

# El principio de la alternancia en la tragedia griega



Mauricio Vélez Upegui  
Universidad EAFIT, Colombia



## **El principio de la alternancia en la tragedia griega\***

**Resumen:** este escrito se ocupa de estudiar un aspecto puntual de la estructura de la tragedia griega clásica. En concreto, se interesa por mostrar cómo dicha especie del género dramático obedece al patrón formal conocido con el nombre de alternancia. Dos elementos, que al tiempo constituyen dos códigos lingüísticos diferentes, sirven para llevar a cabo el ensamblaje discursivo de la pieza dramática: el canto y el recitado.

**Palabras clave:** Atenas, tragedia, coro, héroe, nueva imagen del hombre.

---

### **The Principle of Alternation in Greek Tragedy**

**Abstract:** This paper deals with a specific aspect of the structure of classical Greek tragedy. In particular, it is interested in showing how this species of the dramatic genre obeys the formal pattern known as the alternation. Two elements, which at the same time constitute two different linguistic codes, serve to carry out the discursive assembly of the dramatic piece: singing and reciting.

**Keywords:** Athens, tragedy, chorus, hero, new image of man.

---

**Fecha de recepción:** 24 de abril de 2017

**Fecha de aceptación:** 26 de junio de 2017

---

**Forma de citar (APA):** Vélez Upegui, M. (2018). El principio de la alternancia en la tragedia griega. *Revista Filosofía UIS*, 17 (1), doi: <http://dx.doi.org/10.18273/revfil.v17n1-2018002>

**Forma de citar (Harvard):** Vélez Upegui, M. (2018). El principio de la alternancia en la tragedia griega. *Revista Filosofía UIS*, 17 (1), 37-56.

**Mauricio Vélez Upegui:** colombiano. Magíster en Literatura Colombiana. Profesor e investigador de la Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.

**Correo electrónico:** [mavelez@eafit.edu.co](mailto:mavelez@eafit.edu.co)

---

\* Artículo de reflexión derivado de investigación. Este trabajo es resultado parcial de la investigación titulada *¿Lo trágico en Homero?*, iniciada en el mes de enero del año 2016 y culminada en el mes de marzo de 2017. Grupo: *Estudios en filosofía, hermenéutica y narrativas* (Categoría A1 de Colciencias). Departamento de Humanidades. Universidad EAFIT.

## El principio de la alternancia en la tragedia griega

---

### 1. Introducción

En su ya clásico texto sobre la tragedia griega, Lesky nos recuerda que no hay creación del espíritu (llámese pintura, escultura, texto literario, etc.) que no pueda ser apreciada y estudiada conforme a dos puntos de vista diferentes.

En virtud del primero, sopesamos la creación en su interior, intentando captar no sólo sus elementos constituyentes sino también los enlaces que la hacen aparecer como un todo unitario, dotado de cohesión formal y coherencia temática. La pretensión, aquí, no es otra que “comprender las fuerzas que en ella encuentran su forma y las leyes de composición que la rigen” (Lesky, 2001, p. 77). En atención a esta perspectiva, que bien admite ser denominada inmanente, la exigencia parece clara: se trata de *permanecer* el mayor tiempo posible en el seno mismo de la obra, contemplándola, oyéndola o leyéndola muchas veces, en espera de que poco a poco ofrezca al estudioso, si no el complejo de su elaborada armazón, algunos de los elementos que están en la base de su propio ensamblaje. De no ser porque cada producción del espíritu reclama un aprestamiento sensible diferente, sostendríamos que este primer punto de vista implica, dicho en breve, *dejarse tramar* por la obra tal como ella nos sale al encuentro.

Pero la creación, al materializarse artísticamente, no brota de la nada ni tiende a cuajar en el vacío. Muy al contrario, hunde sus raíces en la historia y en la historia vuelve a consumarse. De ahí la necesidad de adoptar un segundo punto de vista, si se quiere hacer justicia a todo acto creador. En virtud de este, que tolera ser llamado trascendente, y ello al margen de cualquier connotación religiosa, es preciso procurar insertar la obra en una serie temporo-espacial definida, y, más, en un marco referencial concreto, a fin de que la articulación formal percibida como resultado de la primera perspectiva gane en densidad y riqueza de contenidos, de suerte que permita ampliar el horizonte de su eventual comprensión y explicación al momento de valorarla como producto del esfuerzo humano.

Como bien señala Lesky, las dos tendencias, una centrada en determinar la dimensión orgánica de la obra y la otra orientada a establecer los vasos comunicantes con la serie histórica en relación con la cual aquella multiplica sus sentidos, lejos de oponerse entre sí, se fecundan mutuamente, pues “no es posible conocer la esencia sin una comprensión histórica, ni debe ésta aclarar el sentido de un fenómeno solamente por medio de la vertebración formal” (Lesky, 2001, p. 77).

Lo dicho, qué duda cabe, se aplica tanto a las producciones artísticas visuales cuanto a las auditivas. La tragedia ática, al ser expresión dramática que combina imagen, música, danza y palabra, no escapa a la doble posibilidad de estudio.

Arte ateniense por antonomasia, así algunos insistan en fijar su origen en tierras de Sición (Heródoto, 2008, V, 67) y otros en tierras de Mégara (Sánchez Giraldo, 2010, p. 347), la tragedia surge en el siglo VI a. C<sup>1</sup>, se consolida en el V y llega a su ocaso antes de comenzar el IV. El siguiente siglo será testigo de creación de múltiples tragedias, aun cuando pocos serán los autores que alcancen la excelencia artística de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Siete décadas, mal contadas a partir de la representación de *Los persas* de Esquilo en el 472 y hasta la escenificación de *Edipo en Colono* de Sófocles en el 401, es lo que dura esta forma de arte inventada por los atenienses para explorar una nueva imagen del hombre, así como una pintura inédita de la ciudad que le sirve de telón de fondo.

Antes que obedecer a la idea de representación (en el sentido moderno de la palabra), el arte de la tragedia es expresión de un culto. En principio, porque el género dramático, que abarca las especies del ditirambo, la tragedia, la comedia y el drama satírico, hace parte de uno de los aspectos esenciales de la religiosidad griega: el de las conductas rituales mediante las cuales se honra el advenimiento de Dioniso, la deidad plurifuncional asociada a la naturaleza, la embriaguez que ayuda a sobrellevar los pesares de la vida, la alegría del banquete, la proclama profética, el pánico bélico, el entusiasmo delirante, etc. Después, porque es la ciudad misma, o, mejor, los ciudadanos, y no un cuerpo especializado de sacerdotes separado de la ciudad (inexistente por lo demás), la que, mediante liturgias impuestas a los ciudadanos más ricos, patrocina y organiza solemnemente los concursos dramáticos, tanto los realizados con ocasión de las fiestas denominadas Grandes Dionisias cuanto los celebrados en el campo con ocasión de las fiestas conocidas con el nombre de Leneas y Dionisias Rurales (Simon, 1983, p. 101). Y, finalmente, porque los elementos que conforman la fiesta teatral misma, a saber, la fecha de realización del certamen, las máscaras (de madera, estuco o tela), los pesados ropajes, los altos zapatos y las vistosas pelucas, por no hablar de la música orientalizante que acompaña el espectáculo, apuntan todos, sin excepción, hacia la epifanía del dios.

---

<sup>1</sup> Toda fecha que en adelante aparezca en el texto debe sobreentenderse como referida a la indicación “antes de Cristo”.

Si, por un lado, la ciudad se apresta puntualmente a celebrar cada año el culto de Dioniso, de acuerdo con un calendario religioso que incluye más de ciento veinte celebraciones culturales (Bruit-Zaidman y Schmitt-Pantel, 2002, p. 89), y si dicha divinidad, por otro, constituye por definición una fuerza sobrenatural epidémica, pues un sentimiento de arrobamiento y manía es lo que produce en aquellos que le dan la bienvenida cada vez que el cosmos anuncia la llegada del tiempo primaveral (Detienne, 1986, p. 19ss), entonces la ciudad experimenta la competición teatral en términos de epifanía jovial. Antes que ser un rasgo *atópico* (en griego, fuera de lugar, desacostumbrado, diferente), la jovialidad caracteriza el *ethos* del ateniense antiguo. Si en la significación primaria del término *ethos* resuena el modo como una determinada especie de seres vivos se inserta en el mundo y dispone lo conveniente para satisfacer sus propias necesidades, entonces el ser jovial (ser asociado además a una línea de conducta que abarca por igual al individuo y a la comunidad de la cual hace parte) trama por entero la existencia del ciudadano ático. Jovialidad, en este contexto, vale por *festivo* (relativo a la fiesta).

La imbricación recíproca entre la fiesta y lo festivo recibe una suerte de sanción oficial por parte de la polis misma. Si la fiesta dota al tiempo de una propiedad convencional cuya incorpórea consistencia obliga a un recambio de su percepción ordinaria, lo festivo se comprende como una celebración de la fiesta. De ahí que la fiesta suponga menos la ruptura del tiempo laboral que la continuación —por otras vías— del tiempo mítico. Quien genuinamente concurre a un festejo y participa en él lejos está de comportarse como un simple espectador. La adopción del espíritu festivo que reclama la congregación religiosa hace del ciudadano un auténtico actor. En la celebración festiva la distinción entre los participantes es predominantemente funcional: de un lado, el conductor de la práctica ritual, y, de otro, los destinatarios de la misma. Por ello, comportarse festivamente, según los requerimientos rituales de cada una de las ceremonias que integran el calendario religioso ateniense, equivale a mantener una atención afectiva y sacra acorde con la circunstancia social. El gesto ritual manifestado por el individuo y, por extensión, por la mancomunidad de hombres libres que forman el cuerpo cívico, resulta ser un calco del sentimiento interior de cada uno de los concelebrantes.

Tan pronto como este espíritu jovial se traduce en fiesta artístico-religiosa, la ciudad se las apaña para levantar un edificio en cuyo interior se reúna la mayor cantidad posible de ciudadanos. Dicho edificio es el teatro.

Un teatro griego antiguo se compone de tres elementos arquitectónicos: el auditorio, concebido para alojar la masa de ciudadanos que, durante varios días, asiste a la fiesta dionisiaca; la *orquesta* (“el lugar para el baile”), diseñada expresamente para albergar el conjunto de los miembros del coro que intervendrán en la pieza —12 o 15 coreutas en el caso de la tragedia y 24 en el caso de la comedia—; y, finalmente, la escena, el espacio destinado a ser ocupado por aquellos que, en condición de actores, habrán de encarnar las funciones de los personajes.

En cierto modo, lo que acontece en el teatro durante la fiesta artístico-religiosa es un tejido de relaciones visuales y acústicas. Así como la mirada y la escucha de los espectadores atienden por igual el canto del coro y los recitativos de los personajes, del mismo modo los personajes pueden escuchar las salmodias o antífonas del coro y el coro los diálogos y monólogos de los personajes. Desde luego, los asistentes también satisfacen ciertas expectativas visuales, ligadas con lo que Aristóteles, en la *Poética*, denomina el espectáculo (1999, 1450a, pp. 10-11). Con todo, no sobra anotar que el teatro griego, en lo que atañe a la puesta en escena, se basa esencialmente en una economía de medios, y, por otro, que, “para el montaje de los espectáculos –escribe Aristóteles–, es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (20-21).

El espectáculo no es sino una de las seis partes cualitativas (o, si se quiere, constitutivas) aducidas por el Estagirita para definir el drama trágico. Las restantes son, en su orden, el *mythos* o trama, los caracteres o personajes, el pensamiento o “el decir de lo dicho”, la elocución o formas de designar mediante la palabra y, en último lugar, el canto o las distintas intervenciones corales. Bien examinadas, estas seis partes responden a tres interrogantes implícitos respondidos por Aristóteles al comienzo de su *Poética*: el *qué* de la actividad mimética (el mito, los caracteres y el pensamiento), el *por medio de qué* de dicha actividad (la elocución y el canto) y el *cómo* (el espectáculo o modo dramático, que no diegético) de la actividad mencionada (Ricoeur, 1992, p. 222).

Si de este conjunto de elementos constituyentes extraemos aquellos con los cuales se lleva a cabo el acto de la imitación dramática, esto es, la elocución y el canto, y sí, además, tomamos en cuenta las partes, ya no cualitativas sino cuantitativas de una tragedia, que, según Aristóteles, no son más que cuatro, *párodos*, episodios, éxodo y cantos corales (1999, 1452b, pp. 15-19), partes éstas que se articulan en el uso tanto de la palabra versificada cuanto de la expresión modulada, entonces cabe conjeturar que una tragedia, cualitativa y cuantitativamente hablando, es un dispositivo artificial –en el sentido técnico del término– cuya composición y funcionamiento artísticos se basan en la alternancia de dos lenguajes, el lenguaje recitado, más frecuentemente utilizado por los personajes, y el lenguaje cantado, utilizado predominantemente por el coro.

Así las cosas, en este escrito nos anima el deseo de establecer algunas de las implicaciones contenidas en la alternancia de los dos lenguajes mencionados, asumidos como operadores formales de un tipo de producción poética cuya significación toca de cerca el pensamiento social y político de la Atenas democrática del siglo V.

## 2. El principio de alternancia

Al toparnos con una tragedia ática clásica, entonces, ¿qué es aquello que, desde una perspectiva formal o inmanente, podemos leer positivamente, así no repararemos en ello de un modo inmediato? Respuesta llana: la existencia de un doble código verbal, dispuesto al abrigo de un procedimiento estructural de alternancia (De Romilly, 2011, p. 26). En otros términos, una tragedia es un artefacto verbal en el que alternan dos elementos fundamentales: el coro y los personajes, principalmente, el héroe<sup>2</sup>. Intentemos caracterizar, aunque sea de un modo inexhausto, cada uno de ellos.

El coro del teatro, surgido probablemente en el último tercio del siglo VI, comporta una estilización formal y métrica articulada para dar respuesta a las necesidades formales del nuevo género que la ciudad funda y organiza durante el largo y próspero gobierno del tirano Pisístrato. Si en los comienzos rituales el coro es, en términos generales, un grupo de circunstantes que improvisa cánticos solemnes o alegres y se desplaza de un lugar a otro con el fin de llorar la muerte de un ser querido o celebrar la buena ventura de un ser conocido, en el drama el coro constituye un cuerpo de ciudadanos que canta y danza en el centro de la *orquesta*. Aun cuando una línea de continuidad enlaza los dos momentos históricos, es claro que en el drama “todo *komos* constituye un coro, pero no todo coro deviene *komos*” (Rodríguez Adrados, 1983, p. 265). Deviene *komos* cuando el coro está integrado por miembros estrechamente vinculados entre sí (como es el caso de las Erinias en las *Euménides* de Esquilo).

Más todavía, el coro teatral, en cuanto conjunto de ciudadanos que entona el ditirambo o que modula las partes cantadas de los demás géneros dramáticos, siempre aparece disfrazado, en frente de numerosos espectadores que asisten a

---

<sup>2</sup> Al respecto, no sobra aclarar que la noción de héroe, entre los griegos, tal como explica Friis Johansen, entraña tres líneas de sentido: a) como personaje o carácter principal de una obra épica, trágica o cómica; b) como personaje que, procediendo de un pasado legendario, encarna unos valores eminentes, preferentemente aristocráticos, y se caracteriza por llevar a cabo una determinada acción –bélica o de otra índole–, sin interrogarse sobre sus posibles consecuencias; y c) como personaje que, después de muerto, recibe por parte de una ciudad determinada un tratamiento cultural (Friis Johansen, 1986, pp. 49-51). Así las cosas, en este texto entendemos por héroe, no a cualquier personaje que realiza una acción dentro de la trama trágica (por ejemplo, lamentarse, referir un acontecimiento acaecido por fuera de la escena, formular un vaticinio, etc.), sino al personaje sobre el cual recae el mayor peso de la atención dramática ofrecida por el autor y cuya falta es, de un lado, generadora de un eventual desastre individual, y, de otro, de unos efectos nefastos para quienes lo rodean. Por ende, si todo héroe es un personaje, no todo personaje adquiere estatuto heroico. Por lo demás, aunque el coro discute con personajes no protagónicos, muy a menudo, interroga, y, de ese modo, problematiza la acción unitaria del héroe (en el sentido acotado).

los distintos concursos, en espera de una decisión arbitral que jurados elegidos por sorteo emiten en sufragio secreto. Decimos concursos, porque no hay que olvidar que en Atenas las cuatro especies del género dramático están intervenidas poderosamente por una inclinación agonal o competitiva, cuyos rasgos se remontan hasta el antiguo duelo heroico descrito, con trazos muy bien definidos, en los poemas homéricos. Del mismo modo como en la Asamblea la justa oratoria conduce a la victoria de uno de los oradores, así también en el teatro el certamen dramático concluye con el triunfo de uno de los dramaturgos. La competencia busca establecer, pues, quién es el mejor en el terreno del arte. En estricto sentido, se diría que en Atenas rivalizan, con ocasión de las Grandes Dionisias, no escritores de tragedias y dramas satíricos, sino directores de coro. De ahí que el término griego empleado para designar esta función sea el director o maestro del coro (*chorodidaskalos*). Con él no se quiere indicar más que la función básica del poeta consiste en instruir a los coreutas y al corifeo y ensayar con ellos la danza y el canto que habrán de completar el tejido discursivo de las piezas presentadas.

Por lo demás, *corego* es la designación con la cual la ciudad distingue a aquellos ciudadanos acaudalados que pueden sufragar los costos del montaje de una tetralogía. Cuantitativamente hablando, no son pocos los hombres que la ciudad debe proveer para satisfacer los requerimientos de estos conjuntos corales: en promedio, 1000 para los certámenes ditirámicos, 120 para las 5 comedias que intervienen en la justa y 60 en caso de que el coro de una tetralogía conformara una unidad cómico-seria (Zimmermann, 2012, p. 139). Decimos hombres y no mujeres, dado que para la mentalidad griega clásica no se ve con buenos ojos que una mujer, en calidad de esposa de un ciudadano, se atreva a intervenir como miembro de la empresa teatral naciente. Más allá de estos datos, que prestan sólo un mérito ilustrativo, importa reconocer el hecho de que el drama ático, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, no hace otra cosa que retomar la herencia poética legada por la lírica coral (pues no en vano las primeras muestras de dicha forma artística proceden de Alcmán de Esparta y Estesícoro de Himera) con el fin de reinterpretarla acentuando la importancia del componente mítico, otrora desplegado en los relatos épicos orales.

En la lenta —y difícil de escudriñar— evolución de la conformación coral, que, según decíamos, obedece en principio quizás a una vocación campechana y después, cuando se consigue una mayor conciencia de los alcances y bondades de esta inclinación colectiva, a los fines propios de una codificación artística, es razonable imaginar —como muchos lo han hecho— la eclosión de un momento en el que uno de los miembros del grupo, acaso estimulado por su propio deseo o tal vez inducido por las bromas o mofas de los demás, se hace a un lado y, separándose del resto, comienza a participar con el conjunto en condición de intérprete individual, bien recitando tiradas en solitario y ganándose así las réplicas de sus antiguos compañeros, bien dialogando líricamente con ellos y granjeándose su adhesión (bajo la forma de una estructura epirremática embrionaria). El grupo



primitivo, cerrado en sí mismo, y funcionando en círculos —al son de flautas o cítaras— para indicar la unidad, sufriría un único resquebrajamiento en procura de fomentar una cierta apertura cuya expansión contribuiría a dinamizar el encuentro mismo.

A título de conjetura, tal sería el proceso que hubo de conducir a la aparición y consolidación del primer actor. En adelante, el héroe, como para realzar aún más su separación del resto de los coreutas, portaría una máscara como símbolo de una facialidad sobrepuesta —en todo caso artificial— y encarnaría, al tenor de una actividad técnica a la que los griegos darían el nombre de mimesis, las vicisitudes y pasiones (aunque no necesariamente las miserias de un desastre inexorable) de un héroe del pasado. Siguiendo los dictámenes de la tradición, Esquilo sería el responsable de llevar al teatro un segundo actor y Sófocles estabilizaría el elenco actoral en no más de tres. Que la escena ática se puebla de seres pertenecientes a otro tiempo y a otro espacio, o, lo que es igual, que el drama se nutre de motivos narrativos y descriptivos anacrónicos, lo prueba incluso, si excluimos la mención de *La toma de Mileto* de Frínico (representada en el 492), la más contemporánea de las tragedias de Esquilo: *Los persas*. El Darío que es llevado a las tablas como Rey de Reyes del imperio persa aparece bajo la figura de una sombra, compungida por la ruina de su propio pueblo y sabedora de que el exceso o la desmesura es, en últimas, la causa de la destrucción humana. En la misma medida, la reina Atosa, ante cuya presencia se postra el mensajero para referir los detalles de la derrota del ejército, se nos antoja menos un personaje vivo, encarnación verosímil de una soberana extranjera, que el simulacro de una heroína venida a menos, de la que sólo nos hacemos a una idea gracias a los lamentos de su voz o a las enigmáticas visiones de sus pesadillas nocturnas. Y lo mismo cabe decir de Jerjes y las tropas persas: las hilachas de sus suntuosos vestidos son trasunto, no de una personalidad inmediatamente reconocible, sino de una traza que parece perderse en la noche de los tiempos.

Por consiguiente, le asiste razón a De Romilly cuando afirma que la tragedia no sólo hunde sus raíces en el pasado remoto de una mitología prolija en seres de la más variopinta condición, sino que además los personajes que reinstala sobre el escenario “vienen de lejos”, de esa tierra de todos y de nadie donde campean las más realistas, inverosímiles y truculentas historias (1997, p. 161).

Decíamos que el coro, como responsable del canto, está formado por un conjunto de ciudadanos. En una tragedia, este conjunto, sin ser abultado, tampoco es exiguo. Sea que otorguemos o no a la tradición un valor documental, lo cierto es que ésta atribuye a Sófocles el haber estabilizado el coro en 15 miembros, 3 más que los 12 empleados habitualmente por Esquilo (Fuentes González, 2007, p. 29). Eurípides se acogería al modelo implantado por su predecesor, no sin introducir dos modificaciones notorias: reducir significativamente la extensión de las partes cantadas y componer especies de arias para solistas cuyo contenido apenas si

guardaba relación con la trama compuesta. Quizás fuera esta tendencia de época, efectuada sobre todo por los tragediógrafos de finales del siglo V (Agatón, entre ellos), lo que impulsara a Aristóteles a condenarla y a sostener la tesis de que el coro debía ser tratado como un actor, hacer parte del ensamblaje de la intriga y contribuir a la acción y no como un cuerpo ancilar que cumpliría una mera función de entretenimiento (1999, 1456a, 25-30). Cada uno de los cantantes recibe el nombre de coreutas, y juntos, respondiendo a los acordes de una música monódica cantada al unísono, son conducidos por un jefe, el corifeo. Aún sigue sin determinarse el modo como dicho jefe era elegido. Es de suponer que sus cualidades profesionales, así como la eficacia de su memoria, probada con el aprendizaje de cientos de versos, serían tomadas en cuenta por el tragediógrafo a la hora de su elección.

Sea como fuere, una cosa resulta incontrovertible: el coro, en cuanto conjunto lírico, no dialoga con ninguno de los actores. Esta labor en particular recae en el corifeo quien, en consecuencia, realiza dos funciones básicas: a) oponerse al héroe o pertenecer a su partida y b) dirigir y entonar las partes líricas de la pieza. ¿Indicaría por ventura, con alguna clase de gesto codificado, ya de las manos, ya de los ojos, el tipo de evolución rítmica que los coreutas debían adoptar durante algún pasaje de la obra? Es difícil responder, dada la escasez, o, mejor, la inexistencia, de documentos fiables al respecto. Se sabe, en cambio, que los griegos distinguían “los pasos (*phorai*) de las figuras (*schemata*)” (Barthes, 1986, p. 85). Unos y otras contribuirían a dotar de versatilidad artística la relativa inmovilidad del coro sobre el adoquinado de la *orquesta*. En la misma medida “se ha elucubrado extraordinariamente sobre la disposición que podía adoptar el coro en el transcurso de la representación, pues se ha sugerido que en tiempos de Sófocles y Eurípides los quince coreutas (incluido el corifeo) podían adoptar una disposición en rectángulo o en triángulo” (Guzmán Guerra, 2005, p. 44). Cualquiera de estas formas quedaría supeditada a la estructura estrófica del canto. Así, en una estructura estándar, compuesta de estrofa, antistrofa y épodo (usual sobre todo en las obras de Eurípides), el coro, que de ordinario permanecía de espaldas al público, podía volverse sobre los espectadores del ala derecha del teatro para cantar la estrofa, “a los de la izquierda para cantar la antistrofa y a la escena para el épodo” (Fernández-Galiano, 1985, p. XXVI). Y todo ello sirviéndose de una variedad enorme de metros poéticos cuyas medidas rítmicas correspondían a pies y éstos a sílabas largas y breves, al amparo de un sistema rítmico-melódico que superaba más de dos docenas de combinaciones posibles.

En síntesis, “la danza, la música y el canto formaban, todavía en la primera mitad del siglo V, una unidad inseparable” (Zimmermann, 2012, p. 44). *Choreia* es la expresión técnica usada por los griegos para describir esta unidad sintética de lenguajes. “Para aproximarse a una imagen verídica de la *choreia*, quizás habría que referirse al sentido de la educación griega: el ateniense, por medio de la representación completa de su corporeidad (canto y danza), manifiesta su

libertad: precisamente la libertad de transformar su cuerpo en órgano del espíritu” (Barthes, 1986, p. 85). Por eso le asiste razón a Nietzsche cuando sostiene que el arte dramático moderno, a diferencia del antiguo (de ese que él insistía en llamar “el drama musical griego”), se fundamenta en una clara fragmentación de los lenguajes, o si se quiere de los códigos presentes en cierta clase de obras, lo cual acarrea la pérdida del sentido de un arte total (2004, pp. 81-82).

Ahora bien, los héroes que la tragedia lleva a escena para que “actúen” a impulsos de una actividad mimética (mal vista por Platón y bien considerada por Aristóteles), no obstante proceder de lejos, de un pasado remoto que se extiende en el tiempo más allá de cualquier datación probable, están lejos de ser desconocidos para el público. Muy al contrario, hacen parte de un acervo cultural común y se los invoca o nombra dando por supuesta su referencia. Diríase que, junto a los dioses y *daimones* (esas fuerzas sobrenaturales, bienhechoras o perjudiciales, que intervienen en los asuntos humanos), pueblan aquello que admite ser llamado el *mundo heroico*; mundo validado por siglos de tradición oral anterior a la adopción del alfabeto y luego certificado históricamente por la epopeya épica y didáctica fijada por la escritura.

Así las cosas, los griegos deben a la épica homérica y hesiódica el primer intento —eminente, sin lugar a dudas— por poner orden en el contradictorio y prolijo conjunto de leyendas populares que los pueblos balcánicos cuentan de una generación a otra como modo de inscribir su propio presente en un pasado a la vez cruento y paradigmático. Sin historia, en el sentido metódico que el término alcanzará en el primer cuarto del siglo V, tales poemas, y otros más reunidos en ciclos de los que apenas sabemos sus nombres (*Nestoriada*, *Tebaida*, *Edipodia*, *Danaida*, etc.), no pueden menos de operar como testimonios ciertos e indubitables de un tiempo desaparecido e irrecuperable, cuya relación con las generaciones posteriores resulta cuando menos vinculante. Por eso a los personajes del pasado se los trata, desde el presente cívico en el que se instalan y hablan los dramaturgos, con una evidente familiaridad. Como cualquiera de los dioses que integran el panteón cívico, cada uno de estos personajes cuenta con un nombre propio (nombre en ocasiones salpicado de resonancias misteriosas y caracterológicas), se inscribe en un linaje (cuyos ramales a veces se prolongan a lo largo de sucesivas generaciones), posee una historia propia que abunda en gestas o acciones excepcionales, etc. Sin ser legión, y pese al abultado número de leyendas existentes, son reaprehendidos una y otra vez por los tragediógrafos para que funjan de agentes en las intrigas creadas.

Pero familiaridad no es lo mismo que fidelidad a ultranza. Así como Homero y Hesíodo, a juicio de Kadaré, se alimentan del festín de la mitología, igualmente los dramaturgos se nutren del festín de éstos (2009, p. 26); pero también es cierto que las viandas, para continuar con la imagen del banquete, pueden ser modificadas según los requerimientos y fines perseguidos por cada uno de los autores. Eso

sí, dentro de un margen de libertad atada. Si la fuente de la cual se alimentan los tragediógrafos es en esencia el mito, haya sido o no tratado por la poesía épica, didáctica o lírica, el mito ha de ser respetado, no en sus detalles, sino en su núcleo original. Con otras palabras, es impensable que, respecto por ejemplo de la tradición de los Atridas, Orestes, el hijo de Agamenón y Clitemnestra, se revele escénicamente como algo distinto de un matricida. Aunque los rasgos de su carácter cambien de un dramaturgo a otro (como en efecto ocurre en Esquilo y Eurípides), no puede no presentarse como aquel que venga sobre el cuerpo de su madre la artera y jactanciosa muerte de su padre a manos de su esposa.

Volviendo al coro, digamos que, si éste comporta letra con melodía, ritmo y ejecución vocal colectiva, así como danza cuyos giros y movimientos procuran calcar el entramado último de la composición dramática, su naturaleza es la de una voz que trasciende la esfera privada del comentario personal o interpersonal (que trasciende incluso el ámbito íntimo de la más secreta introspección), y que, sazonada con elementos artificiales que la dotan de suplementos discursivo-musicales, se irriga sobre el espacio social y alcanza espiritualmente a quienes, en el teatro, conforman la masa de espectadores-ciudadanos. Al provenir de la *orquesta*, lugar intermedio entre el espacio de la representación (más que de la actuación) y el espacio de la contemplación y audición, la voz del coro actúa como puente entre el universo mítico que envuelve al héroe y el presente cívico que arropa al público.

En efecto, el coro, como conjunto de ciudadanos y no como individuo aislado, hace presencia en la obra por medio de su voz amplificadas (Brioso Sánchez, 2005, pp. 201-202). Al no ser mera palabra recitada (salvo en algunos pasajes de los diálogos líricos), sino mixtura de palabra y canto, hace resonar en el centro mismo del edificio teatral el articulado de su potente canto. Lo que modula y expresa líricamente, ya en tiradas largas, ya en estructuras ternarias simples o compuestas, “abandona, según Schiller, el círculo estrecho de la trama para extenderse sobre hechos pasados y futuros, hacia tiempos y pueblos lejanos, hacia la humanidad en general, para extraer los grandes resultados de la vida y exponer las enseñanzas de la sabiduría” (Citado por Zimmermann, 2012, pp. 127-128). Por supuesto, no han faltado otros –como Perrault– que, quizás ofuscados por la largueza y densidad temática de algunos bloques poéticos, han restado importancia a la participación coral en el ensamble dramático, aduciendo con ligeros e intrépidos juicios que los autores de tragedias hubieron de inventarse el coro “porque necesitaban un vehículo para sacar los lugares comunes que llevaban en el bolsillo: la inevitabilidad de la muerte, la inconstancia de los negocios humanos, las inconveniencias del poder, la virtud de la inocencia, etc.” (Citado por Rosenmeyer, 1983, p. 147). Por nuestra parte, creemos que el coro, siguiendo a Aristóteles, puede funcionar si no como actor de la pieza (pues las mismas razones de su ubicación espacial en la *orquesta* eventualmente se lo dificultarían), como conciencia colectiva que comenta, interpreta, vaticina, juzga las acciones del héroe.

Aun cuando la conjetura resulta extrema, afirmamos que el coro lleva a cabo en la *orquesta* acciones verbales semejantes a las que los ciudadanos de pleno derecho podrían llevar a cabo en el seno del ágora. Voz aumentada por la participación de 12 o 15 registros vocales individuales que articulan al unísono el tejido de un poema escrito que antecede a su ejecución polifónica, el coro, apuntalado en el poder de la imaginación del autor, recorre los laberintos de lo humano y lo divino, y vierte sobre la escena y el auditorio el destilado de su reflexión y comentario. Si el coro no habla la lengua del hombre común, pues está plagado de alusiones y giros elípticos y metafóricos, por no hablar de sus múltiples registros acústicos que bordean la emisión onomatopéyica o la interjección emotiva, es porque tiene el papel de reencauzar la atávica disposición de los hombres para con lo divino por la senda de una naciente secularización. Si lo cantado por el coro puede abrumar, ello es debido no sólo a la subyacente orientalización de sus ritmos poéticos o a la condensada tesitura retórica de su entramado lírico, sino también a su función de *punteado* de la acción.

Por su parte, el héroe, sea hombre o mujer, aparece sobre el escenario precedido de un aura legendaria. Su mundo, en cualquier caso, no es nunca el de la *polis*, el de la convivencia civil fomentada por el régimen democrático vigente, cuyos espacios públicos, ciertamente diferentes de los ámbitos domésticos donde transcurre la vida familiar, son ocupados por individuos que se reconocen, en un plano de igualdad política, por los principios de autonomía y libertad instituyentes (Castoriadis, 2006, p. 104). Aunque se lo considera por encima del común, del hombre ordinario si se prefiere, dada su condición de semidios, esto es, de hijo nacido de divinidad y mortal, la existencia del héroe pertenece, ya lo advertíamos, a otro contexto. Al pasar al drama, conforme a un ejercicio de reaprehensión del pasado que tiene por fin una comparación con el presente, y de ese modo “propiciar...la ocasión de abrir un debate que resulta conveniente para la ciudad” (Bruit-Zaidman y Schmitt-Pantel, 2002, p. 124), la consistencia de su fama y gloria comienzan a resquebrajarse. Una atenuación de su brillo será la constante de la recreación dramática. Si en la épica el héroe se yergue como un ser redondo, dibujado con trazos puntuales y bien ceñidos, y subordinado a una función muy concreta (asociada con el empleo de la fuerza y la exhibición del valor o con la utilización de la astucia y la prudencia de los consejos), en la tragedia su perfil se torna manifiestamente ambiguo.

Pues la tragedia, más que centrarse en describir la apoteosis de una gesta bélica o el ensalzamiento de una acción individual, “procura siempre lo extremo –lo extremo del crimen y lo extremo del sufrimiento– para ofrecer un espectáculo más sobrecogedor” (De Romilly, 1997, p. 165). En la base de dicho carácter extremo, cuya presentación escénica entraña una grandiosidad que sobrepasa cualquier medida humana conocida, subyace con frecuencia una norma, y, más, la violación de una norma. Religiosa (como en *Antígona*, *Hipólito*, *Las bacantes*, *Ifigenia en Áulide*), penal (como en *Agamenón* y las *Coéforas*), antropológica (como

en *Edipo rey* o las *Suplicantes*), civil (como en las *Euménides*), geopolítica (como en *Los persas*), etc., la norma gravita en el segmento de vida que toda tragedia recrea de un modo ficticio. Implícita o explícita, la transgresión de una norma es el resorte que hace sacudir la intriga de cualquier tragedia. Y como no hay norma que a su vez no contenga una distinción entre acciones permitidas y prohibidas, toda tragedia es una suerte de continuación del orden cósmico por otros medios. En el corazón de dicho orden se instala el héroe trágico. Y se instala porque se trata de mostrar de qué manera su acción puede perturbar la armonía existente. Por eso el héroe trágico, incluso a pesar de sí mismo, deviene transgresor. En su condición de agente, lleva la acción hasta sus últimas consecuencias.

En esa medida, el héroe es un ser espoleado por la demencia y el orgullo y la desmesura. Y son estas corrientes que tensan su alma las que pueden conducirlo a la ruina propia o a la de otros. *Hamartia* es el término griego utilizado para nombrar esta actuación trágica. Admite ser traducido como fallo de la inteligencia, error de juicio, impericia intelectual para comportarse según los requerimientos de una situación dada. Pues sin ser forzado a actuar, dado que podría ser eximido de cualquier culpa y responsabilidad, el héroe se empeña, de un modo obcecado, en llevar a cabo lo que su “órgano del sentimiento” le dicta. De ahí que el no ceder, ni siquiera ante la exposición de las mejores razones y los deseos más sinceros, sea uno de los rasgos que conforman el perfil del héroe trágico.

El resultado, en la mayoría de los casos (pues es claro que existen tragedias cuyo final no concluye con la muerte de alguno de los personajes), es la muerte; muerte acompañada de un padecimiento propio y de un sufrimiento ulterior entre quienes quedan como dolientes. Pero el error es inseparable de la responsabilidad y del castigo. Los tres elementos aparecen ligados entre sí. La razón es ésta: “para el griego, si haces algo, lo que procede de tu acto es lo que tú has hecho. Sabes que eres criminal porque eres castigado. Esto no quiere decir que no eras criminal, que no eras responsable; pero *comprendes* que eres un criminal porque has sido castigado” (Vernant, 1972, p. 309).

Recapitulando, cabe afirmar que la tragedia ática, como género literario inventado por los atenienses, se mueve entre dicotomías o polaridades, a la vez opuestas y solidarias entre sí. Tres, entre otras, como hemos visto, merecen ser compendiadas.

La primera guarda relación con los actores principales del drama trágico. De un lado, el coro, personaje colectivo que representa la comunidad política (cuando menos en un sentido técnico), cuyo emplazamiento artístico en el marco de la festividad se corresponde con el corazón de la *orquestra*, intervenido por el altar de Dioniso. Ataviado con ropajes que indicarían su condición de grupo coral y los cuales en ocasiones también servirían para acreditar los títulos de algunas piezas, este “colegio de ciudadanos” detentaría la máscara teatral (no cultural).

Igualmente, el héroe aparece siempre enmascarado, un poco para atestiguar su pertenencia a un mundo alejado del presente — aun cuando todavía con vínculos en la religión cívica, “en la que el culto a los héroes, ignorado por Homero y Hesíodo, ocupa un puesto privilegiado” (Vernant, 2008, p. 18)—, y un poco para refrendar, igualmente, la soledad problemática de su existencia individual, de la cual da fe su aparición sobre el escenario como el espacio propio reservado a su figura. En palabras de Barthes, que no son las del helenista ni del filólogo, sino más bien las del semiólogo de la cultura, esta primera oposición entre el coro y el héroe da cuenta de una alternancia orgánica inherente al drama antiguo: alternancia “de la cosa interrogada (acción, escena, palabra dramática) y del hombre interrogante (coro, comentario, palabra lírica)”. Interrogación, dado que el drama, a su modo, se afina en el coro para preguntar lo que va a suceder una vez acontecido algo, justamente la acción del héroe (Barthes, 1986, pp. 73-74). En suma, dos espacios físicos bien diferenciados que corresponden a dos tipos de expresión —canto y diálogo— constituyen la base estructural de la tragedia (Iriarte, 1996, p. 25).

La segunda, estrechamente ligada a la primera, atañe a los registros discursivos usados por el coro y el héroe. Con ser que los discursos de uno y otro responden más a una dimensión rítmico-melódica que a una lógico-sintáctica, pues conviene recordar que los textos originales se sustentan en diversas modalidades métricas, ambos registros no dejan de acusar diferencias. No es sólo que al coro le esté consagrada la función lírica de la obra, y por ende el amplio o reducido desempeño del canto, bajo formas estróficas que se acogen a una especie de ley musical regulada en esencia por el código ternario; es que el coro, además, al ser responsable de la mímica y danza, contribuye, como anota Aristóteles, a sazonar el espectáculo, cuando no a seducir el alma de los espectadores. Y no es sólo que al héroe le guarde la tarea de exponer, en largos monólogos, las pasiones que lo consumen y las motivaciones que lo mueven a la realización de ciertas acciones; es que el héroe, al mismo tiempo, debe poder dialogar con otros (oponentes o aliados) acerca de la situación creada, cuando no sobre la interrogación que recae sobre su propia conducta y sentimientos. De ahí que tres sean los registros verbales dominantes en una tragedia: a) una expresión lírica, cantada, escrita en diversos metros (*melos*), y acompañada por el *aulos*, un instrumento de viento similar al oboe, de sonido sordo y sombrío, para el que se ha impuesto la equívoca traducción de flauta; b) una expresión hablada, ya monologada, ya dialogada, redactada en trímetros yámbicos (*kataloge*); y c) “una expresión intermedia, la *parakataloge*, compuesta en tetrámetros, más enfática que la palabra hablada, que se parece a una declamación melodramática, y siempre en un tono elevado” (Barthes, 1986, p. 85).

La tercera y última polaridad se refiere a la pareja reflexión-acción. Si situamos el coro del lado de la reflexión no es porque nos empeñemos en ignorar —contra abundantes evidencias textuales— la función activa que puede cumplir, tal y como lo sugiriera en su momento Aristóteles, en el desarrollo de la intriga y la confrontación

de los caracteres. Es porque, independientemente de los movimientos que ejecuta sobre el círculo de la *orquesta*, y los cuales constituirían un trasunto de su, por así decirlo, *talante dinámico*, el coro, mediante alusiones míticas, relatos elididos y sentencias morales —propias del género poético gnómico—, no cesa de expresar ideas y pensamientos que, en ocasiones, rivalizan en sutilezas y contundentes argumentaciones. Al respecto, son ejemplares, puesto que han sido objeto de numerosos análisis, la *párodos* del *Agamenón* de Esquilo (en la que el coro evoca narrativamente el sacrificio de Ifigenia así como el dilema al que debe hacer frente el soberano entre satisfacer los requerimientos de la diosa Artemis a costa de la vida de su hija y su deseo de alzarse con el poder de la flota aquea a despecho del amor paterno) y el canto primero de la *Antígona* de Sófocles (en la que el coro define al hombre en términos decididamente contradictorios, al tiempo como ser digno, maravilloso de ver —*thauma idesthai*— por los ingenios con los que ha conseguido vencer la implacable fuerza de la naturaleza, y como entidad terrible y pavorosa —*deinon*—, debido a su ilimitada potencia para causar el mayor daño posible a otros o a sí mismo). A su vez, si disponemos el héroe del lado de la acción no es porque nos ceguemos al reconocimiento de sus capacidades dialécticas (en el doble sentido de arte de razonar y de discutir), e incluso a la declaración de sus habilidades líricas, sin duda necesarias para intervenir en los diálogos líricos o en los diálogos mixtos (en los que el coro y uno de los actores alternan el canto). Es porque lo que está en juego en la tragedia no es tanto la pulcritud y excelencia de la imitación de una acción “noble y eminente”, “de cierta extensión” y con un lenguaje elegante y adecuado al carácter del personaje, según los términos usados por el Estagirita, cuanto la significación psicológica y social de la acción misma imitada, tal como la ciudad la percibe y discute en el instante mismo en que los ciudadanos que conforman los tribunales de justicia se encuentran elaborando un vocabulario de la ley que toma en cuenta las viejas nociones de justicia y error, y las nuevas nociones de falta, delito o crimen “voluntario” o “involuntario”.

Estos tres compendios, bien mirados, corresponden a la idea de forma señalada por Lesky como primera vía para intentar comprender una tragedia. Ahora es necesario preguntarnos por su sentido histórico, esto es, por el marco institucional en el que la estructura de la pieza dramática, basada en la alternancia de canto y diálogo, encuentra una significación más profunda.

De entrada, cabe decir que la finalidad de la tragedia, aun cuando hunda sus raíces en el mito y sea después recreado idealmente por un segmento de la lírica coral, justamente por aquel que pasa por ser una obra de encargo de la clase aristocrática, no consiste en seguir remozando las narraciones ancestrales, en un intento por hacer del arte un mecanismo de perpetuación de los antiguos ideales suscritos por los habituales detentadores del poder. No en balde, “el héroe ejemplar de la epopeya oral o de la poesía coral pierde su entereza en el escenario trágico, que lo muestra derrotado, que lo exhibe, en definitiva, como ejemplo de lo que no se debe hacer, de lo que no se debe ser” (Iriarte, 1996, p. 15). La fama



del héroe, indiscutible en momentos en que los griegos aún están lejos de inventar la ciudad, origina cultos locales (excepcionalmente nacionales) que son necesarios para legitimar una ética guerrera, profundamente individualista.

En el marco de una sociedad democrática en la que los valores, las leyes, las formas de comportamiento y demás elementos humanos son asiduamente cuestionados, pues los griegos comprenden que ningún principio normativo de cuño trascendente puede dotar de sentido la existencia comunitaria, la figura del héroe se convierte en objeto de una crítica severa. La razón no es insignificante: su carácter eminente raya en la desmesura. Y su acción, justificada o no mediante una palabra persuasiva (que tanto puede aproximarse a la verdad como engañar haciéndose pasar por ella), no conoce más límite que su propia consumación. Por ende, el horizonte vital que ella entraña acarrea, las más de las veces, un destino de muerte. En una palabra, para los atenienses del siglo V el héroe es signo de una experiencia de destrucción. Si, a juicio de Castoriadis, no existe barrera humana contra la eventualidad de la desmesura, pues ésta tiende a imponerse sobre cualquier teoría racional o la más refinada mentira divina, los atenienses inventan el drama trágico, poniendo en el centro al héroe y en torno de él al coro, como “mecanismo de autolimitación que presenta a la vista de todos la posibilidad constante de una trasgresión de los límites por parte del hombre y somete a la sociedad a una autocrítica rígida de sus decisiones y acciones” (2006, p. 359). Si la ciudad se ordena social y políticamente en torno de la figura del ciudadano, como aquel individuo de quien se espera que tome parte, con sus actuaciones judiciales o deliberativas, en las decisiones que afectan al cuerpo cívico, entonces ya no tiene cabida en este nuevo escenario de relaciones horizontales la figura individualista del héroe. No es el hombre heroico el que ahora reclama la ciudad; es el *homo politicus* el que se ha de consolidar para que los intereses colectivos primen en adelante sobre cualquier deseo de fama particular. En otros términos, no sólo se impone una nueva imagen del hombre, aquella en virtud de la cual la mancomunidad es condición de posibilidad del individuo, pero no al revés, sino también unos nuevos valores necesarios para otorgarle significación a dicha imagen. Y uno de ellos será justamente el que pueda hacer contrapeso a la inherente desmesura heroica, a saber, el valor del dominio de sí, curiosamente autenticado en el frontispicio del templo de Delos como nueva medida de una saludable convivencia humana. En últimas, cuando las condiciones cambian y sobreviene la institución de la *polis*, y concretamente la instauración del régimen democrático, la figura heroica es sometida a un severo proceso de interrogación. No podría ser de otro modo, si tenemos en cuenta, siguiendo a Castoriadis, que la democracia, como forma de gobierno que se sustenta en una dinámica de intercambios racionales ejecutados en distintitos espacios públicos con el fin de tomar decisiones comunes acerca de aquellos elementos que conciernen directamente a la ciudadanía (Castoriadis, 2006, p. 76), surge no sólo para poner coto a las exacciones y desmanes de las antiguas oligarquías sino también para conjurar la aparición de cualquier forma de tiranía.

### 3. Conclusión

Luego de este inexhausto recorrido por una de las múltiples significaciones de la estructura que subyace a esa creación histórico-literaria llamada tragedia, algo quizá pueda haber quedado claro: para los griegos no hay producción del espíritu (llámese pintura, escultura o, en términos modernos, literatura) que no se ocupe de lo humano y, más, que no contribuya a develar en alguna medida cierto aspecto del complejo misterio que envuelve a la condición humana.

En lo que atañe a la tragedia, como acto de *creación imitativa* que toma en cuenta el pasado y el presente de la civilización helénica, los atenienses le conceden un aval público porque saben que lo que en ella se escenifica no es solamente un complejo de acciones capaces de despertar entretenimiento y placer sino, sobre todo, una imagen nueva del hombre que pone en juego el tipo de existencia necesaria para poder consolidar el proyecto democrático iniciado a comienzos del siglo VI y desarrollado, no sin resistencias, a todo lo largo del siglo V.

El héroe, como encarnación de una figura aristocrática, representa, en cierta medida, la existencia individual; existencia aguijoneada por la pretensión de llevar a cabo una acción que se destaque sobre las acciones de los demás. A cambio, el coro, como personificación de una entidad democrática, representa, en cierto modo, la existencia colectiva (por qué no, el *demos* mismo); existencia orientada por el deseo de conseguir una acción común, respecto de la cual sale sobrando toda iniciativa individual reconocida.

Sin la concreción de la forma de gobierno democrática, basada en la idea de que toda decisión debe ser menos el producto de un ejercicio de imposición que de una deliberación apuntalada en argumentos convincentes, difícilmente una forma poética como la tragedia, concebida para mostrar la dimensión problemática de la antigua figura heroica y para hacer ver la necesidad de plasmar la dimensión positiva del nuevo hombre público, hubiera tenido lugar.

A su manera, la forma trágica, determinada por la alternancia de dos lenguajes, el uno a cargo de un colegio de ciudadanos (coro) y el otro a cargo de individuos procedentes de los tiempos idos (héroes), hace eco al principio de alternancia que regula la vida democrática. No en vano, uno de los sellos distintivos de esta forma de gobierno es la rotación en el ejercicio de las funciones públicas (lo cual es una manera de decir que todos los ciudadanos se alternan en la participación del poder).

En suma, forma y sentido se entrelazan en una unidad en toda tragedia griega para producir un doble efecto de sentido: de un lado, el sentido de que el poeta, diría Aristóteles, no es tanto aquél que compone versos, cuanto aquél que es capaz de ensamblar, en un conjunto coherente, acciones ejecutadas por individuos que son susceptibles de evaluación ética; y, de otro, el sentido de que la obra literaria, aún sin que esté forzosamente supeditada al cumplimiento de una función social, no escapa a la posibilidad de señalar los condicionamientos morales, psicológicos, políticos y de otra índole que definen una sociedad determinada.

## Referencias

Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Brioso Sánchez, M. (2005). Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y comedia clásicas. En M. Brioso Sánchez; A. Villarrubia Medina (Eds.), *Aspectos del teatro griego* (pp. 173-263). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. (2002). *La religión griega en la polis de la época clásica*. Madrid: Akal.

Castoriadis, C. (2006). *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación humana II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

De Romilly, J. (1997). *¿Por qué Grecia?* Madrid: Debate.

De Romilly, J. (2001). *La tragedia griega*. Madrid: Gredos.

Detienne, M. (1986). *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa.

Fernández Galiano, M. (1985). Introducción. En *Tragedias de Sófocles*. Barcelona: Planeta.

Fuentes González, P. P. (2007). Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función. *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de la Antigüedad Clásica*, (18), 27-67.

Guzmán Guerra, A. (2005). *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial.

Heródoto (2008). *Historia*. Madrid: Gredos.

- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid: Akal.
- Friis Johansen, H. (1986). Heracles in Sophocles's Trachiniae. *Classica et Medievalia*, (37), 49-51.
- Kadaré, I. (2009). *Esquilo. El gran perdedor*. Madrid: Ediciones Ciruela.
- Lesky, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El acantilado.
- Nietzsche, F. (2004). *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ricouer, P. (1992). Una reaprehensión de la *Poética* de Aristóteles. En B. Cassin. (Ed.), *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad* (pp. 219-230). Buenos Aires: Manantial.
- Rodríguez Adrados, F. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rosenmeyer, T. G. (1983). Teatro. En M. I. Finley (Ed.), *El legado de Grecia. Una nueva valoración* (pp. 31-165). Barcelona: Crítica.
- Sánchez Giraldo, S. (2010). Aristóteles y la tragedia. En C. E. Muñoz Preciado y C. A. Morales (Coords.), *La Antigua Grecia. Sabios y saberes* (pp. 347-362). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Simon, E. (1983). *Festivals of Attica. An Archeological Commentary*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Vernant, J-P. (1972). La tragedia griega: problemas de interpretación. En R. Macksey, y E. Donato (Eds.), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista* (pp. 295-317). Barcelona: Barral Editores.
- Vernant, J-P. (2008). *Atravesar fronteras. Entre mito y política II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zimmermann, B. (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.