

## MEMORIA Y DERECHO EN EL TEATRO DE ESQUILO: LA VOZ DEL CORO EN *COÉFORAS*

citation and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

brought

provided by Cadernos Es

VIVIAN FORSBERG  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional del Sur (Argentina)

**RESUMO:** *As representações dramáticas, surgidas na Grécia cerca do fim do séc. VI a.C., confrontam dois aspectos: a realidade contemporânea e o passado mítico do herói e da cidade mesma. É exatamente nessa sorte de tensão entre passado e presente, entre o universo do mito e o da cidade, que se origina e desenvolve o conflito trágico. Dos dois elementos que ocupam a cena trágica: ator e coro, vamos deter-nos no último, que repõe na cena o tempo mítico, de modo que este ingresse no drama e provoque a tensão trágica.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *direito grego; memória; passado e presente; Coéforas; Ésquilo.*

Los estudios referidos al derecho griego, particularmente aquellos que indagan los orígenes y los primeros testimonios de formas procesales, basan sus investigaciones en los textos más tempranos de la literatura: Homero y Hesíodo. Según advierte M. Gagarin (GAGARIN, 1992) para ambos autores la ley es primariamente un proceso de actos de habla, en el que los litigantes o jueces proponen arreglos que idealmente serán aceptados por todos. De este modo, la resolución de la contienda dependía de la destreza o habilidad verbal de los litigantes o de una tercera parte (juez o árbitro) a quienes pedían asistencia.

Tratándose de un tercero, ese *lógos* por el que establecía la *dike*, tenía características especiales: no era consecuencia de una operación intelectual ni una decisión basada en aspectos morales, sino la comparación con analogías del pasado. Como lo afirma Glotz (GLOTZ, 1904, p. 239-40) en la *dike*, la idea fundamental era la del ejemplo, la del modelo; para definir una causa, se la asimilaba a los tipos tradicionales. El juicio, entonces, consistía en el recuerdo de un precedente y los jueces, por esto mismo, no debían tener el mérito de una integridad incorruptible sino una memoria impecable.

Es en este punto en donde comienza a esbozarse el rol y la importancia de la memoria en la precodificación del derecho ateniense. Las *dikai* en Homero constituyen la ciencia de los precedentes y no solamente la jurisprudencia (ciencia de ejemplos jurídicos) sino la de los acontecimientos pasados cualesquiera que fuesen.<sup>1</sup> Por otra parte, si el juez homérico era llamado *ístor*, el derecho de Gortina conoce al *mnémon*, una especie de clérigo depositario de advertencias divinas que él debía recordar públicamente a su debido tiempo.<sup>2</sup>

En este contexto, las sentencias rectas (*itheîa dike*) eran las que se habían establecido siguiendo un modelo exactamente igual y, por el contrario, la iniquidad no era otra cosa que un juicio torcido (*skolía dike*) que invocaba falsamente una decisión anterior, sea por falta de identidad entre los dos veredictos o por haberse establecido una correspondencia forzada entre casos disímiles.

En una civilización puramente oral, es fácil advertir entonces cómo la memoria individual o la constancia del pasado cobra un singular valor en el plano jurídico. Con el advenimiento de la escritura, la *pólis*, y el ordenamiento de la sociedad ateniense, el derecho evoluciona y se sistematiza en códigos legales. En este estadio, y en la esfera jurídica, la memoria pierde su antiguo valor: progresivamente, la palabra-memoria (y por esto mismo, sagrada) cede su lugar a la palabra ambigua, resultado de un proceso de secularización; la verdad, en íntima relación con un juicio correcto, no es ya fruto de una asociación memorística con el pasado, sino que necesita ser probada y discutida. En tanto, en la esfera social, declina el poder religioso que la une al poeta y al adivino: el género lírico que atestigua el pasado heroico en la memoria del poeta, cede lentamente su lugar a una institución social vital en Grecia, que no sólo recupera la memoria del pasado sino que la confronta agónicamente con el presente: nos referimos naturalmente a la tragedia.

Tal como observa Havelock (HAVELOCK, 1996, p. 113) las formas de pensamiento y de lenguaje de la oralidad primaria, consideradas como teoría de almacenamiento, perduraron hasta mucho después de la invención del alfabeto (de forma atenuada hasta la muerte de Eurípides); la persistencia y la tenacidad con la que la oralidad sobrevive en la literatura griega de la época clásica, está atestiguada en el lenguaje del teatro, continua imitación (*mímesis*) del *éthos* y del *nómos* de la ciudad. En este ámbito, los coros griegos son una representación continua del lado legal de la vida griega (o de meditaciones sobre él) a veces, sólo tangencialmente relacionada con la trama.

## 1. La memoria en el contexto trágico

Las representaciones dramáticas, surgidas en Grecia hacia el final del siglo VI, como: *l'expression d'un type particulier d'expérience humaine, lié à des conditions sociales et psychologiques définies* (VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P., 1982), ponen en contraste dos aspectos que aparecen confrontados: la realidad contemporánea y el pasado mítico del héroe y de la ciudad misma. Es precisamente, en esa suerte de tensión entre pasado y presente, entre el universo del mito y el de la ciudad en que el conflicto trágico se origina y se desenvuelve.

De los dos elementos que ocupaban la escena trágica (actor y coro) nos detendremos en este último, ya que su rol, por cierto ambiguo y difícil de precisar, es esencial para nuestro estudio.

Si bien la crítica está de acuerdo en la composición del Coro trágico y en una definición básica de su función en la escena,<sup>3</sup> queda por resolver una cuestión: cuál es en realidad la voz del Coro. Preescindiendo por el momento de este problema, al que volveremos luego en relación con el teatro de Esquilo, precisaremos algunos aspectos en los que el rol del Coro resulta inequívoco: 1) Recupera, en la escena, el tiempo mítico, que de esta forma ingresa en el drama y provoca la tensión trágica. 2) Su presencia supone una voz colectiva y anónima, con cierta autoridad sobre el héroe. 3) Su actitud es generalmente de lealtad hacia el personaje central, con quien se identifica y a quien acompaña en sus decisiones. 4) En sus intervenciones expresa a menudo temor, angustia o júbilo, sentimientos que se identifican con los de la comunidad ateniense. De estas características básicas y generales, se infiere, sin embargo, una consideración puntual: al lado del héroe, a quien asiste, el Coro recupera mediante la memoria, un tiempo y un espacio mítico que, en perfecto anacronismo con el presente, genera o contribuye a la tragicidad de la acción.

Esa recuperación del pasado reviste diversas formas: ya sea en la narración de hechos sucedidos en otro tiempo, sea en las formas de argumentación por el ejemplo, mediante las que cita, a modo de reflexión o de advertencia, casos similares a los que plantea la acción dramática. Y es precisamente en este rasgo en donde es posible asimilarlo al antiguo *mnémon* de la leyenda, servidor del héroe, cuyas funciones religiosas, sociales o jurídicas, implicaban su oportuna intervención mediante el recurso de la memoria.

## 2. El teatro de Esquilo: memoria y performance en *Coéforas*

La primera escena de *Coéforas* consituye, desde el punto de vista legal, una *embáteusis*: Orestes, frente a la tumba de su padre, ofrece un rizo de su cabello, rito

mediante el cual se establece un vínculo religioso entre el hijo varón y su progenitor<sup>4</sup> y convoca a los dioses paternos como sus aliados en la venganza. En los versos 6-7 del prólogo, Orestes cumple con un doble rito: por una parte, reclama su posición como ciudadano de la región de Inaco, su derecho de sucesión al trono; por otra, afirma su rol de aliado como miembro de la familia y, en consecuencia, se une al lamento fúnebre.<sup>5</sup>

Estos aspectos que aparecen apenas esbozados en el prólogo, es decir, la venganza (en el plano del derecho) y el rito fúnebre cobran, en el desarrollo posterior de la obra, una dimensión performática inusual. Ambos planos operan e interactúan de forma tal, que el rito de las libaciones al muerto es pervertido en una constante invocación al crimen pasado que deberá ser pagado con otro crimen. La venganza, tal como lo expresa en el prólogo el verbo *teisásthai* (18) se convierte en el verdadero eje de la solidaridad y la emoción expresados en el *thrénos*.

Esta distorsión ritual<sup>6</sup> presenta dos aspectos: la ceremonia de honores, en cumplimiento de la *cháris*, con que los parientes debían honrar al muerto, deviene en realidad, por pedido de Clitemnestra, en un rito apotropaico en el que, por temor, se trata de aplacar a los dioses ctónicos (42) ; a su vez, este ritual se convierte en su opuesto: una verdadera *prórrhesis*<sup>7</sup> que incita la *ménis* y pone en marcha la ejecución del matricidio. (cf. 239 s). Es justamente en este marco en el que la memoria cobra un rol singular: el Coro de mujeres esclavas que acompaña a Electra crea, mediante el recuerdo, el climax necesario para el cumplimiento de la misión de Orestes.

En el extenso *kommós* (312-479) en el que alternan sus lamentos el Coro, Electra y Orestes, el Coro se refiere, reiteradamente, a la sangre vertida, la imposibilidad de la purificación y el deber de la venganza retributiva (310-312). En el segundo segmento (423-455), el recuerdo del Coro da cuenta del pasado inmediato: el delito de *aikía*, cometido por Clitemnestra, en la forma del rito de *maskhalismós*<sup>8</sup> constituye la prueba más ignominiosa de las infamias sufridas por Agamenón. La evocación del Coro, acompañada por la referencia puntual del presente en boca de Electra (445) se cierra con una exhortación metafórica a la memoria de Orestes:

γράφου. δι' ὧτων δὲ συντέτραινε  
μῦθον ἡσύχω φρενῶν βόσσει (451).

De esta forma, los sucesos pasados ingresan en la escena y determinan la decisión futura:

τὰ μὲν γὰρ οὕτως ἔχει,  
τὰ δ' αὐτὸς ὀργᾶ μαθεῖν.  
πρέπει δ' ἀκόμπῳ μένει καθήκειν (453-455).

En tanto el *kommós* hace referencia al delito de muerte y ultraje del cadáver (lo que implica para Clitemnestra una culpabilidad de tipo legal), y a la transgresión, también de parte de la reina, de normas religiosas y sociales enmarcadas en los ritos fúnebres (tal como lo expresa Electra en los versos 430-433), el quinto estásimo del Coro puntualiza, en el ejemplo reiterado del mito, el peligro que supone para la sociedad la violación, por parte de la mujer, de dos principios básicos que hacen a su condición genérica: la observación de la *kháris* y de la *phília* (en lo que hace a las relaciones parentales) y la *sophrosýne*, es decir, la mesura y la prudencia, virtudes que condicen con su posición de subordinación en el plano político-social.

J. Gould observa a propósito del conflictivo rol de la mujer en la sociedad ateniense,<sup>9</sup> definido en términos de liminaridad, es decir, entre la inclusión y la exclusión, en el plano social y el temor y el deseo en la esfera de su sexualidad, la importancia del mito como factor desestabilizador del control impuesto por la ley y la costumbre. En tanto contradice la normalidad de la estructura social, el mito enfatiza y profundiza el conflicto que subyace en la marcada oposición genérica.

El estásimo coral – colocado en el centro del drama – se abre con una alusión generalizada a los males que rodean al hombre, a las fuerzas de destrucción y de terror (585: *deinà deimáton ákhe*). La referencia a la naturaleza (expresada en términos de tierra-mar y espacio entre ambos) tiene su paralelismo en la antiestrofa siguiente, en la mención a la osadía y los amores impudentes de la mujer:

καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων  
παντόλμους ἔρωτας, ἄταισι  
συννόμους βροτῶν;  
συζύγους δ' ὄμαυλίας  
θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶ  
κηωδῶλων τε καὶ βροτῶν (596-601).

El deseo amoroso o todo deseo que otorga poder a la mujer, tal como lo sugiere la expresión *thelykratés* pervierte y anula el yugo que la sojuzga al hombre (es curiosa y testificadora la expresión *homaulías syzdýgous* que pone a un mismo nivel las relaciones de pareja de hombres y de animales).

El imperativo siguiente de la segunda estrofa abre nuevamente la exhortación a la memoria colectiva: *ísto [...] mésato* (602-605) y surge entonces el paradigma del mito: las historias de Altea, de Escila, de las Lemnias, entre las que introduce el recuerdo cercano de Clitemnestra, conforman los testimonios vívidos de todas aquellas mujeres quienes, ya sea por deseo amoroso o llevadas por la ambición del poder político, han incurrido en dos graves situaciones que ponen en peligro a la sociedad: el adulterio y la ginococracia.

Un análisis de cada uno de los ejemplos permitirá poner de manifiesto no sólo los elementos de vinculación entre ellos, sino la importancia y la función del estásimo en la totalidad de la obra y su relación con la problemática del *Agamenón*.

La primera estrofa refiere el mito de Altea, madre de Meleagro. Según el relato, ésta prende fuego al tizón que compartía con su hijo la duración de la vida. El texto enfatiza la maquinación (*prónoian*) de la miserable hija de Testio (*ha paidolymàs tálaina Thestiàs*) (603-605). En la antiestrofa siguiente, Escila mata a su padre: hija de Niso, se deja persuadir por los amores de Minos, un extranjero. Para que éste se apodere del reino, corta a Niso un cabello que lo hacía inmortal.

El texto, en este caso, enfatiza los términos *pithésasa* y *apólesen phílon* (615-618) que refieren directamente a dos circunstancias del mito: un crimen cometido contra un miembro del *genos* a causa de la persuasión amorosa.

Ambas historias constituyen el reverso exacto de los crímenes de la *Orestía*: Altea mata a su hijo (en *Coéforas* Orestes mata a su madre); Escila mata a su padre (en *Agamenón*, el padre mata a su hija). Pero el centro y el climax de estos ejemplos que elige el Coro, lo constituye el crimen de las mujeres Lemnias. Si en los dos anteriores, la muerte obra como efecto de la magia, el crimen de Lemnos es un acto de violencia.

En realidad, el recuerdo del mito surge como modo de advertencia: una raza ha desaparecido como consecuencia de un acto impío. La mancha del crimen ha llenado de dolor al pueblo y sirve para comparar las propias desgracias. Pero lo que interesa aquí es analizar los móviles que impulsaron a las Lemnias a asesinar a sus maridos y a los niños de sexo masculino.

El mito, según explica Detienne (DETIENNE, 1983, p. 181-184) se basa en el rechazo de las mujeres a Afrodita, lo que constituye, en su antípoda, otra violación a la *kháris* matrimonial, ya que no sólo el adulterio, concebido como una relación de seducción que desequilibra las relaciones conyugales, falsea el ejercicio de la *kháris*. La no observancia de los deberes conyugales, según relata el mito, determina el castigo de Afrodita: la *dysodía* que las afecta provoca la separación de sus maridos, quienes toman por concubinas a esclavas tracias.

Una vez cometido el crimen, las mujeres se apoderan de la isla y establecen una ginecocracia: convertidas en temibles guerreras, se reintegran luego a su condición de esposas con la llegada de los Argonautas.

Ahora bien: por qué razón esta historia ocupa el centro de *Coéforas*? El elemento común a todas las historias es, por un lado, el rechazo a las relaciones matrimoniales, ya sea por adulterio (Escila, Clitemnestra) o por olvido de los ritos conyugales (Lemnias); por otro, una transgresión de las relaciones parentales en términos de variadas combinaciones de crímenes cometidos entre miembros de un mismo genos (Altea, Lemnias, Escila, Clitemnestra). En todas ellas, además, está presente el deseo de poder como motor del crimen.

En todos estos elementos, el rasgo que, claramente, prevalece en las mujeres que ejemplifica el mito es la audacia: reiteradamente el Coro hace referencia a este tipo de conducta que no se corresponde con la condición femenina:<sup>10</sup>

τίων ἀθέρμαντον ἐστίαν δόμων,  
γυναικείαν ἄπολμον αἰχμῶν (629-30).

La memoria de los casos citados es operativa en dos niveles: por una parte, condena a Clitemnestra en las mujeres que refiere el mito; por otra, actúa con fuerza decisoria en el ánimo de Orestes, al mencionar en el final de la oda su acción vengadora que castigará la mancilla de las sangres derramadas. De este modo, el presente quiebra y justifica el recuerdo del mito con una alusión a la justicia y a las Erinnias que mantienen el deseo de venganza. (648-653)

### 3. La voz del Coro: memoria y rito como *paidéia*

Estudios comparados<sup>11</sup> permitieron enfocar a los coros trágicos no como textos abstractos, en los que solía subyacer la voz del autor, sino como representaciones mítico rituales de los festivales. En relación con esto, la función didáctica inherente al coro, encuentra en esta *mímesis* dramática su particular modo de expresión.

En el texto de Esquilo, las mujeres portadoras de las libaciones son esclavas de Troya, a las que Agamenón trajo como botín de guerra. Ellas comparten con Electra, a la vez que una singular solidaridad con el rey, una situación de indefensión y de pérdida de derechos: Electra por hallarse en una situación anómala, en cuanto a su rol de hija dentro de un *oikos* corrupto, las coéforas por su doble condición de esclavas y bárbaras.

Tanto una como otras manifiestan reiteradamente el miedo a revelar sus deseos y sus pensamientos; sin embargo, tal como lo observa Goldhill (GOLDHILL, 1992, p. 41) por ser única y precisamente la religión el único medio público en el que estaba permitido hablar a la mujer, la extensa performance del ritual es coextensiva con la voz de Electra y del mismo modo, con la voz del Coro, pese a su condición social que le imponía silencio.

En este contexto, y limitándonos a la persona dramática del Coro (que es femenina), lenguaje y rito se configuran como transgresiones sociales y políticas. Los gestos bárbaros que acompañan las libaciones se unen al exceso de lamentos y a la incitación al matricidio. Pero no necesariamente la voz del Coro se identifica con su persona dramática: a menudo es polifónica (voces múltiples se entrelazan en un discurso) y, por esto mismo, paradójica.

Si tenemos en cuenta el relato memorístico que ejemplifica crímenes y adulterios femeninos, claramente advertimos que la voz del coro es masculina. La admonestación no se corresponde con la condición femenina y una mirada al Coro de ancianos del *Agamenón* pone de relieve la misma función: el Coro sanciona y admonesta la conducta de Helena, la de Clitemnestra y la de la mujer en general. Parecería entonces que en *Coéforas*, la voz del Coro (en tanto vehículo de tradición patriarcal) constituye una suerte de alerta en un doble aspecto: por medio del lenguaje, en el relato mítico, expone los peligros del exceso femenino debido a una subversión de las conductas inherentes a su condición, las que ocasionan, en consecuencia, una alteración de la estructura cerrada del *oikos*; en el ritual, expone el peligro que supone la transgresión de normas públicas y políticas por parte de un sector marginado de la sociedad, como es la esclavitud.

Si, tal como observa Seaford (SEAFORD, 1994, p. 91-2), la *Orestía* se representa en la época en que la ley de Solón (mediante la intervención de Epiménides) restringe la participación de la mujer en las ceremonias fúnebres por temor a manifestaciones exageradas de duelo y a demandas de venganza y, por otra parte, está siempre presente en la ciudad griega el rechazo a la esclavitud, el rol del Coro está plenamente justificado.

Según afirma Vidal-Naquet (VIDAL-NAQUET, 1983), este doble rechazo de la ciudad, por un lado a la mujer – en tanto que la *pólis* era un “club de hombres” – y a los esclavos – en tanto “club de ciudadanos” – tenía su razón de ser en los peligros respectivos (políticos) del relajamiento de ambos: la indulgencia para los esclavos y la ginococracia conducían la ciudad democrática a la tiranía.



La distorsión del ritual fúnebre (ámbito preponderantemente femenino), cuya violencia colabora en la propia destrucción del *oikos* en favor de la *pólis*, (la trilogía se cierra con la consolidación de nuevas leyes que ordenan la ciudad), evoca, por medio de la memoria, la distorsión que, por excesos, la mujer hace de su propia condición. La voz masculina del Coro, que se dirige a los “ciudadanos”, educa por la advertencia y postula, implícitamente, la obediencia necesaria a un orden establecido que la tragedia cuestiona.

### NOTAS

- \* Profa. Dra. da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad Nacional del Sur (Argentina).
- 1 En Homero (*Od.* III 24), Telémaco interroga a Néstor acerca de la muerte de Agamenón, dado que él conoce las *díkai* por haber vivido tres generaciones de hombres.
  - 2 Sobre la importancia del *mnémon* en la leyenda y en el derecho de Gortina, ver GERNET, 1980, p. 249-250.
  - 3 Un extenso comentario y bibliografía sobre el Coro y su funcionalidad puede consultarse en *Arion: Journal of Humanities and the Classics*. Boston, v. 3, n. 1, 1995, especialmente los trabajos de Helen Bacon (BACON, 1995, p. 6) y Gregory Nagy (NAGY, 1995, p. 41).
  - 4 El tema de la *embáteusis* y el derecho sucesorio está ampliamente desarrollado en GERNET, 1980, p. 194-97.
  - 5 Para el tema de las relaciones entre el culto funerario y el derecho de sucesión para el hijo varón, cf. la obra de Gernet y Boulanger (GERNET; BOULANGER, 1937, p. 274).
  - 6 La corrupción de rituales y sacrificios en la *Orestía* ha sido estudiada especialmente por Zeitlin (ZEITLIN, 1965).
  - 7 La *prórrhesis* era la demanda en justicia en materia de homicidio. El acusador o vengador pronunciaba una prohibición sobre el asesino, en principio sobre la tumba de la víctima y luego, desde la época de Dracón, en el ágora. Cf. GERNET, 1980, p. 195.
  - 8 Para el estudio de la evolución semántica de los términos relativos al delito en Grecia, remitimos al trabajo de Gernet (GERNET, 1917, p. 246).
  - 9 John Gould estudia la problemática femenina y sus interrelaciones en los ámbitos de la vida ateniense (GOULD, 1980).
  - 10 La vida de la mujer en Atenas, su posición social y política y los atributos de su género están ampliamente desarrollados en Just (JUST, 1989). Cf. también la presencia del coro femenino en *Los siete sobre Tebas* de Esquilo y la voz de Etéocles, como así también los consejos de Dánao a sus hijas en *Suplicantes*.
  - 11 La observación, que hemos confrontado con la bibliografía señalada en *Arion* (cf. “Referências bibliográficas”), corresponde al trabajo de Pozzi (POZZI, 1977).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AESCHYLVS. *Septem quae supersunt tragoediae*. Oxford: Oxford University Press, 1955.
- Arion: Journal of Humanities and the Classics*. Boston, v. 3, n. 1, 1995.
- BACON, H. The Chorus in Greek Life and drama. *Arion: Journal of Humanities and the Classics*. Boston, v. 3, n. 1, 1995.
- DETIENNE, M. *Los jardines de Adonis*. Madrid: Akal, 1983.
- GAGARIN, M. The poetry of justice: Hesiod and the origins of Greek law. *Ramus*. Southern California / Cambridge, n. 21, p. 61-78, 1992.
- GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1980.
- . *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*. Paris: Albin Michel, 1917.
- GERNET, L.; BOULANGER, A. *El genio griego en la religión*. Barcelona: Cervantes, 1937.
- GLOTZ, G. *Solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*. Paris: Ayer Co Pub, 1904.
- GOLDHILL, S. *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- GOULD, J. Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens. *JHS*. n. 100, p.38-59, 1980.
- HAVELOCK, E. A. “La teoría especial de la oralidad griega.” In: –. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 1996.
- JUST, R. *Women in Athenian Law and Life*. London / New York: Routledge, 1989.
- NAGY, G. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. *Arion: Journal of Humanities and the Classics*. Boston, v. 3, n. 1, 1995.
- POZZI, D. Tiempo lineal y tiempo cíclico: la elección moral del Coro en Sófocles: *Traquinias* 94-140. *Synthesis*, UNLP, 1977.
- SEAFORD, R. *Reciprocity and Ritual*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. “Tensions et ambiguïtés dans la tragédie”. In: –. *Mythe et tragédie en grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1982.
- VIDAL-NAQUET, P. “Escalvitud y ginococracia en la tradición, el mito y la utopía”. In: –. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*. Barcelona: Península, 1983.
- ZEITLIN, I. The motif of the corrupted sacrifice in Aeschylus’*Oresteia*. *TAPA*. Pennsylvania, n. 96, p. 463-508, 1965.

GASTALDI, V. *Memoria y derecho en el teatro de Esquilo: la voz del Coro en Coéforas*.

**RESUMEN:** *Las representaciones dramáticas, surgidas en Grecia hacia el final del siglo VI, ponen en contraste dos aspectos que aparecen confrontados: la realidad contemporánea y el pasado mítico del héroe y de la ciudad misma. Es precisamente en esa suerte de tensión entre pasado y presente, entre el universo del mito y el de la ciudad en que el conflicto trágico se origina y se desenvuelve. De los dos elementos que ocupaban la escena trágica: actor y coro, nos detendremos en este último, que recupera en la escena el tiempo mítico, que de esta forma ingresa en el drama y provoca la tensión trágica.*

**PALAVRAS CLAVE:** *derecho griego; memoria; pasado y presente; Coéforas; Esquilo.*