

LA POLIS A ESCENA

Cristina Barbero Falco

Professora Adjunta Universidad de la República Oriental del Uruguay
Coordinadora del Grupo de Estudios sobre la Antigüedad y sus representaciones (GESAR)
barberocristina2112@gmail.com

Resumo

O trabalho tem como objetivo analisar o papel desempenhado pelo teatro na transição da sociedade patriarcal para formas de vida pública, tal como foi articulado em Atenas no século V a.C.. Com base em referências arqueológicas e fontes textuais primárias e historiográficas, explora a relação entre o sistema teatral e a pólis através de quatro dimensões: (a) espaço público, (b), tempo social, (c), práticas, formas e temas dramáticos e (d) o impacto do teatro na formação do imaginário coletivo.

Palavras-chave: Sistema de teatro; Espaço público; Tempo social; Práticas, formas e temas; Imaginário coletivo.

Resumen

El trabajo se propone analizar el papel desempeñado por el teatro en el tránsito de la sociedad patriarcal a las formas de vida pública, tal como ésta se articuló en Atenas en el siglo V a.C. En base a referencias arqueológicas y fuentes textuales primarias e historiográficas, explora la relación entre el sistema teatral y la *polis* a través de cuatro dimensiones: (a) el espacio público, (b), el tiempo social, (c), las prácticas, las formas y los temas dramáticos y (d) la incidencia del teatro en la conformación del imaginario colectivo.

Palabras clave: Sistema teatral; Espacio público; Tiempo social; Prácticas, formas y temas; Imaginario colectivo.

Introducción

En la antigua Grecia, si bien el sinecismo en sus distintas manifestaciones precedió a las primeras manifestaciones dramáticas, *polis* y teatro compartieron la matriz que dio origen a la vida pública entre los siglos VIII y VI a.C.

El presente trabajo se inscribe en el marco teórico de la historia cultural, considerando que ésta “...coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas” (Roger Chartier, 2005) Se entiende el teatro en tanto arte performático, conformando un sistema constituido por las etapas de creación, enunciación y recepción de un texto. Como producto cultural se trata a la vez de un discurso, una práctica social y una representación, y en tal sentido, se pretende analizar las relaciones que existen entre la actividad dramática y la vida pública en la Atenas del siglo V a.C.

Desarrollo

Según la interpretación más aceptada entre historiadores y críticos literarios, la tragedia proviene de los ritos dionisiacos, aunque otras corrientes acentúan el peso que tuvo en su formulación la resignificación de la epopeya (Jacqueline de Romilly, 2011). En cuanto a la comedia, de aparición más tardía, habría encontrado su fuente en el *kommós*, desfile de disfraces y máscaras de animales practicado en las aldeas, en el que campeaba el desenfreno y la gestualidad obscena. Lo que parece claro, de cualquier modo, es que el teatro abrevó en estos distintos fondos culturales para dar lugar, más tarde, a una expresión propia.

Las primeras representaciones teatrales se encuentran asociadas a decisiones políticas, aunque es preciso aclarar, coincidiendo con Vernant (1982), que “... en la antigüedad helénica no es posible separar lo religioso de lo político...”. En ese mundo de tiranos que floreció en distintas ciudades de Grecia durante la segunda mitad del siglo VI a.C., Pisístrato, el tirano ateniense (ca.561-525 a.C.), impulsó una serie de medidas con el fin de afirmar el ámbito público ante la sociedad patriarcal. Con la intención de quitar poder a los jefes gentilicios que no le apoyaban, promovió lo que hoy llamaríamos un programa político, que incluyó el encargo de la “primera obra” teatral a Tespis de Icaria. Según el Mármol de Paros (fragmento de Oxford), Tespis habría ganado un premio en un festival dramático hacia el 536/5 a.C. El encargo del tirano implicaba rescatar del fondo de la fiesta dionisiaca algunos elementos que pudieran ser representados en el incipiente emplazamiento urbano. Simultáneamente, Pisístrato ordenó la construcción del primer teatro- el teatro de Dionisio- al pie de la acrópolis.

¿En qué medida estas decisiones tuvieron que ver con el pasaje de la sociedad patriarcal a la vida pública? Al llevar la fiesta del campo a la ciudad, Pisístrato presumiblemente trataba de fomentar la concurrencia de los campesinos al núcleo urbano, a la vez que aspiraba a reformular aquella celebración un tanto desenfrenada según los nuevos patrones de vida social. Por todo esto nos parece acertada la afirmación de Jacqueline de Romilly (ob.cit.) cuando dice que “La tragedia, que entró en la vida ateniense como consecuencia de una decisión oficial, y se insertó en toda una política de expansión popular, aparece ligada desde sus comienzos a la actividad cívica.”

El teatro como texto en acción

El teatro es un texto puesto en acción. Encuentra su naturaleza plena cuando es representado y recepcionado por el público. En cada una de sus fases- la de creación del texto, la de su enunciación y la de recepción de la obra- está sujeto al contexto histórico respectivo.

De ahí que sea una fuente excepcional para el estudio de una sociedad determinada. Pero además de ser fuente histórica, el teatro es en sí un objeto de estudio para el historiador, en la medida en que es producto de una sociedad concreta. Es instituido por ella y a la vez la instituye, pues el mensaje que transmite y las prácticas que lo conforman son variables inherentes a la construcción cultural de su tiempo. Por todo esto, resulta un tema de primer orden para el estudio histórico.

Dimensiones del análisis

La coincidencia existente entre el origen y desarrollo del teatro clásico y el surgimiento y maduración de la Atenas democrática no es casual. Lejos de ser un “entretenimiento de domingo”, el teatro fue una actividad absolutamente central de la vida pública ateniense. Al decir de Domingo Plácido (1997), fue “...el acto cívico por excelencia” Analizaremos esta coincidencia a partir de cuatro dimensiones: -la relación del sistema teatral con el espacio público - el lugar del teatro en el tiempo social - las prácticas, los temas y las formas que compartieron el sistema teatral y la vida política - el papel del teatro en la conformación del imaginario colectivo

El teatro en el espacio público

El testimonio arqueológico muestra las huellas del antiguo espacio urbano de Atenas y sus diferencias con el mundo rural del *oikos*. Era este último un mundo de aldeas próximas, pequeñas y escasamente pobladas, en el que las relaciones sociales se ajustaban a la trama patriarcal de las grandes familias aristocráticas. Durante los siglos VIII y VII a.C., el sinecismo maduró un proceso de integración territorial que dio origen a un espacio más amplio, organizado a partir de vías de comunicación y lugares colectivos jerarquizados. Dicho tránsito implicó, asimismo, un proceso de integración social en el que individuos antes sujetos a las redes gentilicias comenzaron a moverse en un ámbito distinto, que multiplicó los contactos interpersonales y condujo a la adopción de nuevas prácticas y actividades. La *polis* se constituyó así en un marco diferente para habitar, para percibir y para ser representado. Esto derivó en un progresivo debilitamiento de los lazos que ataban a los campesinos con el *basileus*, lo que a la vez dio lugar a nuevas luchas de poder entre los aristócratas en el escenario de la ciudad. En suma, la consolidación de este nuevo ámbito público significó una revolución desde el punto de vista territorial y social.

El teatro no sólo acompañó este proceso, sino que contribuyó a construirlo. Porque aunque mantuviera su raíz religiosa, como muestra la permanencia del sacrificio a Dionisio previo a las representaciones o el sitio de honor reservado a su sacerdote, la fiesta fue reelaborada en forma y contenido para ser representada en la polis. Y le fue asignado allí un lugar privilegiado, al pie de la acrópolis, a pocos metros del ágora, del areópago y de la *pnux*; o sea, en el circuito central de la vida pública.

Parece no haber dudas acerca de esta centralidad del emplazamiento en que tenían lugar los festivales dramáticos en el siglo V, lo que confirma, en palabras de Domingo Plácido, que la tragedia partió “...de un acto ritual para convertirse en un acto público, cívico, a través de la fiesta dionisiaca y de la urbanización, de tal modo que el hecho festivo de estilo agrícola se incorpora y se incrusta en la vida de la ciudad” (ob.cit.). Una versión disidente en este sentido es la de Nicole Loraux (2020), quien en su ensayo sobre la tragedia griega cuestiona esta interpretación. La famosa antropóloga francesa no comparte la asimilación de la actividad teatral con una manifestación cívica, pero, lamentablemente, los límites de la extensión de este trabajo no nos permiten entrar en esta interesante discusión. No obstante, en nuestra opinión, son consistentes los enfoques de los autores citados en el sentido de vincular estrechamente prácticas dramáticas y prácticas cívicas.

Un espectáculo multitudinario e inclusivo

Conjuntamente con la jerarquía del emplazamiento, es preciso tener en cuenta la dimensión de las construcciones donde se representaban las obras. El teatro de Dionisio, incendiado por los persas, reconstruido por Pericles y luego reformado en los períodos helenístico y romano, tenía- según referencias de Aristófanes (Avispas, Dinero) un aforo de 13.000 espectadores. Máximo Brioso (2003) eleva esta cifra a 15.000 o más y Platón (El banquete), haciendo uso de la hipérbole, llega a hablar de 30.000. De todos modos, en una ciudad que, en tiempos de Pericles, según la mayoría de los historiadores, contaba con unos 30.000 ciudadanos, esto significaba un porcentaje altísimo. Valga como referencia que para votar el ostracismo se exigía un quorum de 6.000 ciudadanos, cifra que la ciudad consideraba representativa para tomar una decisión que implicaba la pena máxima para un ciudadano.

Téngase en cuenta, además, que al teatro no solo asistían los ciudadanos. También iban los extranjeros (Aristófanes, Acarnienses), los esclavos (Aristófanes, Asambleístas; Platón, Gorgias) y probablemente, las mujeres. Esto último no puede asegurarse para el siglo V, a pesar de que Aristófanes (Las ranas) dice que en alguna obra las había entre el público. Por otra parte,

el hecho de que no se mencionara a las mujeres entre los espectadores no quiere decir necesariamente que estuvieran ausentes, dada la invisibilidad de la mujer en Atenas.

En definitiva, si en lugar de calcular solamente los ciudadanos habláramos en términos de habitantes (el número es imposible de precisar, ya que los esclavos, las mujeres y muchos metecos estaban sub-registrados), podríamos suponer unas 200.000 personas en Atenas a mediados del siglo V a.C. Esto significa que el teatro tenía capacidad para un 8 ó 9% de la población. Basta trasladar este porcentaje a una ciudad actual asimilable en importancia a la que entonces tenía la capital del Ática, para constatar la relevancia que se asignaba a la actividad teatral.

El teatro en el tiempo social

El tiempo de la *polis* se articuló en función de nuevas marcas generadas a partir de eventos propios, algunos surgidos de la resignificación de antiguas fiestas, como las de Dionisio o las Panateneas. Estas dos, precisamente, eran fiestas para todos los atenienses e indicaban hitos en el tiempo social. Los Festivales Dramáticos, segunda fiesta en importancia después de las Panateneas, ocurrían en dos momentos del año: las Grandes Dionisias en primavera (marzo-abril), recordando la fiesta originaria, y las pequeñas Dionisias o Leneas en invierno (diciembre). Durante los tres días festivos – desde el amanecer hasta el ocaso- se suspendía toda otra actividad colectiva. No funcionaban los tribunales, no se reunía la asamblea y los negocios privados se paralizaban para concentrar la dinámica de la ciudad en el teatro. En las Grandes Dionisias, aprovechando que el buen tiempo permitía el viaje por mar, Atenas invitaba a embajadores de estados extranjeros y representantes de las *poleis* aliadas. El objetivo era mostrar a todos ellos la ciudad que Pericles, al decir de Tucídides (Historia de la Guerra del Peloponeso, L II), consideraba la escuela de Grecia. En tiempos de guerra, el desfile de los huérfanos que se realizaba antes de la representación, por ejemplo, pretendía recordar a propios y ajenos el papel desempeñado por Atenas en la defensa del mundo griego. Los festivales dramáticos eran pues, ocasión de un evento político en que la ciudad era a la vez celebrante y celebrada.

Prácticas democráticas y prácticas teatrales

La unidad cívica y política de base de la democracia ateniense era el *demos*. Allí se inscribían los hijos de ciudadanos al nacer, los soldados, los aspirantes a cargos públicos...y también las obras que los autores presentaban a concurso. La misma grilla se aplicaba para la

vida política y para la actividad teatral. Los jueces del concurso dramático se elegían por sorteo según el sistema por el que se designaba a la mayoría de los magistrados; los arcontes eran quienes seleccionaban las obras a ser representadas; los elencos debían registrarse con el nombre de la tribu a la que pertenecían; los ciudadanos ricos patrocinaban la puesta en escena de las obras, al igual que financiaban la construcción de barcos... Teniendo en cuenta que la actividad principal de Atenas, tanto desde el punto de vista comercial como militar, se centraba en la flota, el hecho de que se reclamara una contribución especial para el teatro como para la construcción de naves muestra el lugar que ocupaba la actividad dramática en la consideración social y política. Patrocinar una obra era un orgullo para el *corego* y es posible encontrar entre ellos a prominentes figuras políticas, como Temístocles o Pericles.

Otra muestra del interés político en el teatro era el subsidio con que Atenas apoyaba la asistencia de los pobres a las representaciones. Atendiendo a que la mayor parte de la población vivía en el campo, la *polis* se hacía cargo de la entrada para los ciudadanos de menos recursos. Este subsidio, el *teorikón*, valía dos óbolos- el equivalente a un jornal – y se gestionaba en el *demos*. Plutarco (Vida de Pericles, 9.1), al que sigue la tradición historiográfica mayoritaria, atribuye la iniciativa a Pericles, aunque algunos historiadores como Peter Rhodes (2006), lo refieren a finales del siglo V o aún después.

Estos ejemplos muestran hasta qué punto coincidían las prácticas del sistema teatral con las de la vida cívica, de modo que, como dice Julián Gallego refiriéndose a la tragedia (2018), el teatro fue uno de los modos mediante los cuales se configuró la identidad de la *polis* democrática.

Relación entre los temas y formas del teatro y la vida pública

Son varias, pues, las evidencias que muestran el lugar central del teatro en la vida pública ateniense. Cabe preguntarse por qué ¿Es posible buscar una respuesta en el contenido de los textos dramáticos? Son temas frecuentes en la tragedia la guerra, la paz, la justicia, la relación entre gobernantes y gobernados, el castigo que amenaza a quienes transgreden la ley divina o humana... ¿Qué papel jugaría en la vida de la *polis* esta temática recurrente? ¿Puede inferirse alguna relación con elementos que fortalecieran la cohesión social? Varios historiadores se han preguntado cómo logró Atenas tener tan alto grado de cohesión colectiva, al menos durante la mayor parte del siglo V, teniendo en cuenta la enorme mayoría de excluidos de los derechos cívicos y la ausencia de un cuerpo de policía. Es posible pensar que entre los diversos factores aglutinantes el temor al castigo para quien infringiera la ley no sería el menor

y que, en ese sentido, esto actuara como un elemento disciplinador. El mensaje transmitido por la tragedia era claro al respecto y tal vez explique, al menos parcialmente, el interés del poder político en el teatro.

Sin embargo, los héroes trágicos no son aquellas figuras un tanto sobrehumanas de la épica: presentan conflictos y dudas y son cuestionados por el coro, que de alguna manera representa al pueblo. La comedia, por su parte, se daba el lujo de criticar a figuras políticas y hombres relevantes presentes entre el público, apelando con frecuencia a la ironía o la utopía para plantear que otro tipo de *polis* era posible. (Aristófanes, Los pájaros, Dinero y otras obras). De modo que, ya fuera que estuvieran referidos al pasado y mediados por el mito o la épica como en la tragedia o expresados desde el humor como en la comedia, los temas que abordaba el teatro eran inherentes a la vida pública y movilizaban emociones colectivas. Aristóteles (Poética) percibió claramente el poder catártico del teatro. Es preciso destacar, sin embargo, que la proyección de emociones se daba cuando la tragedia trataba una realidad lejana o mítica, como la de Agamenón o Edipo; abordar la realidad contemporánea generaba rechazo. Heródoto (Los nueve libros de la Historia, VI) cuenta que durante la representación de La toma de Mileto, la obra de Frínico que planteaba la conquista de la ciudad por los persas, el público se deshizo en llanto. La asamblea resolvió entonces que se le impusiera al autor una multa de mil dracmas y se prohibiera en el futuro la representación.

En cuanto a las formas del lenguaje teatral, éstas también incidieron en la consolidación de las nuevas pautas de la vida pública. El *agón*, la unidad dramática por excelencia de la tragedia, no es otra cosa que la contraposición de argumentos y posiciones. Una contraposición cuya resolución no deja conforme a todos, porque ancla en un dilema. ¿Quién es culpable? ¿Orestes al matar a su madre, la asesina de su padre, o Clitemnestra por matar a Agamenón, victimario de su propia hija para salvar la flota? ¿Quién tiene razón? ¿Antígona al querer enterrar a su hermano o Creonte, resuelto a no dar sepultura a un traidor a la ciudad? La dinámica teatral asimilaba la lógica trágica a la lógica de la asamblea. Porque en la *ecclesia* también se enfrentaban posiciones antagónicas sobre los problemas a discutir y la resolución, a la que finalmente se llegaba por el voto de la mayoría, seguramente no conformaría a todos ni consistía en la única conclusión posible.

En cuanto a las formas del lenguaje teatral, éstas también incidieron en la consolidación de las nuevas pautas de la vida pública. El *agón*, la unidad dramática por excelencia de la tragedia, no es otra cosa que la contraposición de argumentos y posiciones. Una contraposición cuya resolución no deja conforme a todos, porque ancla en un dilema. ¿Quién es culpable?

¿Orestes al matar a su madre, la asesina de su padre, o Clitemnestra por matar a Agamenón, victimario de su propia hija para salvar la flota? ¿Quién tiene razón? ¿Antígona al querer enterrar a su hermano o Creonte, resuelto a no dar sepultura a un traidor a la ciudad? La dinámica teatral asimilaba la lógica trágica a la lógica de la asamblea. Porque en la *ecclesia* también se enfrentaban posiciones antagónicas sobre los problemas a discutir y la resolución, a la que finalmente se llegaba por el voto de la mayoría, seguramente no conformaría a todos ni consistía en la única conclusión posible.

El teatro y el imaginario colectivo

El imaginario colectivo es una categoría polémica para la investigación histórica y constituye un campo de difícil acceso. Más aún si se trata, como en este caso, del pasado, ya que hay pocas fuentes contemporáneas para el estudio de la recepción de las obras. Pueden encontrarse referencias en textos de Aristófanes (Avispas, Dinero, Asambleístas), Platón (Leyes, República) y Aristóteles (Ética a Nicómaco) que hablan de un público activo, que intervenía con gritos o tiraba nueces e higos secos al escenario. En el caso de la comedia, sabemos por Aristófanes que incluso interactuaba con los actores. Pero desde luego, permanece el enigma respecto a qué pasaba en el reducto íntimo de cada espectador.

Sin embargo, hay pistas. Por ejemplo, la que puede inferirse al pensar en el efecto que ocasionaría la vivencia común a lo largo de tres días, dos veces al año, año tras año, frente a temáticas significativas y vigentes para los asistentes. Tan sólo la experiencia de compartir el espacio teatral ha de haber influido en la conceptualización de la nueva entidad que era la *polis*. Sin televisión ni otro medio de comunicación masiva por medio del cual poder visualizar la comunidad en una magnitud similar, el teatro daba ocasión para generar una representación mental de este colectivo. También las Panateneas permitían ver a la multitud transitando por la Vía Sacra hacia el templo de la diosa. Allí había pobres y ricos, jóvenes y viejos, mujeres, esclavos, metecos, ciudadanos... Un habitante de Atenas, situado desde cualquier punto de vista frente a la procesión, tenía la posibilidad de hacerse una imagen de la *polis*. Pero si las Panateneas eran la “película” de la *polis*, una cinta sin fin en movimiento, el teatro era la “foto” que permanecía estable en la retina.

Consideraciones finales

Entre mediados del siglo VI y mediados del siglo V a.C., de Pisístrato a Pericles, se gestó y llegó a su plenitud en Atenas el proceso que llevó de la sociedad patriarcal a la vida

pública. A lo largo de esas décadas, el teatro fue uno de los principales motores en la formación y consolidación de las nuevas maneras de pensar y sentir que ello implicaba. Varias evidencias pueden sustentar esta afirmación. En primer término, el lugar privilegiado que ocuparon los teatros en el espacio de la ciudad, ubicados en los núcleos centrales y jerarquizados de la vida colectiva. Del mismo modo si se tiene en cuenta que las Fiestas de Dionisio constituían una de las ocasiones más gravitantes en la articulación del tiempo social, tanto para los atenienses como en función de la proyección de Atenas hacia el exterior. Todo ello muestra la importancia que la sociedad y el poder político- una distinción espinosa en la Atenas del siglo V- confirieron al teatro.

Los festivales dramáticos congregaban multitudes, más que cualquier otro evento público de la ciudad, a excepción de las Panateneas, a las que no le iban en zaga. Como ellas, eran fiestas integradoras de los distintos estamentos sociales de un modo que no se daba en ninguna otra instancia de la vida colectiva. Sus prácticas de producción se asimilaban a las que regían para la elección de las autoridades; su lenguaje replicaba el propio de la asamblea, el lugar de *kratos* del demos. Por ello, el teatro funcionaba en la práctica, como una escuela política. Al decir de Rodríguez Adrados (1997), “...en el siglo V ateniense, el principal instrumento educativo que permanecía vivo y no era una simple herencia del pasado, era el teatro.” Y por encima de todo, el teatro era un modo de vivir la discusión propio de Atenas. Cuando Platón (Leyes, III, 701) calificaba a Atenas de “teatrocracia”, sabía lo que decía.

Democracia y teatro se retroalimentaron también a partir de los contenidos de los textos. Sus temas ocupaban la atención de los contemporáneos, aunque estuvieran mediados por el mito. Tragedias y comedias, con distinto talante, ponían sobre la mesa la actualidad, porque, como afirma Jean Duvignaud (1970), “...cierto tipo de sociedad expresa más los conflictos que la desgarran en el comportamiento imaginario y afectivo de los personajes que representa en su teatro, es decir, en el lugar dramático en que sitúa sus intrigas, que en sus reglas formales e incluso, sus costumbres explícitas”. Esto siempre que se tenga presente que la historia cultural no refleja de modo mecánico la realidad social (Burke, 2010), sino que más bien, como afirma Vidal Naquet (2004) al hablar de la tragedia, nos presenta “un espejo roto”.

Por todo lo expuesto, es posible concluir que no resulta pensable la vida pública en Atenas sin la concurrencia del teatro clásico contemporáneo, en su doble dimensión simbólica y social.

Agradecimientos

El presente artículo se basa en la ponencia realizada el 17 de octubre de 2023 en el marco del V Ciclo Nacional e III Ciclo Internacional do Grupo de Trabalho em História Antiga da ANPUH/RS. Agradezco especialmente al Profesor Dr. Jussemar Weiss Gonçalves por invitarme a participar en el evento y por su apoyo a mi trabajo. Mi agradecimiento también al Profesor Matheus Barros Da Silva, que hago extensivo a los organizadores del Ciclo y a los colegas de la Universidade Federal do Rio Grande-FURG.

Referencias

- ARISTOFANES. **Los pájaros, Las ranas, Los asambleístas**. Clásicos de Grecia y Roma. Traducción y notas de Javier Martínez García. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. **Las nubes, Lisístrata, Dinero**. Clásicos de Grecia y Roma. Traducción y notas de Elsa García Novo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- ARISTOTELES. **Poética**. Barcelona: Gredos, 2018.
- _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Anaconda, 1947.
- BRIOSO, MÁXIMO. El público del teatro griego antiguo en **Teatro, Revista de Estudios Teatrales** N° 19, pp.16- 2003. Disponible en <http://digitalcommons.concoll.edu/teatro>. pp 1-47- (consultado en agosto 2016).
- _____. Las mujeres: ¿espectadoras del teatro griego clásico? En **Habis**, 36, 2005 p.82.
- BURKE, PETER **¿Qué es la historia cultural?** Barcelona: Paidós, 2010.
- CHARTIER, ROGER. **El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural**. Barcelona: Gedisa, 2005.
- DE ROMILLY, JACQUINE. **La tragedia griega**. Madrid: Gredos, 2011.
- DUVIGNAUD, JEAN. **Espectáculo y sociedad**. Caracas: Ediciones Nuevo Tiempo, 1970.
- HERODOTO. **Los nueve libros de la historia**. Buenos Aires: Joaquín Gil (ed.),1947.
- GALLEGO, JULIÁN. **La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política**. Buenos Aires: Miño y Dávila Eds., 2003.
- _____. Un teatro para la ciudadanía democrática ateniense: leyendo las obras dramáticas en clave política. En **Nearco. Revista Eletrónica de Antigüedad**, Vol X. e-ISSN: 1982-8713. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.
- GOLDHILL, SIMON; ROBIN OSBORNE(eds.). **Performance culture and Athenian Democracy**. Cambridge University Press, 1999.
- LORAUX, NICOLE. **La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega**. Avarigani ed. S.A.U., 2020. Disponible en <https://www.academia.edu>.
- MARMOL DE PAROS, **IG XII, 5.1, 444**.
- PLACIDO SUÁREZ, DOMINGO. **La sociedad ateniense. La evolución social de Atenas durante la guerra del Peloponeso**. Barcelona: Crítica, 1997.
- PLATON. Leyes, III, 701. En **Obras Completas**. Madrid: Gredos, 1999.
- RHODES, P.J. **Nada que ver con la democracia: el teatro ateniense y la polis**. En *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, Vol. 39. 2006. Disponible en

[http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigación/institutos/historiaantiguaymedieval/index](http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigación/institutos/historiaantiguaymedieval/index.htm)
.htm (consultado en agosto de 2016).

TUCIDIDES. **Historia de la Guerra del Peloponeso, II**, Madrid: Cátedra, 2005.

VERNANT, JEAN PIERRE. **Mito y tragedia en la Grecia antigua**. Madrid: Sihlo XXI, 1982.

VIDAL NAQUET. Pierre. **El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia Antigua**. Madrid :Abada Editores, 2004

