



## FORMAS DEL "TERROR Y DEL TEMBLOR". DE LA *SOPHROSYNE* EN *ÁYAX* DE SÓFOCLES

ALVARO FERNANDO ZAMBRANO

Prof. en Letras

MÓNICA GABRIELA RIVERA

Prof. en Letras

FHyCS – UNJu

alvaferzambrano@gmail.com\*

### RESUMEN

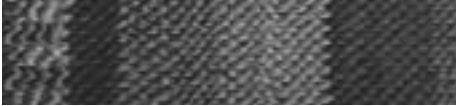
Situados en el terreno de lo *aristói*, precisado por Aristóteles como uno de los elementos definitorios (aunque no privativo) de la poesía trágica, debiéramos advertir y discretizar, por un lado, los esfuerzos que debieran regir la composición de la fábula en una dinámica de causa-consecuencia (lo que aseguraría su estatuto de verosímil) y, por otro, la emergencia de un proceso coyuntural en el *dramma* que se dirime en el plano de la acción sobre una discordancia entre el deber y el hacer (más precisamente, entre el deseo de realización y el imponderable de decidir). Discordancia que se realizaría como *hamartía* y *moira* en la medida en que son tributarias y horizonte de aquella emergencia.

Sobre este presupuesto, la idea global del trabajo sería reconocer la extensión de los términos involucrados, principalmente *sophrosyne* y sus posibles articulaciones que, creemos, más que denunciar el poder que asiste al héroe trágico, develaría su profunda imposibilidad de actuación como ciudadano: la epifánica condición de no-poder a la que se encuentra reducido. Vale decir, restituir una dimensión de la significancia del término *sophrosyne* que reconcilie el orden racional-moral (su función cívico-discursiva) con el espacio sensible que el término invoca. Para ello, abordaremos la tragedia *Áyax* de Sófocles.

Fecha de Recepción: 14 de junio de 2015 - Fecha de Aceptación: 22 de junio de 2015

---

\*El presente trabajo fue socializado en el XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos que se realizó en el mes de octubre de 2014 en la ciudad de Salta.



**Palabras clave:** héroe trágico, no-poder, sophrosyne, terror y temblor.

***FORMS OF "TERROR AND TREMOR". ABOUT THE SOPHROSYNE IN  
AJAX FROM SOPHOCLES***

**ABSTRACT**

Set in the ground of the *aristói*, specified by Aristotle as one of the defining elements (although not exclusive) of the tragic poetry, we should warn and discretize, on one hand, the efforts that should govern the composition of the fable in a dynamic of cause-consequence (which would ensure their status as credible) and, secondly, the emergence of a conjunctural process in the *dramma* which is overcome in the plane of action on a disagreement between duty and do (more precisely, between the desire of fulfillment and the imponderable of decide). Discordance to be held as *hamartia* and *moira* as long as they are tributary and horizon of that emergency.

On this postulation, the global idea of the work would be to recognize the extension of the terms involved, mainly *sophrosyne* and its possible links that, we believe, more than denounce the mightiness that attends the tragic hero, it would unveil its deep inability to act as a citizen: the epiphanic non-mightiness condition to which he is reduced. Bond to say, to restore a dimension of the significance of the term *sophrosyne* for reconcile the rational-moral (civic-discursive function) with the sensitive space that the term invoked. For it, we will board the tragedy of Sophocles, *Ajax*.

**Keywords:** tragic hero, non-power, sophrosyne, terror and trembling.



*Lo que vive está siempre rodeado, penetrado por lo frágil.*  
Raúl Dorra, *Ofelia desvaría*

La tragedia que analizamos en esta oportunidad, *Áyax*, es considerada la más antigua de entre las obras conservadas de Sófocles. Antes de adentrarnos en el análisis, exponemos brevemente algunas precisiones sobre la figura del héroe trágico.

La poesía trágica, al presentar al hombre enfrentado con las más terribles situaciones, en la soledad de las grandes decisiones, en el riesgo del *error*, pone a la vista del espectador la grandeza y miseria de ese mismo hombre. Aristóteles lo afirma categóricamente: el héroe no comete la falta a causa de su maldad, sino como consecuencia de algún error que ha cometido ya por sí mismo, ya por estar atado a los designios de un Destino superior. Por ello, el acontecer de la catástrofe implica una acción que aun a pesar suyo demanda su responsabilidad; una *hamartía* que enlaza un héroe a un destino. El *lance patético* se realiza, entonces, como temor y agonía del sujeto movido entre el presentimiento de la ruina y la conciencia de la falta.

Ahora bien, estos rasgos constitutivos del héroe trágico (su carácter noble, el imponderable de la decisión y el *pathos*) estaban ya presentes en los héroes homéricos, aunque con una diferencia fundamental (señalada en numerosos estudios): el héroe épico *sabe*, puede ver y, por eso mismo hay en él "auténtica decisión"; no obstante y aunque es esta decisión en alguna medida la que define sus actos, ella no impide en lo más mínimo la realización del destino, la *moira*. Otro es el caso en la tragedia donde, en palabras de Castoriadis (2006,116):

"(...) el héroe trágico no es representado con el conocimiento. Es lo contrario incluso, ya que la progresión de la tragedia, precisamente, es el desvelamiento de la verdad al héroe, a través del enceguecimiento o del homicidio, y no en el claro iluminado del ser. El héroe **no sabe.**"

En este sentido, lo que la tragedia "enseña" es la *im-potencia* humana ante la determinación ineluctable del Sino que se traduce en

el espectador en profundo terror ante el advenimiento de lo inexorable.

En la *Iliada*, Áyax Telamonio se caracterizaba por su resistencia y valor, significadas en aquel epíteto “el de anchas espaldas”, capaz de aguantar impávido los ataques del enemigo; todo esto lo hacía un guerrero glorioso, digno de admiración y de respeto.

Por su parte, Sófocles sitúa en el centro de la escena trágica al héroe homérico movido por el *aidós* y la *timé*: si el pasado mítico nos lo presentó en el apogeo de su gesta, asistimos en este drama a su ocaso y ruina. Como dijimos antes, el héroe trágico cae por la *hamartía* que nace de su misma *areté*: resistencia e inflexibilidad en Áyax configuran el *ethos* heroico, y acaso ¿lo condena? o ¿lo salva?

## LA AGONÍA DEL HÉROE: TERROR Y TEMBLOR

Tal como indica García Gual, no existe en nuestra lengua una palabra que traduzca fielmente aquello que los antiguos griegos llamaban *sophrosyne*, una virtud “consistente en el saber respetar los límites inherentes a la condición humana” (2009:77). El caso es que, atentos a esta premisa entendemos que hay aquí un esfuerzo y una vacilación, esto es, por un lado, un “saber” sobre el “límite” en que se articularían dos elementos: un reconocimiento y, al mismo tiempo, una puesta en valor de dicho “límite” que se corresponderían con un empalme de las dimensiones intelectual y volitiva y que bien podríamos indicar como una voluntad inteligente; mientras que por el otro, “condición humana” recupera y actualiza una singularidad y un vínculo, vale decir, *esto* que hace a los hombres ser tales, una sustancia con la que se moldea su existencia –su existir– que hunde sus raíces en el cuerpo que “come pan y toma vino” pero que en su movimiento se hace eco de algo que está también ahí –que también es su “condición”– una potencia, un impulso, digamos un aliento con que se abre paso la vida y con el que también se la abandona. Visto así, en “condición humana” concurriría una dimensión somática y patémica (si es que esta distinción fuere posible), en que un cuerpo estesiado, tensionado, nos sitúa en el terreno de lo sensible; que es al fin de cuentas, ante la inminencia de lo sentido y del sentido.



Lo humano y su condición, entonces, es todo esto a la vez. Una totalidad hecha de acomodaciones, de esfuerzos y articulaciones (siempre prontos a descomponerse) y de desplazamientos, quiebres y emergencias (igualmente, siempre prontas a irrumpir), con lo que advertimos que aquella totalidad no es algo dado, antes bien, es un afán y una ocupación tensionados por el lance de unas dimensiones y las otras en pos de una armonía frágil, endeble, cuando no incómoda. Al decir de Raúl Dorra "... una estructura siempre en lucha por su constitución, estructura por lo tanto, que se organiza a partir de una debilidad y un deseo primordiales." (2006:14).

El hombre, aunque más propiamente debiéramos decir el sujeto, va componiendo su existir –esto es, va componiéndose– en esta zona de conflictos constitutivos que hacen de él un sujeto carente y anhelante al mismo tiempo; sin más: un sujeto agónico.

En esta línea de pensamiento, y a sabiendas de que mucho se ha reflexionado sobre la tragedia que nos ocupa, intentaremos trazar un recorrido que advierta aquellas dimensiones y, fundamentalmente, la angustia sobre la cual se yergue la existencia del hombre, del sujeto, y cuyo núcleo –según lo indicado– sería la *sophrosyne*, a partir de algunos enclaves que permitan reconocer en la obra el diseño de un "escenario" de acciones y pasiones como espacio generador de símbolos que dan cuenta de una percepción y de una sensibilidad.

En el Prólogo se sitúa un tiempo que señala a su vez un espacio: *la noche*. Dirá Tecmesa en su relato de lo ocurrido: "... en la última parte de la noche cuando los astros vespertinos ya no habitaban". Mientras que el coro la advierte como el espacio en el que se dan "nocturnas maquinaciones". Queda claro que tanto una como otro advierten dos características distintas y complementarias; en primer lugar, ella señala en la noche –si no una imposibilidad– al menos una resistencia: "la última parte... cuando los astros ya no habitaban" daría cuenta de una profundidad, una última declinación en esa espesura que actuaría como negación de toda luz y, por lo tanto, de toda posibilidad de ver; y en segundo lugar, el coro canta sobre "maquinaciones", intrigas, para las que aquellas tinieblas son un fondo propicio.

En este marco, Atenea y Odiseo entablan un diálogo cifrando el *aquí* desde donde se habla. Esta localización es también el punto de

vista que, llamativamente, da cuenta de la encrucijada de visiones basada en la no-correspondencia. Dicho de otro modo: este *punto de vista* inscribe más una pretensión que una acción concreta. Así, Odiseo no puede ver a la diosa sino que sólo la oye, dice el héroe: "¡cuán fácil de conocer me es tu voz, aunque seas invisible!", y tampoco en un principio puede ver a Áyax. Sólo sigue el rastro de sus pisadas, sus huellas.

En este sentido, *ver* se vuelve sinónimo de *saber* y de *no-saber* al mismo tiempo porque aunque no puede ver a la diosa la *sabe* cierta en esa voz que lo alcanza, mientras que de Áyax sólo puede ver su rastro, el paso de su cuerpo inscripto en la superficie de la arena. Tanto una –la voz– como otro –el rastro– actúan como *impresiones*, retazos o fragmentos del Otro que reclaman un reconocimiento, un modo de la memoria que lo asiste y por efecto de la que logrará articular *esa* presencia y un mundo, esto es un cuerpo y un vínculo por los que definitivamente habrá de quedar *sujeto*.

En ambos casos la construcción es sinecdótica puesto que las "huellas" y la "voz" actúan como marcas que realizan o conjuran la presencia de lo ausente de esos sujetos (Áyax y Palas Atenea respectivamente) o, dicho de otra manera, "huellas" y "voz" refieren y anuncian la *ilusión* de cuerpos que no se pueden ver, cuerpos desplazados, velados por la propia potencia del dios o por el manto de la noche.

Todo esto diseña un espacio que se organiza y se distingue a partir de un límite o borde dado por la tienda en que Áyax se encuentra, lo que permite oponer un *aquí* que es un "afuera de" y un *ahí* que se entiende como un "dentro de". Entre uno y otro espacio se genera un campo de tensiones y corrimientos que se resuelven gradualmente como exterioridad e interioridad, llamado y recogimiento, *mostración* e intimidad; en definitiva como vislumbre y deseo.

Luego, hay dos llamados de Atenea hacia Áyax para que éste salga de la tienda, para que se haga presente. Ante ello, Odiseo –que está amparado por el poder de la diosa para que el Telamónio no pueda verlo– tiene algunos miramientos, acaso una negación, y dice: "no lo llames" [...] "No, por los dioses, me basta con que esté dentro" y, más allá de que la olímpica le explica que nada debe temer pues no podrá



ser visto, él insiste: “[...] en verdad, me basta con que esté dentro de la tienda”. Entonces cabe preguntar ¿en qué radican estos reparos de Odiseo?, ¿qué es lo que genera su vacilación? Es claro que dicho temblor no sobreviene por *ser visto* sino y muy por el contrario por la angustia de *ver*. Podemos imaginar un temblor que es agitación por lo que Áyax mismo habrá de traer ante él: héroe y destino, excelencia y quebranto; un aleteo del espíritu como presagio de *eso* que saliendo de sí se hará manifiesto, se hará cuerpo, se hará *visión*.

Atendiendo al llamado de la diosa, finalmente, Áyax sale de la tienda; se incorpora al *aquí*, al “fuera de”, que es desde donde se realiza el llamado. Sin embargo, el espacio del *ahí* desde donde este cuerpo sale, se perdura simbolizado en un “adentro” que la tienda oculta y retiene. Esta última dimensión es referida constantemente en el diálogo como el espacio habitado por la *até* y sus signos, vale decir un estado de conmoción y sus huellas en el mundo que opera como anclaje interoceptivo y que no puede “aparecer” más que por la mediación de la palabra como “relato”. Aquel estado pasional – pathémico– y, fundamentalmente, sus marcas yacen en ese lugar de lo íntimo que se dispone como interioridad, y que como tal están negados a la vista. La tienda, entonces, oficia como evidencia y restricción por cuanto procura una dinámica proyectiva e introyectiva, es decir, nos “presenta” a un sujeto que se expresa en el cuerpo y sus reservas.

Con la aparición del Telamónida se propone un juego de cruces en el plano de la observación que se disloca puesto que no se alcanza a ver todo lo que el relato enseña o que se empalma como continuidad entre este cuerpo enajenado que es Áyax y el presentimiento de *eso*, que siendo también Áyax, adviene como temblorosa latencia. Luego, lo que se limita es el *ver* mientras que en lo que se continúa se da un corrimiento de la perspectiva donde se superponen la acción de ver con el impulso de mirar; aunque dicho más precisamente, un desplazamiento desde el no-poder ver al no querer mirar.

Detengámonos en esos cruces. Odiseo puede ver a Áyax, o al menos este Áyax cegado –más bien *enceguecido*, ausente de juicio y voluntad– que como una llaga abierta se presenta cubierto de sudor y sangre, un sujeto *apasionado*, extasiado de furor y frenesí; un sujeto

–un cuerpo– hecho de puro sentir que si, por un lado borda esta exterioridad con aquella interioridad, por el otro se desborda en un “dentro de” que resulta inaccesible para el ver y, por lo menos confuso, para el decir de la palabra que siempre resulta un esfuerzo y una fragmentación. Hay entonces un ver que se articula en tanto conocer y no-conocer; vale decir, un saber del Otro y, a su vez un no reconocerlo pues ése que aquí se muestra es y no es *Áyax*; un sujeto hecho de cuerpo y de figura, poder y carencia, presencia y extravío. En síntesis, un percibir que se continúa como sentir.

Inversamente, Odiseo no puede ver a Palas Atenea aunque la reconoce en esa voz que viene hasta él, que le habla, lo demanda y lo ampara; una expresión del dios hecha de aliento y de palabra que devienen un cuerpo ausente pero intuido, próximo y esquivo, conocido y negado; encarnado y ajeno como la noche y su espesura. En este caso es el no-poder-ver lo que actualiza el conocimiento y reconocimiento del Otro a partir de la voz sobre la que se con-figura una imagen y una presencia; en resumen, un sentir que se discretiza como percibir.

Por su parte, *Áyax* se conforma como contrario y opuesto de Odiseo ya que si bien no puede verlo sí puede advertir a Palas Atenea, la distingue a pesar de la oscuridad y en el extravío la reconoce. Este héroe encarna la expresión del hilo tensivo de lo pulsional cuyo extremo se manifiesta en el *aquí* donde el cuerpo se levanta pero que se ex-tiende hasta el *ahí* donde la acción –en rigor, la “actuación”– de este cuerpo se inscribe y que queda “atada” –tal como el carnero– al orden de lo interior y de lo no visible. Hay entonces una liberación y un recogimiento del sujeto que patentizan los extremos de aquella tensión: por un lado, en este cuerpo que se constituye en signo de un estado pathémico, es decir un modo de existencia que se visibiliza sólo como potencia (liberación/retención); y por otro lado, la actuación de esa pasión como obra de un cuerpo que sólo puede emerger como relato (retención/liberación).

*Áyax* es así un sujeto estesiado, desplegado en el goce ilusorio de la satisfacción del deseo; sujeto *in-tensionado* del que este cuerpo es sólo una *ex-tensión*, una proyección de la latencia genésica que sobrevive *ahí*, en esa profundidad del “adentro”.





Situado en este orden del sentir, el hijo de Telamón se deja ir al encuentro de la diosa a quien advierte no por efecto del “ver” (que es un empeño intelectual) sino por la pretensión del “mirar” (que es una forma del deseo): con el ver se encuentra, con el mirar se busca. Busca el cuerpo, el nido de esa voz que lo llama, anhela su presencia que se le a-parece alumbrada por la luz de ese deseo vital que viene desde lo pretérito, desde antes; en suma, de *ahí* desde donde ha salido.

Señaladas estas relaciones de discontinuidad en Odiseo (sobre la base de las dimensiones del sentir y el percibir) y de continuidad en Áyax (en la dimensión del sentir) podemos decir que cada uno de ellos encarna respectivamente modos de asimilar la tensión. Así el primero se expresa como *ex-tensión*, ya que se sostiene en un movimiento proyectivo del sujeto en el acto de “ver” el mundo, lo otro, y uno introyectivo que se recoge de ese mundo como símbolo, es decir, como sentido. Por su parte, el segundo se expone como desordenada *in-tensión* ya que en tanto mirada comporta a la vez la fuerza primordial del deseo y su correspondencia con lo informe que como tal es inaccesible e ininteligible, todo ello en un movimiento exclusivamente introyectivo, caótico y agonal que no logra constituirse más que como sustento de lo pulsional, es decir, como lo sentido.

Ambas actuaciones se sintetizan en los móviles de deber-poder-no querer ver, en el caso de Odiseo, y de no deber-no poder-querer mirar en el de Áyax; móviles que determinan las formas de proceder y asumir el mundo, y con eso el modo único y particular de estar en él, vale decir, la conformación de una subjetividad. El percibir participa de lo intelectual y por lo tanto recupera y refracta lo sentido instituyendo un orden simbólico, instituyendo el sentido. El sentir, en cambio, participa de lo *pathémico* situado en el extremo de lo continuo perdurándose como sensibilidad, es decir, como *estesis*.

## DE LA *SOPHROSYNE*

Aristóteles caracteriza el temor como “un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso” (2005:334). El miedo es, en definitiva, una disposición del ánimo, un sentimiento que no se confunde con la voluntad. Ese terror

se produce en la dialéctica de lo conocido y lo desconocido, lo próximo y lo distante, y bien mirado sería el lazo tensivo entre el sentir y el percibir.

El terror entonces, resulta del “ver” que es más puntualmente un “conocer”, ya que lo que queda señalado es un producto de la cognición; al mismo tiempo y en este sentido, habría también una asistencia de las formas de la memoria, un modo del recuerdo (que acaso sólo se realiza como presentimiento de lo ya vivido) y que podríamos advertir, en definitiva, como un “re-conocer”.

Todo ello acontece frente a y como resultado de una cadena de acciones que van anticipando la caída del héroe; en otras palabras, la tragedia en su evolución va componiendo, por un lado, un entramado que lejos de re-tener al héroe está hecha para “mostrar” su precipitación, y por otro, emplaza un observador (Odiseo) que aunque limitado en su capacidad de observación sí se realiza como mediador de un observador otro (el espectador): esto sería que es aquél un observador que hace observar.

Esa mediación señala un cruce en que se inscribe una latencia, y como tal una amenaza, que madura no sólo como acto intelectual (pues el espectador sabe cómo habrá de concluir todo) sino también como intuición –vale decir, como previsión– de algo subyacente que aunque puede y debe ver, no desea mirar. Esa discordancia entre el ver y el mirar actualiza un recorrido tensivo que va del temblor (como manifestación de lo sentido) al terror (como enunciación simbólica del sentido).

Está claro que la composición de la fabula trágica, en tanto acción completa, entera y ordenada de las acciones, tiene por objeto provocar la catarsis. Todo lo que el sujeto experimenta y que se sintetiza como sentir e inteligir (*pathémata*) provoca, asimismo, una transformación en él. Estos elementos no siempre comportan una actuación articulada puesto que refieren lugares distintos: el *sentir*, aunque venido del cuerpo, se resuelve en una continuidad que enlaza con el *deseo* y que se constituye como *mirada*; mientras que el inteligir se sostiene en el orden de lo discreto (advierde, categoriza, clasifica) y como tal sería el resumen del acto de ver.

Luego, el sujeto que *padece* “sin ver” es puro *pathos*, pura pasión



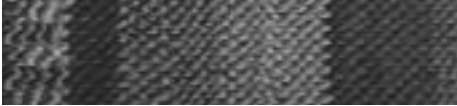
y es en ese apasionamiento en que el héroe se realiza como tal. Situado en el extremo del sentir, o sea cuando ha sido despojado de todo, es cuando irrumpe la clausura y la iluminación, esto es, abnegación y *anagnórisis*.

Visto así, entendemos que también es posible pensar la catarsis en términos de “temblor”, es decir como una agitación del cuerpo y del espíritu; algo que sobreviene y de lo cual ese cuerpo no es sino su expresión, su signo. Y es esa misma agitación la que irrumpe como esfuerzo de la razón por inscribir en el orden del lenguaje –como logos– aquello que adviene “terror”.

En esta relación entre el sentir y el percibir, consideramos, se ubicaría la *sophrosyne* pues exigiría la participación de ambas dimensiones. La interpretación de este término se sustenta en una doble orientación pues hay en ella (la demanda de) un elemento intelectual de racionalización de la pasión y es en este sentido que puede entenderse como “sensatez” y “prudencia” dado que se constituiría en un “valor” superador de la *hybris*, que paradójicamente denuncia un exceso que se sostiene en una privación, en una falta, y cuyo sentido simbolizamos como ceguera o ignorancia. Paralelamente, en tanto virtud moral, aquella implicaría *aceptación* (que es otro modo de decir “renuncia”) y una puesta en valor de la restricción/obturación de la materia informe del *pathos* que exige su puesta en acto como autolimitación voluntaria (esto es, exhortación, amonestación y censura).

Todo ello nos habla de un afán que interpela al sujeto mismo por cuanto la *sophrosyne* exige ese obrar sobre una condición primera que recuperaría la materia sensible que moldea toda subjetividad. Tender hacia aquella es, ipso facto, reconocer ésta y, luego, la discontinuidad emergente entre querer, poder y deber y sus contrarios o, dicho más ampliamente, entre las pulsiones del deseo y las exigencias del Otro.

En *Áyax* no hay *sophrosyne* y no podría haberla porque este sujeto se define desde el no-poder realizado como tensión entre la demanda y el deseo, o dicho de otra forma, entre la experiencia del “límite” de la condición humana (“las propias fuerzas”) y la pre-visión de las consecuencias de sus actos. Los héroes –aunque bien podríamos hacer extensivo esto a los hombres– a duras penas escuchan y jamás



obedecen a los otros, cuyo entendimiento de las vicisitudes propiamente humanas contrasta con la grandeza; es esa grandeza la que los condena al sufrimiento y les recuerda su soledad más absoluta.

Luego, el conflicto trágico se sustenta en esa discordancia: el héroe no puede menos que ser "fiel a sí mismo", heredero de una estirpe que lo conmina a despreciar "la vida sin honor", que le recuerda que su lugar en el mundo es el de la gloria imperecedera del mito y, por ello, la única decisión posible, honorable, es la muerte.

Hay, entonces, la fuerza, el impulso y también la limitación y la carencia; una intemperie donde el sujeto se debate y se constituye desde un lugar conflictivo y agónico hecho de obediencia y resignación.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles (2005) *Retórica*. Trad. Q. Racionero. Madrid. Gredos.

Casasco, G. (2007) "*La abnegación del deseo*". En *Tópicos del seminario*, julio-diciembre, N° 18. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla. México (pp. 87-96).

Castoriadis, C. (2006) *Lo que hace a Grecia: de Homero a Heráclito*. FCE. Buenos Aires.

Dorra, R. (2005) *La casa y el caracol* (2ª edición). Córdoba. Alción.

Dorra, R. (2006) "El sujeto como agonía" en *Nombres. Revista de Filosofía*. no. 20. Córdoba.

García Gual, C. (2009) *Encuentros heroicos. Seis escenas griegas*. FCE. Madrid.

Ibarra, V. (2011) "*De ate a furor: la secularización de la intervención divina en el Hercules furens de Séneca*". V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Universidad Nacional de la Plata. La Plata. 5-7 de octubre de 2011. Disponible en <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/> ISSN 2250-6837.

Lesky, A. (2001) *La tragedia griega*. El Acantilado. Barcelona. [1958]

Sófocles (2003) *Tragedias* (14º edición), Madrid. Edaf. Traducción de Fernando Segundo Brieva (todas las citas de la tragedia en el texto corresponden a esta traducción).