorio en esta

³ Así como a la noche sigue el día y a los temporales el buen tiempo, la escena de la balanza exhibe el ciclo de los avatares de la vida. Para el estudio de los fragmentos, cfr. Kirk (1987: 276-279). Garvie (1998: 137) afirma que la noción de alternancia, que sugiere la imagen de la balanza para representar los cambios de la fortuna en la vida, ha llegado a ser un tópico en el pensamiento griego desde Homero en adelante. En el Episodio II (vv. 646-47, 670-73), *Áyax* expresa un pensamiento semejante.

situación. Sin embargo, si observamos el Prólogo como un reactivo con respecto al resto de la obra, no resulta adecuado suponer que *Áyax* comete *hýbris*, dado que no causa la antipatía o la reprobación ni de los propios personajes ni del público o de nosotros mismos. No obstante, *Áyax* sí sanciona los hechos como *hybristicós*, si tenemos en cuenta el grado de *aidós* –entendido como la diferencia entre el ego y el ego ideal– que él mismo padece en los sucesivos discursos. Esta imposibilidad de olvidar o atemperar las consecuencias que causan los hechos del Prólogo produce el efecto de demora en la acción; al mismo tiempo, cada personaje los interpreta recreando la escena no vista y, en todos los casos, de acuerdo con sus propias experiencias, sus “horizontes de expectativas”.⁴

Áyax mantiene su carácter épico por ser el héroe de la acción;⁵ mientras Odiseo representa al héroe reflexivo, él habla de comprensión y compromiso y pone de manifiesto un punto de vista diferente de la diosa, quien promovía la risa que sustentaba la antigua ética. En efecto, en esta escena se inaugura el tema de la indulgencia o perdón de los enemigos, *syngnomosýne*, que se verá en el teatro de Eurípides con más intensidad, pero que Sófocles explora aun más en sus tres últimas obras.⁶

De este modo, se contraponen una diosa homérica que procura que su discípulo observe qué ha ocurrido con *Áyax*; además, ella pretende que Odiseo vea a su adversario imbuido de ignominia y burla; pero, como respuesta, se halla un ser humano respetuoso y tolerante.

El discurso de Odiseo (vv. 121-126) constituye un ejemplo de ética, tanto en el Prólogo como en su segunda intervención en el Éxodo (vv. 1332-45). Enumeramos algunos tópicos que resultan insoslayables en pos de la caracterización del personaje:

Formula reflexiones sobre la contemplación y sobre el odio a los enemigos (vv.

⁴La expresión entre comillas pertenece a Jauss (1986 *passim*). A propósito de *aidós*, cfr. Cairns (1993: 18 y 228-241). Cfr. Garvie (1998: 11-14, especialmente 12), “The truth is that Ajax is disgraced, not because he sought vengeance on his enemies, but because he failed to achieve it. The great hero turned his sword instead against helpless animals, and he has in consequence become the victim of his enemies’ laughter.”

⁵Como héroe urgido de acción, está descrito como *ξιφοκτόνος* (v. 10), en relación a la sangre que tienen sus manos. El color rojo domina el escenario ya sea por la sangre, fundamentalmente como signo de su locura, más que del asesinato en sí, como también por el epíteto *αἶθων*, *incandescente*, reiterado (vv. 147, y luego en 222). A propósito de las imágenes de la espada y su incidencia en la obra cfr. Cohen (1978: 24-36). Asimismo López Rodríguez (1998-99: 167-180) afirma que los términos conectados con el tema del metal enlazan con esa caracterización de locura-razón del héroe, expresada por los opuestos luz-oscuridad, en la medida en que *αἶθων* alude a los metales incandescentes.

⁶Cfr. Romilly (1995: 61-77).

75-80).⁷ Constituye el ejemplo magnánimo de *sofrosýne* como auto-restricción y piadosa timidez.⁸ El proceso de devanar las apariencias para alcanzar la realidad involucra a Odiseo, cuando expone el pensamiento pindárico de permanecer como sombras vanas, como imágenes insustanciales (vv. 125-26), hasta que nos llega el resplandor de los dioses. Es decir, advierte que opuestos a los dioses, los hombres no son más que una nada.⁹ En el primer verso del discurso, ἐγὼ (v.121) fija el sujeto presente y concreto. Junto con ἐποικτίζω compromete la actitud comprensiva ante la situación del otro, lo cual deja ver la experiencia de la alteridad. El discernimiento que produce el aprendizaje hace posible la percepción del carácter equívoco de la realidad.

En el Prólogo, *Áyax* actúa; mientras en los episodios, reflexiona sobre los acontecimientos anteriores al amanecer; por el contrario, Odiseo reflexiona en el Prólogo y es efectivo en el Éxodo. En aquel último momento, cuando este retoma la palabra, asume la voz del poeta. Frente a la expansión discursiva de *Áyax* en el resto de la pieza, Odiseo interviene solamente en los dos discursos mencionados; no obstante, él posee el dominio del lenguaje y, como consecuencia, de la situación. No emplea el habla para el engaño, sino para la armonía de las relaciones humanas. Muestra un héroe socializado, un héroe más intelectual; en cambio, *Áyax* se comporta muy impulsivo en su encarnizada ferocidad.

En la instancia del Prólogo, la peripecia –deambular en su trayecto- y el reconocimiento –de que la suerte del enemigo puede ser la propia- recaen en Odiseo, quien, a su vez, sufre la experiencia intersubjetiva de la *kátharsis*, dado que se apodera de él *phóbos* y, luego, lo invade *oiktos*.¹⁰ En la Párodos también se experimenta el terror, los marinos

⁷ Knox (1961: 3) opina que en la obra el interés del autor consiste en explorar un aspecto particular de la actividad humana: el trabajo de un código ético. Más tarde Blundell (1991 *passim*) estudia a Sófocles justamente desde el código homérico de odio a los enemigos y amor a los amigos, posición que Odiseo demuele de una vez y para siempre.

⁸ Cfr. Rademacher (2005: 125), quien afirma lo siguiente: “The *Ajax* is the only play among the extant tragedies of Sophocles in which *sofrosýne* is in any sense central to the main theme of the drama. It concerns a notably ‘strong’ hero, *mégas Ajax*, who on account of this very strength spurns divine help [...] In his inability to submit to authority, Ajax lacks *sofrosýne*, and much is made throughout the play of *sofrosýne*”... Esta opinión otorga una razón más para pensar en un heroísmo compartido, o al menos la exposición de la crisis de valores arcaicos, dado que justamente Odiseo –no *Áyax*- representa la moderación.

⁹ La misma conclusión expresa Creonte en el Éxodo de *Antígona* (v. 1325).

¹⁰ Cfr. Nelli (2003: 123-133), para una consideración de las emociones trágicas del Prólogo, descritas por Aristóteles en *Poética*. La autora demuestra que el proceso catártico se logra a través del procedimiento de “puesta en abismo”.

anhelan que el rumor sea sólo una apariencia.¹¹ Áyax padece el presente mientras el Coro evoca el pasado glorioso de Salamina. El hecho de estar alejados en el tiempo otorga a los compañeros cierto carácter de indefensión y ancianidad. A su vez, el terror los acerca a la inminencia de la situación; no obstante, ellos no presenciaron el acto fallido de la cacería. Entre el Prólogo y la Párodos queda en suspenso un tiempo, porque ellos ya han oído el rumor y la risa y, luego, buscan certezas acerca de lo ocurrido.

En cuanto a la reduplicación de las escenas que causa demora, vemos que se cuenta la cacería dos veces. Primero, Atenea a Odiseo y, luego, Áyax a Atenea. Ambos héroes quedan en la trampa de Atenea, quien efectiviza la verdadera cacería que los supera a ambos, dado que Áyax cree “cazar” enemigos y se enfrenta con mansas ovejas; Odiseo deambula en su persecución, hasta que Atenea lo conduce ante la contemplación de la experiencia de Áyax, malograda por ella misma. Las últimas palabras de la diosa certifican la finalidad de este aprendizaje.¹² El engaño de los sentidos al que es sometido Áyax anuncia con nitidez el dolo, que incorpora Sófocles en las últimas tres obras de su creación y que fomenta un reactivo para dilucidar la esencia de la verdad en los personajes, que se sienten alejados de la mano de los dioses.

Por lo expuesto, las imágenes cinegéticas promueven una apertura, que pone de manifiesto el claroscuro metafísico con que comienzan los Prólogos de Sófocles y que representa una concepción parmenídea del ser humano, pensamiento que se ve reflejado en el paso de la *dóxa* a la *alétheia*, y que pone de manifiesto la fragilidad de las ilusiones humanas y, en consecuencia, el quebranto esencial del hombre.¹³ Además, el sentido heroico de valores absolutos, que imperaba hasta entonces, se halla contrapuesto al hombre que percibe en el otro su propio destino y se involucra.

¹¹ El motivo de la risa recuerda muy vivamente la risa como un ejemplo de *atasthalía* de los pretendientes en *Odisea*.

¹² Los discursos de los personajes son de *representación*, como el de Atenea y, asimismo, el relato del Mensajero que adhiere el discurso directo de Atenea (vv. 774-75) y, además, de *producción*, como el de Áyax. Empleo la distinción que aplica por ejemplo Peradotto (1990: 170). Al mismo tiempo, podríamos decir que los personajes se expresan por medio de discursos *diegéticos* y *miméticos* respectivamente; y para esta clasificación, cfr. Is-sacharoff (1981: 218). En cualquier caso, Odiseo resume las actitudes disímiles por medio de su discurso, como un moderador indiscutible. Para Aristóteles (*EN*. VII, 1138 b 18-20) la virtud ética (*tó aristeúein*) es aquello que está en el medio (*mésos*); desde este punto de vista, Odiseo se destaca como el mejor.

¹³ Cfr. Reinhardt (1991: 141 y *passim*), Schlesinger (2006: 25) y nuestras conclusiones en Saravia (2007: 389-90).

b. Forma escénica aún estática y uso abundante de ironías, antítesis paradojas, oxímoron.

Paradójicamente, Odiseo resulta ser el cazador cazado; Atenea misma menciona la persecución con el participio *θηρώμενον* (v. 2).¹⁴ Hay imágenes espaciales que señalan límites expresados como metáforas:

Odiseo pregunta:

ἦ καὶ παρέστη κάπὶ τέρομ' ἀφίκετο; (v. 48).
¿realmente él se acercó allá y llegó hasta qué límite?

Atenea responde:

... στρατηγίσιν πύλαις (v.49)
(estaba) entre los estrategas ... sobre las puertas.

Y ella expresa un oxímoron cuando describe del héroe:

τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς (v. 52)
la alegría perniciosa.

En el diálogo, afirma: *τεθνᾶσιν ἄνδρες..* (v. 99) *los hombres han muerto*, que Áyax corrobora cuando expresa ofuscado:

Θανόντες ἤδη τᾶμ' ἀφαιρείσθων ὄπλα. (v. 100).
Muertos ya, que vengan a quitarme al mismo tiempo las armas.

Las palabras de la diosa parecen un enunciado de mensajero, es decir, primero la noticia taxativa, después las explicaciones con la secuencia discriminada de los acontecimientos.¹⁵ Y Áyax reprocha, con dolor, el pesar que le produjo el fallo en el juicio de las

¹⁴ Para las imágenes cinegéticas cfr. Jouanna (1977: 168-186).

¹⁵ Por ejemplo como en *Antígona* (vv.1173 y 1283).

armas de Aquiles.

Un principio fundamental de la composición, en Sófocles, se apoya en el empleo del contraste, tanto en los temas, los tonos (alegría y tristeza por ejemplo) y la yuxtaposición de los personajes contrastados;¹⁶ asimismo, la ironía, que indica la diferencia específica fundamental entre la apariencia y la realidad y que, como la peripecia, depende de este mismo procedimiento.

Los recursos estilísticos responden a una necesidad de mostrar la búsqueda de cohesión en los personajes, que hasta entonces ven sólo lo aparente. A propósito de la ironía sofoclea, Campbell (1879, I: 132) afirma que el recurso consta de cinco aristas: 1) el poder de los dioses como un elemento en la tragedia, en este caso la injerencia de Atenea; 2) el efecto de contraste en un deseo, que intensifica la piedad y el temor, es decir, el deseo de matar a los jefes Atridas pero, en cambio, Áyax ejecuta ovejas mansas; 3) el sutil uso del lenguaje por medio de litotes, doble significación y sugerencias a propósito de la verdad. El Prólogo se presenta como una escena diseñada por medio de imágenes sugerentes, que debe interpretarse en sentido literal y en sentido profundo; 4) el genio ético de Sófocles, que hace que se perciba el significado completo de la situación real. El público decodifica la ironía que ha sido presentada en ese contexto, porque conoce los antecedentes del héroe; 5) la fuerza patética que imprime en las escenas, dada por ejemplo con el impacto conmovedor que produce el ingreso de Áyax en la escena y que propone la desvalorización del héroe.¹⁷ En el Prólogo en su totalidad notamos un ejemplo de la propuesta de Campbell como 'ironía'. De este modo, Sófocles encuentra medios esencialmente dramáticos de expresar el tenor ambiguo y, por lo tanto, sombrío de toda experiencia.

Señalamos una paradoja: Atenea abre el Prólogo, la diosa de la inteligencia, de la libertad creadora y la potencialidad, pero vuelve loco a Áyax; es decir, el ímpetu de la *métis* del héroe muestra su propia negación, por obra de Atenea. Resulta contrastante, se esperaría una presencia aliada al modo en que Atenea protege a su discípulo en la *Odissea*; pero, al mostrar el lado oscuro del héroe, la diosa establece la dialéctica de aquel consigo mismo en los episodios posteriores, y el planteo heroico entre la necesidad y la libertad; por

¹⁶ Este procedimiento ofrece su correlato, además, con el empleo del claroscuro dramático de Sófocles, de connotaciones profundas, como en la contraposición de Odiseo y Áyax. Cfr. Stanford (1978: 189-197).

¹⁷ Cfr. Andrade (2001: 109), quien afirma: "De un modo más general, entonces, podríamos decir que la ironía implica un acto de habla de burla o sarcasmo tendiente a la desvalorización o desautorización de un blanco."

lo tanto, la experiencia negativa de Áyax opera como un reactivo que facilita la apertura hacia sus márgenes más profundos.¹⁸

c. Aislamiento del personaje solitario y una férrea voluntad heroica.

En el Prólogo, el espacio escénico de la representación está formado por el espacio distante del campamento y el extra-escénico de las tiendas.¹⁹ Lo mismo ocurre en el Éxodo, donde el espacio distante también es convertido en escénico por obra del *ekkýklema*. El mar define el marco y pone de manifiesto la marginalidad del héroe, siempre en el borde. Su soledad constituye una instancia absolutamente personal, fuera de todo contexto o contingencia. Un vigía lo vio solo (v. 29) y su relato ha suscitado las sospechas de Odiseo. Luego Atenea lo describe como δόλιος, μόνος (v. 47), *insidioso y solo*, cuando marcha contra ellos; luego, se refiere a él como ἄνδρα (v. 59) *el hombre* y οὔτος (v. 71) *ese*.²⁰

Por un lado, la diosa contempla con mirada fija δέδορκά (v. 1) *veo claramente*, en una serena inmovilidad; pero, por otro lado, merece una consideración la disyuntiva ἔνδον ... οὐκ ἔνδον (v. 7) *dentro o fuera*: Atenea hará que Áyax quede fuera de la tienda, secuencia que escenográficamente marca el paso definitivo del héroe. Áyax permanece inamovible frente a todos los enemigos en Troya. Su capacidad defensiva no ha encontrado rivales en la guerra pero, no bien hubo decidido salir para matar a los Atridas, se movió de su lugar heroico, la injusticia lo “sacó” de sus códigos memorables.²¹ Luego la furia se transforma en locura por obra de Atenea y el héroe mata el ejército innumerable de reses, entre ellas, supuestamente, al mismo Odiseo.

Odiseo se acerca en forma circular a Áyax (v. 19) y, luego, una vez que él confiesa su imposibilidad, a la espera de ser conducido por la mano de la diosa (vv. 34-35), ella

¹⁸ Cfr. Peradotto (1990: 30). Gill (1995: 1) cuando describe la personalidad habla de aquel fenómeno que consiste en un complejo de partes relacionadas más que la autoconciencia interpretada como un yo centrado y unitario. En ese sentido la crisis de Áyax descubre “la inagotabilidad del fenómeno individuo” que mencionaba Untersteiner (1935: 47).

¹⁹ La definición del espacio la tomamos de Rehm (2002).

²⁰ El pronombre demostrativo indica el cambio de interlocutor, Atenea deja de conversar con Odiseo y se dirige a Áyax, lo cual significa que para Odiseo comienza el pavor existencial (v. 74, precisamente). La magnitud del error que Atenea señala cuando pone en evidencia a Áyax deja ver el abismo en el que está sumido, una experiencia que confiere una idea concreta de su soledad, tanto como en el último discurso del héroe.

²¹ Cfr. Golder (1990: 9-34).

responde:²²

Αθ.: ἔγνων, Ὀδυσσεῦ, καὶ πάλαι φύλαξ ἔβην
τῇ σῇ πρόθυμος εἰς ὁδὸν κυναγία.

Atenea: *Lo supe, Odiseo, y desde hace un tiempo vine como un vigía animoso en camino de tu cacería.* (vv. 36-37).

El circunstancial εἰς ὁδὸν sugiere la iniciación de Odiseo en la experiencia. En los cuatro versos, además, aparecen imbricadas las metáforas marinas y cinegéticas: κυβερονῶμαι, κυναγία (vv. 35 y 36) *soy guiado, en la cacería.*

No obstante, el discurso de Atenea (vv. 51-70) es lo que, sin duda, define drásticamente cómo un hombre se queda sin contexto en la vida y, posiblemente, la torsión de la mirada encarna el aspecto más violento de su soledad, puesto que Áyax tergiversará su visión, su comprensión y su interpretación:

Αγ: ...ἐγὼ γὰρ ὀμμάτων ἀποστρόφους
αὐγὰς ἀπειρῶξω σὴν πρόσοψιν εἰσιδεῖν. (vv. 69-70).²³

*Pues yo resguardaré el brillo trastornado de sus ojos
para que veas el espectáculo.*

Odiseo explica sus sospechas porque un vigía (v. 29) ha visto a Áyax con anterioridad. Él ha sido motivo de observación y, al ser examinado, ya sea desde lejos -por medio del vigía- o muy próximo -mostrado como un efecto de acercarse al primer plano a gran velocidad- el héroe permanece relegado, fuera de contexto. Realmente, el conflicto

²² Cfr. Worman (2001: 230), quien afirma lo siguiente: “The *Ajax*, with its imagery of encircling, defensive demarcations and isolating, offensive extrusions, makes use of certain visual details that position the play’s central character in relation to a meaningful spatial schema. The predominance in the first part of the play of encircling patterns suggests something crucial, I propose, about *Ajax*’s predicament and relates directly to the changes that his stature undergoes in the course of the action”. La autora analiza las imágenes de círculos que atraviesan la obra y que connotan la inmovilidad y cerrazón del héroe, hasta la descripción final de los amigos que lo rodean. Este perfil remite al Áyax épico.

²³ Aparece el verbo *eisoraō* en dos oportunidades (vv. 67 y 70). La reiteración del verbo enfatiza la intención de que Odiseo conozca el estado lastimoso de Áyax y lo proclame a los argivos; por el contrario, Áyax permanece obnubilado, enneguecido.

comienza en el momento en que el testigo paradigmático lo sorprende con su cacería dentro y luego fuera de la tienda. La raíz οψ- (tanto en el verso 29 como en el verso 70) sugiere la contemplación dramática que efectúa Odiseo sobre su adversario. Además, subyace el juego temporal de transmitir una noticia entre unos y otros; en este caso el vigía informa a Odiseo y, luego, él lo corrobora por medio de Atenea. Esta búsqueda otorga un carácter de reiteración, de sofoco, de estatismo y demora.

La diosa inicia el relato en presente histórico -predilecto en el empleo de Sófo- cles- de cómo ha enloquecido a Áyax: ἀπειρίγω (v. 51) *aparto*, ἐκτρέπω (v. 53) *desvío*. Con el adverbio ἔνθα (v. 55) *allá* Atenea adopta el imperfecto narrativo: ἔκειρε (v. 55) *asesinaba*, ἐδόκει (v. 56) *creía*, ὤτρυνον (v. 60) [*yo*] *incitaba*, εἰσέβαλλον (v. 60) [*yo*] *lanzaba* y la perspectiva témporo-espacial otorga visos de meta-teatralidad a la narración. La diosa especifica:

εἰσέβαλλον εἰς ἔρκη κακά.
lanzaba males contra el cerco de defensa. (v. 60).

Y recuerda la expresión homérica ἔρκος ὀδόντων, *el cerco de los dientes*, la línea que protege la vida. Las palabras de la diosa suenan en efecto muy épicas. Ella relata en primera persona pero luego toma distancia y vuelve a la tercera persona:

... εἰς δόμους κομίζεται ... (v. 63) ...*se conduce hacia la tienda* ...

Aparece la voz media, que describe a Áyax al finalizar la matanza y cuando ha atado a las víctimas. El adverbio νῦν (v. 65) finaliza la narración y Atenea anuncia la enfermedad que Áyax mostrará a todos. Con el llamado de la diosa comienza la catástrofe. Los últimos tres versos del discurso operan al modo de una acotación y evidencian el propósito de Atenea al modo de un αἶνος:

οὔτος, σὲ τὸν τὰς αἰχμαλωτίδας χέρας
δεσμοῖς ἀπευθύνοντα προσμολεῖν καλῶ:
Αἶαντα φωνῶ: στεῖχε δωμάτων πάρος.(vv. 71-73)

¡Eh, tú!, a ti que atas a la espalda las manos de tus prisioneros con sogas, te invoco para que te acerques; llamo a Áyax, sal delante de la casa.

En unas líneas se realza el contraste entre los dioses y los hombres; como Diller describe (1951: 5-8) se expone el conocimiento infinito, ilimitado, inmutable de los dioses frente a la incertidumbre y la agitación de los mortales, a su vez, contrastantes. Atenea ha extrapolado la potencia del héroe en el combate contra las ovejas; se infiere la magnánima actuación de Áyax en la absoluta vulnerabilidad frente a las circunstancias presentes. En esta polarización se advierte el tema del idealismo, es decir, Sófocles representa a los hombres “tal como deberían ser” y, para eso, enfoca las sombras que suponen los gozos.

Schadewaldt en “Sophokles und das Leid” (1950: 30-57) ilustra el carácter absoluto de los sufrimientos de los héroes sofocleos, enfatizado por su soledad y por la aparente desesperanza de su posición. No obstante, la tragedia no deja una impresión de pesimismo, porque, a través del sufrimiento, el héroe encuentra su verdad y muestra su grandeza. La crisis llega a ser la oportunidad para que el héroe supere la extralimitación y se modere en *sofrosýne* y restaura, de este modo, la armonía entre él y los dioses.

Está claro que la figura intransigente, aislada, doliente, representa el símbolo más importante del humanismo en Sófocles, pero no es la única.²⁴ Sófocles exhibe al héroe con proyección en el otro personaje, como en este caso. La metáfora epistemológica que expone el Prólogo muestra un nuevo modo de ser.²⁵

d- Constante coloquio con la divinidad.

Podríamos considerar que la escena está enmarcada por una narración que finaliza antes de la locución *καὶ νῦν* (v. 65), que introduce el presente inmediato, el propósito

²⁴ Cfr. Easterling (1990: 344) y antes Whitman (1951: *passim*, aunque más concretamente a partir de 241), quien afirma que resistir el propio conocimiento debe ser la forma más difícil y solitaria de todas las formas del heroísmo. Ese es el significado de humanidad o humanismo más acendrado en todo Sófocles. Las descripciones de los héroes sin duda están basadas en Knox (1964).

²⁵ Para Áyax en el Prólogo se describe su “día decisivo” y en el discurrir episódico interpreta aquello que ha sucedido durante la noche. Cuando adquiere la perspectiva suficiente, experimenta un modo de la alteridad que le permite ver cómo y por qué no, también, “ser” como, siguiendo el pensamiento de Ricoeur (1977: 383).

de poner de manifiesto la “enfermedad evidente” de Áyax.²⁶ Este cambio, que implica el inicio del desarrollo dramático, arroja en el centro de la escena las experiencias de los dos héroes, sometidos en un momento crucial.

El Prólogo exhibe desde el comienzo la perspectiva de los dioses. Tenemos la evidencia de la relación permanente de Odiseo con la diosa (v. 1). Ella concurre como su custodia incondicional, constante;²⁷ luego, Odiseo responde *ἰχνεύω* (v. 20) *persigo*, *ὑπεζύγην πόνω* (v. 24) *me someto a este esfuerzo*; él señala que no claudica en su empeño exploratorio.

Luego se pone de relieve la contingencia humana en la referencia espacial de la diosa:

καὶ νῦν ἐπὶ σκηναῖς σε ναυτικαῖς ὄρω̄ (v. 3).
y ahora te veo sobre las tiendas junto a las naves

La indicación escenográfica coincide con la marginalidad de Áyax y su armada. Sin duda el *ahora* queda contrapuesto al adverbio *ἄει* (v. 1) *siempre*.

En suma, se proyectan las coordenadas temporales: el contacto con la diosa, escénicamente ubicada en un lugar elevado, muestra una situación permanente; *ἄει* /implica el plano de lo perfectivo, que corresponde justamente a los dioses; la coyuntura (*νῦν*) expone la extralimitación, lo aleatorio, lo imperfectivo presentado como los avatares propios de la existencia.²⁸ Por último el aprendizaje implica la humildad del equilibrio.

El encuentro pone en evidencia la necesidad de los héroes de percibir un contacto con lo metafísico. En la segunda etapa de Sófocles, la obsesión será relacionarse con el prójimo y esta dialéctica, en la obra misma, se ejercita a la distancia, puesto que en el Episodio II Áyax da cuenta de su visión completa del cuadro; el espectador lo advierte,

²⁶ Cfr. de Jong (2004: 256): “The end of a narrative may be signaled by the use of the present tense, which describes the situation to which the events of the story have led (e.g. *Aj.* 65 ...)”.

²⁷ Cfr. Stanford (1963: 52), quien opina que posiblemente Sófocles comienza con el adverbio *ἀει* como una reminiscencia de la frase empleada por Odiseo a Atenea en *Iliada* 10: 278-79. Sin duda, el verso posee connotaciones homéricas en tanto recuerda el modo de un proemio que enfoca el tema. Knox (1961: 3) afirma lo siguiente: “This difference between man and the gods, the transitory and the permanent, is a theme which Sophocles returns to in his last play, where Oedipus, at Colonus, spells out for Theseus what the difference is.”

²⁸ Cf. Hutchinson (1999: 47), a propósito de acciones puntuales frente a acciones prolongadas en el tiempo.

porque el héroe incluye a Odiseo en sus apreciaciones.²⁹

La relación complicada de los hombres y los dioses trae consigo el tema del conocimiento. Odiseo expresa: *κούκ ἔχω μαθεῖν ...* (v. 33) *no puedo descubrir ...*, la imposibilidad del hombre de atisbar determinadas esferas más allá de su propia naturaleza. El fin de la incertidumbre se halla un poco más adelante, cuando Odiseo interroga:

ἦ καί, φίλη δέσποινα, πρὸς καιρὸν πονῶ; (v. 38).
¿Acaso, querida señora, he de afligirme o no por el momento presente?

Y Atenea responde:

ὡς ἔστιν ἀνδρὸς τοῦδε τάρχα ταῦτά σοι. (v. 39).
Sabe que esto es obra de este hombre.

Ante esta respuesta de la diosa, plena de provocación, Odiseo responde moderado.

Como contrapartida, la locura del mejor de los aqueos después de Aquiles se origina en lo que el héroe considera una verdadera injusticia, como el hecho de que los Atridas hubieran decidido otorgarle a Odiseo las armas.

El epifonema (vv. 127-133) tiene su antecedente –cronológico- en el discurso del mensajero, que clausura la primera parte de la obra.³⁰ La experiencia de los límites queda comprendida en esos cuatro versos finales. La imagen constituye una metáfora del tiempo de la vida. En el Episodio II *Áyax* expresa un pensamiento semejante (vv. 645-47).

Parker (1999: 11-30, 24-25) afirma que no se concibe el pensamiento de Sófocles sin sus dioses. Estos aparecen distantes, elusivos, pero en todas sus obras, antes del verso veinte, hay una mención a ellos o su culto. En *Áyax*, esto es en efecto así desde el

²⁹ Cfr. Saravia (2007: 51): “Interpretamos que el plural en primera persona puede aludir a Odiseo, dado que *Áyax* se recupera del extravío y en su memoria distingue la presencia de aquel en el Prólogo, petrificado de pavor.”

³⁰ El Prólogo y el monólogo de muerte, es decir el discurso de la espada, pertenecen a una experiencia personal, lejos de todo contacto humano. En esta última aparición de *Áyax* convergen las líneas que ha desplegado la obra de él como héroe de la épica. En los episodios, la experiencia se extiende a los demás. A continuación, tienen lugar las controversias sobre la consideración social del héroe y los funerales, es decir, la consideración política del conflicto. Cfr. Schlesinger (1970: 359-387).

primer verso. En otros autores se hallan situaciones más atemperadas; pero, en Sófocles, la presencia divina irrumpe sin atenuantes ni explicaciones. Los silencios abundan y coadyuvan con el estatismo que se ha mencionado un poco antes. En la tragedia, como en la vida, suele pasar que el sufrimiento de un hombre vaya mucho más allá de lo que merece moralmente. El público tampoco encuentra una explicación a la perversidad de Atenea en el Prólogo, y surge la sensación de perplejidad, común en toda la obra del autor.³¹

Conclusiones

Podemos ser taxativos cuando afirmamos que el mérito de Sófocles consiste ya sea en la admirable composición de la “fabula” o argumento, por el sobrio equilibrio que se observa en la arquitectura narrativa de la representación, ya sea en el afán en mostrar la mutabilidad de los actos humanos, la insistencia de que nada es estable en este mundo y aquello que hoy luce su esplendor mañana puede desmoronarse con una caída estruendosa. Este movimiento, sin atenuantes, de la vida produce estados de tribulación e incertidumbre en todos los héroes. Lo dicho puede ejemplificarse con la imagen de la balanza en el Prólogo de *Áyax* (vv. 131-33). Tanto la composición del argumento como la inestabilidad crítica de las situaciones realzan la altura de los individuos excepcionales que Sófocles crea –o recrea, adheridos a sus principios intransigentes, aun a costa de su propia vida y la de sus seres queridos. Su determinación trasciende el cambio y la muerte misma.

Las ἅπαντα τὰνθρώπεια (v. 132) *todas las vicisitudes humanas*, mencionadas por Atenea, son expuestas con toda crudeza. La *sofrosýne*, junto con las pasiones más descarnadas: la enfermedad, la mutabilidad y el poder del tiempo, desplegados en el Prólogo, da cuenta del pensamiento del autor. Por otra parte, la secuencia de orgullo y castigo, si bien no constituye el nervio de la obra, en la tragedia provee una fuerte sensación de lo inevitable, de que las cosas son así, o así pasaron. Ambos héroes se sienten hermanados por una instancia superior; Sófocles da un paso importantísimo hacia la *filantropía*, cuando une el dolor de los seres de este mundo, representado en el

³¹ En *Traquínias*, el rechazo de Hilo a los dioses, se ha dicho, queda sin respuesta y expone el problema muy agudo de la teodicea en todo Sófocles. El joven no encuentra explicación o respuesta a tanto dolor. El plano humano y el plano divino están expuestos en toda su dimensión de lo grandioso frente a la futilidad humana.

nombre de ‘Áyax’ y a un Odiseo, que en Homero llegó a ser *Oútis, nadie, nunca*.³² En esta presentación de personajes opuestos, hermanados en una coyuntura, corroboramos una vez más que Sófocles se eleva como el más emotivo de los tres trágicos, como asegura Stanford (1968: cap. VIII). La obra abarca desde la soledad más acendrada hasta tal reconocimiento social, como la mitificación del héroe. La amplísima gama de emociones expuesta confluye en la indagación socrática $\pi\omega\varsigma \delta\epsilon\iota \zeta\eta\nu$, que encarna Odiseo en el Éxodo.³³ Sófocles propone un nuevo entendimiento entre los seres humanos, la necesaria comunidad de hombres mejores y más dignos, en suma, una trayectoria compartida, no competitiva.³⁴

Easterling (1999: 95-107) afirma que hay tres aspectos o modelos que considera eficaces para describir la obra de Sófocles y que se vuelven oportunas –consideramos- al momento de justificar la profundidad de *Áyax*: 1) la noción de desasosiego entre opuestos, o la puja de fuerzas contradictorias. Ambos ejemplificados en la contraposición de los dos personajes, que representan fuerzas diferentes, dos momentos del concepto de heroísmo. 2) la idea de oscilación u oscurecimiento, entre el sentido literal y el sentido figurado. Por ejemplo, el sentido connotativo de la escena, altamente metafórica, plasmado con el tema de la enfermedad, que tiene su correlato en la imagen final de la balanza; por último 3) la intuición dramática de acentuar los pensamientos a través de la concentración y el empleo, siempre variado, de las reiteraciones. Es decir, lo que cuenta Atenea a Odiseo; a continuación, el diálogo entre ellos acerca del suceso, ya sea antes como también después

³² Peradotto (1990: 143-170). Gill (1998: 11) afirma lo siguiente: “To be a ‘person’ in the fullest sense, is to exercise one’s capacity for autonomy in establishing moral principles for oneself or in realizing one’s own (authentic) selfhood. Those capacities, in turn, presuppose a special kind of absolute or ‘transcendental’ freedom.” Como Odiseo en la épica, Áyax ha sido privado de su autonomía. Su última decisión confirma que la ha recuperado definitivamente.

³³ Cfr. Machin (1981: 385): “...Ulysse est un modèle de *sophrosyne*: c’est lui qui répond à la question socratique: $\pi\omega\varsigma \delta\epsilon\iota \zeta\eta\nu$ et apporte dans la pièce par sa sagesse, sa conscience de l’instabilité des choses humaines, son aptitude à la compréhension d’autrui et à la pitié, la nécessaire *catharsis*.”

³⁴ La postura respetuosa de Odiseo ante el infortunio y posterior muerte del adversario recuerda el tema de la muerte igualadora, que ha llegado a ser un tópico de la Edad Media –*La danza de la Muerte*- y de la transición al Renacimiento por medio de Jorge Manrique –*Coplas a la muerte de su padre*. Además, Odiseo encarna el principio esencial de la indagación científica $\omicron\upsilon\delta\epsilon\nu\prime \omicron\iota\delta\prime$ (v. 121). Quizás podamos responder el siguiente interrogante planteado en Storey y Allan (2005: 115): “But it is less easy to see why *Ajax*, interestingly enough the most popular play of Sophokles in the Renaissance”. Cfr. Asimismo Stanford (1968: cap. Xiii). También Saravia de Grossi (1994: 71): “El personaje idóneo para la resolución del conflicto es Odiseo, pues el $\mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ le ha proporcionado la plasticidad que requieren los cambios”.

de la irrupción del héroe, que permite la presentación directa de Áyax, aunque ha sido recreado por medio de espacios *diegéticos*. En relación al estilo, las imágenes de cacería y náuticas, el choque y la moderación respectivamente, muy recurrentes en el Prólogo, continúan como *leit motiv* en el resto de la trama.

Todos estos conceptos coadyuvan para la interpretación del Prólogo como una escena que condensa las características del teatro de Sófocles: las estructuras compositivas, que logran una unidad integral en el desenlace; el dominio escénico con el manejo del ritmo, ya sea lento –por las escenas reiteradas, que produce con frecuencia estatismo en la acción; ya sea rápido, dado que, imprevistamente, suscita secuencias precipitadas que producen, en apariencia, un desajuste temporal o espacial. Los recursos estilísticos como las ironías, las paradojas, las antítesis y el oxímoron comunican una idea de la soledad de los héroes, proporcional a su razón y a sus iniciativas. El diálogo con los dioses, muy próximos como en el Prólogo pero, a veces distantes, sugiere el universo delimitado en el que viven los hombres.

Así como se exhibe en *Áyax*, la rebeldía habita en todos los héroes de Sófocles. El Prólogo muestra la sublevación de un hombre por lo que considera una indignidad, como el despojo de las armas, a su entender, arbitrario. En este caso, el protagonista rompe con todos los lazos que lo atan al pasado y luego, irremediamente, es asimilado por la tradición, lo vemos en el momento de decidir los funerales. Las personalidades, en Sófocles, viven como hombres que buscan su propia dimensión, exploran sus propias fronteras en el espacio físico y metafísico. *Áyax* como *Antígona*, *Edipo en Colono* y las demás tragedias llegan a ser obras de límites. Sófocles muestra la búsqueda y la consagración, la una y la otra que confirman el proceso de la mutabilidad; en tal proceso el tiempo, después de todo, se convierte en el enemigo mortal, esencialmente para el héroe magnífico.³⁵

El personaje, de acuerdo con el pensamiento del autor trágico, no compone un sujeto absoluto y cerrado, sino un sujeto que está inmerso en una situación histórico-social,

³⁵ Easterling (1990: 335) insiste a propósito del tema: “el héroe puede desafiar al tiempo, pero nunca puede ignorarlo; su desconfianza está hecha con pleno conocimiento de que está condenado a perder. La lección trágica del tiempo es que las criaturas mortales nunca ganan”.

que se forja de acuerdo con sus circunstancias, con las voces que imperan socialmente y que marcan un horizonte cultural -voces centrípetas, en términos de Peradotto- que inciden o recortan la personalidad del héroe, la voz centrífuga.³⁶ La disidencia entre el ‘se dice’ y el ‘yo digo’, ‘yo asumo’, que es motivo también de vergüenza, *aidós*. El sujeto sofócleo, tanto como el sujeto aristotélico, se expone ligado a lo social, por lo tanto adquiere particular relieve en el teatro de Sófocles el sentido de la *symphorá* como coyuntura.³⁷ Los personajes de Sófocles se hallan inmersos en ella.

BIBLIOGRAFÍA

Textos y comentarios

- ARAUJO, M. y MARÍAS, J. (eds.) (1985⁴) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid.
- BROWN, A. L. (ed.) (1987) *Sophocles: Antigone*, Warminster.
- CAMPBELL, L. (ed.) (1879 y 1881) *Sophocles. The Plays and Fragments*, Vol 1 y 2, Oxford.
- GARVIE, A. F. (ed.) (1998) *Sophocles. Ajax*, Warminster.
- JEBB, R. (ed.) (1896) *Sophocles. Ajax*. Amsterdam.
- KIRK, G. S., RAVEN. J. E. y SCHOFIELD, M. (1987) *Los Filósofos Presocráticos*, Madrid.
- LLOYD-JONES, H. WILSON N. G. (eds.) (1990) *Sophoclis. Fabulae*, Oxford.
- STANFORD, W. B. (ed.) (1963) *Sophocles: Ajax*. Bristol.
- STEPHANUS, E. (1954²), *Thesaurus Linguae Graecae*, Graz.

Bibliografía citada

- ANDRADE, N. (2001) “La ironía en el *Edipo Rey*, (Prólogo y Episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva”, *Synthesis* Vol. 8: 105-120.

³⁶ Peradotto (1990: 148, n. 5 y 169 por ejemplo).

³⁷ Por ejemplo Vidal-Naquet (1986: 43) afirma “Like man in the lyric poems, the tragic hero is thrown into a world he does not understand.”

- BLUNDELL, M. W. (1991) *Helping Friends and Harming Enemies*, Cambridge.
- CAIRNS, D. (1993) *Aidós. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- COHEN, D. (1978) "The Imagery of Sophocles: A Study of Ajax's Suicide", *G & R*, Vol 25, Nº 1: 24-36.
- DE JONG, I. (2004) "Sophocles", en DE JONG, I. NÜNLIST, R. y BOWIE, A. (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Volume one, Leiden Boston: 255-268.
- DILLER, H. (1951) "Gottliches und menschliches Wissen bei Sophokles", en DILLER, H., SCHADEWALDT, W., LESKY, A. (1961) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt: 1-27.
- EASTERLING, P. E. (1990) "Sófocles", en EASTERLING, P. E. KNOX, B. M. W. (eds) *Historia de la literatura clásica*, T. I. (Primera edición en inglés: Cambridge 1985). Madrid: 327-349.
- EASTERLING, P. E. (1999) "Plain Words in Sophocles", en GRIFFIN, J. (ed) *Sophocles Revisited*, Oxford: 95-108.
- GILL, Ch. (1995) *Greek Thought*, Oxford.
- GILL, Ch. (1998) *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford.
- GOLDER, H. (1990) "Sophocles' Ajax: Beyond the Shadow of Time", *Arion*, Boston: 9-34.
- HULTON, A. O. (1969) "The Prologues of Sophocles", *G&R.*, Vol. 16, No. 1: 49-59.
- HUTCHINSON, G. O. (1999) "Sophocles and Time", en Griffin, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 47-72.
- ISSACHAROFF, M. (1981) "Space and Reference in Drama", *Poetics Today* 2: 211-24.
- JAUSS, H. R. (1986) *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*, Madrid. (Primera edición alemana Munich: 1977).
- JOUANNA, J. (1977) "La métaphore de la chasse dans le prologue de l' Ajax de Sophocles (En particulier dans les vers 19 et 33)", *Bulletin de L'Association Guillaume Budé* (2): 169-186.
- KNOX, B. M. W. (1961) "The Ajax of Sophocles", *HSCPh*, Vol 65: 1-37.

- KNOX, B. M. W. (1964) *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley.
- LESKY, A. (1951) "Sophokles und das Humane", en Diller, H., Schadewaldt, W., Lesky, A. (1961) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt: 60-86.
- LESKY, A. (1976) *Historia de la Literatura Griega*. (Primera edición en alemán: Bern, 1963), Madrid: 298-329.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1998-99) "Áyax: El ocaso del héroe épico", *Praesentia*, N° 2-3: 167-180.
- MACHIN, A. (1981) *Cohérence et Continuité dans la tragédie de Sophocle*, Québec.
- NELLI, F. (2003) "Las Emociones Trágicas Aristotélicas en *Áyax* de Sófocles. Tragedia y Puesta en Abismo", *Argos* 27: 123-133.
- PARKER, R. (1999) "Through a Glass Darkly: Sophocles and the Divine", en GRIFFIN, J. (ed) *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford: 11-30.
- PERADOTTO, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton, New Jersey.
- RADEMAKER, A. (2005) *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*, Leiden-Boston.
- REHM, R. (1994) *Greek Tragic Theatre*, New York.
- REHM, R. (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Oxford.
- REINHARDT, K. (1991) *Sófocles*, Barcelona. (Primera edición en alemán: Frankfurt am Main 1933).
- RICOEUR, P. (1977) *La Metáfora Viva*, Buenos aires. (Primera edición en francés: Paris 1975).
- ROMILLY, J. (1995) *La Tragédie Grecque au fil des ans*, Paris.
- SARAVIA de GROSSI, M. I. (1994) "Dos discursos deliberativos en *Áyax* de Sófocles", *Synthesis*, Vol. 1: 63-73.
- SARAVIA de GROSSI, M. I. (2007) *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*, La Plata.
- SCHADEWALDT, W. (1950) "Sophokles und das Leid", en DILLER, H., SCHADEWALDT, W., LESKY, A. (1961) *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles*, Darmstadt: 29-57.
- SCHLESINGER, E. (2006 [1950]) *El Edipo Rey de Sófocles*, editado por A. M. González

de Tobia, La Plata.

SCHLESINGER, E. (1970) "Sophokles *Ajax*, pathetische Tragödie", *Poetica*: 359-387.

SCODEL, R. (2005) "Sophoclean Tragedy", en GREGORY, J. (ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford: 233-250.

SEGAL, Ch. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Harvard.

STANFORD, W. B. (1968) *The Ulysses Theme*, Oxford.

STANFORD, W. B. (1978) "Light and Darkness in Sophocles' *Ajax*", *GR&BS* N° 2: 189-197.

STOREY, I. C. y ALLAN, A. (2005) *A Guide to Ancient Greek Drama*, Oxford.

TYLER, J. (1974) "Sophocles' *Ajax* and Sophoclean Plot Construction", *AJPH*, N° 1: 24-42.

UNTESTEINER, M. (1935) *Sofocle*, Firenze.

VIDAL-NAQUET, P. (1986) *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*, Baltimore and London.

WHITMAN, C. (1951) *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge. Massachusetts.

WORMAN, N. (2001) "The *Herkos Achaion* Transformed: Character Type and Spatial Meaning in the *Ajax*", *CPh* 96: 228-52.