

EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia

## *Lo real* y el coro: ¿parodia o juego con una convención?

ABSTRACT: In *Lo real* (2001) by Belén Gopegui, a novel treating of relations between an individual and the capitalist society, a special character is revived, namely the chorus. While confronting the role it plays in the Spanish novel under analysis using the theories of the functions of the chorus as a constituent of ancient tragedy, we answer the question whether the writer's act of introducing this collective character to a contemporary prose work should be treated as a parody or as playing with a commonly known literary convention, aimed to achieve specific objectives. The discussion touches on, for instance, the concept of the chorus as an interlude, a rightful participant in the plot, ethical authority, a literary "extension" of the author, an ideal reader etc.

KEY WORDS: Contemporary Spanish prose, Greek tragedy, chorus, Belén Gopegui.

En *Lo real* (2001) de Belén Gopegui renace un personaje peculiar, el coro. Es bien sabido que la figura del coro, tan típica del teatro europeo en sus orígenes, volvió a los dramas en el siglo XX. *Lo real* no es una obra de teatro, sino una novela, lo que nos lleva a pensar que, al hacer uso de ese recurso, la autora española propone más bien una parodia o un juego literario; la tesis cuyo fundamento nos lo proponemos a averiguar en el presente estudio.

Recordemos: el protagonista principal de *Lo real* es Edmundo Gómez Risco, hijo de un empresario franquista involucrado en uno de los últimos grandes escándalos financieros de la dictadura. Desde el momento en que su padre ingresa en la cárcel para pagar los platos rotos por los corruptos políticos franquistas, Edmundo trata a toda costa de escapar de la tiranía del mundo laboral, sin reparar en los medios que se ve obligado a utilizar para conseguirlo. La voz narrativa en la novela corresponde a Irene Arce, compañera de trabajo de Edmundo; no obstante, uno de los grandes acier-

tos compositivos de la obra consiste en que, intercalada con ella, emerge regularmente la voz colectiva de un “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes”.

Para Ewa PARTYGA (2004: 53) es imposible reducir el coro a una sola dimensión: la existencia literaria y escénica del coro se proyecta en múltiples direcciones. Y todo parece indicar que Belén Gopegui ha reconocido las posibilidades que para su novela le ofrece este recurso dramático, considerado por muchos una simple reliquia de lo pasado. A continuación intentaremos especificar en qué consisten.

Entre las numerosas funciones desempeñadas por el coro la que más destaca tiene carácter más bien técnico: las partes del coro servían, según Tadeusz Zieliński (en PARTYGA, E., 2004: 54), como “pausas líricas entre las transiciones épico-dramáticas de un actuante”<sup>1</sup>, lo cual a su vez tenía que ver con la necesidad del actor de cambiar de vestuario. Dicho de otra manera, las intervenciones del coro no serían más que interludios que marcaban los límites entre las sucesivas secuencias de la obra. Veamos un ejemplo de *Lo real*:

CORO: ¿Adónde vas?

Tienes un padre en la cárcel cuando la mayoría sólo tuvimos jerséis baratos, un cuarto compartido, una madre sin tacto o veranos sin veraneo. Tienes un padre en la cárcel y dramatizas, Edmundo, pero te nos pareces. Como tú, nosotros y nosotras también hemos crecido en el agravio comparativo de la clase media.

*Lo real*, p. 34

Como si de una tragedia antigua se tratara, también en la novela de Belén Gopegui los comentarios del coro subrayan el valor de los acontecimientos y segmentan la acción.

No obstante, el hecho de que el coro puntúe de alguna manera el ritmo de la historia narrada no significa que su importancia para la obra sea marginal. En un estudio sobre la tragedia griega, Humphrey D.F. KITTO (1997: 153) sostiene que el coro era un personaje dramático de pleno derecho, profundamente involucrado en la acción. Como protagonista colectivo dotado de características particulares determinadas, se inclinaba siempre del lado de una de las partes litigantes e intervenía activamente en el conflicto representado. En el caso de la novela gopeguiana, el coro se solidariza en general con el protagonista principal, “un verdadero antihéroe que se define por la negación del código de valores en apariencia vigente” (GARCÍA POSADA, M., 2001).

<sup>1</sup> La traducción es nuestra.

CORO: Soy, Edmundo, el coro y te agradezco el ejemplo. Al menos tú no dices: porque fui positivo, porque fui atento y franco y diligente, he llegado aquí. Tus métodos son mejores que los métodos de quienes se dicen libres y en cada uno de sus actos se avasallan.

*Lo real*, p. 306

Wiaczesław Iwanow (en PARTYGA, E., 2004: 47) apunta un problema más, vinculado a la relación que mantiene el coro con el protagonista central: únicamente desde la perspectiva de una comunidad es posible revelar la verdadera esencia de un personaje (PARTYGA, E., 2004: 47). Cuánto más solitario y reservado es el protagonista, tanto más imprescindible es la presencia del coro, tal como ocurre en el caso de *Lo real*. Así, el coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes pone de relieve la excepcionalidad de Edmundo.

Por otro lado, a modo de oráculo, el mismo coro dirige consejos y advertencias al protagonista y presenta un contrapunto moral en el devenir de la acción.

CORO: Nos miramos las manos, y las palmas vacías se levantan como si alguien estuviera aparcando el coche al hilo de nuestras indicaciones; se levantan las palmas y decimos: Alto, Edmundo, no sigas. La mentira, la traición, ahora el robo de tu aliada, ¿qué más vas a traernos?

[...] A veces el coro desaprueba un comportamiento. Y se retrae. Duda de ti nuevamente.

*Lo real*, p. 267

HORACIO (1989: 84—85) ya destacó la función que juega el coro como voz universal de instrucción ética, como voz que ordenaba axiológicamente el mundo representado y que gozaba por ello de la máxima autoridad.

Llegados a este punto, quizás sea conveniente aludir a los argumentos de John Gould (en PARTYGA, E., 2004: 56) según el cual el *status* del coro como protagonista de la tragedia griega era muy específico: en la mayoría de los casos, el coro encarnaba “lo otro”, y por eso estaba integrado por marginados sociales (ancianos, esclavos, mujeres, etc.). Como consecuencia, servía para introducir en el mundo representado experiencias y valores totalmente diferentes de aquellos que correspondían a los protagonistas heroicos. Según John Gould, el enfrentamiento entre ambas perspectivas, la colectiva (coral) y la individual (heroica), estaba inscrito en la tragedia en su propia condición de género y de visión del mundo. La figura del coro gopeguiana, sin embargo, parece no compartir del todo esta característica de los coros antiguos. Como ya hemos indicado, el coro

de *Lo real* lo forman “asalariados y asalariadas de renta media”, representantes de un sector social mayoritario, cuya seña de identidad es, como señala repetidamente el propio coro, la mediocridad:

CORO: Somos periodistas [...]. Somos técnicos y técnicas de empresa de producción de energía [...]. Somos enseñantes de colegios privados, somos subdirectores y subdirectoras de sucursal, directoras y directores de área, coordinadores y coordinadoras, somos gerentes, colaboradores, colaboradoras, empleados y empleadas de clínicas, de estudios de arquitectura, jefes y jefas de planta, empleadas y empleados de empresas de informática o de restauración o de la industria de entretenimiento [...].  
*Lo real*, pp. 18—19

CORO: [...] nosotros y nosotras hemos cumplido treinta y cinco, cuarenta, veintiséis, cincuenta y dos, treinta y nueve [años].  
*Lo real*, p. 34

CORO: [...] bebe cerveza el coro, frecuenta las casas de sus amigos sin hurgarles los cajones, llora en el cine con las escenas de promesas cumplidas, de consuelo y felicidad.  
*Lo real*, p. 267

Aún así, los miembros del coro no son del todo portavoces legítimos de esa clase acomodada, como se deduce del calificativo *reticentes* que la autora utiliza para definirlos. Y en las palabras del propio coro:

CORO: En mañanas como ésta el enojo crepita en nuestros cuerpos. No somos de los convencidos, de las convencidas. No nos desborda el agradecimiento. Un trabajo mediocre al servicio de jefes mediocres. Y ascenderemos para llegar más cerca de esos jefes. Las convencidas y los convencidos disfrutaban con ese premio. Se quejan a menudo, ah, pero cómo salta su corazón cuando tienen una idea, y cómo acuden a contarla con prontitud, calculando su próximo ascenso, el día en que su renta media será un poco menos media aun siendo media durante toda su vida. Nosotros no disfrutamos. Nosotras no disfrutamos. Hacemos y seguimos.  
*Lo real*, pp. 18—19

En el mejor de los casos, lo que sitúa al coro gopeguiano un poco al margen de la sociedad representada en la obra es su conciencia, poco común aunque compartida con el protagonista principal, de la relatividad de la realidad.

CORO: También nosotros y nosotras hemos medrado, Edmundo. Y tampoco nosotras, ni nosotros, creemos en la personalidad. Hemos medrado y no fue, o lo fue en tan escasa medida, por el talento, por nuestras particularidades. Medramos porque supimos decir lo que algunos querían que dijéramos, y no porque lo creyéramos de verdad.

Hemos medrado: dicen que fue por nuestra aplicación, porque no dejamos las cosas a medias, porque organizamos un buen departamento, porque sabíamos escuchar. Más quién lo dice si no es quien se pregunta qué queremos oír.

*Lo real*, p. 305

En primer término, el coro se extiende en consideraciones sobre el universo real de los valores en que se mueve el protagonista: ironiza sobre conceptos como la identidad, el coraje individual, la bondad, la dignidad, etc. “La ideología del coro es consecuente: proclama la estricta verdad de los asalariados, servidores de superestructuras que ni han creado ellos ni importan a sus intereses” (GARCÍA POSADA, M., 2001). En el mundo capitalista, el valor del hombre / empleado se reduce al de una mercancía. Citemos:

CORO: Estábamos en nuestras camas, o en nuestras mesas de trabajo, estábamos en nuestras oficinas que no son nuestras, en nuestros salones que no son nuestros, en nuestras calles que no son nuestras [...] [...] a todos pertenezco, a la familia, a los bancos y a las instituciones, a los que usan mi trabajo y a los que lo compran, a los que me pagan, a los que me visitan, a los que voy a ver, [...] yo, que no soy mío ni mía [...].

*Lo real*, p. 141

De esta manera, se confirma la convicción de Friedrich SCHILLER (1959: 210), para el cual el coro, al abandonar en algunos momentos el círculo estrecho de los acontecimientos, facilita el paso de lo particular a lo general. Lo que es más: una clara separación entre la acción y las reflexiones más generales del coro otorga a las consideraciones de carácter universal una gran fuerza no sólo expresiva, sino también persuasiva, si tenemos en cuenta el hecho de que el uso del pronombre “nosotros” no es casual. Su objetivo es incitar a los espectadores a identificarse con el emisor de las partes corales y a compartir con él sus opiniones.

Siendo así, se comprende más fácilmente la tesis, defendida por muchos investigadores de la tragedia antigua, según la cual el coro, en su calidad de conciencia universal que excede el mundo representado, funciona como un vehículo que permite al autor de la obra expresar directamente, independientemente de las posturas representadas por los protagonistas, sus propias opiniones. Hay, por lo menos, dos argumentos que hablan en favor de la identificación de la voz del coro y la del creador de la obra. El primero lo señaló Alessandro Manzoni (en PARTYGA, E., 2004: 33): únicamente expresadas como partes corales, las reflexiones del autor pueden funcionar en el texto como digresiones que, por un lado, lo enriquecen, pero, por el otro, no interrumpen la acción ni causan detrimento a la forma de la obra. El segundo argumento alude al predominio, en las partes del coro, del elemento

lirico, considerado tradicionalmente como expresión de la subjetividad (PARTYGA, E., 2004: 54—55). En el caso de *Lo real* no podemos hablar de un lirismo puro que desborde las enunciaciones del coro. No obstante, se nota a simple vista que la obra se organiza en dos niveles: el de la acción y el, por así denominarlo, metatextual<sup>2</sup>; lo que, por su parte, permita que “[l]a elocución de la novela se distribuy[a] también en dos registros: el de la narración y el coro. En el primero, Gopegui emplea un estilo muy funcional, duro, seco, contundente, exento en general de volutas estilísticas, en tanto que el coro, con su fraseo salmódico, se presta al registro elevado, marcado verbalmente” (GARCÍA POSADA, M., 2001).

Preguntada en una de las entrevistas por las razones que explican en su novela, a la manera de los clásicos, la presencia del coro, Belén Gopegui da pautas para la adecuada interpretación de ese elemento de su obra: “[h]e oído tanto a mis colegas decir que no saben para quién escriben o bien que escriben para ellos mismos o para un lector imaginario, etcétera, que, bueno, creo que tenía ganas de ver la cara, oír la voz, de los lectores y lectoras posibles. Pues al menos sí sé que no escribo para el coro de los convencidos y convencidas, sino para el de los reticentes” (AZANCOT, N., 2001).

Esa suposición de la novelista española, que atribuye al coro el papel de “lector ideal”, no es, de hecho, nada novedosa. La idea del coro como “espectador ideal” ha tenido sus partidarios ya desde el Romanticismo. Friedrich SCHILLER (1959: 209) subrayaba, por ejemplo, que los creadores antiguos habían utilizado la figura del coro porque habían encontrado su modelo en la realidad. De todas formas, sería demasiado simplificador decir que el coro representaba al público que se sentaba en el graderío, ya que la relación entre dicho coro y los espectadores era mucho más compleja. Nos puede valer aquí la descripción de Ewa PARTYGA (2004: 58—59): la tragedia en la Antigüedad se inscribía entre las instituciones de la *polis* democrática, en cuanto conjunto polifónico en el que se enfrentaban, por lo menos, dos sistemas de valores diferentes<sup>3</sup>. Como protagonista colectivo que participaba en la acción y, al mismo tiempo, explicitaba su actitud hacia ella, la figura del coro simplemente expresaba el espíritu nacional de los griegos<sup>4</sup>. Es obvio que, al emplear en *Lo real* un concepto artístico que encarnaba una peculiar e irrepetible cualidad de la cultura griega antigua, Belén Gopegui no pretende restablecer este tipo de relaciones en el mundo contemporáneo. No obstante, ha convertido el coro en catalizador, o en medio de difusión, de

<sup>2</sup> En este nivel, además del coro, interviene también la narradora, cuando abandona momentáneamente su papel de protagonista de la historia narrada.

<sup>3</sup> A la visión representada por los protagonistas heroicos se contraponía la representada por el coro.

<sup>4</sup> Dicho de otra manera, la presencia del coro en su contexto original resultaba de la relación directa y natural que se establecía entre el individuo y la comunidad.

la única ideología digna, en su opinión, de aprecio: una actitud conscientemente construida hacia la realidad y consistente en emprender un esfuerzo continuo para encontrar el centro de gravedad entre las distintas posturas representadas por la obra / por la vida<sup>5</sup>.

En definitiva, es precisamente la dimensión esencial del coro como “espectador ideal” la que concede a esa figura la función, conscientemente proyectada por el autor, de intermediario entre el mundo representado y el mundo real (ZIELIŃSKI, A., 1993: 253)<sup>6</sup>. Como ya hemos señalado, el coro traza relaciones estrechas entre la acción trágica y la situación del público. Además, al explicitar ante el público sus propios sentimientos, expresados / sublimados lírica y musicalmente, le enseña cómo se debe experimentar el mundo. En suma, y acudiendo a las palabras de Włodzimierz SZTURC (1998: 140), el coro indica a los espectadores / lectores una recepción apropiada: tanto en el nivel universal, como en el personal; “regula” y “corrige” la interpretación (ZIELIŃSKI, A., 1993: 253).

En este punto merece la pena abarcar una cuestión más, ya señalada previamente, pero quizás sin suficiente insistencia. Sin duda, la presencia del coro en la tragedia griega anula de algún modo el esquema tradicional (lineal) de la comunicación, al contraponer al emisor virtual la figura del receptor virtual. En las enunciaciones del coro ambas figuras se juntan para coparticipar en la formación de un nuevo modelo de recepción. En ese contexto, al indicar las razones por las cuales en las tres primeras décadas del siglo XX numerosos artistas se esforzaron, en el marco de la llamada Gran Reforma, por restituir al teatro la figura del coro, Ewa PARTYGA (2004: 11) recoge el deseo de llevar a cabo el proyecto de “una creación teatral en común con los espectadores”. Así, de hecho, lo preveía en sus discursos teóricos Waczesław Iwanow (en PARTYGA, E., 2004: 47), escritor de dramas simbolistas, al rechazar la idea del espectador como observador o contemplador pasivo<sup>7</sup>, y apostar por la liquidación de la frontera entre la sala de espectáculos y el tablado y, en consecuencia, por la ruptura del aislamiento y la objetivación del público a través únicamente de la figura del coro. Su presencia impide que el receptor se

---

<sup>5</sup> Además, ha conseguido también superar otro reto, esta vez de carácter artístico, relacionado con la aplicación del elemento dramático al género novelesco: a pesar de la presencia del coro en la obra, el mundo representado es armonioso y coherente.

<sup>6</sup> Según Peter Arnott (en PARTYGA, E., 2004: 56—57), esa “doble” naturaleza del coro se debe tanto a las características compositivas de la tragedia como a las condiciones espaciales de los teatros griegos.

<sup>7</sup> “Queremos reunirnos para crear, «hacer» juntos, y no sólo para ver, zu schaffen nicht zu schaunen. Basta con imitar, queremos crear. El espectador ha de convertirse en creador, copartícipe de un espectáculo. [...] El tablado debe absorber a la comunidad o la comunidad debe anexar el tablado” (la traducción es nuestra).

limite simplemente a descifrar la visión del mundo impuesta a la obra por el emisor (JAPOLA, J., 1983: 150); todo lo contrario, le obliga a una interacción. Y precisamente esta posibilidad la ha aprovechado Belén Gopegui a la hora de escribir *Lo real*. La aplicación (a través de la figura del coro) a una novela contemporánea de un modelo de relaciones (entre el autor, la obra y el receptor) típico del teatro antiguo provoca una total redefinición de la situación de comunicación literaria y revela lo que normalmente permanece oculto en el proceso literario, es decir, en la terminología de la Estética de la Recepción, el *lector implícito*. Recordemos: según la Escuela de Constanza, el autor es capaz de formar en el texto un destinatario ideal entendido como conjunto de postulados que no tienen nada que ver con ningún ejercicio de lectura concreto, pero que reflejan, de algún modo, las condiciones que debe cumplir un lector real para llegar a un significado coherente y significativo del texto leído (ISER, W., 1987: 60). Si tomamos en consideración lo que ya ha quedado expuesto, esto es, que para Belén Gopegui el coro es la cara y la voz de los lectores y lectoras posibles, los reticentes, se hace claro que, en el caso de *Lo real*, las características del lector implícito están de antemano inscritas en el texto. Citemos a la propia novelista: “[h]e llegado a pensar que las personas que leen mis novelas son personas divididas, personas que por un lado quieren y necesitan lo que yo llamo el escondite, la sensación a un mismo tiempo de protección y de fuerza que te proporcionan las novelas, como si tú supieras algo que los demás no saben y eso te hiciera distinto, te hiciera mejor al otorgarte una especie de doble vida que no deja de ser falsa y peligrosa. Pero, por otro lado, esas personas saben lo que tiene de engañoso el escondite y desearían, desearíamos, actuar” (TRUEBA, V., 2002). Sin duda alguna, el coro en *Lo real* de Belén Gopegui cristaliza en sí las preocupaciones literarias de la autora: la convicción de que, como hay “personas que leen y viven, [...] personas que pueden servirse de aquello que permite que la literatura mantenga una relación dialéctica con la vida” (AZANCOT, N., 2001), la obra literaria debe servir ante todo para “entablar alianzas” (TRUEBA, V., 2002)<sup>8</sup>. De alguna manera, este propósito se corresponde con el rechazo por parte de Friedrich NIETZSCHE (2001: 65—66), al comentar el papel del coro en la tragedia antigua, de la visión del arte como representación de la realidad: en su opinión, el arte no representa la vida, sino que es la vida misma<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Las opiniones de Belén Gopegui acerca de las tareas del escritor y su concepción de la literatura comprometida las hemos presentado ya en Ewelina SZYMONIAK: “Lo dicho / lo no dicho: literatura cursi versus literatura comprometida según Belén Gopegui”. En: *Romanica Silesiana*. N° 1. Ed. K. JAROSZ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.

<sup>9</sup> La mejor prueba de tal tesis la constituye el hecho de que el coro no actúa, sino que vive en el tablado.



Para concluir el presente estudio conviene constatar que el coro gopeguiano ciertamente no es propiamente una parodia de los coros de las tragedias griegas. Belén Gopegui no se ha dejado tentar por la tendencia, muy pronunciada en el drama de la segunda mitad del siglo XX (Miodońska-Brooks, E., 1997: 102), que no se toma al coro en serio y lo presenta como un personaje en liquidación. Por otro lado, es innegable también que, al realizar la transposición del prototipo ateniense, la novelista española ha pasado ese concepto artístico por el filtro de su propia imaginación creadora. En todo caso, en ningún momento lo ha convertido en una imitación burlesca o remedo del recurso dramático antiguo; todo lo contrario: el coro gopeguiano comparte con él muchas características fundamentales, aunque ajustadas, eso sí, a las exigencias del género novelesco y de la cultura contemporánea.

Por esta razón es evidente que el coro gopeguiano hay que considerarlo en términos de un juego con una convención o de una creativa reconstrucción del original, que, por otro lado, como modelo, nunca ha tenido un carácter normativo (Partyga, E., 2004: 10). En ningún caso sería justo tratar ese recurso de manera instrumental, degradándolo a la categoría de un mero accesorio: la novelista recurre a esta antigua técnica artística con el fin de expresar mejor los problemas del creador y del hombre moderno. En ese sentido, el personaje colectivo modelado a la manera de coros antiguos le ha ayudado a resaltar su compromiso con la realidad y con el proceso literario. Claro está que el hecho de que *Lo real* pertenezca al género novelesco impide que la figura coral de Gopegui sea un protagonista de pleno valor<sup>10</sup> y con todos los derechos de los que disfrutaban los coros en las tragedias antiguas; no obstante, le sirve a la autora, y quizás ello tenga de hecho mayor importancia, para explicitar sus preocupaciones por la eficacia de la creación y recepción literarias y le ayuda a transmitir un determinado mensaje moral. En suma, le permite adaptar la obra a un modelo de arte sensible a los valores extraliterarios o convertirla incluso en catalizador de la apertura a estos valores, actitud favorecida por la cultura contemporánea que en esencia es mezcla de múltiples calidades estéticas.

---

<sup>10</sup> Como transposición narrativa, el coro gopeguiano está privado de lo que constituía uno de los aspectos fundamentales de su existencia escénica: la capacidad de bailar. Según Nietzsche, en el caso de las tragedias antiguas, el baile era el modo de experimentar e interpretar el mundo, la figura del arte y de la filosofía. El coro invitaba a bailar en el seno del caos, a aceptar la vida con toda su variedad y variabilidad, algo posible únicamente si se otorga a las experiencias espirituales carácter corporal. El carácter colectivo del coro contribuía a que esta peculiar manera de “vivir” el mundo pudiera abarcar a todos los que estaban presentes en el teatro, borrando las diferencias entre el creador, la obra y el espectador. De ese modo, el acto de la creación no puede separarse del acto de la recepción (en Partyga, E., 2004: 42).

## Bibliografía

- AZANCOT, Nuria, 2001: "Carmen Martín Gaité me enseñó a decir que no". El cultural. Consultado el 8 de febrero de 2009. En: [http://www.elcultural.es/historico\\_articulo.asp?c=489](http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=489).
- GARCÍA POSADA, Miguel, 2001: "De la impostura". Babelia. Consultado el 10 de mayo de 2003. En: <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010324/b11.html>.
- HORACY, 1989: „Sztuka poetycka”. W: UDALSKA, Eleonora, red.: *O dramacie. Od Arystoteles do Goethego*. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej.
- ISER, Wolfgang, 1987: *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
- JAPOLA, Józef, 1983: „Metafora a teoria aktów mowy”. W: GŁOWIŃSKI, Michał, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Alina, red.: *Studia o metaforze II*. Wrocław, PAN.
- KITTO, Humphrey D.F., 1997: *Tragedia grecka. Studium literackie*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini.
- MIODOŃSKA-BROOKES, Ewa, 1997: „W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu”. W: EADEM: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków, Universitas.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2001: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- PARTYGA, Ewa, 2004: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- SCHILLER, Friedrich, 1959: „O zastosowaniu chóru w tragedii”. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Wrocław, Ossolineum.
- SZTURC, Włodzimierz, 1998: *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini.
- TRUEBA, Virginia, 2002: "Contra la literatura cursi: Belén Gopegui". *Literate World*. Consultado el 10 de mayo de 2003. En: <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/apr/w01/belengopegui.html>.
- ZIELIŃSKI, Andrzej, 1993: „Wstęp do rozdziału IV”. W: UDALSKA, Eleonora, red.: *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej.