



¿DÓNDE DEBO CANTAR? AUTORIDAD, ESPACIO Y VOZ CORAL EN *SIETE CONTRA TEBAS*

**María del Pilar
Fernández Deagustini**

[Universidad Nacional de La Plata]

[mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar]

ORCID: 0000-0001-7257-5987

Resumen: El artículo propone demostrar que la sintaxis espacial de la escena entre Etéocles y el coro (vv. 78-368), atravesada por el género de lamento, constituye un mecanismo potente, dinámico y programático para involucrar y orientar a la audiencia en relación con la acción que se desarrolla, en un proceso que depende de la potencia del teatro en tanto espectáculo. Se sostiene que, en *Siete contra Tebas*, aquel personaje –individual o colectivo– que dispone sobre el espacio es quien tiene poder. En la escena estudiada, la toma del espacio y la licencia para desplazarse en él se instalan como asunto fundamental.

Palabras clave: Esquilo; *Siete contra Tebas*; coro; espacio; autoridad

Where should I sing? Authority, space and choral voice in *Seven against Thebes*

Abstract: The article aims to demonstrate that the spatial syntax of the scene between Etéocles and the chorus (vv. 78-368), crossed by the lament genre, constitutes a powerful, dynamic and programmatic mechanism to involve and guide the audience in relation to the action that unfolds, in a process that depends on the power of theater as a spectacle. It is argued that, in *Seven against Thebes*, the character –individual or collective– who rules over the space is the one who has power. In the studied scene, the taking of the space and the license to move in it are installed as a fundamental issue.

Keywords: Aeschylus; *Seven against Thebes*; chorus; space; authority

ΕΤ. μή μοι θεοῦς καλοῦσα
βουλεύου κακῶς·
πειθαρχία γάρ ἐστι τῆς εὐπραξίας
μήτηρ, γυνὴ σωτήρος· ὧδ' ἔχει
λόγος. (Sept. 223-5)

Según lo que te digo, mientras invocas a los dioses no decidas mal; pues la obediencia de mando es madre de la buena conducta, mujer del salvador. Así es el dicho.

La lírica arcaica y las odas trágicas comparten ritmos, peculiaridades dialectales, usos léxicos e incluso fórmulas rituales, pero lo fundamental es que, en el pasaje hacia la *orchestra* del teatro ateniense, el coro no perdió su función cultural. NAGY (1990: 403) ha llamado acertadamente este fenómeno como la “teatocracia de los géneros”. El coro trágico era, como el arcaico, un agente “performativo”, en el sentido austiniiano del término



(1975: 6-7). Ciertamente, podríamos transformar el famoso título *Cómo hacer cosas con palabras* a “Cómo representar cosas con canciones”.

Las expresiones y actitudes rituales, tanto verbales como no verbales, situadas en ocasiones (CALAME 1994/5: 137) intradramáticas específicas son, para el colectivo coropersonaje, intentos de influenciar las acciones incorporando a los dioses o a la comunidad. Estos intentos encarnan lo que BACON ha llamado “ficción de espontaneidad” (1994/5: 17): una respuesta coral fluida, aparentemente improvisada, a una situación inmediata, con gestos, movimientos, fórmulas o propósitos fácilmente reconocibles para el espectador contemporáneo del s. V a. C., de ceremonias como la súplica, el lamento, el peán, el himno, el himeneo, entre otros. De este modo, las odas corales se integran a los principios de la ilusión dramática, que en el género trágico se mantiene estrictamente.

Siete contra Tebas incorpora en su propuesta teatral cinco odas corales. De ellas, las primeras dos (vv. 78-181; 287-368) resultan particularmente trascendentes en la composición del drama, no sólo por su disposición en la obra y su sustrato lírico, sino también porque tematizan y problematizan, precisamente, la “ficción de espontaneidad” del coro. Este par de odas conforma una unidad dramática, teñida de un tono, de un léxico y de un comportamiento perceptiblemente luctuosos que resultan centrales en la composición de la primera parte de la trama, cuya estructura bipartita (aso-

ciada a las nociones de *pólis* y *génos* en cada una de ambas secciones) ha sido tradicionalmente reconocida por la crítica (entre otros, TAPLIN 1977). El objetivo de este trabajo es realizar un análisis preliminar de ambas odas corales observando la “ocasión” en la que son ejecutadas (CALAME 1996; 1994/5), haciendo hincapié en los pasajes que permiten reflexionar sobre la “autoridad” coral (BAKKER 2017) y sus relaciones con el aval, la sanción y la misión, que en *Siete contra Tebas* son reivindicados por Etéocles (especialmente, vv. 264-286). Según veremos, la relación entre ocasión, autorización y *locus* de la *performance* constituye un punto sensible de las consignas acerca de los procedimientos rituales apropiados y admisibles para los *performers*, cuya identidad regula y condiciona sus actuaciones posibles.

La atención sobre la identidad del coro introduce un aspecto remarcable. La falta de distinción en español entre “género” literario y “género” como rol socialmente construido (*genre* y *gender* en inglés) expone un problema hermenéutico. Los cruces genéricos que postula esta publicación obedecen a esos dos órdenes. Por lo tanto, adhiero a las líneas de investigación de los cantos de lamento como expresión femenina que quiebra los estándares convencionales en una sociedad androcéntrica, obligando a una redefinición de los géneros literarios antiguos (MURNAGHAN 1999)¹. Una premisa

1 De hecho, a partir del llamado “giro afectivo”, se han destacado los lamentos femeninos como discursos potencialmente peligrosos (HOLST-WARHAFT 1992). Ya Platón,

fundamental de esta aproximación es que las formas trágicas del lamento funeral constituyen manifestaciones no sólo de la subjetividad del/ de los doliente/s, sino también del respeto o la ruptura respecto de las convenciones sociales históricamente vigentes en cuanto a las expresiones de dolor y pérdida y que, asimismo, vehiculizan relaciones de poder, tanto en función del género cultural (*gender*) que lo ejecuta y consume, como del género discursivo (*genre*) que le otorga morfología a la voz vulnerable².

Propongo demostrar que la sintaxis espacial de la extensa escena entre Etéocles y el coro (vv. 78-368), atravesada por el género de lamento, constituye un mecanismo potente, dinámico y programático para involucrar y orientar a la audiencia en relación con la acción que se desarrolla, en un proceso que depende de la capacidad única del teatro en tanto espectáculo. Como sostiene WILES (1997: 114), la tarea del semiótico debe incluir la exploración diacrónica de las transformaciones espaciales, ya que la organización del espacio dentro de una actuación rara vez es una constante.

en *Leyes* 814a5-b7 sugería que el lamento, como indisciplinado e ingobernable, cuestionaba el orden jerárquico de la ciudad (GRIFFITH 2017: 137-138).

2 En la compleja relación entre experiencia subjetiva, convención social, contexto histórico y creación poética que exponen los cantos de lamento funeral, intervienen los enfoques socio-filológicos (MARTIN 2008) y etno-poéticos (CALAME et al. 2010), donde el perfil del filólogo resulta fundamental pero insuficiente, y debe enriquecerse con los aportes de la antropología y la sociología.

Existen numerosos estudios acerca de esta escena que involucra el polémico puente con la presencia de Etéocles entre los dos cantos³. Resulta necesario destacar que, en la bibliografía relevada sobre ella, el análisis es preponderantemente logocéntrico. Se impone por lo tanto comenzar a conjeturar sobre algunos rasgos de la *performance* de esta secuencia inicial, ya que en el caso de *Siete contra Tebas* la mirada performativa ha sido captada por otros momentos del drama, como las posibles resoluciones escénicas del enfrentamiento bélico, la controvertida invocación del verso de apertura a “los ciudadanos de Cadmo” y, desde ya, su final apócrifo.

En cuanto al análisis textual, los aportes de la crítica se han centrado, evidentemente, en la confrontación de géneros⁴, pero también en el aspecto ritual⁵, ya que, por un lado,

3 STEHLE (2005: 102): “The argument between Eteokles and the chorus in the first episode over how and when to pray has long been labeled a problem because it seems isolated from the action of the rest of the play”.

4 Incluso se ha argumentado que todo el drama esquileo se estructura en torno a una oposición de hombre y mujer (ZEITLIN 1990: 103-104). Entre estos enfoques de género se encuentran los numerosos estudios acerca de la misoginia, justificada o no, de Etéocles. Entre los primeros se encuentran, por ejemplo: CAMERON (1970); HUBBARD (1992: 105); CONACHER (1996: 42); SOMMERSTEIN (1996: 111-112); SOURVINOU-INWOOD (2003: 228). Entre quienes destacan la actitud excesiva de Etéocles se incluyen GAGARIN (1976: 151-162); ZEITLIN (1990: 103); PODLECKI (1993: 64-72); STEHLE (2005).

5 Cfr. BROWN (1977), STEHLE (2005).

la canción de apertura puede ser interpretada, según FOLEY (2001: 47), como un lamento por la caída de una ciudad (aunque de mal agüero, como señala TORRANCE 2007: 104) y, por otro, el lamento funeral era una de las funciones públicas femeninas primordiales en la antigua Grecia⁶.

Finalmente, en relación con el enfoque performativo y cómo la ritualidad se asocia a la puesta escénica, objeto de este estudio, cabe destacar la solvente conjetura de GRIFFITH (2017) acerca del impacto que la musicalidad del coro imprime durante su movimiento de ingreso⁷, tanto como que el sonido ha sido utilizado para recrear el espacio *off stage* (MARINIS 2012). WILES (1997: 119) destaca las posibilidades de la transformación

del espacio *on stage* en *Siete*⁸. Sin embargo, el propósito de su estudio, de alcance general, no es dedicarse al análisis de las resemantizaciones que estas alteraciones habrían permitido generar en cada momento de la *performance*.

El relevamiento bibliográfico realizado demuestra que se ha relegado, hasta el momento, el análisis de la manipulación del espacio de esta escena, que, según mi hipótesis, propone una asociación directa con la reflexión acerca de la autoridad. Este último punto es controvertido y merece la atención, ya que el personaje de Etéocles abre la obra exhibiendo y asumiendo explícitamente su autoridad política (vv. 1-3) pero, en su segunda aparición, tras el arribo intempestivo del coro a la acrópolis, traslada sus atribuciones a otro ámbito: el de la ritualidad. Si bien *pólis* y religión comparten numerosos e insoslayables puntos de contacto⁹, el

6 Acerca de los lamentos por la caída o destrucción de ciudades, antiguas o modernas, cfr. HOLST-WARHAFT (1992: 1; 133-134) y ALEXIOU (2002: 83-101). FOLEY (2001: 47) afirma que el primer estásimo recuerda a las mujeres que lamentan una ciudad caída, especialmente Troya. Al respecto, LORAUX (1986: 36) establecía que todos los lamentos femeninos públicos tendían a estar unidos en el colectivo de la Grecia clásica.

7 GRIFFITH (2017) argumenta que la música y el paisaje sonoro de *Siete contra Tebas* fue una herramienta poderosa para involucrar a la audiencia, haciéndola sentir empatía tanto con las frustraciones y las responsabilidades del joven líder militar Etéocles como con el terror del coro. Según Griffith, a diferencia de otras obras griegas que tematizan la guerra, o de canciones modernas y bandas sonoras de películas bélicas, *Siete* evita la música militarista masculina en favor de formas femeninas de expresión lírica más variada, que dominan su paisaje sonoro y contrastan con los constantes trímetros yámbicos de los personajes masculinos.

8 WILES (1997: 119): "All too many critics regard the Seven as a linguistic and rhetorical construct of scant theatrical interest because they are committed to the primacy of language. Yet Athenaeus speaks of an Aeschylean dancer 'of such artistry that in dancing the Seven Against Thebes he made all the actions clear through dance'. Once we recognise that the Seven is as much 'dance' as 'drama', we can see that Aeschylus' medium had infinite possibilities for the transformation of space, moment by moment through the performance".

9 (FOLEY 2001: 9): "Each sex also shares an interest in the polis, and performs different public functions that help to perpetuate the state, the male political and military functions, which exclude women, the female religious functions. In each sphere the male holds legal authority over the female".

impacto que produce esta confusión o difusión de los límites de las esferas de dominio se propone como un asunto interesante para considerar en el análisis de la escena en cuestión.

Según lo expuesto, mi punto de partida es el siguiente: en *Siete contra Tebas*, aquel personaje –individual o colectivo– que dispone sobre el espacio es quien tiene poder¹⁰. Este aspecto se elabora de manera diferente a lo largo del espectáculo, pero se despliega como propuesta dramática en esta singular y extensa escena, acaparada por la discusión entre el dirigente político y la formación ritual, en la que la toma del espacio y la licencia para desplazarse en él se instalan como asunto fundamental. Conforme esta propuesta, la gestión del lenguaje no verbal instaura un punto de tensión entre el personaje individual y el colectivo que se sostiene visualmente a lo largo de la puesta en escena de estos casi trescientos versos, es decir, un tercio del total de la obra.

Tanto la oda de ingreso como la segunda oda, en la cual las jóvenes tebanas ya están establecidas en la *orchestra*, exhiben de manera autorreferencial (GAGNÉ-GOVERS HOPPMANN

2013) su “interacción genérica” (SWIFT 2010) con el lamento funeral. Sin embargo, exponen dos respuestas corales contrapuestas, porque la ocasión se altera. Por un lado, la oda inicial se percibe como voluntaria, fresca, libre, pero resulta luego invalidada y cercenada en el contexto dispar del diálogo entre las jóvenes tebanas y su rey, Etéocles (vv. 182–286). Por lo tanto, por otro lado, la segunda oda coral surge como resultado de una interferencia externa, que afecta la espontaneidad del coro e instala, en su lugar, lo que llamo “hipocresía ritual”: un canto artificioso, desacorde en la propuesta audiovisual, que pretende obedecer las imposiciones del poderoso pero, a la vez, se mantiene fiel a la conmoción propia de la coyuntura y a la identidad de las ejecutantes. Pese a que el tiempo representado y el tiempo de la representación transcurridos son tan exigüos, la ocasión de una y otra canción se modifica porque la escena entre Etéocles y las jóvenes quiebra la “ficción de espontaneidad” y promueve una respuesta coral condicionada. Adicionalmente, las directivas de Etéocles imprimen en el uso del espacio teatral una variación que resulta, de alguna manera, irónica.

El desarrollo de este trabajo sigue dos parámetros. En primer lugar, la observación del espacio como eje particular que pone en evidencia la alteración que sufre la ocasión y, simultáneamente, funciona como síntoma de los problemas que suscita la autoridad del rey. Ciertamente, la asociación problemática que propone la escena en relación con las prácti-

10 EDMUNDS (2017: 105): “The Thebes that has survived is politically now a vacuum [...] The women of the chorus, in the part of the concluding section generally considered genuine, occupy, for the purposes of the tragedy, this vacuum. Even if they are in no sense rulers, they are what remains of the city. Nothing more is heard of the champions who defended the walls. To put it another way, the women of the chorus occupy the stage from which Eteocles earlier had tried to banish them.”

cas rituales involucra otras cuestiones, muchas de ellas ya estudiadas, que requerirían otro desarrollo. Por ejemplo, la libertad de expresión de las tebanas y la amenaza de penalización emitida por Etéocles (Mc CLURE 1999; ROISMAN 2004)¹¹, la adecuación o perversión en la actitud o ejecución llevadas adelante por ambas partes¹², o la trascendencia política de esta suerte de *agón* entre géneros con ámbitos de acción, existencias y expectativas diversas. El segundo parámetro que condiciona esta exposición es la necesidad de ajustarse a un corpus recortado. Por este motivo, propongo el análisis de tres pasajes representativos, uno de cada una de las tres etapas que conforman la escena: 1. el coro ritual espontáneo de las jóvenes de Tebas; 2. la intervención de la autoridad del rey y, finalmente, 3. el coro ritual condicionado. La selección que se ofrece tiene como objetivo ilustrar las diferencias que una y otra oda proponen en cuanto a la dimensión espacial, considerando la continuidad del lamento funeral como respuesta ritual a la coyuntura bélica.

11 El habla femenina en la tragedia griega ha sido el centro de atención de algunos académicos en los últimos años del segundo milenio. Si bien McCLURE (1999: 45-46) no se ocupa de *Siete* en detalle, sugiere que la identidad del coro como mujeres jóvenes en edad fértil las presenta como una amenaza a la autoridad masculina en el contexto de la Atenas clásica, donde se habían introducido reformas para restringir el papel de lamentación a las mujeres mayores.

12 Acerca de lo ritualmente correcto, ver STEHLE (2005); TORRANCE (2007: 51-6), que consigna otras citas de autoridad.

1. Performance coral espontánea (vv. 78-181)

Siete contra Tebas se abre con un prólogo, en el cual Etéocles reúne a los “ciudadanos de Cadmo” para defender la ciudad sitiada por los aliados de su hermano Polinices (vv. 1-38). Un explorador aparece con noticias del campamento enemigo (vv. 39-68) y se identifica como testigo de la asignación de los invasores a cada una de las siete puertas. Luego, se retira con la promesa de ampliar la información. Etéocles ora a los dioses y también se retira para organizar la defensa de la ciudad (vv. 69-77).

Como coinciden en señalar LEY (2007: 21) y WILES (1997: 197 y ss.), en la parte posterior de la *orchestra* hay un arco de estatuas con imágenes divinas posicionadas en un montículo. No hay mención explícita de un altar, pero el espacio de actuación es definido entre los versos 240-241 como un refugio sagrado en la acrópolis. A ese mismo recinto donde ha orado previamente el rey con absoluta solemnidad y compostura ingresa el coro¹³.

Desde el primer verso, el grupo se pronuncia sobre su propio canto. Entona que “llora a gritos, aterrada, inmensos dolores” (θρόεμαι φοβερά μεγάλ’ ἄχη, v. 78) como respuesta a

13 Coincido con TAPLIN (1977: 141) en que la salida de Etéocles tras la oración solemne se yuxtaponen directamente con la puesta escénica coral. No obstante, como el autor se dedica a los ingresos y egresos de los personajes y considera a las odas como “canciones que dividen actos”, no analiza los movimientos del coro.

los estruendos de guerra (vv. 100; 115, entre múltiples referencias sonoras). La primera palabra de la oda es doblemente autorreferencial. Por un lado, *θρέομαι* es un verbo de uso exclusivamente femenino (LSJ; EDMUNDS 2017: 106) y anuncia el género de las *performers* (entendido como *gender*) aún antes de que el colectivo resulte visible ante los espectadores. Por otro lado, se trata de un verbo metaperformativo, ya que palabras de su familia aluden a murmullos o balbuceos confusos de una multitud (GRIFFITH 2017: 145, n. 57). El primer verso anticipa también, entonces, el absoluto pánico y desorden que caracterizarán la *performance* inicial, aún no desarrollada, de estas coreutas y el género (en este caso, *genre*) con el que interacciona: un lamento de mujeres.

La perturbación del coro se plasma en distintos aspectos de la composición de esta primera etapa de la escena: es muy probable que el ingreso a la *orchestra* fuera de manera dispersa (*σποράδην*), en lugar de en formación¹⁴, ya que su movimiento indis-

ciplinado se espeja en el metro docmiaco prevalente en la canción, que es además astrófico¹⁵ hasta el v. 108¹⁶. Intercalados con el canto hay gritos o chillidos no métricos (vv. 78, 87, 97). Pero es necesario tener presente que la irrupción de las jóvenes en la acrópolis, antes ocupada por el rey, es una respuesta espontánea al temor por la inminencia de la guerra, que se materializa en su comportamiento espacial. Este comportamiento no involucra sólo la desorganización, sino la exposición de la duda acerca de la manera adecuada de actuar, evidente por la acumulación de proposiciones interrogativas directas (vv. 93-94; 95-96; 98-99; 100; 101-102). Este es el pasaje representativo de esta primera parte de la escena en la que se compone una ilusión de imprevisión y, con ello, de absoluto desconcierto:

τίς ἄρα ὄύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότ' ἄρα δὴ τ' ἐγὼ πάτρια ποτιπέσω
βρότη δαιμόνων;
ἰὼ, μάκαρες εὐέδροι.

ing to this spot from different parts of the city, drawn by what they hear going on all around them”.

14 Cfr. TAPLIN (1977: 141-142); GRUBER (2009: 166-167) y GIORDANO-ZECHARYA (2006), quien agrega otras referencias a favor de esta propuesta de ingreso consensuada entre los críticos. GRIFFITH (2017: 125-126) señala además que habría habido “individual chorus members entering one or two at a time, crying out their separate phrases of alarm and dismay. The metrical structure (esp. the lack of strophic response) and the character of these detached, non-continuous utterances all seem to suggest this: that is, this is not (yet) a coordinated choral group expressing its collective opinion but rather a swirling, disjointed succession of individuals who are rush-

15 Sobre el patrón astrófico de docmiacos, ver STEHLE (2005: 105-106). GRIFFITH (2017: 126) subraya que el docmiaco es un ritmo distintivo que se usa ampliamente en la tragedia griega para expresar ansiedad, terror, dolor y perturbación de todo tipo.

16 Los estudiosos sobre la oda coinciden en señalar que a partir del v. 109 la canción se vuelve más cohesiva y unificada, con responsión estrófica y estructuras de invocación simétricas (Cfr. STEHLE 2005: 105; HOGAN, 1984: 247, entre otros). Sobre el pasaje de los vv. 174-181 como un acción ritual efectiva, cfr. GRIFFITH (2017: 127-128).

ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι· τί μέλ-
 λομεν ἀγάστονοι;
 ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύ-
 πον;
 πέπλων καὶ στεφάνων <πότε> πότε εἰ
 μὴ νῦν
 ἀμφὶ Λιτάνᾳ <βαλεῖν> ἔξομεν;
 κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐχ ἔνδός
 δορός. (92-103)¹⁷

En efecto, quién será el salvador, ¿quién entre los dioses y las diosas acudirán en ayuda? ¿Ante cuál estatua paterna de los dioses yo caeré, entonces? ¡O, bienaventurados que ocupáis asientos seguros. Es la ocasión oportuna de valerse de las estatuas. ¿Por qué nos demoramos ahogadas en gemidos? ¿Oís o no oís el golpe de los escudos? ¿En qué momento, <en qué momento> si no ahora llevaremos ofrendas de peplos y coronas referentes a los suplicantes <para adornarlos>? Miro fijamente un golpe: no es ruido de una sola lanza.

Para este coro, en este momento, el objetivo más urgente es acercarse a las imágenes de los dioses como suplicantes, adornarlas con regalos y pedirles ayuda¹⁸. En medio del cúmulo de preguntas, se imponen dos certezas. En primer lugar, que “es la ocasión oportuna de valerse de las

17 Los textos citados siguen la edición de SOMMERSTEIN (2008). Todas las traducciones son propias.

18 El sustantivo *lité* es frecuente en esta oda y la *cheironomia* (REHM 2016: 59) acompaña el ritual con la autorreferencialidad del canto (vv. 171-2). GIORDANO-ZECHARYA (2006: 64) señala que *lité* y *lissomai* frecuentemente indican un pedido urgente a otro ser humano y subrayan también la proximidad del destinatario. En este caso, *lité* marca el tono de llanto y la proximidad a las estatuas.

estatuas” (v. 98)¹⁹. En la enunciación de esta firme convicción se destaca el verbo ἀκμάζω, no sólo porque señala un punto cumbre, álgido, que demanda una reacción acorde a la gravedad de la circunstancia, sino también porque en su uso resuena el primer verso de Etéocles y de la obra: χορῆ λέγειν τὰ καιρῶα. Qué decir y la oportunidad para hacerlo constituyen uno de los focos de atención más llamativos en *Siete contra Tebas*. Etéocles y las jóvenes coinciden en que es momento de convocar a los dioses, pero difieren en el modo, que no implica sólo cómo cantar²⁰, sino dónde. La segunda certeza de las *performers* es el apremio perceptible del peligro, cuya ubicuidad auditiva dispara la posibilidad de proyectar diversos mundos posibles, como se expresa en el verso 103²¹.

19 Disentimos en este punto de STEHLE (2005: 104-105), cuando sostiene que, en este pasaje, en presencia de las estatuas, el coro parece dudar de su eficacia. El verso 98 expresa claramente la confianza en las divinidades.

20 Muchos estudiosos, como BROWN (1977), STEHLE (2005), GIORDANO-ZECHARYA (2006) han atendido rigurosamente al ritual como objeto de desacuerdo entre ambas partes, pero el modo, como veremos, está fuertemente sesgado por las restricciones de movilidad.

21 Como aclara KONSTAN (2006: 144-149; esp. 148), su miedo también posee una base cognitiva: han sobreestimado el poder del enemigo y, por lo tanto, son pesimistas sobre la perspectiva de una defensa exitosa. Esto se hace evidente en la escena de la *Redepaare*, en la que, al escuchar a Etéocles desarrollar su estrategia y desestimar los alardes del enemigo, van ganando confianza y poco a poco se les induce a creer en la victoria.

El pánico sentido por el coro se expresa en el contenido paradójicamente urgido y perplejo del canto, tanto como en los movimientos de aproximación y alejamiento de las estatuas, que se ponen en evidencia en la declaración autorreflexiva que llama la atención sobre sus gestos: “¿Ante cuál estatua paterna de los dioses yo caeré, entonces?” (πότερα ... ποτιπέσω, v. 95)²². La expresión verbal en futuro en el seno de la interrogación da cuenta de la determinación sobre qué hacer (arrodillarse ante las divinidades), en medio del desasosiego por cómo hacerlo mejor, para que el procedimiento resulte efectivo. Asimismo, la invocación a los bienaventurados dioses de asientos seguros (v. 97) subraya el contraste con el flujo permanente de estas mujeres cuyo temor no les permite asentarse.

22 El verbo se considera como *huporchémata*.

A pesar de sus problemas, el término específico tiene la virtud de centrar la atención en el baile coral como acompañamiento del canto y en la unidad de voz y movimiento como aspectos constitutivos de la identidad y el discurso coral. Acerca de los sentidos del término, NAGY (1990: 351-353). A partir del verso 108 la organización estrófica parece indicar que todos los miembros del coro han alcanzado un mismo sitio en la *orchestra*, junto a las estatuas. A continuación, se dirigen a las divinidades colectivamente y luego se aproximan a cada una por turno. Cfr. especialmente *πελαζόμεθα*, “Nos estamos acercando hacia ti (Cipris) mientras te llamamos con súplicas que agradan ser escuchadas por los dioses” (vv. 142-44). Según SOMMERSTEIN (2008: 163) en el v.108 se aproximan al santuario, se postran y abrazan las imágenes.

No obstante el ajetreo, su motivación para ir a los santuarios de los dioses es, como señalan TORRANCE (2007: 97) y FOLEY (2001) entre otros, totalmente apropiada a la situación. La oda inicial muestra una progresiva tendencia a la organización a partir del verso 109, momento en el que las coreutas no sólo se autoidentifican sino que ponen en evidencia su autoconciencia coral (KAVOULAKI 2011), al presentarse ante las estatuas de los dioses (ἴδετε, v. 109) como una “tropa suplicante de doncellas contra la esclavitud” (παρθένων ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ, vv. 109-110)²³.

En tiempos de guerra, es un papel fundamental de la mujer llevar a cabo el culto ritual de los dioses de la ciudad²⁴. En este caso las jóvenes no van en contra de las expectativas de género. Por lo tanto, resulta coherente que lleven adelante esta actuación espontánea en ausencia de un guardián²⁵, porque testifican una norma implícita. Como afirma FOLEY (2001: 7), las mujeres trágicas pueden tomar decisiones importantes y, a veces, públicas en ausencia de tutores, aunque no se permite que la audiencia olvide

23 STEHLE (2005: 102); GRUBER (2009: 157-160).

24 *Iliada* VI. 376-380 constituye un claro paradigma de esta circunstancia. De hecho, este es uno de los roles principales de las mujeres en la guerra, como lo ejemplifica el consejo de Héctor a las mujeres de Troya de hacer exactamente eso (*Iliada* VI. 286-311).

25 HALL (1997: 106-109) y McCCLURE (1999) enfatizan que las mujeres trágicas generalmente toman decisiones importantes en ausencia de tutores.

los límites impuestos a las mujeres en la vida real.

2. Autoridad y autorización de Etéocles (vv. 182- 286)

En el verso 182 regresa Etéocles, precisamente para recordar a estas mujeres ciertas regulaciones necesarias e insistir en “las cosas oportunas” (τὰ καιρία, 1). Su llegada a la acrópolis inaugura una segunda etapa de la escena, donde no sólo autoriza qué cantar (a Etéocles le gustaría escuchar “música de guerra” real, como diría GRIFFITH 2017: 128), sino que también sanciona dónde cantar (o, más rigurosamente, donde no se debe hacerlo).

Etéocles está disgustado con el comportamiento del coro, con su canto estridente y también con sus movimientos salvajes. Por eso inicia su sanción recriminando:²⁶

ΕΤ. ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρόμματ' οὐκ ἀνα-
σχετά,
ἢ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια,
στρατῶ τε θάρσος τῶδε πυργηρου-
μένῳ,
βρέτη πεσοῦσας πρὸς πολισσοῦχων
θεῶν
αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήμα-
τα; (vv. 182-186)

Pregunto a vosotras, ganado intolerable, ¿caso estas cosas son las mejo-

26 Etéocles reitera esta sanción y, por lo tanto, pone de relieve la dirección escénica del coro en otros pasajes de la primera oda (διαδρομους φυγάς, “fugas que corren en todos los sentidos”, v. 191; ἐν ματαιοῖς κάγριοις ποιφύγμασιν, “en locos y salvajes suspiros de fuga”, v. 281).

res y una salvación para la ciudad y ánimo para este ejército sitiado, gritar y vociferar, después de caer ante las estatuas de estos dioses protectores, objeto de desprecio de los que son medidos?

Etéocles hace su segunda aparición en escena colocando en primer plano la conducta espacial del coro. La acción de las tebanas de buscar protección de los dioses fue, según se ha dicho, apropiada, pero ¿qué ocurre con su aterrizado frenesí que acaba en gestos de genuflexión junto a las estatuas?²⁷ Una vez más, su identidad de género y su rol performativo pueden proporcionar alguna explicación.

La primera reacción del rey es silenciar a las tebanas y circunscribir su espacio de actuación al *oikos*. Trata de sugerir que las mujeres no tienen parte en la adoración a los dioses, argumentando que ofrecer sacrificios en las sedes de los altares “es propio de los varones” (vv. 230-231), marginándolas definitivamente de la vida pública (σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων, “al contrario, callar y permanecer dentro de la casa es propio de ti”, v. 232)²⁸. Como ha sido

27 STEHLE (2005: 106): “At some point in the parodos the chorus members must supplicate the statues by approaching them, perhaps placing the wreaths or robes around them, for Eteokles later describes them as ‘falling at the feet of the statues’ (v. 185)”.

28 En esta lucha por controlar la situación y, dentro de ella, al coro, Etéocles necesita dividir el territorio religioso según las categorías dentro / fuera que corresponden a los géneros. Pero los límites de estos ámbitos se confunden en medio de la crisis política: por momentos, “fuera” es donde está el

señalado previamente, este concepto del rey en torno a las posibilidades de las mujeres contradice los principios dramáticos fundamentales del teatro griego clásico, ya que el coro no puede abstenerse de cantar y, aún menos, abandonar la *orchestra*. Probablemente por este motivo, a medida que se desarrolla el intercambio Etéocles se ve obligado a reconocer que las jóvenes están actuando de manera apropiada. El coro pone en acción el ritual en la ilusión dramática. ¿Qué otro propósito que dirigirse a los dioses podría tener en esa precisa ocasión de guerra?

Etéocles finalmente avala su participación y, con ello, ratifica la facultad de las mujeres de orar cuando su ciudad es sitiada²⁹. No obstante, retoma los procedimientos ejecutados previamente para sancionarlos y darles una nueva misión, una vez que ha conseguido restringir sus desplazamientos y gemidos. La intervención de Etéocles genera un clima de calma forzada, de desenfreno contenido ante la amenaza del máximo guardián. Este es el pasaje que considero fundamental de esta segunda parte de la escena:

ΕΤ. τοῦτ' ἀντ' ἐκείνων τοῦπος αἰροῦμαι σέθεν.
καὶ πρὸς γε τούτοις, ἐκτὸς οὐσ' ἀγαλμάτων,

enemigo y, por otros, el espacio público; por momentos, “dentro” también es el espacio en común, ya que es el refugio de la invasión exterior.

29 ROISMAN (2004: 96): “Public prayer, even during war, was a specifically feminine function in Athens”.

εὔχου τὰ κρείσσω, ἑυμμάχους εἶναι θεούς:

κάμῶν ἀκούσασ' εὐγμάτων, ἔπειτα σὺ ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον,³⁰

Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς, θάρσος φίλοις, λύουσα πολέμιον φόβον. (vv. 264-270)

Prefiero este discurso tuyo, antes que aquellas cosas. Mientras estás lejos de las estatuas, ruega las mejores cosas, que los dioses sean aliados en el combate. Y después de escuchar mis súplicas³¹, tú enseguida canta como un peán el grito sagrado de alegría, el modo helénico de grito ritual, coraje para los amigos, mientras desatas el terror enemigo.

Según el rey, la misión del coro es orar por “las mejores cosas” (v. 266), acorde con el verso programático de “decir las cosas apropiadas”. Etéocles se refiere a un ritual basado en la reciprocidad³², que promete a los dioses una buena adoración si ayudan a Tebas, en lugar de simplemente pedir socorro. Como puede advertirse, la expresión de la misión reconoce la importancia de la voz femenina en el encargo del *ololygmós*, un grito de

30 El peán es mencionado dos veces en la tragedia (vv. 218; 633-635); tanto como el *ololygmós*.

31 Si bien en la traducción al español no hay una diferencia perceptible, GIORDANO-ZECHARYA (2006: 59) diferencia la *euché* de Etéocles de la *lité* del coro. Etéocles controla/ reprime su miedo y solicita a los guerreros que se controlen también.

32 Acerca de la concepción recíproca del ritual que sostiene Etéocles, cfr. STHELE (2005, *cháris*); GIORDANO-ZECHARYA (2006); TORRANCE (2007: 102).

sacrificio asociado específicamente con las mujeres, que expresa alegría y triunfo³³. Pero la misión no olvida la sanción: las mujeres deben alejarse de las estatuas (265; también 185-186).

La inhabilitación espacial se muestra clave en el ejercicio de autoridad que impone Etéocles. El pedido se asocia, en cuanto a lo ritual estrictamente dicho, es decir, dentro de los límites de la ilusión dramática, a dos aspectos: para que la intervención femenina logre dar “coraje para los amigos” (v. 270) y resulte una verdadera expresión de confianza en los defensores humanos (vv. 216-218), distanciarse de las imágenes divinas descomprime la atmósfera de riesgo ineludible e insinúa una posibilidad de remedio. Postrarse ante las imágenes es un gesto de último recurso.

33 TORRANCE (2007: 102) agrega que en otras obras de Esquilo, el *ololygmós* femenino está asociado con el sacrificio pervertido y señala la perdición (Ag. 28, 595; Coe. 396). Presentan un paralelo digno de mención porque inmediatamente después de dar esta misión a las jóvenes, Etéocles se aleja para decidir sobre los defensores de cada puerta de la ciudad y, con ello, su propia perdición.

En la tragedia griega hay otros ejemplos de canciones de celebración y exhortación cantadas por coros después o antes de una batalla crucial, en modos que presumiblemente reflejan la práctica griega de la vida real: *Ant.*, 100-108; 147-53; *EC*, 1044-1045; 1052-1057; 1068-1071. En ambos casos, la interpretación está a cargo de coros masculinos. Por supuesto, no se esperaría que un coro femenino como el de *Siete* cantara de la misma manera que los coros masculinos y, de hecho, Esquilo aprovecha al máximo los aspectos femeninos de la interpretación musical que le proporciona su elección del coro para esta obra.

Por otra parte, la sanción del rey se asocia con una amonestación inmediatamente previa. En el verso 258, Etéocles reprochaba: “Otra vez preferís palabras de mal augurio tocando las imágenes?” (*παλινστομείξ αὖ θιγγάνουσ’ ἀγαλμάτων*)³⁴. La expresión a través de una interrogación directa refuerza en el tono tanto la insistencia como la sorpresa. Como anota SOMMERSTEIN (2008: 179, n. 31)³⁵, en un acto ritual las palabras adquirirían mayor fuerza y eficacia si los *performers* estaban en contacto con algo sagrado. Por lo tanto, un lamento de carácter funeral y apocalíptico pronunciado en circunstancias tan apremiantes podría redoblar el daño. Según declara el rey en las primeras palabras de su regreso a la acrópolis, postrarse ante las estatuas es “objeto de desprecio de los mesurados” (*σω-*

34 Según se desprende de la anotación al verso 258, SOMMERSTEIN (2008: 179) sostiene que las tebanas están abrazadas a las imágenes desde el verso 108, ya que en su edición no agrega nuevas acotaciones escénicas desde entonces. Sólo en el verso 287 señala que dejan el santuario y se disponen en formación en la *orchestra* (2008: 183). Por su parte, LEY (2007: 21) sostiene que no hay una referencia a que las jóvenes se hayan aferrado a las imágenes antes del verso 258 porque antes habrían cantado en la *orchestra* moviéndose ante cada una de las estatuas. Sostenemos que el principio en aoristo *πεσοῦσας* (v. 185) marca los gestos de genuflexión de las tebanas antes de este pasaje. No obstante, no se trata de un establecimiento a los pies de las divinidades, sino de un desplazamiento en constante vaivén, que acompaña el llanto. Por esto mismo, al callar también habrían detenido estos movimientos.

35 También cfr. STEHLE (2005: 104); HOGAN (1984: 250).

φρόνων μισήματα, v. 186). Por lo tanto, la gestión del espacio escénico brinda a Etéocles una prueba de cuán pernicioso puede ser el descontrol³⁶.

Tras las indicaciones de este rey que asume la autoridad coral, se produce un impactante cambio en la puesta en escena, que representa el poder de Etéocles, político y ritual, en la sintaxis espacial: las jóvenes se desplazan desde el fondo, en los márgenes de la *orchestra*, donde se habrían encontrado las estatuas, al espacio abierto.

3. Performance coral condicionada (vv. 287-368)

Tras la instrucción del verso 165 las jóvenes se habrían alejado de las estatuas, preparándose para cantar una oración más contenida. Desde ya, no regresan al interior ni permanecen mudas como Etéocles había exigido primero (que significaría dejar la *orchestra*, ¡y no participar más en la obra!), sino que reconfiguran su papel y modulan –en lugar de silenciar– su modo de canto y danza rituales.

La “obediencia de mando”, de todos modos, no es radical. Por un lado, el canto está, esta vez, organizado en tres pares responsivos y el metro es también más comedido: alterna prin-

cialmente entre yámbicos sincopados y eólicos (EDMUNDS 2017: 96). Además ya no deambulan tan vigorosamente alrededor de la *orchestra* ni se acercan directamente a las estatuas. Pero, por otro lado, no cantan el *ololygmós* solicitado. La canción, en su forma y contenido, sigue emparentada con el lamento funeral, como en la ejecución espontánea de la oda anterior.³⁷ El tono, aunque pesimista,³⁸ es más tranquilo (HOGAN 1984: 251). Lo curioso es que, además de fallar en el respeto preciso de las instrucciones (BROWN 1977: 302; FOLEY 2001: 46), la represión forzada del miedo se exterioriza en la primera palabra del canto. Este es el pasaje representativo de esta tercera etapa de la escena, que ilustra la hipocresía ritual:

μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ:
γείτονες δὲ καρδίας
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος (vv. 287-290)

Escucho tus palabras, pero el corazón no concilia el sueño por el terror: y las preocupaciones, vecinas del ánimo, encienden el espanto...

La forma verbal μέλει con la que se introduce esta segunda oda coral presenta un uso digno de atención,

36 Nótese su propio cuidado en los versos 5 y 427 para desaprobador cualquier influencia dañina que puedan tener sus palabras sobre la derrota. El habla correcta puede evitar el mal con éxito, al igual que el habla incorrecta, sin importar cuál sea la intención, puede causar daño.

37 Cfr. ὀδυγούους λιταίσιν (“súplicas de gritos agudos de lamento”, v. 320), οἰκτρὸν (“es digno de pena”, v. 321); κλαυτὸν, (“es objeto de llanto”, v. 334); παγκλαυτῶν ἀλγέων (“dolores repletos de llantos”, v. 368).

38 Este canto invoca especialmente el destino de las mujeres de una ciudad capturada, con alusión (en particular προΐάψαι, v. 323; προΐαψεν *Iliada* I. 3) a la caída de Troya que habría encontrado simpatía en la audiencia.

ya que permite diversas interpretaciones, según sea considerada como impersonal o, por el contrario, como personal (LSJ, 1100). En el primer caso, podríamos traducirlo simplemente como “es objeto de atención”; en el segundo, como “cuidarse de”, “preocuparse por”. En este último caso, la persona, que en este verbo en particular se expresa en caso dativo, estaría elidida. Teniendo en cuenta todas estas posibilidades, el sentido del canto completo resulta inestable, inasible, ya que μέλει establece un diálogo con el segmento previo de la escena y, por lo tanto, resulta una manifestación explícita (aunque no clara) de la recepción de la sanción y misión de Etéocles.

SOMMERSTEIN (2008: 187) traduce μέλει como “I heed your words”, es decir, “acato tus palabras”. En esta versión, la persona elidida es la primera, el coro (μοι). Otra posibilidad sería considerar una tercera persona como dativo de interés. En este caso, Etéocles. Las lecturas de ambas posibilidades son muy diferentes: en la primera, el coro se preocupa por la autoridad del rey pero manifiesta, a través del δέ adversativo, sus limitaciones para obedecerlo. Esas limitaciones no son racionales, sino emocionales. Considerando, en cambio, a Etéocles como la persona elidida, el sentido es distinto: él se preocupa por las cosas anteriores, vinculadas a la medida, a lo apropiado, a la posibilidad de mantener la compostura. Ellas, en cambio, no se cuidan de lo mismo, porque el corazón no da respiro. La última posibilidad, la forma

μέλει como impersonal, se aproxima bastante a pensar a Etéocles como persona elidida: implica aceptar una suerte de sentido común, de consenso colectivo. En este caso, aunque lo que “importa” es evidente, el coro antepone su obstáculo para ponerlo en práctica. Los matices varían, pero lo indiscutible es que las jóvenes no son “sordas” (v. 202). Han oído bien al rey, han comprendido su exigencia, reconocen que no pueden confrontarlo, pero también saben bien que las emociones no se controlan, sino que sólo pueden reprimirse. De allí el μέλει, de allí también la partícula δέ tan fuertemente adversativa que pone de relieve la personificación del corazón.

Desde la invasión desordenada de la acrópolis con esa voz inconfundiblemente femenina marcada por el uso de θρέομαι en el verso inaugural del canto espontáneo, la audiencia ha percibido la tensión de ver luchar a las jóvenes por moldear el terror, llevándolo gradualmente a un ritual adecuado.

En este punto del drama, el coro de mujeres jóvenes está completamente a cargo del espacio teatral. La relevancia de las transformaciones espaciales que propone esta escena en relación con las preocupaciones centrales de la obra puede no resultar obvia al principio, pero prefigura el empoderamiento de quienes se presentan como marginales, vulnerables y sometidas a la autoridad del rey.

Conclusión

Resulta notable el hecho de que, fuera de esta extensa escena, en el resto de *Siete contra Tebas* no haya significativas referencias a las disposiciones del coro en el espacio teatral (LEY 2007: 22). La atención en el uso del espacio que señala Etéocles de manera intradramática, por lo tanto, tiene que ver no sólo con el ritual, que es el objeto de conflicto en esta escena, sino también con la carga dramática de esos espacios en el desarrollo de la propuesta performativa.

El trabajo señero de WILES acerca del espacio del teatro griego clásico establece que la práctica espacial se organizaba entre un centro y su periferia (1997: 66). De este modo, la dinámica espacial de la tragedia griega toma la forma de oposiciones binarias que convergen o chocan en el centro de la *orchestra* (independientemente de que sea o no circular), que constituye el “foco”, es decir, el sitio clave a partir del cual se incrementan o alivianan las tensiones trabajando aproximaciones o alejamientos a partir de él.

En *Siete contra Tebas*, las estatuas de los dioses son la clave de organización del espacio, pero no dominan el centro del espacio de actuación, sino que se ubican en el margen. En esta disposición binaria, la posición de debilidad se asocia a la proximidad de las estatuas, fuera de foco, y la de poder lejos de ellas, en el centro.

La propuesta de la escena, según entendemos, está condicionada por procesos culturales, que asocian de

una manera muy particular la ritualidad y el *locus* de la *performance*. De hecho, lo que está en juego en *Siete* no es simplemente lo que se ve, sino también, lo que es más importante –como se pone en evidencia en la escena de los escudos– si lo que se ve se interpreta con precisión. ¿Qué interpretar a partir de este mapa escénico que Esquilo hace que Etéocles pretenda diseñar?

Como sostiene WILES (1997: 123), la función primordial del coro es ofrecer una alternativa, un modo de ver transformador. Para comprender en qué consiste esa otra perspectiva de estas mujeres es importante tener presente, en primer lugar, que la súplica dirigida a los dioses no era una práctica acostumbrada. En general, los dioses actuaban como protectores de los suplicantes, a través de la inviolabilidad de los santuarios (*hierosylia*) y como intermediarios entre el suplicante y el destinatario, que era otro mortal representante de la *pólis* (GIORDANO 1999: 161-191)³⁹. El gesto de postrarse y tocar las estatuas era indicio de absoluta impotencia y desamparo. Por ello era frecuentemente empleado ante situaciones de violencia sexual, en el caso de las mujeres.

En el caso de este par de odas ejecutadas por el coro de jóvenes vírgenes de Tebas, las *performers* actúan como si la guerra ya estuviera en su final, como si las cartas estuvieran

39 Casos de súplica colectiva a los dioses se encuentran en situaciones de derrota o crisis, cuando la intervención humana no es más un recurso, como en la peste de Atenas (Tucídides 2.47)

ya echadas. La respuesta coral es interesante en ambas ocasiones, la espontánea y la forzada. En la primera oda, las jóvenes ocupan voluntaria y naturalmente el espacio del margen, yendo y viniendo hacia las estatuas, resignándose a su poder, aceptando plenamente su condición de vulnerabilidad en la ejecución de una súplica marcadamente luctuosa. En la segunda etapa de la escena regresa Etéocles, intempestivamente. Un análisis exclusivamente logocéntrico de la escena haría perder de vista que su irrupción espacial en el centro de la *orchestra* pone en el foco de atención la contaminación del espacio sagrado. El rey interrumpe el ritual de las jóvenes (STEHLE, 2005: 109) y, paradójicamente, demanda un procedimiento ritual correcto cuando él mismo no lo puede cumplir. Pide silencio, pero él habla cuando no debe⁴⁰; ocupa el centro del espacio performativo, pero este lugar de poder y privilegio no parece ser el adecuado a su comportamiento.

Desde el punto de vista del espectador, por lo tanto, es Etéocles, que llega para apropiarse del centro de la *orchestra* y de la atención, esgrimiendo su poder, quien, cuando sanciona las prácticas apropiadas, debe ser sancionado. El rey confunde autoridad política y autoridad ritual y, en esa ceguera en la que no puede ver

40 STEHLE (2005: 109): La *eufemia* para los espectadores en el ritual religioso impone el silencio y por el solo hecho de hablar en presencia del ritual Etéocles corre el riesgo de corromperlo. Este gesto lo muestra equivocado en torno a su poder ritual.

su propia vulnerabilidad ante el designio divino, otorga a las mujeres del coro el dominio sobre el escenario del que antes había intentado desterrarlas, autorizándolas e impulsándolas a desplazarse del margen al centro, el punto focal, la posición de control, ese sitio que Etéocles dejará vacío para combatir en la séptima puerta y del que las jóvenes se apropiarán para ejecutar, otra vez espontáneamente, el lamento funeral ante el cuerpo de su rey.

Ediciones y traducciones

- HUTCHINSON, G. O. (1985). *Aeschylus Septem contra Thebas*. Oxford; New York: Clarendon Press.
- SOMMERSTEIN, A. (2008). *Aeschylus I. Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Bibliografía citada

- ALEXIOU, M. (2002 [1974¹]). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. Lanham, Md: Rowman and Littlefield.
- BACON, H. (1994/1995). "The Chorus in Greek Life and Drama": *Arion* 3/ 1; 6-24.
- BAKKER, E. (ed.) (2017). *Authorship and Greek Song: Authority, Authenticity and Performance. Studies in Archaic and Classical Greek Song*. Vol 3. Leiden/ Boston: Brill.

- BROWN, A. L. (1977). "Eteocles and the Chorus in the *Seven against Thebes*": *Phoenix* 31 (4); 300-318.
- CALAME, C. (1996 trad. de 1977). *Choruses of Ancient Women in Greece: Their Morphology, Religious Roles and Social Functions*, London: Rowman & Littlefield Publishers.
- CALAME, C. (1994/5). "From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song": *ARION* 3/1); 136-154.
- CALAME, C.- DUPONT, F.- LORTAT-JACOB, B.- MANCA, M. (2010). *La voix actée. Pour une nouvelle ethno-poétique*. Paris: Kimé.
- CAMERON, H. D. (1970). "The Power of Words in the *Seven against Thebes*": *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101; 95-118.
- CONACHER, D. J. (1996). *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto: University of Toronto Press.
- EDMUNDS, L. (2017). Eteocles and Thebes in *Aeschylus Seven against Thebes*, en TORRANCE, I. (ed.) *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven against Thebes*. Routledge: London and New York; 91-113.
- FOLEY, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- GAGARIN, M. (1976). *Aeschylean drama*. Berkeley: University of California Press.
- GAGNÉ, R. & GOVERS HOPMAN, M. (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: New York: Cambridge University Press.
- GIORDANO, M. (1999). *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*. Napoli: Istituto Universitario Orientale di Napoli.
- GIORDANO- ZECHARYA, M. (2006). "Ritual Appropriateness in *Seven against Thebes*. Civic Religion in a Time of War": *Mnemosyne, Fourth Series* 59/1; 53-74.
- GRIFFITH, M. (2017). The music of war in *Aeschylus' against Thebes*, en TORRANCE, I. (ed.) *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven against Thebes*. Routledge: London and New York; 114- 149.
- GRUBER, M. (2009). *Der Chor in den Tragödien des Aischylos: Affekt und Reaktion*. Tübingen: Gunter Narr.
- HALL, E. (1997). "The sociology of Athenian tragedy", en EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOGAN, J. (1984). *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- HOLST-WARHAFT, G. (1992). *Dangerous Voices: Women's Lament in Greek Literature*, London and New York: Routledge.
- HUBBARD, T. K. (1992). "Tragic Preludes: *Aeschylus Seven against Thebes* 4-8": *Phoenix* 46/ 4; 299-308.
- KAVOULAKI, A. (2011) "Choral self awareness: on the introductory anapaests of *Aeschylus' Supplices*", en ATHANASAKI, L. & BOWIE, E. (eds.) *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*. Berlin-Boston; 365-390.
- KONSTAN, D. (2006). *Fear. The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature. Robson classical lectures*. Toronto: University of Toronto Press; 129-156.
- LEY, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*.

- Chicago and London: The University of Chicago Press.
- LORAUX, N. (1986). *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*. Harvard University Press.
- MCCLURE, L. (1999). *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press.
- MARINIS, A. (2012). "Seeing Sounds. Synaesthesia in the parodos of *Seven against Thebes*": *Logeion* 2; 26- 59.
- MARTIN, R. (2008). "Myth, Performance, Poetics. The Gaze from Classics", en MARCUS, G. & PANOUGIÁ, N. (eds.) *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*. New York: Fordham University Press; 45-52.
- MURNAGHAN, SH. (1999). "The Poetics of Loss in Greek Epic", en BEISSINGER, M., TYLUS, J., WOFFORD, S. (eds.), *Epic Traditions and the Contemporary World*. Berkeley: University of California Press; 203-220.
- NAGY, G. (1990). *Pindar's Homer: The lyric possession of an Epic Past*. London: Johns Hopkins University Press.
- PODLECKI, A. J. (1993). "Κατ' ἀρχῆς γὰρ Φιλαιτίος λέω: the concept of leadership in Aeschylus", en SOMMERSTEIN, A. H., HALLIWELL, S., HENDERSON, J. J., ZIMMERMANN, B. (eds.) *Tragedy, comedy and the polis*. Bari: Levante; 55-79.
- REHM, R. (2016). *Understanding Greek Tragic Theatre*. London: Routledge.
- ROISMAN, H. (2004). "Women's Free Speech in Greek Tragedy", en SLUTTER, I.- ROSEN, R. (eds.) *Free Speech in Greek Antiquity*. Leiden/ Boston: Brill; 91-114.
- SOMMERSTEIN, A. (1996). *Aeschylean Tragedy*. Bari: Levante.
- STEHLE, E. (2005). "Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*": *Classical Philology* 100(2); 101-122.
- SOURVINOU INWOOD, C. (2003). *Tragedy and Athenian Religion. Greek studies*. Lanham, MD: Lexington Books.
- SWIFT, L. (2010) *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- TAPLIN, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- TORRANCE, I. (ed.) (2007). *Aeschylus: Seven against Thebes*. London, New Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury.
- TORRANCE, I. (ed.) (2017). "Aeschylus and War", en *Aeschylus and War. Comparative Perspectives on Seven against Thebes*. London and New York: Routledge.
- WILES, D. (1997). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZEITLIN, F. (1990). "Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy", en GRIFFITH, M. & MASTRONARDE, D. (eds.) *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta; 103-115.

Recibido: 10-11-2022
 Evaluado: 14-11-2022
 Aceptado: 01-12-2022

