

(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 (C

1994/5: 137) intradramáticas eso

ë (c)-3(a)3(os)7.o, paar el co64.9(lp)42.9coti7(v)8os cor osoae,ient(n)19(t)6(s de,ie3 o)12ue(n)4(c5)-3(a)9r lca cione,ienioo(a)9(n4(do(

es0.2diata,

nocib7(les p)42.9(a)9(rr e)4(l es)5(o)-9eatC T con

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, nalmamente, 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)

iete contra Tebas se abre con un prólogo, en el cual Etéocles reúne a los “ciudadanos de Cadmo”

los estruendos de guerra (vv. 100; 115, entre múltiples referencias sonoras). La primera palabra de la oda es doblemente autorreferencial. Por un lado, μ es un verbo de uso exclusivamente femenino (LSJ; Edmunds 2017: 106) y anuncia el género de las *performers* (entendido como *gender*)

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

ya que permite diversas interpretaciones, según sea considerada como impersonal o, por el contrario, como

Conclusión

- 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). "9nanc 9110(u)3F [(,em-6(ar)19l1.2 T4.6271 Tfd0)1(Tfd0 G TfdrT9(

