

Oye mi llanto. El lamento como clave de la secuencia musical en *Siete contra Tebas*

Hear my voice. Lament as the key to the musical sequence in *Seven Against Thebes*

María del Pilar Fernández Deagustini

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET),
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-7257-5987>

Resumen:

Este trabajo se centra en recuperar la dimensión material de la voz en la performance trágica, contrarrestando la primacía del contenido sobre la sonoridad. A partir de la teoría de la política de la voz de Cavarero (2005) y los estudios de etnopoética (Hymes, 1981; Calame 2010, 2024), se argumenta que, en *Siete contra Tebas*, las odas corales inicial y final funcionan como un conjunto diseñado por el dramaturgo para mostrar la normalización del lamento. Esta secuencia musical es clave para entender cómo el coro, esencial en la obra, fuerza a la audiencia a cuestionar y redefinir qué voz es considerada como autorizada, ya que en el canto coral residen los conflictos y giros dramáticos.

Palabras clave: *Siete contra Tebas*, Lamento, Odas trágicas, Coralidad, Etnopoética

Abstract:

This paper focuses on recovering the material dimension of the voice in tragic performance, countering the primacy of content over sonority. Drawing on Cavarero's theory of voice politics (2005) and ethnopoetic studies (Hymes, 1981; Calame 2010, 2024), it is argued that in *Seven Against Thebes*, the initial and final choral odes function as a set designed by the playwright to show the normalization of lament. This musical sequence is key to understanding how the chorus, essential to the play, forces the audience to question and redefine which voice is considered as authoritative, since it is in choral singing that dramatic conflicts and twists reside.

Keywords: *Seven against Thebes*, Lament, Tragic Odes, Chorality, Ethnopoetics

Recepción: 20 marzo 2025 | **Aceptación:** 02 junio 2025 | **Publicación:** 01 agosto 2025

Cita sugerida: Fernández Deagustini, M. del P. (2025). Oye mi llanto. El lamento como clave de la secuencia musical en *Siete contra Tebas*. *Synthesis*, 32(2), e164. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe164>



Obra bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



In short, we must regard tragedy essentially as musical performance; tragic fiction takes the form of a concatenation of musical sequences. The 'ludic principle' becomes a 'musical principle' or 'choral principle' (Calame, 2024, p. 28).

La apuesta acústica en *Siete contra Tebas*: la voz (coral)

En *Siete contra Tebas*, el sufrimiento femenino en el contexto bélico emerge como un eje temático fundamental. Esquilo construye una trama dramática que convoca activamente al público a determinar la pertinencia de los airados esfuerzos de Etéocles por silenciar a las despavoridas jóvenes tebanas.¹

En la apertura de la tragedia (Fernández Deagustini, *en prensa*),² el colectivo femenino expone abiertamente su temor en la fase crítica del asedio a la ciudad, consciente de la violación y la esclavitud que sobrevienen ante la eventual derrota (vv. 109-110, 171-172). Lo que transmite la oda inicial (vv. 78-181), en contraste con la impasibilidad mostrada por Etéocles (vv. 1-38), es una sensación de pánico desenfrenado. La primera parte se centra en los aterradores estruendos que anuncian la embestida del ejército que se aproxima (vv. 79-84; 89; 100, 151-155; 159-161), a tal punto que las jóvenes, en una impactante declaración sinestésica, afirman “ver el ruido” (v. 103). El terror experimentado por el coro se explicita sin reparos (vv. 121, 135) y la primera palabra de esta primera intervención es *θρέομαι*, “grito en voz alta” (v. 78), un término usado exclusivamente para las mujeres (LSJ), lo que marca el foco en el género. Precisamente, Etéocles se centra en el género cuando reacciona arrebatadamente a su canto (vv. 182, 187-190, 195), alegando que los asuntos externos son propios de los hombres y que las mujeres deben permanecer en casa, donde no pueden causar daño (vv. 200-201).

En esta simplificación de la apertura podrían advertirse muchos aspectos controvertidos que han captado el interés de los estudiosos. Sin embargo, la síntesis que propongo pretende hacer notar que Esquilo inaugura la obra apelando al sentido auditivo del público. No es una novedad que el paisaje sonoro resulta de crucial importancia en una tragedia como esta, que contiene poca acción (Edmunds, 2002; Griffith, 2017), pero fundamentalmente, en la apuesta acústica de *Siete contra Tebas*, el dramaturgo explota con lucidez el recurso de la voz para orientar la recepción del espectador.³ Como afirma Nooter (2017, p. 4):

It is unsurprising in this light that our earliest extant tragedian should exploit the “kinetic and sounding instrument” of his actors to the utmost and, at the same time, conceptualize this relatively new potential of bodies to activate the materiality of voice.⁴

En los 181 versos que constituyen la escena de apertura y definen el espacio-tiempo teatral alternativo, Etéocles pasa del habla circumspecta (vv. 1-38) al grito violento (vv. 182-202); las jóvenes del llanto constante (vv. 78-181) al silencio apesadumbrado y oprimido, que el dramaturgo se ocupa de destacar en el segmento inmediatamente posterior (v. 202). La información proporcionada al espectador (referente al lugar, el mito, la coyuntura y los personajes, entre otros aspectos) y la manera en que esta se presenta – según se conjetura– permiten identificar en el libreto teatral conservado ciertas decisiones autorales. La escena pone de relieve pues, ante todo, la resonancia de dos voces,⁵ entendidas en su forma más literal, física, efímera, simultáneamente materializada y volatilizada en el habla. Por consiguiente, la forma en que se explota el recurso de la voz en esta obra constituye una estrategia fundamental que ilumina su estructura dramática subyacente.

El objetivo general de este artículo es destacar el papel decisivo del entramado coral en *Siete contra Tebas*. En un sentido amplio, mi propuesta se inscribe en la corriente etnopoética (Calame et al., 2010; Calame, 2024), que retoma los principios de la etnografía de la comunicación (Hymes, 1981) para postular la ruptura con la concepción tradicional del enunciado como un "texto" inherentemente autónomo y de significado inmutable, considerándolo, por el contrario, como una manifestación dinámica, cuyo sentido se construye y reconstruye en cada interacción.⁶ Este enfoque resulta determinante, dado que, según su propia definición émica, la tragedia ática posee un carácter intrínsecamente coral (Calame, 2024, p. 19). En este marco, busco, mediante el examen de indicios textuales –entendidos como huellas de enunciados irrepetibles–, devolver al elemento vocal la relevancia significativa que tuvo en el drama, conforme a lo planteado por Cavarero (2005), quien propone amplificar la resonancia de las voces para abrir la posibilidad de un modo diferente de existencia política:

To thematize the primacy of the voice with respect to speech, in fact, also means opening new directions for a perspective that not only focuses on a primary and radical form of relation that is not yet captured in the order of language, but that is moreover able to specify this relation as a relation among uniquenesses. This, and only this, is the meaning that the vocalic sphere consigns to speech, inasmuch as speech is its most essential destination. And this is a meaning that, through speech, moves from ontology to politics. (p. 16)

A partir de estas consideraciones, la hipótesis de este artículo es que, en *Siete contra Tebas*, la modulación del llanto opera como factor determinante dentro de la "secuencia musical" (Calame, 2024, p. 28).⁷ De acuerdo con este principio, la oda inicial (vv. 78-181) y la final (vv. 875-1004) de las jóvenes tebanas pueden interpretarse como un par equilibrado de cantos que el dramaturgo elabora para mostrar un proceso de adecuación normativa del lamento. A partir de esta secuencia musical que da forma a la ficción trágica, se pone en evidencia cómo el coro, en tanto pieza dramática fundamental (Dupont, 2007),⁸ requiere que la audiencia participe de la renegociación acerca de cuál es la voz con autoridad, ya que sus intervenciones albergan las diferentes tensiones y reveses que estructuran la trama. Dada la compleja intersección entre las odas trágicas, la tradición de la poesía coral y la memoria cultural colectiva, me remito a las elocuentes palabras de Goldhill:

The chorus requires the audience to engage in a constant renegotiation of where the authoritative voice lies. It sets in play an authoritative collective voice, but surrounds it with other dissenting voices . . . The chorus thus is a key dramatic device for setting commentary, reflection, and an authoritative voice in play as part of tragic conflict. This mobilization and questioning of the authority of collective wisdom is one of the most important ways in which tragedy engaged with democracy (1996, p. 255).

En virtud de lo expuesto, este estudio sobre el coro-personaje (Ley, 2007) y su función pretende, por un lado, constituir un aporte al interés de las últimas décadas por la coralidad en relación con su carácter polifónico y medial,⁹ pero también tiene el objetivo de sugerir nuevas vías de análisis en torno a la ficción trágica y la dramaturgia clásicas. Siguiendo la conceptualización de Cavarero (2005) mencionada, al desvincular la voz de su función lingüística,¹⁰ las dos odas de *Siete* que constituyen el objeto de este estudio –una como parte de la apertura y otra como cierre definitivo de la performance– revelan el potencial dramático que emerge del ejercicio de suspender el registro semántico y focalizarse en las huellas del fonético.

Recursos clave de la secuencia musical: el lamento y el llanto

El cruce con los géneros propios del lamento resulta una llave de acceso para una interpretación integral de *Siete contra Tebas*, desde una óptica etnopoética inexplorada, que describo como panorámica y retrospectiva en relación con la composición de sus secuencias musicales. Sobre esto, es fundamental tener presente que, como afirma Swift (2010, p. 298), el sustrato trenódico¹¹ en la tragedia griega habría estado considerablemente más politizado que los otros géneros de base. Como sabemos, todo ritual es en general conservador, por lo que parece seguro especular que las alusiones evocan no solo el pasado poético, sino también la práctica contemporánea (cf. n. 9). Sin embargo, en el caso particular de los rituales en torno a la muerte la situación es diferente, pues se sabe que el Estado ateniense proscribió numerosas prácticas que antes habían sido tradicionales. Por lo tanto, cuando la tragedia del siglo V a. C. alude a ellas, recrea actividades que habrían sido ilegales en la vida cotidiana (Foley, 2001, pp. 26- 27).

Como exponen Garland (1989) y Seaford (1994), durante el período arcaico varias *póleis* legislaron el control de los rituales funerales. En Atenas, las leyes de Solón incluían regulaciones detalladas descritas por Plutarco y Demóstenes (Plut. Sol. 21, Dem. 43.62); Cicerón también atestigua un conjunto de leyes posteriores a Solón (*de Leg.* 2.59- 66). Parte del objetivo de la legislación parece haber sido restringir la escala y los costos, pero también reducir su impacto público e intensidad emocional. Si bien se debate la lógica detrás de esta nueva normativa, es probable que actuara como un mecanismo ideológico, más que económico (Seaford, 1994, pp. 79- 81). Efectivamente, se consideraba que las conductas individuales excesivas representaban un peligro para la comunidad en su conjunto.¹²

Las limitaciones condicionaron los *góoi*, el género de lamento propiamente femenino (Alexiou, 2002, p. 103) y redujeron la participación pública de las mujeres en el duelo.¹³ Sin embargo, en la tragedia estas restricciones no se respetan. Las obras conservadas resultan una prueba de que el lamento trágico rara vez establece un tono de contención; por el contrario, las pérdidas y la muerte se exhiben intensa, extensa y apasionadamente.¹⁴

Dada la coyuntura que pone en escena *Siete contra Tebas*, los cantos de lamento no sorprenden al espectador. Como hace notar el Esquilo aristofánico, es “un drama lleno de Ares” (vv. 1021, Frenkel y Coscolla, 2011). Pero la naturaleza de la guerra es tal que las crónicas bélicas trascienden su foco inmediato y se funden con el arquetipo. La guerra se muestra siempre como un adormecimiento prolongado de la vida, un borrador de la ambición, del deseo y del privilegio. En esta universalidad, *Siete contra Tebas* insinúa una perspectiva distinta de su antecedente artístico de matriz marcial, *Ilíada*: en la guerra (ya) no hay héroes, sino solo víctimas. Y, aunque la obra dramatiza un acontecimiento mitológico, representa una experiencia que el propio Esquilo había padecido:¹⁵ el asedio de una polis. Por un lado, Atenas había sido sitiada por los persas en 480 a. C., solo trece años antes de la producción de *Siete*.¹⁶ Por otro, Atenas y sus aliados habían sitiado Tebas después de la batalla de Platea en 479 a. C., cuando lograron repeler a las fuerzas persas de manera decisiva. Tebas había capitulado ante los persas y fue sitiada por no prestar asistencia militar en los esfuerzos de defensa.¹⁷

Estas someras referencias al contexto no pretenden en absoluto sugerir que *Siete contra Tebas* constituya una representación alegórica de un evento histórico, sino que tienen como única finalidad llamar a reflexionar acerca de cómo se puede enriquecer nuestra concepción de la obra, siempre concebida en términos de espectáculo y de composición dramática de ficción, si la pensamos integrada en una cultura de la guerra y de la canción. En efecto, la apuesta coral de *Siete contra Tebas* se vale de las experiencias de los espectadores, tanto las cotidianas, que hacen a las tradiciones –en relación con las prácticas corales en el seno de la comunidad–, como las recientes –los traumas que conlleva convivir con los conflictos armados–.

Con una visión global del contexto, puede advertirse que las odas de *Siete contra Tebas* habrían activado múltiples y complejos sentidos en el público contemporáneo a la representación. De las cinco que integran la obra,¹⁸ la primera y la última (vv. 78- 181; 875- 1004) resultan trascendentes en la composición de la trama, tanto por su disposición, porque constituyen la llegada y salida del coro –esto es, la apertura y desenlace definitivo del drama¹⁹–, como por su dimensión ritual, ya que ambas están teñidas por un tono,

léxico y comportamiento luctuosos. Sin embargo, el impacto de la “ficción de espontaneidad” (Bacon, 1994/5) de las jóvenes tebanas en la situación comunicativa es absolutamente opuesto, lo que permite observar una gradual contención de su voz, que se adapta finalmente a la norma establecida del canto funeral propia del contexto de recepción. Asimismo, este acoplamiento progresivo al código ritual insinúa la intención de promover un cambio de inclinación de los espectadores respecto de los personajes.

La eficacia de ambas odas en la propuesta del “espectáculo multimediático” (Mota, 2008) reside en que el dramaturgo logra manipular distintos niveles de competencia comunicativa.²⁰ Desde la perspectiva etnopoética, todos los participantes de un evento comunicativo particular están implicados activamente en la construcción conjunta de su significado cultural: “Participants refers to the various persons involved in the speech event, including speaker, addressee, audience, and other hearers.” (Hymes, 1974, p. 54). En el contexto excepcional de la tragedia griega clásica, esto implica considerar tanto la dimensión intradramática como la extradramática (Calame, 2024, p. 29), ya que, en palabras del autor (p. 72), a pesar de su marginalidad ficticia y social, las voces corales trágicas recibían su autoridad de una tradición de poesía musical y ritual. Por lo tanto, se considera que un mismo evento de habla no solo puede participar en diversas clasificaciones genéricas, sino que, aún siendo idéntico en forma, puede variar sustancialmente su sentido en distintos acontecimientos enunciativos, dependiendo de las particularidades contextuales: “The essential method, as has been said, is simply persistence in seeking systematic covariation of form and meaning” (Hymes, 1981, p. 10).

Precisamente, las odas inicial y final de *Siete* pueden entenderse como constitutivas de la propuesta dramática en la medida en que apelan a la capacidad aventajada del público de percibir el complejo vínculo entre el canto trágico y las matrices del lamento –las pretéritas, propias del marco de referencia heroico; las contemporáneas, ajustadas a la reciente legislación– en función del contraste que se exhibe en sus contextos de enunciación. De esta manera, no solo se redefine la ejecución misma del ritual, sino que el género del lamento se revela fundamental para pensar una interpretación en retrospectiva de la puesta en escena de este drama.

Según estos criterios, observamos que, si contrastamos las dos odas desde el punto de vista del público, la identidad de las intérpretes (*speaker*) y la naturaleza ritual de la respuesta son, evidentemente, idénticas: las jóvenes tebanas ejecutan cantos de lamento (*genre*). Asimismo, las dos se adecuan a la ocasión, ya que se trata de coyunturas determinadas por la pérdida y la muerte (*norms*). En la inicial, las jóvenes expresan pesar por las consecuencias devastadoras de la caída de la ciudad; en la final, duelen la muerte efectiva de los miembros de la familia real. Pero, además –y esta es una observación trascendente en el contexto de este drama, en el que se debate abiertamente sobre el comportamiento ritual adecuado–, ambas odas coinciden en que construyen la ficción de una respuesta coral fluida, aparentemente improvisada, a una situación inmediata (Bacon, 1994/5, p. 17), con elementos fácilmente reconocibles para el espectador del s. V a. C.

Sin embargo, el impacto de la espontaneidad de las jóvenes en la situación comunicativa es absolutamente opuesto. Para demostrarlo, es relevante reflexionar especialmente sobre uno de los componentes de cada uno de ambos actos, el propósito, que constituye la característica nuclear a la hora de advertir la relación entre odas trágicas y ritual.²¹

Según el modelo de la etnografía de la comunicación de Hymes,²² el propósito (*end*) se puede dividir, a su vez, en objetivos (*goals*) y resultados (*outcomes*). Por lo tanto, si bien el mensaje tiene una intención impuesta por el hablante, dicho objetivo no tiene que cumplir necesariamente con lo que tenía previsto. Tales son los resultados: las formas en que el o los oyentes conceptualizan el mensaje emitido por el hablante. En este punto se destaca una diferencia entre las dos odas de *Siete*: la conformación del plano de los oyentes. Por un lado, en la párodos las jóvenes lloran ante los dioses, cuyas imágenes están desplegadas en la *orchestra*, que representa la acrópolis tebanas. Estas divinidades son sus destinatarios, pero no sus únicos oyentes. Además del público está Etéocles que, aunque está fuera de la vista del espectador, llega intempestivamente a interrumpir y corregir el ritual femenino que, por lo tanto, ha podido escuchar

(v. 182). Por el contrario, la oda final no goza de ese nivel de recepción intradramático. Etéocles ha muerto y el coro canta espontáneamente pero en absoluta soledad, en una suerte de “contacto emocional paramonológico” (Benedetto y Medda, 2002).

El propósito de todo canto de lamento es consolar, llevar calma (Swift, 2010, p. 323). Sin dudas, en ambas odas las jóvenes tebanas tienen este *objetivo*. Sin embargo, el *resultado* es diferente en cada caso: la oda inicial socava el propósito reconfortante que puede cumplir el lamento; la final, en cambio, lo cumple. Este resultado es consecuencia de la performance particular que propone el dramaturgo para cada oda, con la que, según propongo, busca orientar la recepción del público. En las dos performances corales, el llanto, entendido como una de las alternativas de la modulación de la voz,²³ constituye una *clave*. Esto es, según el modelo etnográfico, “the tone, manner, or spirit in which an act is performed. It may be solemn, serious, mocking, sarcastic, playful, or the like” (Hymes, 1974, p. 57).

Sin embargo, el llanto, como fenómeno culturalmente construido y socialmente significativo (Lutz, 1999, pp. 26-27), a menudo se resiste a la interpretación (p. 19):

Weeping often occurs at precisely those times when we are least able to fully verbalize complex, “overwhelming” emotions, least able to fully articulate our manifold, mingle feelings. We recognize in crying a surplus of feeling over thinking, and an overwhelming of our powers of articulation by the gestural language of tears (p. 20).

Por lo tanto, como cualquier aspecto vinculado a la emocionalidad, es inevitable preguntarnos si es puramente convencional, una expresión de sentimiento o una fusión de ambas.²⁴ Efectivamente, las ceremonias de duelo proponen –o imponen– diferentes maneras de gestionar el dolor, pero la tendencia a llorar ante la muerte es también un universal humano (Lutz, 1999, p. 195).

En el caso particular del género dramático, el análisis del llanto requiere inevitablemente de la atención al lenguaje. Por un lado, porque solo se conservan los guiones, en lugar de la vocalización; por el otro, porque el uso convencional de las máscaras exigió poner en palabras las diversas modulaciones de la voz. Conforme a esto, los libretos trágicos cobran otros sentidos. La recreación erudita de un evento dramático se vuelve un proyecto historicista que requiere de un doble enfoque, en el contexto político- social y en la puesta en escena (Goldhill, 1999, pp. 15-16). La apreciación de cada obra como un evento se asocia de este modo a la noción más abarcadora de “performance” como experiencia irrepetible. De acuerdo con esto, es cierto que las emociones expresadas en las manifestaciones rituales de duelo están determinadas tanto por factores culturales como por sentimientos personales, pero sostengo que, en las odas inicial y final de *Siete contra Tebas*, la gestión del llanto está determinada por criterios dramatúrgicos.

El llanto en las odas inicial y final

En el modelo de la etnografía de la comunicación, un buen punto de partida para el análisis de un evento comunicativo dado son el marco (*setting*) y la escena (*scene*), es decir, tanto el tiempo y lugar de un acto de habla como al “ambiente psicológico” y la definición cultural de la ocasión (Hymes, 1974, p. 55). En relación con este aspecto, la performance coral de las odas inicial y final contrastan notablemente.²⁵

En la oda inicial se propone un ingreso disperso²⁶ con un comienzo astrófico²⁷ hasta el v. 108²⁸ y movimientos coreográficos de aproximación a las estatuas de las divinidades (v. 94; 172). En la oda final, en cambio, se propone una actividad coral uniforme en torno a los cuerpos de Etéocles y Polinices,²⁹ cumpliendo con una de las características más sobresalientes del canto funeral, la antifonía (Alexiou, 2002), en este caso ejecutada por los semicoros. Finalmente, el egreso se lleva a cabo en formación, escoltando a los cadáveres, de manera apropiada al cortejo fúnebre. El marco y la escena acompañan la instrumentalización del llanto en cada caso.

Oda Inicial

Como afirma Nooter, cuando un orador o cantante describe sus propias actividades vocales, o un personaje describe las de otro, se da una indicación al público (y quizás una guía a los actores) sobre cómo deben interpretarse dichas expresiones, a la vez que se enmarca y define el significado de estas acciones vocales específicas. (2017, pp. 59-60). En este sentido, resulta destacable que, desde su primera palabra, *θρέομαι* (78), el coro hace autorreferencia al gemido propiamente femenino, facilitando la *clave* en la que el canto es ejecutado. Según anota Sommerstein (2008, p. 160), Bergk propone agregar interjecciones a la laguna inicial. Esta restitución reforzaría el hecho de que las tebanas habrían llegado llorando. Sobre todo en la primera parte de la oda (78-108), los primeros chillidos no métricos intercalados (*iō* en v. 78, 87) habrían sido insertados de manera de funcionar como una especie de canto responsivo a los estruendos del exterior, esto es, una suerte de antifonía anómala. Pero uno de los pasajes más representativos que da cuenta de la modulación de la voz en la oda es el siguiente:

ΧΟ τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει
θεῶν ἢ θεᾶν;
πότερα δῆτ' ἐγὼ πάτρια ποτιπέσω
βρέτη δαιμόνων;
iō, μάκαρες εὐεδροί.
ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι· τί μέλ-
λομεν ἀγᾶστονοι;
ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον;
πέπλων καὶ στεφάνων <πότε> πότε εἰ μὴ νῦν
ἀμφὶ λιτάνᾳ <βαλεῖν> ἔξομεν;

En efecto ¿quién será el salvador? ¿quién entre los dioses y las diosas acudirá 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>? (vv. 92-102).³⁰

En el verso 93, la partícula *ἄρα* añade fuerza y permite conjeturar que este gemido es aún más intenso que el anterior (vv. 87 y ss.). En el verso 97, el sonido estandarizado del llanto (*iō*) irrumpe durante la exclamación a los dioses, amplificando el acto del apóstrofe y la oración (Nooter, 2017, p. 47). En la oda, como se detalla más adelante, se registra un espectro variado de expresiones emocionales no verbales, esto es, de referencias a la voz que avasallan al lenguaje. Pero la huella más convincente de la modalización de esta voz femenina está en el uso del adjetivo *ἀγᾶστονοι* en el verso 99, que, en la posición predicativa, subraya no solo en qué estado se encuentran las ejecutantes, en qué *clave* pronuncian esas palabras, sino también que el llanto resulta a tal punto desbordante que suspende su capacidad de acción (*μέλομεν*, 93). El habla marca un umbral en la expresividad vocal, un punto de saturación en el llanto que traduzco como “ahogadas en gemidos”.

Unos versos después, aun cuando el coro parece sosegararse —como muestra la organización estrófica de la segunda parte de la oda (vv. 108-181)—, en la antístrofa α, la voz de *φεῦ φεῦ* (v. 136) muestra un estado de desesperación sostenido y, simultáneamente a la mención de la ciudad, transmite, según las distinciones que Nooter propone respecto de las interjecciones, el reconocimiento con sorpresa de una experiencia encarnada (2017, p. 48).

La estrofa y la antístrofa β también están sumergidas en gemidos (vv. 150; 158), pero presentan una modulación vocal distinta. La edición de Sommerstein aclara expresamente en la acotación que las jóvenes

lanzan agudos llantos de terror. Estos acompañan las exclamaciones desesperadas a las divinidades (2008, p. 167). De este modo, el cambio a las voces $\xi \xi \xi \xi$ marca una intensificación (Nooter, 2017, p. 95) respecto de la opción estandarizada previa $\iota\omega$. Finalmente, la estrofa y la antístrofa γ indican que se retoma la forma del llanto más convencional ($\iota\omega$, vv. 167, 167, 174). En conclusión, el llanto es la *clave* de la oda de principio a fin.

Debido a esta atmósfera impregnada de lamentos, la voz de las jóvenes es lo primero que se destaca en el plano de recepción intradramático. Tras la oda, Etéocles censura el canto, insistiendo justamente en la inadecuación del llanto ($\alpha\upsilon\epsilon\iota\nu$, $\lambda\alpha\kappa\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota\nu$, v. 186):

$\upsilon\mu\acute{\alpha}\varsigma \epsilon\rho\omega\tau\acute{\omega}$, $\theta\rho\acute{\epsilon}\mu\mu\alpha\tau'$ $\omicron\upsilon\kappa \acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\chi\epsilon\tau\acute{\alpha}$,
 $\eta \tau\alpha\upsilon\tau'$ $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\alpha$ $\kappa\alpha\iota$ $\pi\acute{o}\lambda\epsilon\iota$ $\sigma\omega\tau\eta\rho\iota\alpha$,
 $\sigma\tau\rho\alpha\tau\acute{\omega}$ $\tau\epsilon$ $\theta\acute{\alpha}\rho\sigma\omicron\varsigma$ $\tau\acute{\omega}\delta\epsilon$ $\pi\upsilon\rho\gamma\eta\rho\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\omega$,
 185 $\beta\rho\acute{\epsilon}\tau\eta$ $\pi\epsilon\sigma\omicron\upsilon\sigma\alpha\varsigma$ $\pi\rho\acute{o}\varsigma$ $\pi\omicron\lambda\iota\sigma\sigma\omicron\upsilon\chi\omega\nu$ $\theta\epsilon\acute{\omega}\nu$
 $\alpha\upsilon\epsilon\iota\nu$, $\lambda\alpha\kappa\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota\nu$, $\sigma\omega\phi\rho\acute{o}\nu\omega\nu$ $\mu\iota\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$; (vv. 182-186)

A ustedes pregunto, ganado intolerable, porque cayeron ante las estatuas de los dioses que protegen la ciudad, ¿acaso estas cosas son las mejores, una salvación para la ciudad y coraje para el ejército sitiado, gritar, vociferar? A ustedes pregunto, objeto de desprecio entre los medidos.

A partir de esta intervención, el público, por un lado, es orientado a juzgar la oda como Etéocles, llevado por su entendimiento de la legislación contemporánea sobre el lamento fúnebre; pero, por el otro, es manipulado para implicarse en el llanto coral. Como la audiencia contaba con una competencia comunicativa más amplia que la de Etéocles, podía comprender que la motivación de las jóvenes para ir a los santuarios era apropiada a la situación (Torrance, 2007, p. 97), ya que en tiempos de guerra era un papel fundamental de la mujer orar a los dioses de la ciudad. En este sentido, el canto VI de *Ilíada* constituye un paradigma tradicional³¹ y los sucesos bélicos del pasado reciente también habrían reforzado cierta identificación de la audiencia. El llanto incesante y profuso de las jóvenes habría buscado promover, por lo tanto, que la afinidad del público hacia los personajes se mantuviera equilibrada, identificándose tanto con las frustraciones y las responsabilidades del líder militar Etéocles como con el terror del coro, favoreciendo la receptividad hacia un desarrollo incierto de los acontecimientos.

Oda final

En contraste con la oda inicial, en la de cierre el único oyente es el público. Este canto fúnebre cumple con el propósito de reconfortar. El drama (y la trilogía) llega a su fin con un ritual que el público habría juzgado acorde a las normas con las que convivía.

Tras las novedades que trae el mensajero (vv. 793-819),³² el par estrófico comprendido entre los versos 832-847, de manera autorreferencial, especifica, como una suerte de prelude a la oda final, que lo que sigue constituye un canto fúnebre propiamente dicho (v. 835).³³ La voz se eleva en la frase final al grito $\iota\omega$ $\pi\omicron\lambda\upsilon\sigma\tau\omicron\nu\omicron\iota$ (v. 845, “ $\iota\omega$, muy gemidos –hermanos–”), con una raíz ($\sigma\tau\omicron\nu$ / $\sigma\tau\epsilon\nu$) que se retoma repetidas veces en el lamento formal. En este caso, el predicativo subjetivo, aunque cargado de carácter vocal, marca una distancia emocional que resulta la *clave* de la oda posterior: las jóvenes ya no están “ahogadas en gemidos” (v. 99), son los hijos de Edipo los que resultan objeto de copioso llanto, pero ellas no se involucran en él. A continuación, en la mesoda α (vv. 848-860), las jóvenes reaccionan espontáneamente ante la *próthesis*³⁴ de ambos cuerpos y se convocan a entonar un *góos* (v. 854), que acompañan con golpes en la cabeza.

Inmediatamente inicia la performance de la oda final (875-1004)³⁵, el *góos* anticipado antes, ajustado a la ocasión. El canto respeta la forma pero, tal como adelanta la *clave* del prelude, se aparta de la emoción esperable.

La primera estrofa (v. 875) y la primera antístrofa (v. 881) se inauguran con las interjecciones de llanto estandarizado, *ιὼ ιὼ*; luego, en la siguiente estrofa, *αἰαῖ* aparece dos veces en una exclamación dirigida a los cuerpos (vv. 892-894). Sin embargo, es notable que no se marquen nuevas modulaciones de llanto hasta el *ιὼ* del v. 951. Se podría conjeturar, por un lado, que esta restricción podría haber sido entendida como una sobreadaptación a la normativa ritual, ya que, naturalmente, los llantos de dolor son una parte constitutiva del duelo. Pero, por otro lado, los ejecutantes convencionales de los *gōoi* eran los familiares cercanos al difunto. Por este motivo, la oda final expone la ausencia de deudos directos:

A: σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν,
σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσι,
τάχ' ἂν τις εἴποι, τινὲς
τάφων πατρώων λαχαί.

B: ἀχάεις δόμων μάλ' αὐτοὺς
προπέμπει δαϊκτῆρ
γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,
δαϊόφρων δ' ὃ, οὐ φιλογα
θής, ἐτύμως δακρυχέων
ἐκ φρενός, ἃ κλαιομένης μου μινύθει
τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

A: πάρεστι δ' εἰπεῖν ἐπ' ἀθλίοισιν
ὥς ἐρξάτην πολλὰ μὲν πολίτας,
ξένων τε πάντων στίχας
πολυφθόρους ἐν δαῖ.

A: Por un lado, heridos de cerca por el hierro, están así; heridos de cerca por el hierro, los esperan. Rápidamente, alguien podría decir, unas suertes obtenidas por sorteo de la tumba paterna.

B: Un vibrante llanto fúnebre, desgarrador, los escolta hacia la tumba; gime por sí mismo, pena por sí mismo y aflige el ánimo; no ama la alegría, porque verdaderamente vierte lágrimas desde el corazón, que se consumen mientras yo lloro por causa de estos dos señores.

A: Pero, acerca de los miserables, es posible decir que ambos hicieron muchas cosas no solo a los ciudadanos, sino también a las líneas de todos los extranjeros arruinadas en combate. (vv. 911-925)

Siete contra Tebas pone en escena el destino de una familia en la que han muerto todos sus miembros. La performance irregular de la antifonía es particularmente significativa: en lugar de un orador y un coro, se ponen en escena dos semicoros. Toda la ciudad gime, las murallas y el suelo lloran (vv. 900-902), pero el llanto aparece distante, dejando el lugar a una forma vacía de emoción. No hay familiares que lloren y el llanto fúnebre se personifica convirtiéndose en escolta de los cuerpos (*προπέμπει δαϊκτῆρ*, v. 916), en un *gōos* autosuficiente (*γόος αὐτόστονος*, v. 917), una voz que ocupa todo pero no es de nadie (*αὐτοπήμων*, v. 917). Este llanto impersonal no se vocaliza (*πάρεστι δ' εἰπεῖν*, 922), se refiere indirectamente, con compostura, respetando toda norma de restricción.

Más adelante, otros pasajes refuerzan esta interpretación de un llanto fúnebre que se refiere pero no se experimenta. Por un lado, los imperativos en tercera persona *ἴτω γόος* (“que fluya el *gōos*”, v. 964, semicoro A), *ἴτω δάκρυ* (“que fluya el llanto”, v. 964, semicoro B). Luego, las expresiones, también en tercera persona,

μαίνεται γόοισι φρήν (“La mente enloquece por los góoi”, v. 966, semicoro A), ἐντὸς δὲ καρδία στένει (“El corazón gime dentro”, v. 966, semicoro B).³⁶

De este modo, la tarea final del coro es dar sepultura a los hermanos para restaurar la armonía cósmico-política con un lamento esquivo que los equipara. La oda final se convierte en una muestra de que las mujeres trágicas pueden tomar decisiones importantes y, a veces, públicas, en ausencia de tutores. No obstante, en la conclusión de la tragedia y la trilogía, Esquilo recupera los límites impuestos a las mujeres en la vida real (Foley, 1991, p. 7).

En el contexto de *Siete contra Tebas*, la moderación del llanto que caracteriza a la performance de la oda final cobra aún mayor relieve porque, como prueba la mirada retrospectiva en la búsqueda de advertir la secuencia musical que el dramaturgo compuso, emerge de un contexto auditivo caótico en la apertura de la obra, en el que los ruidos de las cosas y las voces humanas parecen tener el mismo estatus ontológico, esencialmente hostil. En el final de la secuencia musical, ya no se propone a la audiencia interceptar un sonido e intentar decodificarlo, sino escuchar una única voz, que no significa nada más que sí misma. Esa voz es la del colectivo de mujeres, la de las futuras madres de una descendencia de Cadmo que tiene la posibilidad de pervivir.

Conclusiones

El problema del coro es fundamental para nuestra comprensión contemporánea de las tragedias griegas, aunque a veces pueda resultar frustrante. Por un lado, percibimos que hay algo vital, casi místico, que opera con fuerza a lo largo de la acción y la teatralidad de las obras. Por otro lado, nuestra fascinación primera puede disolverse gradualmente en resignación.

A grandes rasgos, las tramas trágicas se vertebran en torno a la aprensión y la necesidad del coro de lograr la calma, con figuras que responden a esta demanda o que, al no hacerlo, amplían la acción (Ley, 2007, p. 196). En el caso particular de *Siete contra Tebas*, si bien desde la perspectiva logocéntrica dominante podríamos concluir que el afán de tranquilidad se satisface en parte –en la medida en que se salva la ciudad pero se extingue la estirpe real–, si suspendemos el registro semántico hablado y nos dejamos guiar por lo que se pone en primer plano en la propuesta del dramaturgo –los efectos acústicos, en particular la modulación de la voz– advertimos que la serenidad se apodera absolutamente de la escena de cierre.

En la apertura de la obra, ante el anuncio del ataque inminente del ejército argivo, la oda de ingreso del coro habría sido reconocida, tanto por la ocasión como por su “proyección coral”, como un canto de lamento que evocaría los rituales arcaicos iliádicos, de acuerdo con el sofisticado compromiso de Esquilo con la épica homérica (Finglass, 2023). Por el contrario, la oda de egreso, que representa una *próthesis* funeral en la que los semicoros cantan junto a los cadáveres de los hijos de Edipo, habría proyectado un coro semejante a aquellos practicados por los miembros del público, acorde a la legislación post-soloniana.

Según lo analizado, concluyo que la oda inicial, gracias a su proyección hacia *Ilíada*, pretende incorporar al público en la coyuntura colectiva que padece la ciudad sitiada –y aquí podríamos considerar tanto la Tebas representada como la anti-modelo de Atenas y, eventualmente, la real–. Se trata, por lo tanto, de un canto que genera un efecto centrípeto, en el que el espectador participa del colectivo que expresa sus emociones abiertamente y en primera persona (θρέομαι, v. 78; ἀγάστονοι, v. 99). Por el contrario, la superoda final, inmediatamente previa a la procesión fúnebre destinada a acompañar los cuerpos de Etéocles y Polinices, promueve un efecto de distanciamiento, de contemplación de la afección y responsabilidad ajena, un llanto contenido (γόος αὐτοστόνος, v. 916; πάρεστι δ’ εἰπεῖν, 922). En otras palabras, un canto centrífugo, y, a la vez, de alivio. Conforme los principios de la etnopoética:

Athenian tragic performance entails that the poet delegate in a sense to the chorus the ritual and musical role of the audience. Through the mediations of the masked play-acting, this overlap between the musical skill of the chorus (of citizens) and that of the audience doubtless

involves a partial identification of the spectators with the sung reactions of the chorus and even with the reactions of some of the characters on the stage. Hence the many interferences that have been observed between the rituals within tragedy and tragedy as ritual performance (Calame, 2024, p. 179).

Considero que pensar en el impacto de las *performances* de las dos odas que enmarcan la trama puede resultar un camino válido para reflexionar sobre cuáles eran las ejecuciones autorizadas en la Atenas clásica para las mujeres, que presentan el problema de una primera persona confesa y comprometida, pero sometida. Y, aun a pesar de esta normativa –para nosotros implícita–, el intento de Etéocles de avasallar la voz femenina y censurar su llanto profuso e incontenible no logra menoscabar el efecto que logra esta modulación vocal. Precisamente, esta “composición de atmósferas” es la capacidad más extraordinaria que ofrece el material coral, en tanto código social anclado en las emociones colectivas.

La consideración adecuada de las diferentes formas en que el coro está implicado en la composición dramática permite elaborar hipótesis acerca de las secuencias musicales de las tragedias conservadas. Los elementos físicos y efímeros de la voz colaboran con una mejor comprensión del “clima vocal”, clave para reconstruir la riqueza de la dramaturgia esquilea, ya reconocida en su propio tiempo. Esquilo, en particular, tenía fama de escenificar coros espectaculares. En esta obra, que no contaba con escenografía, se advierte su destreza para componer ambientes acústicos diversos, de tensión y distensión.

Referencias bibliográficas

- Alexiou, M. (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 2nd ed. Rowman & Littlefield.
- Bacon, H. (1994/1995). The Chorus in Greek Life and Drama, *Arion*, III (3), 6–24.
- Benedetto, V. y Medda, E. (2002). *Tragédie sur la scène. La tragédie grecque comme spectacle théâtral. Traduit de l'italien par Christine Mauduit*. Les Belles Lettres.
- Calame, C., Dupont, F., Lortat-Jacob, B., Manca, M. (2010). *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Éditions Kimé.
- Calame, C. (2024). *Choral Tragedy. Greek Poetics and Musical Ritual*. Cambridge University Press.
- Cameron, H. D. (1971). *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*. The Hague.
- Cavarero, A. (2005). *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Translated and with an introduction by P. A. Kottman. Stanford University Press.
- Conacher, D. J. (1996). *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto.
- Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampirisme du théâtre occidental*. Aubier.
- Edmunds, L. (2002). Sounds off Stage and on Stage in Aeschylus, *Seven against Thebes*. En A. Aloni, E. Berardi, G. Besso and S. Cecchin (Eds.), *I Sette a Tebe: Dal mito alla letteratura*. (pp. 105-115). Edizioni dell'Orso.
- Etcheverría, F. (2017). Greek armies against towns. Siege warfare and the *Seven against Thebes*. En I. Torrance (Ed.), *Aeschylus and War Comparative Perspectives on Seven against Thebes* (pp. 73-90). Routledge.
- Fernández, C. y Buis, E. (2022). Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua. *Circe, de Clásicos y Modernos*, 2(26), 15-44. <http://www.scielo.org.ar/pdf/circe/v26n2/1851-1724-circe-v26-2-0044.pdf>
- Fernández Deagustini, M. del P. (2020). Metacoralidad, itinerarios rituales y 'odas que traman' en las tragedias de Esquilo: el ejemplo de *Suplicantes*. *Revista Synthesis. Dossier "Lecturas corales. Esquilo"*, 27(1), e072. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe072>
- Fernández Deagustini, M. del P. (en prensa). Una canción dice más que mil palabras: reflexiones sobre la apertura de tres tragedias de Esquilo. *Dossier (En)clave teatral: reflexiones sobre el drama en el mundo antiguo. Prólogos y epílogos. Homenaje a Alicia Schniebs*.
- Finglass, P. (2023). Aeschylus, Lyric and Epic. En J. A. Bromberg & P. Burian (Eds.), *A Companion to Aeschylus* (pp. 27-39). John Wiley & Sons.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- Frenkel, D. y Coscolla, M. J. (Coords.). (2011). *Aristófanes. Ranas: edición bilingüe*. Comentado por Pablo Adrián Cavallero; Claudia Fernández; Ezequiel Rivas. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Gagarin, M. (1976). *Aeschylean Drama*. California University Press.
- Gagné, R. & Hopman, M. G. (Eds.). (2013). *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Garland, R. (1989). *The Greek Way of Death*. Cornell University Press.
- Giordano-Zecharya, M. (2006). Ritual Appropriateness in *Seven Against Thebes*: Civic Religion in a Time of War. *Mnemosyne*, 59(1), 53-74.

- Goldhill, S. (1996). Collectivity and Otherness: The Authority of the Tragic Chorus, Response to Gould. En M. S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond* (pp. 244-256). Clarendon Press.
- Goldhill, S. and Osborne, R. (Eds.). (1999). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press.
- Griffith, M. (2017). The Music of War in Aeschylus' *Seven against Thebes*. En I. Torrance (Ed.), *Aeschylus and War Comparative Perspectives on Seven against Thebes* (pp. 114-149). Routledge.
- Gruber, M. (2009). *The History and Power of the Hymn*. University of Notre Dame Press.
- Henrichs, A. (1994/5). Why should I dance? Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion*, III (2), 56-111.
- Hogan, J. C. (1984). *A Commentary on The Complete Greek Tragedies: Aeschylus*. University of Chicago Press.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. University of Pennsylvania Press.
- Hymes, D. (1981). *"In Vain I Tried to Tell You": Essays in Native American Ethnopoetics*. Univ. de Pensilvania Press.
- Jackson, E. (1988). The Argument of *Septem Contra Thebas*. *Phoenix*, 42, 287-303.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. The University of Chicago Press.
- Lutz, T. (1999). *Crying: The Natural and Cultural History of Tears*. W.W. Norton & Company.
- Mota, M. (2008). *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. EDU-UNB.
- Nooter, S. (2017). *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*. Cambridge University Press.
- Parry, H. (1978). *The Lyric Poems of Greek Tragedy*. Hakkert.
- Podlecki, A. J. (1993) Κατ' ἀρχῆς γὰρ φιλαίτιος λεῶς: The Concept of Leadership in Aeschylus. En A. H. Sommerstein, J. Henderson and B. Zimmermann (Eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis* (pp. 55-79). Levante Editori.
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Clarendon Press.
- Sommerstein, A. H. (2008) *Aeschylus I: Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*. Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. (2010). *Aeschylean Tragedy*. Second Edition. Bloomsbury Academic.
- Stears, K. (2008). Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual. En A. Suter (Ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond* (pp. 139-55). Oxford University Press.
- Stehle, E. (2005). Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven against Thebes*. *Classical Philology*, 100, 101-122.
- Stehle, E. (2023). The Choruses of Aeschylus. En Bromberg, J. A., & Burian, P. (Eds.), *A Companion to Aeschylus* (pp. 230-241). John Wiley & Sons.
- Swift, L. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford University Press.
- Torrance, I. (2007). *Aeschylus: Seven Against Thebes*. London.

- Torrance, I. (Ed.) (2017). *Aeschylus and War Comparative Perspectives on Seven against Thebes*. Routledge.
- Visvardi, E. (2015). *Emotion in Action: The Performance of Emotions in Greek Tragedy*. Oxford University Press.
- Wiles, D. (2000). *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge University Press.
- Zeitlin, F. I. (1982). *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*. Edizioni dell'Ateneo.
- Zeitlin, F. I. (1990). Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy. En M. Griffith and D. J. Mastronarde (Eds.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (pp. 103- 115). Scholars Press.

Notas

1 Los académicos discrepan sobre este tema. Algunos creen que tiene motivos (por ej., Cameron, 1971; Jackson, 1988, pp. 290-291; Conacher, 1996, pp. 42-47; Sommerstein, 2010, p. 78), mientras que otros consideran que su reacción es desmesurada (p. ej., Gagarin, 1976, pp. 151-162; Zeitlin, 1990, p. 103; Podlecki, 1993, pp. 64-67; Stehle, 2005).

2 Se propone el concepto de "apertura" con el fin de establecer una perspectiva analítica que trascienda la tradición aristotélica. En un sentido amplio, mis investigaciones se centran en las estrategias técnicas que Esquilo implementó al configurar sus representaciones teatrales. En este marco, sostengo que las aperturas en las tragedias esquileas preservadas se caracterizan por la interacción audiovisual de los dos componentes inherentes a la naturaleza híbrida del género: el coral y el actoral. Esto implica que el verdadero comienzo de sus tragedias acontece cuando tanto el coro como los personajes están (o han estado) expuestos a la vista del espectador, lo que significa la superposición efectiva de ambos planos. De este modo, la apertura de *Siete contra Tébas* se extiende desde el primer verso hasta el v. 181.

3 De hecho, la tragedia se estructura sobre la marcada disyunción entre ver y hablar, entre lo visual y lo acústico. En consecuencia, y de manera notable, lo que se destaca en esta escena no es un privilegio de la visibilidad, sino sobre todo el intercambio hablado. Este enfoque es ampliamente reconocido en los estudios de la tragedia griega "temprana", pero se ha centrado en las "partes episódicas", esto es, se ha apoyado en la teoría aristotélica. Zeitlin (1982), por ejemplo, ha analizado la obra como un "teatro de discursos", explorando cómo los diálogos y descripciones verbales impulsan la trama y la tensión dramática.

4 En el segundo capítulo del libro, la autora muestra cómo Aristófanes, en *Ranas*, subraya que Esquilo se presenta como una figura a través de la cual se puede reflexionar sobre el lenguaje y el sonido, advirtiendo que en sus obras este es un recurso para sugerir cómo lo insensato irrumpe en las fronteras lingüísticas. De este modo, Nooter demuestra que la lectura multifacética que hace Aristófanes de Esquilo evoca brillantemente la gama de usos de la voz que se encuentra en su poética. La hipótesis general de su libro es que la calidad de la "vocalidad" es una de las características por las cuales se le otorgó el título de "padre de la tragedia" (p. 4). Sin embargo, el análisis de la autora se centra en *Orestíada*, a la que dedica tres capítulos. Respecto de las conocidas como tragedias tempranas –entre ellas *Siete contra Tébas*–, el estudio se limita a breves apartados dentro del mencionado capítulo 2. En cuanto al caso particular del estudio de la voz en *Siete*, su foco reside en la escena de los escudos (pp. 107-115).

5 Consideramos que la voz coral, como colectiva, es una.

6 Este enfoque desafía dos paradigmas dominantes: la teoría estructural-funcionalista de la comunicación, que interpreta el discurso como una simple relación entre productores y consumidores; y una concepción rígida de los géneros poéticos, que impone esquemas compositivos preestablecidos e inalterables. La etnopoética, al centrarse en las tradiciones orales y las prácticas performativas, revela cómo elementos como la entonación, el ritmo, los gestos y la participación de la audiencia son tan cruciales para el significado como las palabras mismas. De este modo, se desafía la primacía de la escritura y la textualidad como únicas fuentes de autoridad y significado.

7 La hipótesis más amplia que precede a este trabajo y también a la noción de "secuencia musical" de Calame (2024), es que Esquilo, conocido por la composición de "superodas" e, incluso, "odas masivas" –aquellas que superan los 100 y 150 versos de extensión, respectivamente (Parry, p. 1978)–, organizó sus tragedias sobre la base de una suerte de circuito a través del cual los cantos corales urden la trama dramática (Fernández Deagustini, 2020). En consecuencia, podemos hablar de la composición deliberada de un arreglo coral integral y transversal de las odas que conforman una tragedia dada. Numerosas publicaciones previas sustentan esta línea investigativa personal.

8 La autora recurre a la metáfora del vampiro para representar la idea de que Aristóteles, enfocándose en la trama, los personajes y la estructura de la tragedia, "desangró" al teatro occidental de su esencia ritual, corporal y musical y lo despojó de la vitalidad original.

9 Los estudios contextualizados del drama ateniense han sacado al coro de los confines de la ilusión dramática, mostrando cómo es capaz de involucrar diferentes niveles de referencia simultáneos. Esta mirada ha sido inaugurada por Calame (1977; trad. 1996), quien insistió en la particularidad más notable de la lírica arcaica, la de ser "poesía de ocasión". Más tarde, Henrichs (1994/5) propuso el concepto de "proyección coral", refiriéndose a la capacidad del coro de representar coros distantes. Recientemente, varios académicos (p. ej., Gagné y Hopman 2013) han adoptado el término "mediación" para describir la creación de una continuidad entre la ficción y el festival. Para revisiones recientes de los enfoques del coro dramático en general y de Esquilo en particular, véase Gruber (2009, pp. 1-27); Visvardi (2015, pp. 19-32); Stehle (2023, pp. 230-241); Calame (2024, pp. 1-91).

10 Cavarero (2005) propone una relectura de la historia de la filosofía desde la singularidad de la voz. Argumenta que la filosofía occidental ha ignorado esta singularidad, enfocándose en el significado (semántica) sobre el sonido (fonética), y la mente sobre el cuerpo, llevando a una "desvocalización del *lógos*". Para contrarrestar esta tendencia, destaca figuras femeninas (sirenas, musas, etc.) que demuestran cómo la voz encarnada puede superar la semántica abstracta. A partir de esto, desarrolla una "política de la voz" donde lo importante no es qué se dice, sino quién habla. Según Cavarero, la voz comunica directamente la singularidad del hablante sin depender del contenido del mensaje. Es una relación fundamental que precede y genera la comunicación verbal, sin agotarse en ella.

11 Swift (2010, p. 303): “Speakers of a language are inevitably less rigorous than scholars in how they use terminology, and we should not allow ourselves to form excessively specific definitions, especially for genres where we have little evidence. Whatever the use of the term *thrénos* in the archaic period, it is certainly the case that by the fifth century it was used to mean simply a lament”.

12 Junto a las restricciones sobre los funerales personales también encontramos el desarrollo de nuevas formas de lamentación pública, en particular la oración fúnebre pública en honor a los muertos de guerra, que incorporó elogios a los muertos en una forma más cívica y menos divisoria en términos sociales (cf. Zecchin y Fernández Deagustini, 2025, Introducción).

13 Las restricciones no impedían que las mujeres continuaran lamentando a sus muertos, desfilando en el cortejo fúnebre y visitando las tumbas de sus familiares, como se muestra en los *lékythoi* (Stears, 2008, pp. 143-50). Si bien algunos académicos consideran que la legislación funeraria está dirigida al género femenino, Stears sostiene que es más probable que el objetivo real fueran los funerales ruidosos y perturbadores, y que las mujeres fueran reguladas simplemente por la naturaleza extrovertida del duelo que se esperaba de ellas (p. 143).

14 Platón confirma que las diferencias entre el lamento trágico y el de la vida real eran evidentes en la antigüedad, ya que lo usa como parte de su justificación contra la tragedia (*Rep.* 3.387d–388e; 605d10–e2).

15 La compilación de Torrance (2017) hace hincapié en este aspecto inexplorado por la crítica.

16 Según Heródoto, la mayoría de los ciudadanos habían sido evacuados a Salamina; los restantes se habían atrincherado en la acrópolis y resistido a las fuerzas de Jerjes, hasta que algunos de los soldados persas lograron entrar en la acrópolis. Cuando los atenienses vieron que se había abierto una brecha, algunos se refugiaron en el templo, pero los persas los mataron a todos y quemaron los edificios (Hdt. 8.51-4).

17 El plan de los aliados era exigir la rendición de todos los que se habían pasado a los persas. Sin embargo, los tebanos rechazaron la demanda de la rendición y el asedio duró veinte días hasta que se entregó a varios hombres tebanos de rango apropiado. (Hdt. 9.86–8).

18 Las odas corales de *Siete* son: la de ingreso, entre los versos 78-180, las enmarcadas (vv. 287-368; 720-791 y 822-874) y la final (vv. 875-1004). Además de proponerse un vínculo estrecho entre la oda de ingreso y la segunda, tanto como entre la final y la cuarta, en este diseño de las secuencias musicales considero que resulta significativo el “juego” entre las que funcionan como encuadre y las que se ejecutan durante el desarrollo de la trama dramática. Sin embargo, este análisis excede el objetivo del artículo.

19 Adhiero a la postura predominante que sostiene la inautenticidad del pasaje final (vv. 1005-1078), considerando que la obra concluye con el lamento definitivo del coro (Sommerstein, 2008). Los versos 861-874, que presentan a Antígona e Ismene, se incluyen entre los pasajes sospechosos, del mismo modo que 996-997. Si las hermanas estuvieran presentes durante el lamento, iría en contra de la convención de que el coro dirigiera el lamento en lugar de los parientes. Los versos 961-1004, a veces asignados a las hermanas, probablemente fueron escritos originalmente para dos líderes del coro. El análisis de diversos aspectos de *Siete* no tendrá en cuenta las secciones espurias mencionadas anteriormente.

20 Hymes aborda el concepto de competencia comunicativa en contraste con la competencia lingüística: “A child from whom any and all the grammatical sentences of a language might come with equal likelihood would be a social monster. Within the social matrix in which it acquires a system of grammar, a child acquires also a system of its use.” (Hymes, 1974, p. 75).

21 De acuerdo a la definición de Calame, 2024, p. 30: “Adopting a wide anthropological perspective, ritual is here understood instrumentally as an individual or collective action that is culturally organized according to implicit rules and repeated according to stated rules”.

22 Tomo algunos elementos de análisis del modelo S-P-E-A-K-I-N-G, que Hymes expone en varias de sus obras y en particular en su trabajo sobre la etnografía de la comunicación (1974).

23 El llanto emerge como un elemento significativo en otros momentos coyunturales del desarrollo del drama en los que, por el contrario, se marca en el habla –en lugar de vocalmente– el impacto del contraste producto de la restricción excesiva. Cuando Etéocles parece condenado a luchar en combate cuerpo a cuerpo contra su propio hermano, lo reprime (vv. 654-656, esp. “no es propio llorar ni lamentarse”). Incluso la maldición paterna tiene “ojos secos y sin lágrimas” (v. 696).

24 Sobre el giro afectivo y el estudio de las emociones y los afectos, véase Fernández y Buis (2022). Para la forma ritual que asumen las emociones en la tragedia griega, véase especialmente Di Benedetto y Medda (2002, pp. 266–78).

25 Además de las oposiciones en el montaje, las odas se diferencian también en la manera como se involucran las ejecutantes con el objetivo del canto y en el modo en que se conceptualiza el mensaje emitido por ellas en el plano del oyente. Dejamos de lado estos elementos textuales porque forman parte del plano de la enunciación, y no de la vocalización. Sin embargo, el análisis de la deixis personal en las dos odas arroja resultados elocuentes. En la primera oda, la primera persona satura el canto: las jóvenes hablan de ellas, entre ellas, para ellas; cantan para protegerse y para reconfortarse a sí mismas. En la última, la primera persona se registra únicamente dos veces en un total de 129 versos: el pronombre personal *μου* en la periférica estructura del genitivo absoluto del verso 920 y la interrogativa directa del verso 1002 (*θήσομεν*), en el que el coro pregunta por el lugar apropiado para el entierro de los hermanos.

- 26 Cfr. Taplin (1977, pp. 141-142); Gruber (2009, pp. 166-167) y Giordano-Zecharya (2006). Griffith (2017, pp. 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.”
- 27 Sobre el patrón astrófico de docmíacos, ver Stehle (2005, pp. 105–6). Griffith (2017, p. 126) subraya que el docmíaco es un ritmo distintivo que se usa para expresar perturbación de todo tipo.
- 28 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, p. 105; Hogan, 1984, p. 247, entre otros).
- 29 Según Sommerstein (2008, p. 243), los cadáveres habrían sido ingresados a escena en el v. 848.
- 30 Los textos citados siguen la edición de Sommerstein (2008). Todas las traducciones son propias.
- 31 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 (*Ilíada* VI.286-311).
- 32 Es interesante reflexionar sobre la única vez que aparece la forma vocal οἱ γὰρ τάλαινα (808) en este cierre en el que el coro toma el protagonismo de la escena, ya que sería una expresión tradicional esperable para el *góos* posterior pero, curiosamente, no se usa. En este verso, anterior al desarrollo del ritual funeral, las tebanas manifiestan sufrir por ellas mismas: son desdichadas porque se reconocen como “adivinas de males”. En la oda anterior, pudieron anticipar la muerte de Etéocles.
- 33 Es necesario tener presente que los anapestos inmediatamente posteriores a la partida del mensajero (vv. 822- 831) se consideran espurios (Sommerstein, 2008, p. 239). Por lo tanto, este par estrófico es la reacción espontánea del coro ante las novedades anunciadas.
- 34 Como explica Alexiou (2002), la *próthesis* es la parte del ritual fúnebre que involucra la colocación del cadáver ante los dolientes. Las imágenes de la *próthesis* muestran frecuentemente a mujeres de luto de pie alrededor del cuerpo, participando en actividades rituales como sostener la cabeza del difunto, golpear el pecho y la cabeza, y tirarse del cabello.
- 35 Es notable lo distinta que sería una edición de la obra que eliminara los pasajes sospechados, como el de los versos 861- 874, ya que podría apreciarse la coherencia compositiva que presenta este cierre coral.
- 36 La traducción de Sommerstein en primera persona (2008, p. 257) hace perder de vista el distanciamiento afectivo que marca el libreto.