



## Sobre el sentido de ἐμπαίζω (y el juego invencible de Afrodita) en el tercer canto coral de *Antígona* de Sófocles (vv. 781-800)<sup>1</sup>

### On the meaning of ἐμπαίζω (and the invincible play of Aphrodite) in the third stasimon of *Antigone* by Sophocles (vv. 781-800)

Santiago Hernández Aparicio<sup>2</sup>

Universidad Nacional de Rosario

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

santiagohaparicio@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo explora el sentido que asume el verbo ἐμπαίζω, compuesto de παίζω (“jugar”), en el contexto grave y mortífero de la escena trágica y, en particular, cuando quienes juegan son dioses como Afrodita y Eros. Para ello, seleccionamos el tercer estásimo de *Antígona* de Sófocles (vv. 781-800), en cuyos últimos versos se les adjudica a estas divinidades el acto de jugar que, hipotetizamos, habilita una lectura lúdica de todos sus actos en la oda. Además, sostenemos que una consideración adecuada de la esfera de acción de estas divinidades habilita una lectura lo suficientemente amplia del estásimo como para considerarlo un tablero que abarca a todas las piezas del conflicto trágico.

**Palabras clave:** ἐμπαίζω – *Antígona* – Afrodita – Coro – Sófocles

**Abstract:** This paper explores the meaning of the verb παίζω (“to play”) in the serious and deadly context of the tragic scene and, specifically, when gods like Aphrodite and Eros play games. Specifically, we chose the third stasimon of Sophocles’ *Antigone* (vv. 781-800), whose final verses attribute these divinities the act of playing, which –we hypothesize– allows an interpretation of all their actions in the ode as play. We also think that an adequate consideration of the sphere of action of these divinities enables a reading of the stasimon broad enough to consider it a chessboard that encompasses all the pawns of the tragic conflict.

**Keywords:** ἐμπαίζω – *Antigone* – Aphrodite – Chorus – Sophocles

---

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a Natalia Biancotto, quien propició con la invitación al juego la alegría de escribir.

<sup>2</sup> **Santiago Hernández Aparicio** es licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Está en la etapa final de la redacción de su tesis doctoral titulada “Hölderlin en torno a *Antígona* de Sófocles: el problema filosófico de la traducción”, dirigida por la Dra. Marcela Coria y financiada por una beca del CONICET. Se desempeña como Auxiliar de primera categoría en la cátedra de Lengua Griega II de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Ha publicado artículos y trabajos varios sobre sus temas de especialidad y una traducción en colaboración y participa en proyectos de investigación de su área de interés.

## La semántica de παίζω

El verbo παίζω (“jugar”) aparece en uno de los textos más antiguos que registran el uso del alfabeto griego: la inscripción sobre una jarra para verter vino (llamada enócoe)<sup>3</sup> del estilo tardogeométrico (ca. 740 a. C.) donde se le promete la propiedad del objeto al muchacho que baile con mayor gracia – ἀταλότατα παίζειι– (CEG 432). Esta acepción es un color de la amplia paleta de παίζω, que comparte la raíz idoeuropea \*pōu-/\*pəu- /\*pū- con παῖς (“niño”) y deriva de ahí su sentido más esencial: “to behave like a child, play” (Beekes s.v. παῖς), “sich wie ein Kind benehmen, spielen” (Frisk s.v. παῖς), “jouer comme un enfant” (Chantraine s.v. παῖς). El español y otras lenguas modernas no establecen un vínculo tan inmediato como el que se genera desde el plano léxico entre el jugar y la niñez en griego antiguo.

Ahora, qué implicaba para los antiguos griegos el comportamiento infantil es, sin dudas, un punto a aclarar. Kidd (5-6) hace una precisión decisiva al referirse a la inversión entre los sentidos antiguo y moderno de “jugar”: mientras que el juego es para nosotros una actividad que hacemos para despertar el placer y entretenernos, la παιδία (“regocijo”, “deleite”, “placer”) era una emoción que causaba inevitablemente la realización de las actividades denotadas por el verbo παίζω que, más que una simple consecuencia, eran la manifestación física de esta emoción juguetona. El placer se asociaba particularmente con los niños, aunque también con los adultos en estados de excepción como la intoxicación y el sueño, e implicaba una disminución en la capacidad de razonar o su desarrollo aún incompleto. O la realidad se presentaba tan placentera que se volvía imposible posponer el placer para realizar otro fin o la incapacidad de razonar según fines para la acción generaba una realidad reducida a los placeres del momento. Si bien la referencia a la irracionalidad de los niños figura ya en la épica y abunda en

---

<sup>3</sup> Este recipiente de cerámica fue hallado en 1871 cerca de la puerta Dípilon en la necrópolis del Cerámico, en Atenas.

el drama ático,<sup>4</sup> es posible reconocer toda una psicofisiología infantil (Kidd 20-48) que racionaliza esta creencia y cuyo primer exponente fue Diógenes de Apolonia (V a. C.), quien consideraba que el cuerpo de los niños era excesivamente húmedo, de modo tal que bloqueaba el paso del aire seco (que identificaba con el pensamiento) a través del cuerpo y provocaba un estado de irracionalidad permanente. Recién al crecer, alejándose de la humedad del suelo, las personas tendrían acceso al elemento pensante (Diógenes D<sub>44</sub> LM). Por su parte, Platón y Aristóteles reconocieron que los niños no tienen el mismo nivel de racionalidad que los adultos y no lo atribuyeron a su grado de educación sino a su condición física, ya sea por tener en el cuerpo una gran cantidad de fuego (*Leyes* 2.66 4e) o de calor (*Problemas* 30.1 954b39-955a4), ya sea por tener una estructura anatómica pequeña (*Del movimiento de los animales* 11.710b9-17).

### **Παίζω en la tragedia ática y sus apariciones en Sófocles**

El rango de actividades propias del estado de *παιδία* incluye la danza, como es el caso del muchacho a quien se refiere la inscripción en el enócoe de Dípilon, pero también la música, pues se ejecuta (*παίζειν*) un instrumento y la lira es el juguete de Apolo (Píndaro, *Pítica* V 23). Son también *παίζειν* actividades a las que hoy denominaríamos “jugar”: Nausícaa y sus criadas juegan a lanzarse la pelota en la playa (*Odisea* 6 100) y Eros le arroja una pelota púrpura a Anacreonte y lo insta a jugar con la muchacha de sandalias coloridas (PMG 358). También se habla de “jugar” en un sentido erótico, cuando el motivo es el placer, un sentido que también se sugiere en el poema de Anacreonte.<sup>5</sup> En una pintura de Exequías (VI a. C.), Aquiles y Áyax juegan

---

<sup>4</sup> Homero (*Ilíada* 2 872-875, 9 439-441, 11 389, etc., *Odisea* 9 44, 13 237, 19 19-20, etc.), Sófocles (*Áyax* 552-553, *Edipo Rey* 1510-1515), Eurípides (*Medea* 478), etc.

<sup>5</sup> Patricia Rosenmeyer habla de una polivalencia interpretativa cuando, en la poesía arcaica, aparecen muchachas jugando a la pelota, pues la liminalidad entre su condición de vírgenes y de mujeres ya aptas para el matrimonio es reflejada poéticamente en los matices simultáneos de *παίζω* como juego inocente y como juego sexual (“Girls at play...”).

una partida de un juego de mesa indeterminado. Sin embargo, hay en παίζειν una oposición conceptual a lo calificado de serio (σπουδαῖος)<sup>6</sup> que limita el alcance de la palabra para casos en los que los modernos “jugar”, “play” o “spielen” son perfectamente aplicables. Uno de ellos son las actividades agonales, específicamente deportivas, asociadas etimológicamente con la palabra “agonía” debido a su potencial mortífero.<sup>7</sup> El otro caso, que nos atañe directamente, es el del teatro, ante todo si tenemos en cuenta que la relación léxica entre los verbos “jugar” (*play, spielen*) y los sustantivos “obra teatral” (*play, Schauspiel*) en inglés y en alemán puede inducirnos a establecer un vínculo conceptual quizás cuestionable. Aristóteles definió a la tragedia como la mimesis de acciones serias y completas,<sup>8</sup> esto es –como precisa Jacqueline de Romilly (6-9)– la representación en tiempo real de un momento crítico y serio que subvierte todo lo que en el mundo de la pieza había sido hasta entonces. Platón, por su parte, en *República* 10 602b, usó “juego” como predicado peyorativo para caracterizar a la poesía mimética y desterrar a los poetas de la pólis. La exigua presencia de παίζειν en el corpus trágico remanente y particularmente en las siete tragedias conservadas de Sófocles<sup>9</sup> refuerza estas consideraciones:<sup>10</sup>

εἶθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων εὐ-  
ρημα δέξατ' ἔκ του  
Νυμφᾶν Ἑλικωνίδων, αἶς  
πλεῖστα **συμπαίζει** (*Edipo Rey* vv. 1105-109)

<sup>6</sup> “scherzen” (Frisk s.v. παῖς), “ «plaisanter» (opposé a σπουδαῖος...) »” (Chantraine s.v. παῖς), “Spiel ist also für die Griechen Kinderspiel, in Opposition zum ‚Ernst‘, spudé der Erwachsenen [...] Griechen können das Spiel nicht ernst nehmen. Dafür zeichnet es sich aus durch Fröhlichkeit, Unbeschwertheit und Lieblichkeit“ (Burkert 96).

<sup>7</sup> Como bien señala Burkert, aunque suene paradójico, para los griegos no había “Juegos Olímpicos” (97).

<sup>8</sup> *Poética* 1449b 24-25: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας [...]. “Es, pues, tragedia, la mimesis de acciones serias y completas...”. Todas las traducciones pertenecen al autor de este trabajo.

<sup>9</sup> Entre los fragmentos, sólo lo hallamos una vez (314 R).

<sup>10</sup> Si bien es cierto que el coro de *Tesmoforiantes* de Aristófanes se refiere a su actuación con canto y baile como παίζειν (vv.1227-8), no debemos olvidar que una comedia o una tragedia constituían fenómenos multi-genéricos de los cuales la lírica coral era sólo una parte.

*o el dios báquico que vive sobre las más altas de las montañas te tomó como hallazgo de algunas de las ninfas del Helicón, con quienes siempre **juega***

En el tercer estásimo de *Edipo Rey*, el coro de ciudadanos tebanos especula, inducido por la confianza en la buena fortuna que el propio Edipo ha expresado en relación consigo mismo, sobre la posibilidad de un padre divino para el rey que bien podría ser Dioniso. La descripción de la divinidad jugando con las ninfas recuerda, como señala Jebb (*ad loc.*), el poema de Anacreonte donde el dios báquico juega con Eros, Afrodita y las ninfas (PMG 357). Desafortunadamente, Edipo está a punto de enterarse, en el episodio que sucede a este canto coral, de la pasmosa verdad sobre su origen.

Πατήρ ποθ' ούμός, ὡς ἐγὼ κλύω, θεᾶς  
παίζων κατ' ἄλλος ἐξεκίνησεν ποδοῖν  
στικτὸν κεράστην ἔλαφον (*Electra* vv. 566-568)  
*Mi padre, entonces, como he oído, cuando **se solazaba** cazando en el bosquecillo sagrado de la diosa con sus pisadas sacó de su escondite a un moteado ciervo cornudo*

En este caso, Clitemnestra y Electra llevan adelante un *agón* donde debaten sobre la responsabilidad de Agamenón en el sacrificio de Ifigenia. Electra, que defiende a su padre, se refiere a la caza accidental del ciervo consagrado a Artemisa y el consecuente enojo de la diosa, que detuvo los vientos impidiéndole a la flota aquea partir hacia Troya hasta que el sacrificio de la princesa no se hubiese consumado.

ἄμαχος γὰρ ἐμπαί-  
ζει θεὸς Ἀφροδίτα. (*Antígona* vv. 799-800)  
*Invencible **juega** la diosa Afrodita.*

En el tercer estásimo de *Antígona* se alude al juego de la diosa Afrodita, que actúa en conjunto con Eros para provocar disputas entre los seres humanos. En dos de las tres apariciones de παίζειν en Sófocles, los sujetos del verbo son dioses, como si, en el contexto trágico, la παιδία les estuviera reservada sólo a ellos y, lo que es más, cuando se dice de un mortal que juega (como Agamenón que se solaza cazando en el bosquecillo de Artemisa), se

desencadena el desastre, que contrabalancea la desubicación existencial en la que se atrevió a incurrir. El coro del *Edipo Rey* juega a encontrarle un padre divino al héroe, que pronto tropezará con la malla de la que está hecho el corazón de la vida, seria y terrible.

Cabe aquí, antes de precisar en qué sentido juegan los dioses (y Afrodita en especial), hacer una breve digresión sobre un posible lugar para la noción de juego en la estética teatral, marginal si lo consideramos desde el punto de vista de los sucesos retratados en las tramas trágicas. Kidd sostiene que Platón hace de *παιδίαι* el concepto operativo de su reflexión sobre el arte en los diálogos de su madurez (*Sofista*, *Leyes* y *Político*), superador del concepto de mimesis dado que puede abarcar a un arte mimético como el teatro y a uno no mimético como la joyería. El criterio en común sería el placer, que no se derivaría del contenido y los medios del arte sino del jugar con la obra por parte del espectador o receptor (49-73). Efectivamente, los espectadores trágicos no desean sentir las emociones negativas como el miedo en sí sino en tanto que puedan jugar con ellas, con el distanciamiento propio de un fantasma capaz de abandonar el cuerpo que poseyó tan pronto como la identificación con él deje de ser placentera, esto es, cuando la sensación de distancia con el miedo o el sufrimiento en escena se resquebraje. Fromma Zeitlin habla en un célebre artículo del “playing the Other” en relación con el espectador de tragedias: el varón ateniense adulto y libre encontraba en el ritual cívico y religioso de la representación teatral una instancia paidéutica donde el encuentro del yo con la dimensión de otredad radical de lo femenino ampliaba su visión del mundo a la vez que reforzaba un rol convencional, serio, a través de su puesta a prueba en vivencias alejadas de lo normativo.<sup>11</sup> El mundo monstruoso, pre-cívico y

---

<sup>11</sup> “[La tragedia muestra] how for the most part man is undone (or at times redeemed) by feminine forces or himself undergo some species of ‘feminine’ experience. On the simplest level, this experience involves at the crucial moment of the peripeteia from active to passive, from mastery over the self and others to surrender.” (80-81). No olvidemos que tanto los actores como los coreutas y los espectadores de la tragedia eran en su totalidad varones. Sin

genéricamente invertido de la escena de Dioniso convocaba las figuras de la otredad al centro de la atención en el gesto apotropaico de mantenerlas a raya. Era necesaria, luego de la aventura, la vuelta a sí mismo. Que este distanciamiento juguetón se sostuviera estrictamente toca el terreno de la incertidumbre: ¿constituía la tragedia una propaganda de la *pólis* que reforzaba la identidad cívica o en ella la *pólis* se preguntaba sobre sí misma al punto de cuestionar su esencia? Cada pieza dará una respuesta distinta: no es lo mismo la desilusión política de *Troyanas* de Eurípides que el aliento triunfal de *Persas* de Esquilo.<sup>12</sup> Después de todo, el mismo jugar que distanciaba al espectador de la seriedad mortífera de la escena constituía una regresión al estado irracional de infancia. Tragedia: jugar con fuego.

### **El juego de Afrodita y Eros en *Antígona***

Al igual que de la tragedia en la definición que da Aristóteles, puede decirse de los dioses que son serios y completos. Serios porque la religión es el asunto más importante de la vida humana y completos porque no necesitan crecer ni desarrollarse (Burkert 100). En *Odisea*, cuando se describe la seducción de Tiro por parte de Poseidón, que resultará en el nacimiento de Pelias y Neles, se mencionan los φιλοτήσια ἔργα (“trabajos amorosos”) del dios (11 246), que nunca quedan sin fruto, en contraposición a los simples juegos eróticos, referidos por lo general como παιδία.<sup>13</sup> Si se dice de los dioses que juegan es en un sentido metafórico y relativo para explicar que algo sencillo, natural o “poco serio” para un dios puede resultar terrible y pasmoso para un ser humano. El accionar divino, desde el punto de vista

---

embargo, el elenco de figuras de otredad representadas, cuya protagonista era la mujer, también abarcaba a los extranjeros, los esclavos, los niños, los monstruos, los dioses, etc.

<sup>12</sup> Cuenta Heródoto (*Historias* VI 21 2) que una vez el dolor se salió del escenario y pisoteó a los atenienses, quienes lloraron amargamente cuando Frínico representó *La toma de Mileto*. El episodio derivó en una multa de mil dracmas al poeta y la prohibición de abordar asuntos de la historia reciente en escena.

<sup>13</sup> Ver a propósito de esta distinción el interesante artículo de Anne Carson (“Putting her in her place...”).

humano, siempre es serio.<sup>14</sup> De entre todos los dioses hay sólo uno que juega como un niño (Alcmán PMG 58.1): Eros, cuyos juegos resultan catastróficos para nosotros, pues sus tabas (ἀστραγάλαι) son locuras y rencillas (μανίαι τε καὶ κυδοιμοί) en nuestro plano (Anacreonte PMG 398) y es tan poderoso que afloja los miembros de sus víctimas tanto mortales como inmortales (Hesíodo *Teogonía* v. 121, Safo 131 LP). Si se dice de Eros que es un niño no es tanto para adjudicarle imperfección como para expresar que el juego con sus víctimas tiene por reglas sus caprichos y que siempre gana él.<sup>15</sup>

Ahora es momento de sumergirnos en el tercer estásimo (vv. 781-800) de *Antígona*, donde Eros realiza, junto a Afrodita, una jugada invencible (ofrecemos, a continuación del original, una traducción posible):

Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,  
Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτει,  
ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-  
αῖς νεάνιδος ἐννυχεύεις,  
φοιτᾶς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ'  
ἀγρονόμοις ἀύλαϊς·  
καί σ' οὐτ' ἀθανάτων  
φύξιμος οὐδεις οὐθ'  
ἀμερίων ἐπ' ἀνθρώ-  
πων, ὁ δ' ἔχων μέμηγεν.

Σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους  
φρένας παρασπᾶς ἐπὶ λώ-  
βα· σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀν-  
δρῶν ξύναιμον ἔχεις ταράξας·  
νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων  
ἴμερος εὐλέκτρου  
νύμφας, τῶν μεγάλων  
πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσ-  
μῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμπαί-  
ζει θεὸς Ἀφροδίτα.

<sup>14</sup> Heráclito es elocuente al respecto: “ἀνὴρ νήπιος ἤκουσε πρὸς δαίμονος ὀκωσπερ παῖς πρὸς ἀνδρός” (B79). “El hombre escucha del ser divino que es un niño como el niño lo hace del hombre”.

<sup>15</sup> “Er beseligt, doch trägt er in sich auch den Keim zur Tyrannei als der „Gliederlösende“, der die Besinnung raubt“ (Bittrich 13).



*Eros, inconquistable en la batalla, Eros, que te abalanzas sobre el rebaño, que estás apostado en las suaves mejillas de la joven, recorres el mar e ingresas a las moradas salvajes y nadie entre los inmortales puede evitarte ni entre los hombres efímeros y quien te posee enloquece.*

*Tú apartas los pensamientos de los justos hacia lo injusto para el oprobio, tú has agitado esta pendencia consanguínea entre hombres. Vence el deseo radiante en los ojos de la novia de feliz matrimonio, asesor en los orígenes de las grandes leyes. Pues en todo esto juega invencible la diosa Afrodita.*

El coro de ancianos tebanos entona este breve canto u oda luego de un caluroso *agón*, en el tercer episodio, entre el tirano Creonte y su hijo Hemón, que aboga por su prometida Antígona, quien ha dado entierro a su hermano Polinices y ahora está condenada a muerte por traición. La escena finaliza con un exabrupto de Hemón, que se había mantenido moderado a través del debate y acaba retirándose con una amenaza de suicidio. Los griegos desaprobaban con énfasis las faltas al amor filial, de modo tal que el canto u oda del coro puede ser leído como un comentario retrospectivo a esta escena que verbaliza un diagnóstico de erotomanía en Hemón: el joven ha insultado a su padre porque el amor hacia Antígona, inspirado por los dioses, lo tiene fuera de sí. En realidad, los ancianos no estarían haciendo más que retomar el diagnóstico que el propio Creonte ha hecho en el verso 756, cuando llama a su hijo “esclavo de una mujer” (Γυναικὸς [...] δούλευμα). Sin embargo, como bien ha señalado Winnington-Ingram (92-93), la reacción del coro se siente inadecuada, sobre todo considerando que el contenido de la discusión entre padre e hijo fue en primer plano política<sup>16</sup> y que, aunque no hubiera enamoramiento de por medio, difícilmente Hemón habría aceptado el comportamiento de Creonte como justo. Su crítica apunta a la rigidez de su padre, que es como esos árboles que se aferran al suelo y son arrancados de raíz por los ríos torrentosos, a diferencia de aquellos que por lo menos salvan

---

<sup>16</sup> Bien lo resume Saravia de Grossi (“Estudio preliminar” 55): ¿anarquía o *peitharquía*? y, leyendo entre líneas, ¿tiranía o democracia?

las ramas porque ceden en parte a la corriente (vv. 712-714). El diagnóstico del coro es aún más cuestionable para Morenilla Talens, según quien “Ni Hemón ni Antígona aparecen en momento alguno poseídos por la pasión amorosa” (n. 2)<sup>17</sup>. No obstante, pensar que Hemón no es víctima de Eros explicaría con dificultad por qué, luego de una muestra tan acabada de moderación, pierde los estribos ante su padre y por qué se suicida en la cueva ante el cadáver colgado de Antígona, causando el suicidio de su madre Eurídice y el final del *oïkos* de Creonte.<sup>18</sup> Aunque pueda adivinarse tan sólo en un segundo plano, Eros está jugando a enloquecer a Hemón, pero esta consideración por sí sola no basta para entender la pluralidad de sentidos del estásimo ni resolver el problema de la inadecuación de la visión del coro. Evidentemente, si Hemón ha enloquecido, es en función de algo más. Como han sugerido Oudemans y Lardinois (144), aunque en un sentido con el que no acuerdo,<sup>19</sup> es necesario pensar las incumbencias de las divinidades que aparecen en la oda en un marco amplio de modo tal que la referencia del juego de Afrodita y Eros pueda incluir también a Creonte y a Antígona. Efectivamente, la *τιμή* de estos dioses no se limita a la perturbación psíquica del individuo sino que tiene un alcance cósmico y social que los versos analizados transmiten claramente y que además habilita una lectura que abona a un esquema que atraviesa todos los cantos corales de esta pieza: si el coro en tanto que personaje con una identidad ficcional definida se refiere a otro personaje determinado como objeto de sus disquisiciones, en tanto que grupo de *performers* rituales (y gracias a un estilo poético ambiguo) vehiculiza fuerzas divinas que lo hacen decir mucho más de lo que dice como personaje humano. Esto activa el efecto

---

<sup>17</sup> Eurípides dio gran importancia en su *Antígona*, hoy perdida, al romance entre Antígona y Hemón. Ver la hipótesis de Aristófanes de Bizancio en Collard, Christopher y Cropp, Martin. *Euripides Fragments: Aegeus–Meleager*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

<sup>18</sup> “Haemon is in love, but we are not meant to see him as a romantic hero in the modern style. However much we may sympathize with him, his passion is displayed not as a sympathetic or admirable trait, but as a tragic fact” (Winnngton-Ingram 95). Más específicamente, su pasión es tratada en clave patológica, como una locura erótica.

<sup>19</sup> Para los autores, Antígona y Creonte están poseídos excesivamente por Eros en un sentido no sexual, mientras que considero (como veremos) que la actitud de estos personajes es, en último término, una de negación de las prerrogativas de Afrodita y Eros.

de ironía trágica en el espectador, que ha llegado a presenciar el canto y el baile de este tercer estásimo condicionado por el segundo estásimo, donde la sombra amenazante de Dioniso auguraba el fin de los Labdácidas (vv. 582-625). En este sentido es posible hablar del juego del espectador, quien no se limita a jugar a identificarse con un personaje en particular, como bien se pregunta Kidd:

*Is the playing spectator thus adopting something closer to a god-like Olympian view, where they might pity and fear for the mortals they like—and feel oppositely toward those they dislike—without necessarily inhabiting them? (95-96)*

Respondería que este punto de vista es posible pero precisando que lo es exclusivamente durante los cantos del coro, que puede hablar de verdades teológicas generales con una libertad y seguridad no típica de caracteres individuales debido a que no es simplemente una voz colectiva en el mundo dramático, sino que tiene autoridad cultural. Sin embargo, como señala Victor Parker (18), la voz coral jamás rastrea los empeños de la voluntad divina con precisión y quizás a ello se deba, especulo, la oscuridad de su lenguaje, oscuridad o ambigüedad que sin embargo le aporta al espectador un conocimiento más amplio que el de los personajes, de modo tal que posibilita jugar a adivinar las posiciones y movimientos de los peones del juego divino.<sup>20</sup> Esto es particularmente cierto en *Antígona*, que abre sus cantos corales con un himno a la autonomía del ser humano (vv. 332-375) pero canta en todos los demás (vv. 582-625, 781-800, 944-987, 1116-1154) a la actuación divina sobre los mortales.

---

<sup>20</sup> La célebre noción de ironía trágica (*verbal irony*), que Connop Thirlwall popularizó en 1833, se basaba en la sensación de contraste entre los enunciados de los personajes y la consideración del esquema divino (aunque tan sólo fuera intuido o visto a través de un vidrio oscuro) que el poeta trágico le ofrecía al espectador. Thirlwall señala, refiriéndose a Sófocles: “The eye with which he views his microcosm, and the creatures who move in it, will not be one of human friendship, nor of brotherly kindness, nor of parental love; it will be that with which he imagines that the invisible power who orders the destiny of man might regard the world and its doings” (491).

Vayamos a algunos lugares del texto. Desde el punto de vista formal, el estásimo tiene una estructura hímica, con *invocatio* y *pars epica* pero carece de *precatio*.<sup>21</sup> Es posible advertir una estructuración anular en el hecho de que el canto comience y termine con referencias a la cualidad invencible de los dioses: Ἔρωσ ἀνίκατε al comienzo y ἄμαχος θεὸς Ἀφροδίτα al final. Bittrich señala que la aclaración de la condición divina de Afrodita (“diosa Afrodita”) apunta a enfatizar su autonomía en contraste con la condición de Eros como simple agente de un poder mayor (31).<sup>22</sup> En este sentido, mientras que Eros era la personificación divina de los fenómenos del amor y el impulso sexual, Afrodita generaba, a partir de su nombre, el sustantivo común (τὰ ἀφροδίσια) que designaba su esfera de acción (Pirenne-Delforge 311). La primera estrofa habla de una fuerza genésica primordial que es ubicua en el cosmos, que aquí figura concebido de a pares opuestos: animales<sup>23</sup> y seres humanos, mar y tierra, inmortales y mortales; tan amplio y universal es el poder de Eros. El verbo πίπτω (v. 782) significa llevar a cabo una invasión armada, en este caso, al rebaño. Se trata de una metáfora militar tradicional: del mismo modo que la pasión invade al individuo, el frenesí guerrero invade

---

<sup>21</sup> El nombre del dios se repite dos veces a través de la anáfora en los dos primeros versos de la estrofa, que también se dará en la repetición del pronombre personal de segunda persona del singular en los primeros versos de la antistrofa (aunque no en la misma posición –la inicial– del verso). En cuanto a sus atributos y poderes, son expresados por epítetos en dos cláusulas relativas (ὅς), que inmediatamente dan lugar a la *pars epica* que especifica el campo de acción de Eros.

<sup>22</sup> Si bien en la *Teogonía* de Hesíodo Eros aparece entre las cuatro primerísimas divinidades (vv. 115-121), cuando Afrodita surge de la espuma que generaron en el mar los testículos cortados de Urano, pasa a formar parte de su cortejo junto a Hímeros, que también la acompaña en este canto (vv. 188-202). Es necesario tener en cuenta que la tiranía de Urano detuvo temporalmente el proceso genésico activado por Eros y que su castración lo retomó de la mano protagónica de Afrodita, que de ahora en más presidirá en este ámbito.

<sup>23</sup> Existen diferentes interpretaciones de κτήμασι entre los editores e incluso alguna que otra enmienda. Griffith lee “herds” (*ad locum*) y coincide con Kamerbeek, que lee “cattle” (*ad loc.*). Jebb, en cambio, lee “possessions”, “wealth”, “fortunes” (*ad loc.*). La pasión erótica, que al individuo lo toma como una enfermedad o un ejército invasor, en el nivel colectivo genera masacres y grandes pérdidas materiales, como la destrucción de Ecalia por parte de Heracles para raptar a Yola o la destrucción de Troya por parte de los aqueos debido a la belleza de Helena. Sin embargo, acordamos con las dos primeras lecturas, pues “rebaño” está situado en contraste con “joven” en referencia a los animales y a los humanos como categorías de seres.

una ciudad. El amor y la guerra tienen en común una ceguera irracional que lleva a perder el control.<sup>24</sup> Por otro lado, el verbo ἐννυχεύω (v. 784) describe a Eros pasando la noche apostado como un centinela en miniatura sobre las mejillas de la joven. La gran movilidad de Eros en los primeros versos, que expresa su alcance cósmico, recuerda el carácter inquieto de quien, invadido por la παιδία, no puede otra cosa que moverse sin otro fin que el placer. También, en esta clave, la miniaturización de acciones serias (invadir, hacer guardia) le da a Eros un aire infantil y juguetón, pero no debemos olvidar que las dos metáforas guerreras de la estrofa a la vez especifican y describen la acción de enloquecer (μαίνομαι, v. 790) inspirada por el dios en sus víctimas.

En cuanto a la antistrofa, comienza nuevamente (vv. 791-792) con una metáfora militar, pues el verbo παρασπάω, que traduje como “apartar”, hace referencia a la acción de desviar un carro de guerra de su curso (Jebb *ad loc.*). Cuando Eros toma las riendas de los pensamientos, desvía el curso de los de los justos (δικαίων) hacia lo injusto (ἀδίκους). Esta expresión (una políptoton) es ambigua pues los versos no especifican, de entre las acciones de la trama, cuáles son justas y cuáles injustas, ni a quién pertenecen los pensamientos desviados por el dios ni, en caso de que pertenecieran a Hemón, para quién es el oprobio (λώβα) que esto catapulta. La siguiente acción adjudicada al dios en la oda es la de “agitar esta pendencia consanguínea entre hombres”. El verbo ταρασσω (v. 794) está ligado a la sintomatología de la locura en la tragedia (Gambon 39) y apunta al desequilibrio que altera al héroe,<sup>25</sup> desequilibrio que se contagia inmediatamente al cuerpo social, como lo demuestra su objeto directo: τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον (vv. 793-794). Para Saravia de Grossi, estas palabras sintetizan el conflicto trágico (“La

---

<sup>24</sup> Según Pausanias, Afrodita era adorada en Esparta como divinidad con quehacer en la guerra (3.15. 10-11, 3 17 5).

<sup>25</sup> En el verso 1095, el verbo se utiliza nuevamente, en boca de Creonte, para describir los síntomas de la erotomanía en sí mismo, pues la intervención del adivino Tiresias le ha hecho ver con más claridad, aunque ya sea tarde, que el poder de Afrodita también lo ha alcanzado, aunque en un sentido muy distinto al de su hijo.

presencia...” 169), pues, por una parte, νεῖκος apunta al nombre parlante de Polinices (Πολυνείκης, “el de las muchas pependencias”) y a la guerra civil con su hermano Eteocles y, por el otro, ξύναμιον comparte la raíz αίμι- (presente en αίμα, “sangre”) con Hemón (Αίμων). Recordemos que los problemas que afectan a los Labdácidas consisten en enfermedades de la sangre –tanto uniones como separaciones inadecuadas en el seno del οἶκος– y por ello la expresión puede englobar el conflicto intestino de Tebas y su casa real (Eteocles vs. Polinices) y también el conflicto familiar entre Creonte y Hemón, que tendrá alcances políticos.<sup>26</sup> Nuevamente la pasión despertada por Eros no respeta límites entre el impulso sexual y el impulso destructivo.

Los siguientes versos (νικᾶ δ' ἐναργῆς βλεφάρων / ἴμερος εὐλέκτρου / νύμφας, τῶν μεγάλων / πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσ- / μῶν), antes del remate final, constituyen el punto neurálgico del canto porque hacen entrar en juego un aspecto de la τιμή de Afrodita que es central para la pieza. El deseo (ἴμερος) que Hesíodo definía como el otro acompañante de la diosa (v. 201) triunfa radiante (ἐναργῆς) en los ojos de la νύμφη, palabra que los griegos usaban para definir tanto a la mujer virgen que ya estaba apta para casarse como a la que, ya casada, aún no había parido a su primer hijo. Traduje ἐναργῆς como “radiante” y no como “evidente” para resaltar la dirección en el tránsito del deseo que aparece aquí: no el deseo de la novia que mira al amado sino los ojos que hechizan a quien los mire. El hecho de que la novia sea definida como εὐλέκτρου (“de feliz cama” > “de feliz matrimonio”) probablemente sonó irónico a los oídos del espectador, pues Antígona aparece recurrentemente en la pieza tanto en el discurso ajeno como en el propio

---

<sup>26</sup> ἀνδρῶν (“entre hombres”) parecería excluir del alcance de estas pependencias a Antígona. Según Mitchell-Boyask (18-44), la enfermedad literal o metafórica no toma el cuerpo de las heroínas sofocleas ya que los hombres representan metonímicamente sus ciudades y comunidades (el cuerpo del héroe es el cuerpo político doliente), mientras que las mujeres no manifiestan esta contigüidad al no ser ciudadanas. Sin embargo, el coro ya ha errado antes cuando, en el primer estásimo, pasmado ante la rebeldía del por entonces desconocido criminal, consideró el acto de enterrar a Polinices como el acto de un hombre. Difícilmente responda Antígona a un lugar convencionalmente femenino.

como la novia de Hades (especialmente vv. 69-77)<sup>27</sup>, al punto que Ismena le reprocha: θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις (“tienes el corazón caliente para las cosas frías” v. 87). También suena extraño y paradójico que a la misma fuerza que desestabiliza las relaciones sociales y enloquece se la llame πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς θεσμῶν (“asesor en los orígenes de grandes leyes”). Estas aparentes incongruencias pueden ser explicadas por el hecho de que los versos están refiriéndose a un aspecto de la vida que ya en Homero está consagrado a Afrodita (*Ilíada* 5 vv. 428-430): el matrimonio.<sup>28</sup> Cuando existe una resistencia personal o de un tercero que impide que se rindan los honores debidos a la diosa, se activa su poder vengativo,<sup>29</sup> que es absolutamente destructivo, como expresan con vivacidad los versos fragmentarios de Sófocles (R 941 vv. 1-5):

ἔστιν μὲν Ἄιδης, ἔστι δ' ἄφθιτος βίος,  
 ἔστιν δὲ λύσσα μανιάς, ἔστι δ' ἴμερος  
 ἄκρατος, ἔστ' οἰμωγμός  
*es Hades, es vida inmortal, es furia frenética, es deseo absoluto, es lamento*

La ley (θεσμός) de la diosa en la vida humana es universal e inevitable como la muerte: el matrimonio asegura la reproducción en el nivel biológico y la transmisión de los bienes materiales y simbólicos de la comunidad. Este doble aspecto unitivo de Afrodita estaba bien ejemplificado en su culto en Atenas como Πάνδημος, como bien señala Pirenne-Delforge:

<sup>27</sup> Me permito citar una consideración que hice en otro lugar en relación con este punto: “[Antígona] manifiesta un compromiso con la muerte, las leyes no escritas (πλείων χρόνος permanecerá en el reino de abajo), demasiado grande como para permanecer entre los vivos, como si la perspectiva de la eternidad la convirtiera en un cadáver viviente, arrastrándola a la naturaleza donde no hay ni ciudad ni familia. Pues, amando la casa, paradójicamente, quiere casarse con Hades” (Hernández Aparicio 81).

<sup>28</sup> Desde el punto de vista del culto, la evidencia de la conexión entre Afrodita y el matrimonio es amplia (Pirenne-Delforge 14-17): en Trecén el epíteto de *Nymphia* la conectaba con las mujeres ya aptas para el matrimonio mientras que en Hermíone se le tributaban sacrificios por parte de las mujeres que estaban a punto de unirse sexualmente a sus esposos. En términos generales, como se mencionará poco más abajo, las vírgenes abandonaban la niñez consagrando sus juguetes a Artemisa y preparándose consecuentemente para τὰ ἀφροδίσια.

<sup>29</sup> El caso más célebre es el de Hipólito en la tragedia homónima de Eurípides. El joven desea mantenerse consagrado a Artemisa y olvida los honores debidos a Afrodita, que usa a su madrastra Fedra como instrumento para precipitar la destrucción sobre él.

*the sexual reference of the mixis can accordingly be connected with the imagery of social cohesion: the danger of stasis can similarly be associated with grievous and passionate excesses the goddess inspired (17).*

El tópos del matrimonio es en *Antígona*, como el tópos del funeral (con el que se superpone y confunde), la arena donde se desarrolla la disputa entre los dos héroes intransigentes, uno campeón de la *pólis*, la otra, del *oîkos*. La antítesis entre una *eulogía* pública y abstracta que sólo se merece el ciudadano modélico y una *eulogía* privada y singular que exige un pariente simplemente por el lazo de sangre –aunque esté maldito para la ciudad– se traslada al campo matrimonial como tensión irresuelta (y polarización extrema) entre lo impersonal y lo personal. En sus momentos finales, *Antígona* esgrime una explicación contrafáctica de sus razones para darle entierro a Polinices aclarando que, si el traidor a la ciudad hubiera sido un marido o un hijo, jamás hubiera hecho lo que hizo, pues es posible reemplazar esas figuras, pero no a un hermano, único e irrepetible (vv. 904-910). Como señala Murnaghan (202)<sup>30</sup>, lo que la heroína está haciendo es enfatizar el carácter institucional del matrimonio en el ámbito de la *pólis*: a *Antígona* no le interesa perpetuar un *oîkos* (el de Hemón) con el que no se identifica ni proveer de ciudadanos a una ciudad de la que, como mujer, no es ciudadana.<sup>31</sup> Su adoración por lo que de único y personal hay en el lazo de sangre es tan extrema que olvida que por eso mismo es irrepetible y efímero. Dicho de otro modo, su impulso endogámico es tan grande que, en el acto de proteger su

---

<sup>30</sup> “Human institutions counter the precarious, transitory, contingent nature of all specific people and things by establishing equations that allow them to be replaced by other people that are in actuality different but by convention identical” (Murnaghan 199). En la historia de Atenas, este gesto puede verse sobre todo en las reformas de Clístenes (508 a. C.), que aplicaron criterios abstractos y artificiales para definir el cuerpo de ciudadanos. Las diez tribus correspondían a áreas consideradas independientemente de los lazos de sangre entre sus miembros así como de su pertenencia territorial (cada unidad incluía hombres de la costa, del llano y de la ciudad), y así también el calendario urbano, basado en la periodicidad de las pritanías, se alejaba de los criterios naturales del calendario religioso.

<sup>31</sup> En lo que se refiere al vocabulario sobre el linaje, *Antígona* usa exclusivamente *adelphós* (*adelphys*, del mismo vientre) y sus sinónimos *homósplankhnos* y *homogástrios*, que claramente ponen el énfasis en la línea materna.



linaje (acto que exige su virginidad perpetua), acaba destruyéndolo,<sup>32</sup> como lo refleja su amargo lamento ante la desaparición de los Labdácidas (vv. 857-861). Esta negativa al ἔργον de procreación ofende a Afrodita porque la insistencia de Antígona en permanecer en una etapa previa a la que dicta su madurez física desprecia un aspecto serio de la vida que está bajo la custodia de la diosa. De hecho, en determinado momento de su desarrollo, las mujeres consagraban sus juguetes a Artemisa en señal de abandono de los juegos infantiles. Si bien Antígona no juega literalmente, sí considera con menos seriedad algunos asuntos que otros.

Creonte, desde el otro polo de la antítesis, también contribuye a la terrible ofensa hacia Afrodita. Cuando Ismena le reprocha que va a matar a la novia de su hijo, el gobernante contesta que Ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι (“hay otros surcos para labrar”, v. 569). A los ojos de la ciudad, da lo mismo con quién ocurra el matrimonio siempre que produzca ciudadanos. Creonte piensa y actúa exclusivamente como gobernante y, al olvidar que también es el κύριος de un οἶκος, atropella los sentimientos de Hemón, que acabará suicidándose ante el cuerpo de su novia y generando, paradójicamente, el fin del linaje de Creonte. Estas consideraciones permiten afirmar que los θεσμοί de Afrodita no son ni el edicto de Creonte ni las leyes no escritas de Antígona. Las palabras del coro apuntan a un quiasmo integrativo que no se verifica en la trama: el amor paternal debería asesorar el establecimiento del duro edicto de Creonte (que llevará eventualmente al suicidio de su hijo y de su esposa) y el amor pasional debería asesorar la ley fría y poco humana que acarrea a Antígona hacia los muertos. Hemón, que se encontraba en un punto intermedio entre ambas posiciones, pues le otorgaba una dimensión personal al matrimonio con Antígona (su novia era sólo ella y no podía ser otra), cae víctima de la antítesis destructiva y del poder de Afrodita y Eros, que lo convierten en un peón más de su juego.

---

<sup>32</sup> Etimológicamente, Antígona es “la que se para ante el linaje”, para protegerlo, pero también “la que está en contra del linaje”. (Beekes s. v. ἀντί).

Así llegamos a los versos finales de la oda, donde juega (ἐμπαίζει vv. 799-80<sup>33</sup>) invencible la diosa Afrodita. Los comentaristas (Jebb y Kammerbeek *ad loc.*) señalan que, cuando παίζω lleva el preverbio ἐν y va seguido de un objeto en dativo, puede tener las acepciones de a) “burlarse de alguien” (como *illudere* en relación con *ludere* en latín) y b) “solazarse en / divertirse con cierta actividad”. A mi ver, la ausencia de objeto en este caso le permite al poeta jugar con una ambigüedad buscada que entra en consonancia con la naturaleza del juego divino: lo que es diversión para Afrodita y Eros causa estragos en el plano mortal, estragos que son percibidos como una burla maliciosa de los dioses. Esto tiene un correlato objetivo en las imágenes de la oda. Por un lado, plasman el quehacer unitivo de Afrodita a través de Eros de manera juguetona y vivaz,<sup>34</sup> recordando su imagen de niño, pero a la vez sugieren el poder separativo de Afrodita mediante la violencia latente de las metáforas marciales.

El juego del espectador en todo esto consiste en la “*god-like Olympian view*” al decir de Kidd (95), pues no atiende al coro-personaje que erra en su visión de los acontecimientos, sino al amplio alcance que otorga a su canto la intromisión de las potencias numinosas, que señalan sin acabar de decir. Si bien la oda no plantea un enigma cuya respuesta sea absoluta, pues ello implicaría la penetración en el esquema divino, sí permite advertir una complejidad que rebasa el simple diagnóstico de erotomanía que Creonte hace de Hemón y que incluye la relación negativa que Creonte y Antígona establecen con Afrodita. Las piezas del tablero se aprecian con mayor claridad. El preverbio ἐν de ἐμπαίζω también puede expresar lugar, como intenté transmitir en la traducción: “Pues en todo esto juega invencible la diosa Afrodita”. Todos esos lugares donde la diosa juega son su campo de

---

<sup>33</sup> Hay enmiendas (Jebb, Griffith *ad loc.*), pero no las consideramos atendibles, pues proponen otros verbos (ἐμπαίει, ἐνστάζει) que no se integran con facilidad a la red semántica que la lectura en clave lúdica del estásimo habilita y que, creemos, fue el efecto buscado por Sófocles.

<sup>34</sup> También es propio de este quehacer unitivo y serio su lugar en el establecimiento de leyes y mantenimiento de instituciones.

acción, y si los ancianos del coro le llaman *παίζειν* a su intervención en la vida humana es más por azoramiento y perplejidad ante sus efectos que por certeza alguna acerca de su misterio inconquistable.

## **Bibliografía**

Beekes, Robert. *Etymological Dictionary of Greek* (2 vols.). Leiden: Brill, 2009.

Bittrich, Ursula. *Aphrodite und Eros in der Antiken Tragödie: Mit Ausblicken auf motivgeschichtlich verwandte Dichtungen*. Berlín: De Gruyter, 2005.

Carson, Anne. "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire". *Before Sexuality. The construction of erotic experience in the Ancient Greek World*. Eds. Fromma Zeitlin, John Winkler y David Halperin. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Burkert, Walter. "Götterspiel und Götterburleske in altorientalischen und griechischen Mythen". *Kleine Schriften II: Orientalia*. Ed. Laura Gemelli Marciano. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Chantraine, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots* (3 tomes). Paris: Klincksieck, 1968–1970.

Frisk, Hjalmar. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch* (3 Bände). Heidelberg: Winter Verlag, 2017.

Gambon, Lidia. "La invención de la locura de los héroes: Acerca de las locuras trágicas en la antigüedad griega". *A quien Dionisio quiere destruir. La tragedia y la invención de la locura*. Ed. Lidia Gambon. Bahía Blanca: ediUNS, 2016.

García Bacca, Juan David. *Aristóteles. Poética*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.

Griffith, Mark. *Sophocles' Antigone*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999.

Hernández Aparicio, Santiago. "El conflicto trágico, *πατήρ πάντων*: Antígona de Sófocles". *Saga*. Dossier "Teatro, sociedad y política en la Atenas clásica" (Dir. Marcela Coria). 5 (2016): 70-119.

Jebb, Richard Claverhouse. *Sophocles: the plays and fragments*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2010 [1888].

Kammerbeek, Jan Coenraad. *The Plays of Sophocles: Commentaries 1-7, Volume 3 Antigone*. Leiden: Brill, 2000.

Kidd, Stephen. *Play and aesthetics in ancient Greece*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2019.

Laks, André, y Most, Glenn. *Early Greek Philosophy*. 9 vols. Cambridge: Mass, 2016.

Lardinois, André; Oudemans, Theodorus. *Tragic ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Nueva York: Brill, 1987.

Mitchell-Boyask. *Plague and the Athenian imaginations. Drama, history and the cult of Asclepius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Morenilla Talens, Carmen. "A la búsqueda de la armonía cívica perdida: Eros, Afrodita y la reformulación dramática en las tragedias tardías de Sófocles" *Exemplaria classica: journal of classical philology*. 17 (2013):5-26.

Murnaghan, Sheila. "Antigone 904-920 and the institution of marriage". *Greek Literature in the Classical Period: the Poetics of Drama in Athens*. Ed. Gregory Nagy. New York: Routledge, 2018.

Murray, Augustus Taber. *Homer. Odyssey*. London: Harvard University Press, 1919.

Page, Denys. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

Parker, Robert. "Through a Glass Darkly: Sophocles and the divine". *Sophocles Revisited. Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Ed. Jasper Griffin. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Pirenne-Delforge, Vinciane. "Something to do with Aphrodite: *ta aphrodisia* and the sacred". *Blackwell Companion to Greek Religion*. Ed. Daniel Ogden. Oxford: Blackwell: 2007.

Radt, Stefan. *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. IV: Sophocles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Romilly, Jacqueline de. *Time in Greek tragedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

Rosenmeyer, Patricia. "Girls at play in Early Greek poetry". *The American Journal of Philology*. 125. 2 (2004): 163-178. En línea.

Saravia de Grossi, María Inés. "Estudio preliminar". *Sófocles. Antígona*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

---. "La presencia de Eros en la poesía dramática de Sófocles". *Classica*. 20.2 (2007): 167-181.

Thirlwall, Connop. "On the irony of Sophocles". *The philological Museum*. 2 (1833): 483-537.

Winnington Ingram, Reginald Pepys. *Sophocles: An interpretation*. Nueva York: Cambridge University Press, 1980.

Zeitlin, Fromma. "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama". *Representations*. 11 (1985): 63-94. En línea.