

**SENTIR ANTE OTROS. EL MIEDO COMO RECURSO DINÁMICO Y
PROGRAMÁTICO EN LA PROPUESTA DRAMÁTICA DE
*SIETE CONTRA TEBAS****

**EXPRESSING EMOTIONS IN PUBLIC. FEAR AS A DYNAMIC AND
PROGRAMMATIC MECHANISM ON *SEVEN AGAINST THEBES***

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI

mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar

Centro de Estudios Helénicos

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional de La Plata – Argentina

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

Texto recibido em / Text submitted on: 07/10/2022

Texto aprovado em / Text approved on: 11/03/2023

Resumen

El estudio propone revisar la articulación entre miedo, género (*gender*) y razón en *Siete contra Tebas*. Para ello, considero necesario observar el contexto emocional *integral* de la tragedia, que presenta un contrapunto con la emoción contraria (*Rét.* 2.5, 1382bss.): el coraje. En el proceso dramático, constituido por la puesta en escena de emociones *dinámicas* (Konstan 2006), observo el contexto en el que surgen y se manifiestan, para reflexionar sobre qué propone el dramaturgo a través del juego con el par antagónico *phóbos- thársos*.

*Una primera versión de este trabajo fue presentada como conferencia en el *I Simpósio de Filosofia e Literatura Clássica da Universidade Federal de Tocantins*, “O medo entre gregos e latinos”, en mayo de 2022. Agradezco a la Dra. Juliana Santana por haberme propuesto el desafío de escribir sobre el tema. Asimismo, deseo manifestar mi especial agradecimiento a los evaluadores anónimos de la revista *Humanitas* por sus enriquecedores comentarios.

Según el enfoque constructivista, las emociones son producto de las interacciones sociales, que *emergen y evolucionan* de un contexto particular (Konstan 2011). Dicho enfoque invita a superar el estudio de las relaciones entre hombres y mujeres adoptando una visión mayor, que involucra el estatus cívico de la emoción (Allard-Montlahuc 2018).

A partir del análisis de pasajes seleccionados del texto, sostengo que no se puede simplificar el antagonismo coro/ rey como una mera oposición de géneros; tampoco como una inocente contraposición entre miedo y coraje. En la obra, el miedo, que aparece inicialmente presentado como una emoción negativa que “daña desde dentro” (vv. 191-194) se propone en la segunda parte como la única salida posible ante la maldición familiar. La exhibición de ambas emociones constituye un recurso *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 como espectáculo.

Palabras clave: *Siete contra Tebas*, Esquilo, Miedo, Coraje, Etéocles.

Abstract

The study proposes to reassess the articulation between fear, gender and reason in *Seven against Thebes*. For this, it becomes necessary to observe the integral emotional context of the tragedy, which presents a counterpoint with the opposite emotion (*Ret.* 2.5, 1382bss.): courage. In the dramatic process, constituted by the staging of dynamic emotions (Konstan 2006), I observe the context in which they arise and manifest themselves, to reflect on what the playwright proposes through the game with the antagonistic pair *phóbos-thársos*.

According to the constructivist approach, emotions are the product of social interactions, which emerge and evolve from a particular context (Konstan 2011). This approach invites us to go beyond the study of the relationships between men and women by adopting a larger vision, which involves the civic status of emotion (Allard-Montlahuc 2018).

From the analysis of selected passages of the text, I maintain that the choir/ king antagonism cannot be simplified as a mere gender opposition; nor as an innocent contrast between fear and courage. In the overall context of the work, fear, which initially appears presented as a negative emotion that “damages from within” (vv. 191-194), is proposed in the second part as the only possible way out of the family curse. The exhibition of both emotions constitutes a dynamic and programmatic mechanism to involve and guide the audience in relation to the action that takes place, in a process that depends on the unique capacity of theater as a spectacle.

Keywords: *Seven against Thebes*, Aeschylus, Fear, Courage, Eteocles.

It may be that one cross-cultural constant in emotions is the conspiracy they enter into with reason to provide their own justification.

Konstan 2006: 38

1. Introducción

Las emociones han desempeñado un papel central en las demarcaciones culturales y sociales de género. Históricamente hemos estado atravesados por la idea de que las mujeres, consideradas irracionales y más cercanas a la naturaleza, estarían más dispuestas a expresar sus emociones y pasarían más rápidamente de una a otra, volviéndose volubles. Los hombres, depositarios de la cultura y la razón, ejercerían en cambio un mayor autocontrol y serían más capaces de dominar la expresión de sus pasiones. De esta manera, según como han sido juzgadas, esperadas o exigidas, las emociones han resultado sexuadas.

Las oposiciones radicales hombre-mujer y emoción-razón, especialmente expresadas en formas extremas y rígidas, no han existido siempre. Efectivamente, en la Antigüedad, Aristóteles sostuvo que las emociones estaban comprometidas en un diálogo constante con la razón (*Rhet.* 2.1.1378^a20-23). El presente estudio propone reflexionar sobre la articulación entre el miedo, el género y la razón en la tragedia *Siete contra Tebas* de Esquilo revisando estas ideas que, *a priori*, condicionan el abordaje de este libreto teatral.

Dada la coyuntura que pone en escena *Siete contra Tebas*, la experiencia abrumadora del miedo no sorprende al público, ni a aquel del siglo V a.C., ni al actual. Como trascendería en boca del Esquilo aristofánico, se trata de “un drama lleno de Ares” (*Fr.* v. 1021. Frenkel- Coscolla 2011). No obstante la triste universalidad e intemporalidad de la guerra y sus consecuencias, esta tragedia insinúa una perspectiva distinta de su indiscutible antecedente artístico de matriz marcial, *Ilíada*: en la guerra (ya) no hay héroes, sino solo víctimas.

De todas las obras conservadas, como ya ha afirmado Konstan, aquella en la cual el miedo es más central al tema es *Siete contra Tebas*.¹ El aserto, sin embargo, ha direccionado la atención de los estudiosos sobre las insoslayables exteriorizaciones del coro de jóvenes tebanas, cuyos clamor y fernesí acaparan la atención de los espectadores, tanto externos como internos a la representación. Por el contrario, mi mirada en esta oportunidad propone atender al espectáculo y al contexto, focalizándome en Etéocles y su relación con el miedo, analizando las posiciones que el personaje expresa en relación con el

¹ Konstan 2006: 144.

factor emocional. Para ello, tendré en cuenta el contexto emocional integral de la tragedia, a lo largo del cual se propone un contrapunto con aquella otra emoción que Aristóteles considera como contraria al miedo: el coraje.²

Aunque es cierto que estemos estableciendo un diálogo un tanto anacrónico entre la *Retórica* aristotélica y el drama clásico, podemos afirmar que en la antigua Grecia no se trataba de suprimir las emociones, sino de exhibirlas de manera mesurada, según los principios de la virtud y la justicia. De esta manera, en el proceso dramático, constituido por la puesta en escena de emociones *dinámicas*,³ observaré las coyunturas en las que el miedo emerge y se pone de manifiesto, centrándome en reflexionar acerca de qué propone el dramaturgo a través de este juego con el par miedo- coraje. En definitiva, me alinee en la voluntad de revisar las miradas polarizadas de las que ha sido objeto, también, *Siete contra Tebas*.⁴

2. El análisis de contextos emocionales: sentir miedo *ante* otros

A diferencia del género (*gender*), que desde un principio fue conceptualizado como una herramienta heurística, la emoción es un campo de estudio aún en definición. Si bien hoy nadie negaría que las emociones tienen carácter cultural,⁵ existe una gama considerable de enfoques sobre ellas.⁶ Más allá de la multiplicación de estas teorías en efervescente construcción, reconocer las manifestaciones de la emoción como pilar fundamental de la vida humana significa comprender de forma holística las dinámicas sociales, culturales y políticas, porque las emociones son consecutivas del ser *en relación*. No obstante, con la lente de esta era en la que se fomenta y promueve la *empatía* (un concepto de moda afortunadamente amigable y

² Konstan 2006: 38.

³ Konstan 2006: 37.

⁴ Me refiero a lecturas que, en su momento, fueron renovadoras, como la señera de Zeitlin 1990 o la más actual de Byrne 2002, pero que hoy demandan ser relativizadas.

⁵ Konstan 2006; Cairns 2008; Munteanu 2011. Cairns (2008: 43) incluso define la emoción como una categoría pancultural que puede, por lo tanto, ser analizada desde una perspectiva cultural cruzada. En este artículo se dedica precisamente a tratar sobre las dificultades y métodos para el estudio de las emociones en griego antiguo.

⁶ Desde ya, la propuesta puntual de este trabajo demanda que no podamos detenernos en numerosas investigaciones previas que versan sobre la historia del estudio de las emociones en el área de Clásicas (cfr. Chaniotis 2012: n. 18; p. 24 n. 50; Konstan 2015 y 2016; Sanders 2012) o sobre la elucidación de los diversos factores que han determinado el “giro emocional” o “afectivo”, iniciado aproximadamente tres décadas atrás (cfr. Athanasiou et al. 2008).

solidario), “sentir en relación” no debe entenderse en el contexto del teatro griego clásico como “sentir con otros”,⁷ ni siquiera sentir *entre* otros. Para los griegos del siglo V a. C. debemos pensar, en cambio, en la idea de sentir *ante* otros, fundamentalmente cuando tratamos acerca de la expresión de la emoción en espacios públicos.⁸

En la Atenas clásica, se esperaba que un buen ciudadano dominara sus emociones, aunque ciertas veces podía liberarlas, siempre que controlara su intensidad o las volviera en beneficio de la ciudad.⁹ Las emociones implicaban entonces procesos de evaluación, que dependían de las normas socioculturales.¹⁰ Y como las emociones influían notablemente en el comportamiento de individuos y grupos, eran socialmente relevantes y, en consecuencia, sujetas a escrutinio, juicio e intervención normativa. En definitiva, como fenómeno social, las emociones cumplían funciones sociales y seguían reglas sociales.¹¹

Según lo expuesto, en este análisis del miedo en *Siete contra Tebas* seguiré el enfoque constructivista, que propone tratar las emociones como el producto de las interacciones sociales, que *emergen y evolucionan* de un contexto particular.¹² Dicho enfoque también invita a superar el estudio de las relaciones entre hombres y mujeres adoptando una visión más amplia, la de los vínculos entre los individuos que viven en la ciudad. Propicia, en definitiva, la atención en el estatus cívico de la emoción.¹³ De este modo, analizar contextos, más que estados de ánimo, permitirá subrayar la plasticidad y fluidez en la forma en que las emociones se distribuyen entre los géneros.

En la guerra, todos sienten miedo. Baste tener presente que no solo Andrómaca y Hécula lo experimentan, sino también Héctor, que llega incluso a plantearse la posibilidad de no combatir contra Aquiles (*Il.*22.111-125). El miedo, entonces, no se oculta en ciertas ocasiones, y parece haber una aceptación generalizada del hecho de que todo individuo puede sentir

⁷ Girado Sierra 2022.

⁸ El primer volumen acerca de los recursos y métodos para estudiar las emociones en la Grecia antigua editado por Chaniotis en 2012 dedica un apartado especial a la gestión de las emociones en espacios públicos (pp. 293- 356), dando cuenta de la trascendencia cultural de esta condición contextual.

⁹ Allard-Montlahuc 2018: 18.

¹⁰ Konstan 2006: 24.

¹¹ Chaniotis 2012: 15.

¹² Konstan 2011: 7-12.

¹³ Allard-Montlahuc 2018: 4; Gallego-Fernández 2019.

temor algunas veces.¹⁴ El ejemplo predecesor y paradigmático de *Iliada*, frente al cual se compone *Siete contra Tebas*, pone en evidencia el aspecto social del miedo, que involucra no solo las consecuencias devastadoras que supone la toma de una ciudad, sino también cuestiones referidas al honor personal y, a nivel político, la reputación de los referentes. En la sociedad griega arcaica y clásica el yo fue en gran medida conceptualizado como interdependiente, en lugar de independiente.¹⁵

Frente a la realidad indiscutible del miedo en el combate y la inminencia de la muerte, los griegos forjaron y practicaron una ideología del coraje, imprescindible para aquellos hombres que quisiesen reclamar un lugar destacado dentro de la comunidad. Según el reconocido discurso de Sarpedón (*Il.*12.310-28), el valor justificaba el estatus en la sociedad arcaica. Pero la puesta en práctica del coraje parece haber sido relativa a las circunstancias ya en los poemas homéricos. En ocasiones, los héroes retrocedían, abandonaban la vanguardia, o incluso huían, si la situación lo requería.¹⁶ Como sintetiza Etcheverría Rey, “en una cultura que sobrevalora el coraje como elemento de identidad masculina, el miedo, emoción inevitable e ineludible, encuentra un hueco al ser presentado como una prueba de valía: ante el miedo es donde se ponen a prueba los griegos de verdad”.¹⁷ En este punto, el miedo se aproxima a la razón y se sitúa dentro de la ideología del coraje, pues ambas emociones se definen de forma relacional, esto es, la una en función de la otra.¹⁸

La primera elaboración teórica sistematizada acerca del miedo que encontramos en la cultura griega, forjada por Aristóteles, propone una definición compleja de la emoción, relacionándola con procesos cognitivos que implican lógica y raciocinio.¹⁹ La definición de emoción (*páthos*)

¹⁴ Konstan 2006: 136-138.

¹⁵ Konstan 2006: 31.

¹⁶ Acerca del componente cognitivo y la dimensión deliberativa del coraje en los poemas homéricos véase Canevaro 2019.

¹⁷ Etcheverría Rey 2014: 15.

¹⁸ Konstan 2006: 135-137. Zavaliy-Aristidou (2014: 177) señalan: “The situation hardly improves when Aristotle formulates his second definition of a brave person in the following way: ‘The man, then, who faces and who fears [φοβούμενος] the right things from the right motive, in the right way and at the right time, and who feels confidence under the corresponding conditions, is brave’ (1115b16–18).”

¹⁹ Mi análisis del miedo y de su contraparte, el coraje, se inspira en la *Retórica* de Aristóteles, pero no busca profundizar en sus tensiones, sino tomar sus teorizaciones como punto de partida para pensar en la puesta en escena de estas emociones en *Siete contra*

que ofrece en *Retórica*²⁰ no relaciona la emoción con su causa externa o estímulo, sino que insiste, en cambio, en su efecto sobre el juicio: "...porque las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios, en cuanto que de ellas se siguen pesar y placer. Así son, por ejemplo, la ira, la compasión, el temor y otras más de naturaleza semejante y sus contrarias (*Rhet.* 2.1, 1378^a20-23)".

Para Aristóteles la capacidad de causar efecto en las decisiones es central en las emociones. Las emociones no son solo sensaciones, sino estados de conciencia cognitivos o volitivos. En este sentido, el proceso de identificar una cosa como aterradora, como aclara el filósofo más tarde en su definición específica del miedo (*Rhet.* 2.5, 1382a5), implica también juicios sociales sofisticados.²¹ Lejos de ser irracional, Aristóteles sostiene que el miedo hace que la gente sea deliberativa (*bouleutikós*).²² Por lo tanto, la evaluación racional de un peligro es una parte intrínseca de la emoción, y no una causa de ella. De este modo, el papel de la evaluación en la emoción no es meramente constitutivo, sino dinámico: una creencia entra en la formación de una emoción, que a su vez contribuye a modificar alguna otra creencia o, quizás, a intensificar la original.²³ Como subraya el propio Konstan, este ciclo ayudaría a explicar por qué las emociones a veces son difíciles de erradicar: tienden a autovalidarse, porque pueden afectar las creencias de tal manera que reproducen y fortalecen el juicio que constituía el estímulo

Tebas y las posibles implicancias que esto tiene en la interpretación y recepción de la obra. Aristóteles ha captado algo esencial acerca de ambas emociones y sus intuiciones centrales siguen siendo relevantes en la actualidad. El *Laques* de Platón y la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles constituyen otras dos referencias principales para los puntos de vista clásicos sobre el coraje (ver Sluiter- Rosen 2003). Cualquier intento de comparación directa entre los enfoques de Platón y Aristóteles se dificulta por el hecho de que no tenemos ninguna exposición explícita y sistemática de Platón sobre el tema. Por otro lado, *Laques* es uno de los diálogos aporéticos. Como señalan Zavaliy-Aristidou (2014: 175), la diferencia más conspicua entre ambas propuestas reside en el alcance de las acciones que deberían entrar propiamente en la categoría de "valientes". El Sócrates platónico está dispuesto a incluir en la categoría incluso a aquellos que "son poderosos para luchar contra los deseos y los placeres" (191e1), es decir, los individuos que muestran un nivel inusual de autocontrol cuando se enfrentan a fuertes tentaciones. Aristóteles, en cambio, identificó el coraje con el logro militar.

²⁰ La cita es una traducción propia de la ofrecida por Konstan 2006: 33.

²¹ Konstan 2006: 34: "If Aristotle subsumes emotion under rhetoric, then, it is in part because their effect on judgment was for him a primary feature of emotions in the daily negotiation of social roles."

²² Véase Konstan 2006: 135; 2015; 2022, sobre *Rhet.* 2.5, 1382a5.

²³ Konstan 2006: 37.

original de la emoción, generando un sistema cognitivo cerrado o circular. Como podremos ver más adelante, este último aspecto resulta central en el vínculo que Etéocles muestra tener con el miedo en *Siete contra Tebas*.

Según la definición aristotélica, *phóbos*, el miedo, es “un sufrimiento o turbación nacido de imaginar un mal venidero que puede provocar destrucción o sufrimiento. Pues no tememos todos los males, por ejemplo ser injustos o estúpidos, sino sólo los que pueden producir grandes sufrimientos o pérdidas. Y además, si no nos parece que van para largo, sino que están próximos y a punto de ocurrir. Pues lo que va para largo no lo tememos” (*Rhet.* 1382a21-25).²⁴ De esta definición se deduce que el miedo implica, por un lado, conocimiento y, por otro, capacidad de inferencia²⁵. Qué debemos temer y cómo es una información en gran medida social y cultural. El individuo debe saber resolver y aplicar esa información en las situaciones concretas, lo que requiere la participación de la razón.

Como asevera Etcheverría Rey, “esta visión aristotélica convierte una emoción en principio ‘negativa’ en una prueba de buen juicio: el miedo es la consecuencia lógica de una buena evaluación de la situación, por lo que no experimentar miedo en determinadas situaciones equivale a un defecto cognitivo”.²⁶ Precisamente para ilustrar esto, Konstan recurre al ejemplo de Héctor, que en *Iliada* siente miedo inmediatamente antes del duelo con Aquiles (*Il.* 22.131-37), pues de acuerdo con Aristóteles la emoción sería la consecuencia de la correcta valoración de la superioridad del enemigo.²⁷ De ello se concluye que el coraje no consiste en evitar o suprimir el miedo, sino en gestionarlo.

3. El miedo en *Siete contra Tebas*

En el espectáculo que propone Esquilo en *Siete contra Tebas* el miedo es la emoción imperante. *Fóbos* es lo que los atacantes inspiran a las víctimas dentro de los muros de la ciudad sitiada: las jóvenes tebanas que componen el coro trágico experimentan y transmiten un miedo constante. Primero, temen perder su libertad ante una eventual derrota; más tarde, temen por la seguridad de su rey Etéocles.

²⁴ La traducción al español de esta cita ha sido extraída de Etcheverría Rey 2014: 16.

²⁵ Konstan 2006: 130-131, 143, 149, 154.

²⁶ Etcheverría Rey 2014: 17.

²⁷ Konstan 2006: 138.

A lo largo de la obra, los conceptos relativos al miedo varían según las diferentes situaciones y, otras veces, la emoción no se nombra pero se alude a sus síntomas. En un exhaustivo volumen acerca de los recursos y métodos para el estudio de las emociones en la antigüedad griega, ya se ha advertido enérgicamente acerca de que el principal obstáculo para esta línea de investigación es la naturaleza del material fuente, es decir, el texto²⁸.

La importancia de la emoción en la comunicación y la interacción se ha enfatizado a menudo en investigaciones pertinentes. Dentro de todo el abanico de posibilidades que estos estudios invitan a realizar en este campo, se ha señalado que la emoción comunica información sobre las intenciones y el comportamiento probable. La sintética expresión de Chaniotis resulta elocuente: “emotions may lead to actions”²⁹. Por esta razón, en este artículo propongo una selección de pasajes en los que se registra la mención explícita del miedo en boca del personaje de Etéocles o su vínculo implícito con dicha emoción, tomando en particular consideración dos momentos en el desarrollo del drama: primero, el del impacto inicial de la noticia sobre el asedio de la ciudad; luego, el de la conmoción por la información acerca de la identidad del oponente con el que debería enfrentarse el rey en la séptima puerta: Polinices.

La impetuosa reacción de Etéocles ante el miedo expresado por el coro de jóvenes tebanas al advertir la invasión de la ciudad ha suscitado numerosos debates entre los estudiosos. Por un lado, ha sido considerada como un arrebato inapropiado de misoginia;³⁰ por otro, en el otro extremo, ha sido reconocida como un modelo de la conducta masculina apropiada en tiempos de guerra. Ambas posturas se fundamentan en patrones de conducta esperados, relacionados con el estatus y la autoridad. Más allá de estas polémicas que intentan justificar el comportamiento de Etéocles en términos de género o de poder, lo que es insoslayable en la obra es la trascendencia de la voz femenina, porque atraviesa un proceso de maduración en el desarrollo de la representación, un proceso articulado en torno a la ocasión apropiada para sentir miedo. Es en función de esa voz, *ante* esas jóvenes, que se configura una emoción silenciada de Etéocles. Precisamente, la reacción del rey, aunque no sea denominada con una etiqueta específica,

²⁸ Chaniotis 2012: 14.

²⁹ Chaniotis 2012: 22.

³⁰ Se considera a Etéocles un varón que rechaza su vínculo parental y prefiere identificarse con los hombres sembrados autóctonos, con un origen sin unión sexual (y sin transgresión e incesto).

también comporta la exhibición de una emoción. Las jóvenes padecen miedo, pero, ¿qué siente Etéocles?

Efectivamente, como ha sido afirmado, los aspectos lingüísticos de sentir, expresar y despertar emociones son de fundamental importancia. Estudiar las emociones desde una perspectiva transcultural comporta traducir (interpretar) términos emocionales de una lengua a otra.³¹ Sin embargo, el lenguaje tiene la capacidad no solo de expresar, sino también de ocultar emociones, y explotamos intencionalmente esta capacidad para realzar o suprimir las manifestaciones del sentir.³² Esto puede verse en la puesta en escena de las emociones de *Siete contra Tebas*. Por un lado, en su encuentro inicial con las jóvenes tebanas, Etéocles, mientras juzga y exige un comportamiento emocional específico de las mujeres, habla explícitamente del miedo recurriendo a un concepto específico, *phóbos*. En sus discursos, la valoración del miedo es negativa e insiste en proponer una emoción que se contrapone palmariamente a esta, a la cual refiere a través del término *thársos*. Las emociones del coro, por lo tanto, se expresan. Por otro lado, en la inauguración de la segunda parte de la obra que se inicia con la noticia de la presencia de Polinices en la séptima puerta, donde el contexto emocional afecta especialmente al rey, *phóbos* y *thársos* no se nombran. Las emociones de Etéocles se ocultan.

Como afirman Sluiter-Rosen, la forma en que un concepto funciona en una sociedad dada no es una cuestión de estricta semántica, sino el resultado de los usos performativos que se le dan³³. Los intelectuales antiguos eran plenamente conscientes de esta flexibilidad retórica del lenguaje valorativo. Sostengo que *thársos* debe traducirse en el contexto de esta obra como “coraje”,³⁴ siguiendo a Maria Theodoropoulou cuando afirma que una

³¹ Konstan 2009: 16. Sobre las problemáticas y debates que atañen a los estudios del lenguaje y la emoción, ver el capítulo de Theodoropoulou 2012.

³² Chaniotis 2012: 14. Si bien la afirmación de Cairns (2008: 56) no está dirigida específicamente a aquellas emociones que no se nombran, su observación, que busca ampliar los alcances de la propuesta precedente -y señera- de Konstan (2006), también sostiene mi hipótesis: “what is at stake is not just the semantics of ancient and modern terms but the difference between ancient and modern societies. The need for caution in using lexical evidence as the basis for sociocultural analysis”. Es necesario, no obstante, agregar que ya en 2006 (p. 30) Konstan sostuvo: “Expression is minimal, I am arguing, because the information relevant to an understanding of the emotion in question lies in the stimulus and its evaluation, not in the visible sign of an otherwise opaque inner state”.

³³ Sluiter-Rosen 2003: 8.

³⁴ Como establece Canevaro (2019: 190), el coraje presenta múltiples manifestaciones semánticas. La forma de coraje que se pone en discusión en los diálogos socráticos de Platón,

emoción “cannot be investigated ‘naked’, because language always mediates between it and the researcher – and every language makes its own proper intersection in the spectrum of the emotional experience”³⁵. En consecuencia, mi propuesta de traducción no solo sigue la oposición *fóbos–thársos* señalada por Aristóteles,³⁶ sino también la amplia definición de coraje propuesta por Balot como la cualidad o disposición de carácter que permite a un individuo superar el miedo para lograr una meta preconcebida (2004: 407). En definitiva, para acercarnos al contexto emocional que propone *Siete contra Tebas*, resulta especialmente significativa la “ideología del coraje racional del s. V”³⁷: “For Athenian courage did not always imply unrestrained aggression, pugnacity and violence. Rather the Athenians’ ideals of reflective courage inspired citizens rationally to comprehend their self-interests and not to be deterred in pursuing them, either by fear or danger or by conventional beliefs encouraging a quick recourse to war or violence”³⁸.

Mi hipótesis es, por lo tanto, que no se puede simplificar el antagonismo entre el coro y el rey como una mera oposición de géneros, tampoco como una simple contraposición de emociones entre el miedo y el coraje. Puesto en el contexto integral de la obra, el miedo, que aparece inicialmente presentado como una emoción negativa que “daña desde dentro”³⁹ se propone en la segunda parte del drama como la única salida posible ante la maldición,

y más específicamente en el *Laques*, es *andreía*. Si embargo, de ninguna manera es el único concepto utilizado. *Andreía* parece más adecuado en ámbitos marciales y masculinos, mientras que *tólma* y *thrásos*, por mencionar otros conceptos frecuentes, pueden traducirse también como atrevimiento o audacia. En la superficie, parece haber una jerarquía en la que *andreía* es una cualidad inherentemente masculina y positiva mientras que *tólma* y *thrásos*, a menudo utilizados en relación con las mujeres, tienen un matiz más negativo (Penrose 2016: 27).

Andrei Zavaliy-Aristidou (2014) han procurado analizar la complejidad en la definición de coraje tratando de desentrañar el aspecto que concierne a la nobleza de la acción. Para una discusión esclarecedora sobre el “coraje prototípico”, véase Sluiter-Rosen (2003).

³⁵ Theodoropoulou 2012: 434.

³⁶ Konstan (2006: 132) indica: “The chief catalyst of fear in all these cases is the superior strength of the other party (2.5, 1382b 115-119). So too confidence (*to tharsos*), which Aristotle characterizes as the opposite of fear, derives from the knowledge that any rivals we may have are either weak or of a friendly disposition, or else that we have more or stronger allies on our side (2.5, 1383a 22-5). Aristotle adds that confidence is inspired also by inference and comparison”.

³⁷ Balot 2004: 408.

³⁸ Balot 2011: 97.

³⁹ Cfr. vv. 191-194: “Y ahora, tras haber dispuesto estas fugas que corren en todos los sentidos, habéis inspirado un mal cobarde (*ápsuchon kakén*) a los ciudadanos con

porque “el miedo implica también algún tipo de ‘inteligencia política’” (Etcheverría Rey 2014: 18). La acción dramática y las conversaciones deliberativas en torno a las emociones, por lo tanto, constituyen un mecanismo *dinámico y programático* para involucrar y orientar a la audiencia en relación con la acción que se desarrolla, invitándola a pensar en una comprensión más profunda del miedo y sus demandas en situaciones particulares en un proceso que depende de la capacidad única del teatro como espectáculo.

3.1. Emociones expresas

La ideología heroica de *Siete contra Tebas* retoma una época anterior en la que la excelencia de los guerreros individuales era fundamental. La obra se asemeja a *Iliada* en este y otros aspectos. Es necesario atender a que, si bien en la tragedia no hay tanta acción como una audiencia moderna podría esperar, hay *reacciones* que resultan extremadamente significativas. En relación con ello, la exhibición de las emociones constituye una información trascendente que colabora con que comprendamos otro aspecto que explique dónde residía el dinamismo en la producción dramática antigua. Como ha sido expuesto en los apartados precedentes, en el inicio del drama, *Siete contra Tebas* presenta una (falsa) oposición entre el miedo y el coraje.

La obra se abre con un prólogo, en el cual Etéocles reúne a los “ciudadanos de Cadmo” para defender la ciudad (vv. 1-38).⁴⁰ Hay estatuas con imágenes divinas posicionadas en un montículo (v. 240) en la *orchestra*. Etéocles transmite la profecía respecto del ataque a la ciudad esa misma noche y anima a los hombres a pensar en la victoria, ordenándoles que asuman posiciones de defensa:

ἀλλ' ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
ὀρμᾷσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία,

vuestro clamor. La situación de las puertas se acrecienta aún más y nosotros mismos somos arruinados desde dentro por estas”.

⁴⁰ No hay acuerdo entre los críticos acerca de si habría habido extras representando a los ciudadanos o si Etéocles habría aparecido solo en escena. Un argumento para esta última posibilidad es que el público se hubiera sentido como destinatario del discurso y, de este modo, incorporado a la acción dramática y a la dinámica emocional. Las primeras palabras de Etéocles, que son también las que inauguran la tragedia, son un discurso a los “ciudadanos de Cadmo”, una invocación que enfatiza tanto su ascendencia (sesgada) como su rol ante el Estado.

πληροῦτε θωρακεῖα, καὶ πέλμασιν
πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις
μῖνοντες εὖ **θαρσεῖτε**, μηδ' ἐπηλύδων
ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον: εὖ τελεῖ θεός.
σκοποῦς δὲ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ
ἔπεμψα, τοὺς πέποιθα μὴ ματᾶν ὁδῶ:
καὶ τῶνδ' ἀκούσας **οὔ τι μὴ ληφθῶ δόλῳ**. (Aesch., *Sept.* 30-38)⁴¹

Sin embargo, prepárense todos ustedes ante las almenas y las puertas de las fortalezas, precipítense con una armadura completa, colmen las corazas y apóstense en las cubiertas de las torres y, mientras permanecen sobre los caminos de salida de las puertas, **tomen coraje apropiadamente**, y **no teman demasiado** al tumulto de recién llegados: un dios cumple bien.

Y también yo envié espías y observadores del ejército; estoy convencido de que estos no pierden el tiempo en el camino. Ciertamente, después de que oiga estas cosas, **no temo para nada ser tomado en una trampa**.

Etéocles, sólido en su posición de autoridad, recurre a dos expresiones aparentemente antitéticas que, sin embargo, en el desarrollo de la trama se revelarán como complementarias: *tharseîte* (v. 34), tomar coraje, pero apropiadamente; *mé tarbeîte* (v. 35), no temer en exceso. Aunque nadie ha manifestado su miedo aún, Eteocles intenta evitarlo. La modalización a través de los adverbios *eû* (v. 34) y *ágan* (v. 35) da cuenta de la necesidad de lograr el equilibrio preciso entre el coraje y el miedo, aquel que permite tener el valor de atacar y el recelo de preservarse; ser héroe pero asumirse humano. Sobre el final del discurso, la completiva objetiva de *verba timendi* encabezada por la estructura enfática *ou mé* (v. 38) revela a un rey jactancioso (intensificado por la marca de negación rotunda a través del indefinido *ti*, “para nada”), que confía desmesuradamente en su capacidad estratégica: tener noticias de los enemigos es lo único necesario para garantizar su victoria. Esta expresión de soberbia sesga en su forma toda manifestación explícita de temor en el procedimiento de elisión del propio verbo regente.

Inmediatamente luego, entra en escena un explorador que se identifica como testigo de la asignación de los enemigos a cada una de las siete puertas de Tebas (vv. 39-68) y se retira con la promesa de ampliar la información:

⁴¹ Las citas pertenecen a la edición de Sommerstein (2008). Todas las traducciones al español son propias.

κάγῳ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον
ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖα λόγου
εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν **ἀβλαβῆς ἔση**. (Aesch., *Sept.* 66-68)

También yo, en cuanto al resto, tendré un ojo confiable que vigila de día y **estarás indemne** si conoces las cosas que suceden en las puertas con certeza de palabra.

Las últimas palabras del mensajero son significativas en tanto plantean la posibilidad de que Etéocles no sufra daño alguno (*ablabés ése*, v. 68). Esta posibilidad está atada a una condición: el conocimiento de lo que pasa del otro lado de las murallas. La partida del mensajero instala la contingencia, coloca a Etéocles ante un destino indefinido que se desprende del hecho de saber: vivir o morir. A continuación, Etéocles ora a los dioses y también se retira, con el fin de hacer arreglos para la defensa de la ciudad (vv. 69-77). El orden, el autocontrol y la resolución aún prevalecen cuando ambos salen⁴².

En este punto ingresa en absoluto pánico y desorden un grupo de jóvenes tebanas, provocado por el estruendo bélico (vv. 78-180). *θρέομαι φοβερὰ* (“lloro a gritos, aterrada”, v. 78)⁴³ son las dos primeras palabras del canto de entrada del coro. El interior y el exterior se mezclan ahora. Sus referencias constantes a la horda atacante se intercalan con oraciones desesperadas por la salvación de la ciudad. El grupo, que conforma el coro de la obra, aborda a los dioses alternadamente y adorna las estatuas con las guirnaldas que ha traído como ofrenda. El efecto es inquietante. A continuación, Etéocles regresa a escena enfurecido con la actitud de las mujeres y las impreca diciéndoles:

ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά,
ἢ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια,
στρατῶ τε **θάρσος** τῷδε πυργηρουμένῳ,
βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν
αὔειν, λακάζειν, **σωφρόνων μισήματα**; (Aesch. *Sept.*, 182-186)

⁴² Taplin 1977: 139-141.

⁴³ Esta es mi traducción; en la de Sommerstein 2008: 161, “I cry for great, fearful sufferings”, el adjetivo *φοβερὰ* parece ser neutro como atributo de ἄχη, en lugar de ser femenino como sujeto de *θρέομαι*. Asignar el atributo al sujeto en lugar de al sujeto transmite la idea del miedo como emoción.

Para un análisis pormenorizado de este pasaje, tanto como de la relación entre la autoridad y la voz coral que se desprende de los cantos de las jóvenes y la intervención de Etéocles, véase Fernández Deaustugini 2023.

Pregunto a ustedes, ganado intolerable, ¿acaso estas cosas son las mejores y constituyen una salvación para la ciudad y **coraje** para este ejército sitiado, después de que han caído ante las estatuas de los dioses protectores? ¿Es lo mejor, pregunto a ustedes, **objeto de desprecio de los que son medidos**, gritar y vociferar?

Etéocles censura la reacción del coro: la postración ante las estatuas (signo de vulnerabilidad) y la inflexión de sus plegarias (signo de su desesperación). La reprobación descansa nuevamente en el criterio de la medida (*sofrónon misémata*, v. 186). La enajenación de las jóvenes, producto del miedo desbordante, según alega el rey, interfiere en el coraje esperable (*thársos*, v. 184) de quienes deben enfrentar directamente al enemigo.

A lo largo de un intenso intercambio (vv. 203-286), las jóvenes intentan explicar la causa de su miedo. Esta emoción se convierte entonces en el detonador del espectáculo. En esta escena entre el colectivo femenino en pánico y el incólume rey, la tragedia propone un provocativo contraste de género. Etéocles reprende al coro por su comportamiento, con el argumento de que el pánico debilita la ciudad y fortalece el espíritu del enemigo (vv. 191-192; 236-238) y asevera que las mujeres deben permanecer en el interior de sus hogares; que es tarea del varón hacer sacrificios a los dioses en tiempos de guerra y guardar los espacios públicos (vv. 200-201; 230-232). En el torrente de reproches contra las mujeres, el rey insiste, como en el prólogo, en la prédica de la moderación:

οὔτοι φθονῶ σοι δαιμόνων τιμᾶν γένος:
ἀλλ' ὥς πολίτας μὴ κακοσπλάγχχνους τιθῆς,
εὐκηλος ἴσθι **μηδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ**. (Aesch. *Sept.*, 236-238)

En verdad, no te niego que veneres al linaje de los dioses, sino que, de modo que no pongas pusilánimes a los ciudadanos, cálmate y **no temas demasiado**.

Siempre con el objetivo de que el ejército no se acobarde, Etéocles subraya la necesidad de cierta continencia: no censura el miedo, sino, como indican el adverbio *ágan* (v. 238) y el preverbio *hupér-* (v. 238), su exageración. Por eso, las insta a que ofrezcan una plegaria calma y ordenada a los dioses (vv. 266-278):

καὶ πρὸς γε τούτοις, ἐκτὸς οὓς' ἀγαλμάτων,
εὐχου τὰ κρείσσω, ξυμμάχους εἶναι θεούς:

κάμῶν ἀκούσας' εὐγμάτων, ἔπειτα σὺ
 ὀλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῇ παιώνισον,
 Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς,
θάρσος φίλοις, λύουσα **πολέμιον φόβον**. (Aesch. *Sept.* 265-270)

Mientras estás lejos de las estatuas, ruega las mejores cosas, que los dioses sean aliados en el combate. Y después de escuchar mis súplicas,⁴⁴ tú enseguida canta como un peán⁴⁵ el grito sagrado de triunfo, el modo helénico de grito ritual, **coraje para los amigos**, mientras desatas el **terror enemigo**.

A partir de la misión que asigna a las muchachas, *thársos* (v. 270) y *phóbos* (*phóbon*, v. 270) se redistribuyen y replantean. Ya no conviven, sino que, en el discurso del rey, se oponen: el coraje, dentro de la ciudad; el miedo, fuera. Etéocles se presenta como un buen orador, poniendo los sustantivos opuestos al principio y al final del mismo trímetro yámbico, así como un buen maestro político para el control de las emociones, principalmente el miedo en una situación pública.

Tras la partida del rey, el coro parece más sosegado, aunque no sigue las instrucciones con precisión: en su siguiente canto (vv. 287-368), representa el sufrimiento ocasionado por la guerra y el costado destructivo de los valores militares, proyectando en imágenes el destino de mujeres y niños en una ciudad tomada. Su actuación recordaría a la audiencia los famosos lamentos femeninos de las ciudades asediadas, como los ya mencionados de Hécuba y Andrómaca en *Ilíada*, 6, en los que dominan las expresiones de miedo.⁴⁶ Las jóvenes no solo temen por los peligros de fuera, sino también por los de dentro. Por lo tanto, quiebran los límites trazados por Etéocles entre uno y otro espacio, trascendiendo las murallas.

⁴⁴ Si bien en la traducción al español no hay una diferencia perceptible, Giordano (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.

⁴⁵ El peán es mencionado dos veces en la tragedia (vv. 218; 633-635); tanto como el *ololygmós*. Evidentemente, se propone como necesario profundizar en la relación entre las emociones y estos cantos rituales.

⁴⁶ A pesar de que las jóvenes tebanas no están lamentándose formalmente, la manera en que su canto alude a la tradición épica y la transcendencia que en ella tiene el lamento funeral sirve para anticipar el canto final de la tragedia, que versa sobre la muerte de ambos hermanos. Es significativo, además, que la oda final exponga una crítica a los hijos de Edipo, en lugar de glorificarlos. Asumimos aquí que la escena de intervención de Antígona e Ismene es apócrifa.

3.2. Emociones ocultas

Siete contra Tebas puede abordarse como una tragedia dividida en dos partes: una preocupada principalmente por la *pólis* de Tebas, la segunda por el *génos* de Edipo. Esta división considera como punto de inflexión la escena de revelación, en la cual Etéocles descubre que se encontrará con Polinices en la séptima puerta (vv. 630-676).⁴⁷ La presentación del personaje protagónico de Etéocles como miembro (último) de los labdácidas y defensor de Tebas es clave para observar la tensión inextricable entre individuo y comunidad. Esta tensión también se revela en la puesta en escena de las emociones.

Como fue señalado, la tragedia se desarrolla en el espacio público, en la acrópolis de la ciudad. Esta categoría espacial condiciona directamente el contexto en el que se representan las emociones de la obra.⁴⁸ Como hemos podido apreciar a partir de los reproches de Etéocles a las jóvenes mujeres, el miedo parece una emoción propia de la esfera privada. No obstante, la hipersensibilidad femenina podía llevar a que las emociones privadas invadieran el espacio de la comunidad, tal como lo representa esta tragedia.⁴⁹

En la primera parte de *Siete contra Tebas*, observamos una tensión entre lo que un colectivo social (las jóvenes) declara que siente (miedo) y cómo esto es percibido (o eventualmente perceptible) por otros (Etéocles, los ciudadanos; como un peligro). Incluso, cómo esa emoción es sancionada por ser expuesta en un ámbito público. Los espectadores no conocen abiertamente cómo se sienten Etéocles y los ciudadanos. Sí saben, gracias a las

⁴⁷ Las famosas imágenes náuticas que construyen una de las redes conceptuales y alegóricas más evidentes en la obra, efectivamente, apoyan esta bipartición: Etéocles es al principio el gran timonel del metafórico barco de la ciudad (vv. 2-3), pero finalmente reconoce, antes de ir a pelear, que está navegando impulsado por el viento de la fatalidad (vv. 689-91). Ciertamente hay un cambio de enfoque innegable durante el curso de la obra, pero también es insoslayable que *pólis* y *génos* son “dos caras de la misma moneda” en el drama y aparecen indisolublemente asociados a lo largo de toda la propuesta artística del dramaturgo.

⁴⁸ Konstan 2006: 27-28: “But it may also be that forensic and deliberative environments were seen as exhibiting intensified scenarios of the way emotions operated in Greek life generally, where they were closely tied to communal interactions and manifested principally in a continuous and public negotiation of social roles”.

⁴⁹ Esto explica por qué el gobierno civil de la Atenas clásica habría buscado regular las emociones, participando en el trazado de los contornos de un régimen emocional de género. De hecho, se esperaba que los ciudadanos destacados, cuya cotidianidad estaba marcada por la exposición, parecieran insensibles y, en consecuencia, fueran capaces de expresar sus sentimientos de manera considerada. Véase Pascal-Montlahuc 2018: 17.

declaraciones, detracciones y autorizaciones de Etéocles previamente citadas, cómo *deberían* sentirse, es decir, qué se espera de ellos en una coyuntura extrema como la guerra. Porque hombres y mujeres, en la mayoría de los casos, comparten las mismas “comunidades emocionales” y los mismos escenarios, aún sin ocupar los mismos roles sociales en ellos.⁵⁰

Siguiendo la definición aristotélica de miedo expuesta anteriormente, que involucra en un uno indiscernible la emoción con la razón, el miedo, como armadura contra la fragilidad humana, ofrece una posibilidad para evitar o minimizar los riesgos. Como pudimos observar, en la primera parte de *Siete contra Tebas* Etéocles no condena el miedo ajeno, sino el miedo excesivo. Pero, no obstante considerarlo como posible, siempre medido, dentro de la gama de emociones esperables en la coyuntura bélica, nunca lo padece. De este modo, la tan estudiada escena entre el rey y las jóvenes tebanas compone no solo un clímax inestable e incierto, sino el *background* necesario para mostrar el desmedido coraje del rey que se exhibe en la segunda parte del drama.⁵¹

Tras anunciar la presencia de Polinices en la séptima puerta, el mensajero exhorta a Etéocles diciendo:

{σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ}
ὥς οὔποτε' ἀνδρὶ τῷδε κηρυκευμάτων
μέμνη, σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιν. (Aesch. *Sept.* 650-652)⁵²

Pero **tú mismo reconoce** ya a quién piensas enviar. Porque nunca reprocharás a este varón por causa de sus anuncios, sino que **tú mismo reconoce** que estás piloteando la ciudad.

Tal como en el primero (vv. 39-68), en este último intercambio con Etéocles, el mensajero instala la contingencia y pone a disposición del rey la posibilidad de la elección. Los espectadores y nosotros recordamos la

⁵⁰ Según Rosenwein (2006), una comunidad emocional es “un sistema de sentimientos” basado en una “comunidad social”, es decir, un grupo relacional de personas que comparten los mismos intereses económicos, sociales y políticos. Esta comunidad podía ser socialmente diversa y no excluyente.

⁵¹ Sobre el “exceso de coraje” como uno de los vicios señalados por Aristóteles, véase Zavaliy-Aristidou 2014: 178.

⁵² Sommerstein 2008: 218 decide obviar este verso, que está presente en la edición de Cambridge (1926).

promesa de este servidor: con información fiable, Etéocles puede resultar indemne (*ablabés ése*, v. 68). La responsabilidad de la decisión individual está subrayada, por un lado, por la reiteración del pronombre personal *sú* (vv. 650; 652), enfatizado en ambos casos, además, por el uso de *autós* (vv. 650; 652); por el otro, por la forma imperativa *gnôthi* (vv. 650; 652), cuyo tema de aoristo apuntala la urgencia. No es fortuita, tampoco, la selección léxica: Etéocles debe *reconocerse*, no debe demorar en saber quién es. Ciertamente, el mensajero lo interpela como piloto de la ciudad (v. 652), como referente indispensable de los cadmeos.

Ante el reciente anuncio y la demanda del mensajero, Etéocles, efectivamente, se reconoce, pero como heredero de Edipo:

ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος:
ὥμοι, πατὴρ δὴ νῦν ἄραι τελεσφόροι.
ἀλλ' οὔτε κλαίειν οὔτ' ὀδύρεσθαι πρέπει,
μὴ καὶ τεκνωθῇ δυσφορώτερος γόος. (Aesch. *Sept.* 653-657)

¡Oh, inmenso odio de los dioses castigado por la locura divina y linaje mío de Edipo, llorado por todos! Ay de mí, ciertamente ahora las maldiciones de mi padre son llevadas a su cumplimiento. Pero no es conveniente ni llorar ni afligirse, no sea que, ciertamente, sea engendrado un *góos* más difícil de sobrellevar.

Etéocles recupera aquella referencia al llanto que inaugurara la primera escena agonal entre él y el coro (v. 186) a través del adjetivo en grado comparativo, *dysforóteros* (v. 657). En esta oportunidad, el rey, si bien registra que afligirse podría ser una alternativa posible para su situación, la descarta absolutamente. E, inmediatamente, la asocia con un temor acallado, que se encubre en una nueva proposición subordinada de *verba timendi* con elisión de su núcleo (cfr. v. 38): Etéocles amordaza su miedo a un hipotético lamento, a una cadena de llantos que conduzca al *góos* fúnebre.⁵³

⁵³ La selección léxica de este verso es sugestiva: el *góos* (v. 657) es un lamento fúnebre propiamente femenino, desarticulado, que se diferencia del otro tipo de lamento, regulado y masculino: el *thrénos*. Véase Alexíou (2002). La mención del *góos* multiplica las posibilidades de interpretación de este pasaje. Por un lado, puede resultar un guiño anticipatorio del lamento funeral del coro ante los cuerpos de los dos hermanos. Por otro, puede dejar entrever la idea de que, para Etéocles, el llanto es una reacción exclusivamente femenina. Otra posibilidad es interpretar que, para el rey, acorde con sus declaraciones en la segunda escena, el lamento

La conducta de Etéocles resulta excepcional según la visión aristotélica porque, cuanto más próximo se encuentre el peligro, mayor es el riesgo y, por lo tanto, mayor debería ser el miedo.⁵⁴ Es comprensible entonces que el rey exhorte al coraje en el inicio del espectáculo, mientras aún hay mucho por ocurrir; pero lo esperable sería, asimismo, que en este momento, próximo a la muerte, sintiera miedo.

Las primeras palabras del coro ante la imprevista coyuntura constituyen concretamente una evaluación de ese proceso emotivo no nombrado por Etéocles:

μή, φίλτατ' ἀνδρῶν, Οἰδίπου τέκος, γένη
ὀργήν ὁμοῖος τῷ κάκιστ' αὐδωμένῳ (Aesch. *Sept.* 677-678)

El más amado de los varones, hijo de Edipo, no resultes, **por causa de la cólera**, semejante al que vocifera las peores cosas.

Es interesante que el coro comience a juzgar el comportamiento de Etéocles recurriendo a una emoción negativa como la cólera (*orgén*, v. 678). A partir de ella como punto de comparación, intenta convencerlo de que se diferencie de su hermano Polinices, esto es, que no reaccione a una provocación. Lo que sigue presenta una situación prácticamente inversa a la del episodio anterior: en este nuevo diálogo lírico-epirremático (vv. 683-711) el coro intenta domesticar las pasiones de Etéocles y enseñarle el autocontrol, pero fracasa. Etéocles es el primero y el último orador en una estructura circular.

La obstinación de Etéocles se confirma en la operación simultánea de ir calzándose las armaduras mientras habla.⁵⁵ Atrapado en un sistema cognitivo cerrado, en palabras de Konstan, autovalida su emoción (ver n. 23):

εἴπερ κακὸν φέροι τις, αἰσχύνῃς ἄτερ
ἔστω· μόνον γὰρ κέρδος ἐν τεθνηκόσιν.
κακῶν δὲ κάσχερῶν οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς. (Aesch. *Sept.* 683-685)

suscite nuevos lamentos encadenados y, en este proceso, la parálisis de acción. Finalmente, es llamativo el verbo del cual *góos* es el sujeto, *tecnothê* (v. 657), ya que el vocabulario referido a la procreación es característico de esta segunda parte del drama.

⁵⁴ Etcheverría Rey (2014: 19): “Aristóteles reconoce que el ser humano no estará asustado o siquiera preocupado mientras la amenaza se encuentre todavía lejos: ‘Todos sabemos que vamos a morir’, afirma, ‘pero como no va a ser en seguida, no nos preocupamos’ (*Rhet.* 1382a26-27)”.

⁵⁵ Para esta secuencia durante la cual Etéocles se alista con las armaduras, Sommerstein (2008: 221) remite a *Il.* 3.330-8; 11.15-44; 16.130-139; 19.369-391.

Aunque precisamente alguien pudiera traer un mal, que sea sin vergüenza; pues es la única ganancia entre los muertos. Pero no dirás ninguna palabra gloriosa de cobardes e indignos.

Las jóvenes se mantienen en el camino de la disuación. En esta segunda parte de la tragedia, son ellas las que ponen en tela de juicio la emoción que impulsa a Etéocles hacia el ciclo de su destrucción. Como anota Sommerstein (2008: 222-223), si comparamos esta escena con los diálogos anteriores (vv. 180-286), la reversión en las posiciones es tan absoluta que este coro de jóvenes tebanas incluso se dirige a él como si fuera superior en edad y experiencia:

τί μέμονας, τέκνον; μή τί σε θυμοπλη-
θῆς δορίμαργος ἄτα φερέτω· κακοῦ δ'
ἔκβαλ' ἔρωτος⁵⁶ ἀρχάν. (Aesch. *Sept.* 686-688)

¿Qué has deseado, hijo? Que una **obcecación** que colma el ánimo y enloquece la lanza no te arrebatte: expulsa el comienzo de una **mala pasión**.

La intransigencia de Etéocles se designa y juzga con una palabra extrema, cuya carga semántica negativa atraviesa la obra conservada de Esquilo: *áta* (v. 687), obcecación.⁵⁷ Tomando las palabras de Etcheverría Rey, su falta de miedo resulta una prueba de su mal juicio (ver n. 27). El uso de *kakoû érotos* (vv. 687-688) subraya cuán importante es en esta escena la evaluación de la emoción de Etéocles; tan trascendente como, en la primera escena de encuentro con las jóvenes, lo era la evaluación de la emoción del coro. En este momento son ellas quienes señalan la desmesura emocional del rey, como puede verse en el empleo del adverbio *ágan* (v. 692):

ὠμοδακῆς σ' ἄγαν ἥμερος ἐξοτρύ-
νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν
αἵματος οὐ θεμιστοῦ. (Aesch. *Sept.* 692-694)

⁵⁶ Sommerstein (2008: 223) traduce *kakoû érotos* (vv. 687-8) como *evil desire*. Elijo traducirlo por “pasión” porque de esta manera se subraya cuán importante es en la escena la evaluación de la emoción de Etéocles; tanto como en la primera escena de encuentro con las jóvenes lo era la evaluación de la emoción del coro.

⁵⁷ Para profundizar sobre el pertinaz sentido de este término en las tragedias esquileas, cfr. Rodrigues (2020).

Un deseo demasiado mordaz te aguijonea para cumplir la matanza de un varón de amargo fruto, de una sangre ilícita.

Ante un rey inmutable y ya completamente armado (Sommerstein 2008: 223), las jóvenes son explícitas y dicen a Etéocles aquello que él no puede, siquiera, verbalizar: el miedo. Tener miedo se presenta, para Etéocles, como una oportunidad doble: vivir y escapar al fatal destino de su *génos*. Le dice el coro:

ἀλλὰ σὺ μὴ ‘ποτρύνου: **κακὸς οὐ κεκλή-**
ση βίον εὔ κυρήσας: μελάναιγες ἔξ-
εἰσι δόμων Ἑρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται; (Aesch. *Sept.* 698-699)

Pero tú no seas provocado: **no serás llamado cobarde por haber cuidado bien tu vida**, sino que la negra borrasca, la Erinia, saldrá de la casa siempre que los dioses reciban un sacrificio de tus manos.

Finalmente, lo intiman. Etéocles podría decidir, siempre que sosiegue su desmesurado coraje:

μῖμν’ ὅτε σοι παρέστακεν⁵⁸: ἐπεὶ δαίμων
λήματος ἄν τροπαία χρονία μεταλ-
λακτὸς ἴσως ἄν ἔλθοι θελεμωτέρῳ
πνεύματι: νῦν δ’ ἔτι ζεῖ. (Aesch. *Sept.* 705-708)

Quédate, mientras es una posibilidad para ti; porque una divinidad, en el cambio del tiempo, mudada de decisión, podría llegar igualmente con un soplo más apacible. Aunque ahora aún está hirviendo.

Etéocles se manifiesta determinado, y para ello recurre a una expresión física:

τεθηγμένον τοί **μ’** οὐκ ἀπαμβλυνεῖς λόγῳ. (Aesch. *Sept.* 715)
Por cierto, no me debilitarás con tu discurso si estoy excitado.

Pero ellas insisten con la fuerza de la concisión:

⁵⁸ Cfr. Ed. PDL: νῦν ὅτε σοι παρέστακεν.

νίκην γε μέντοι καὶ κακὴν τιμῇ θεός. (Aesch. *Sept.* 716)

En efecto, un dios honra la victoria; **incluso, la cobarde.**

Como demuestra la observación atenta de esta escena, la evaluación sobre la emoción de Etéocles comunica, *ante* las jóvenes de Tebas y *ante* el público, información sobre sus intenciones y su comportamiento probable. Por eso, conspirando contra la razón, el rey dice con determinación:

Οὐκ ἄνδρ' ὀπλίτην τοῦτο χρὴ στέργειν ἔπος. (Aesch. *Sept.* 717)

Es necesario que un varón armado odie este discurso.

4. Conclusión

Según he demostrado a partir del análisis de estas dos escenas de *Siete contra Tebas*, la supuesta incapacidad de las mujeres para controlar sus emociones no siempre las relegaba a un papel inferior. En ocasiones, podía conferirles una forma específica de autoridad. Nos vemos impulsados a concluir que no son las emociones en sí mismas las que tienen género, sino la forma en que se expresan o cómo se gestionan⁵⁹. Por supuesto, surgen problemas metodológicos a partir del carácter ficticio de los textos literarios. Sin embargo, la ficción puede demostrar la aceptabilidad social de ciertas expresiones emocionales⁶⁰. En palabras de Balot: “Both oratory and the theater were cultural vehicles that encouraged Athenians to relect upon their ideals of shame and courage, as a way of taking responsibility not only for their particular actions on specific occasions, but also for the emotional and cognitive ‘inputs’ that motivated their actions in general. In their roles as judges, deliberators and spectators, citizens were encouraged to relect carefully upon the *agōnes* (‘contests’) of orators and the dramatic presentations of playwrights. They were encouraged to step back and ask themselves, how important or useful are the ideals that we Greeks have always prized?”⁶¹.

La falta de medida en cuanto a las emociones –que Etéocles mismo sanciona en la primera parte de la tragedia– contribuye a diseñar al rey

⁵⁹ Pascal-Montlahuc 2018: 14.

⁶⁰ Sanders 2012: 362-363.

⁶¹ Balot 2011: 104.

como hijo de Edipo y nieto de Layo, ciego ante decisiones alternativas, obcecado en cumplir la maldición. Su emoción, deliberadamente oculta pero latente, comunica información sobre su comportamiento probable y lo conduce a una acción irreversible: su muerte deshonrosa. En *Siete contra Tebas*, aunque al comienzo parece querer proponerse lo contrario, es Etéocles quien es víctima de su emoción: la carencia absoluta de miedo, que comporta ausencia de juicio.

Asimismo, a lo largo de este estudio he procurado mostrar que no solo estudiamos textos, como historiadores, filósofos o filólogos, para comprender las emociones; también estudiamos las emociones para comprender mejor los textos⁶². Ciertamente, el miedo revela la fragilidad de nuestra existencia, pero esta tragedia nos enfrenta con otra posibilidad: ¿no la revelan también el coraje en exceso, la jactancia de pretender que podemos controlar todo o que somos un mero objeto de control? ¿Qué emociones se espera que un líder experimente *ante* la comunidad y en beneficio de ella?

Bibliografía

- Aeschylus (1926), *Seven Against Thebes*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd.
- Allard, J.-N.– Montlahuc, P. (2018), “The gendered construction of emotions in the Greek and Roman worlds”, *Clio. Women, Gender, History* 47.1: 23-43.
- Alexiou, M. (2002 [1974¹]), *The Ritual Lament in Greek Tradition. Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos*. Lanham, Md: Rowman and Littlefield.
- Athanasiou, A., P. Hantzaroula, and K. Yannakopoulos (2008), “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’”, *Historein* 8: 5–16.
- Balot, R. (2011), “Democratizing courage in classical Athens”, in D. Pritchard (ed.), *War, Culture, and Democracy in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 88-108.
- Balot, R. (2004), “Courage in the democratic polis”, *Classical Quarterly* 54.2: 406–423.
- Byrne, L. (2002), “Fear in the *Seven against Thebes*”, in S. Deacy and K. Pierce (eds.), *Rape in Antiquity*. London: Duckworth, 143-162.
- Cairns, D. (2008), “Look Both Ways: Studying Emotion in Ancient Greek”, *Critical Quarterly* 50: 43–63.

⁶² Chaniotis 2021: 15.

- Canevaro, M. (2019), "Courage in War and the Courage of War Dead", in M. Giangiulio, E. Franchi and G. Proietti (eds.), *Commemorating War and War Dead. Ancient and Modern*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 187-206.
- Chaniotis, A. (2012), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Chaniotis, A. (2021), *Unveiling Emotions III. Display, arousal and performance of emotions*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Etcheverría Rey, F. (2014), "El miedo en la guerra griega antigua y su conceptualización en las fuentes: una introducción", *De Rebus Antiquis* 4: 1-24.
- Fernández Deagustini, M. Del P. (2023), "¿Dónde debo cantar? Autoridad, espacio y voz coral en *Siete contra Tebas*", *Circe. De Clásicos y modernos* 27.1. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/circe/article/view/7543>
- Frenkel, D.– Coscolla, M. J. (coords.) (2011), *Aristófanes. Ranas: edición bilingüe. Comentado por Pablo Adrián Cavallero; Fernández Claudia; Ezequiel Rivas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Gallego, J.– Fernández, C. N. (2019), "Aspectos de una subjetividad democrática: prácticas, reflexiones y emociones políticas", in J. Gallego and C. N. Fernández (comps.), *Democracia. Pasión de multitudes. Política, comedia y emociones en la Atenas clásica*. Buenos Aires: Miño y D'Ávila, 9-30.
- Giordano-Zecharya, M. (2006), "Ritual Appropriateness in *Seven against Thebes*. Civic Religion in a Time of War", *Mnemosyne, Fourth Series* 59.1, 53-74
- Girado-Sierra, J. D. (ed.) (2022), *Sentir-con-otros. Análisis de la condición emocional del ser humano*. Chía: Universidad de La Sabana.
- Konstan, D. (2006), *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Konstan, D. (2015), *Affect and Emotion in Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Konstan, D. (2016), "Their Emotions and Ours: A Single History?", *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne]16 <http://journals.openedition.org/acrh/6756>; <https://doi.org/10.4000/acrh.6756>
- Konstan, D. (2022), "El miedo y la angustia desde la perspectiva de la Grecia antigua", in Girado-Sierra, J. D. (ed.), *Sentir-con-otros. Análisis de la condición emocional del ser humano*. Chía: Universidad de La Sabana, 21-38.
- Munteanu, D. L. (ed.) (2011), *Emotion, Genre, and Gender in Classical Antiquity*. London: Bristol Classical Press.
- Penrose Jr, W. D. (2016), *Postcolonial Amazons: Female Masculinity and Courage in Ancient Greek and Sanskrit Literature*. Oxford: Oxford University Press.

- Rodrigues, M. A. (2020), “Anunciando a desgraça: o conceito de áte e o coro na tragédia de Ésquilo”, in Fernández Deaustugini, M. del P. (ed.) *Lecturas corales. Esquilo, Synthesis*, 27.1, <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SYNe071>
- Rosenwein, B. H. (2006), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Sanders, E. (2012), “Beyond the usual suspects: literary sources and the historian of emotions”, in A. Chaniotis (ed.) *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 151-173.
- Sluiter, I.– Rosen, R. (2003), “Chapter One. General introduction”, in I. Sluiter and R. Rosen (eds.), *Andreia. Studies in manliness and Courage in Classical Antiquity*. Leiden, Boston: Brill, 1-24.
- Sommerstein, A. (2008), *Aeschylus I. Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Taplin, O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Zavaliy, A.– Aristidou, M. (2014), “Courage: A Modern Look at an Ancient Virtue”, *Journal of Military Ethics* 13.2: 174-189.
- Zeitlin, F. (1990), “Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy”, in M. Griffith– D. Mastronarde (eds.) *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: Scholars Press, 103-115.