

U.T. XIV. 1992-1993. Págs. 63-77

LES IMATGES SONORES EN ELS *SET CONTRA TEBES* D'ÈSQUIL

Jesús Carruesco García
Universitat Rovira i Virgili

Els *Set contra Tebes* és una de les tragèdies més riques i complexes des del punt de vista sonor: l'estrèpit de la batalla en el seu paroxisme i el crit en una multiplicitat de registres (dolor, aflicció, guerra) recorren avui el text de principi a fi com devien dominar l'escena del teatre de Dionís en l'època d'Èsquil. No és gens sorprenent que els personatges cridin en una obra on la guerra ocupa el centre de l'acció; podríem dir, amb expressió a la moda, que el crit és una "exigència temàtica". Això no és dir gaire, però. De fet, el mateix podríem afirmar de bon nombre de tragèdies, àdhuc -almenys pel que fa al lament- del fet tràgic *tout court*. Què fa, doncs, l'especificitat del crit en els *Set contra Tebes*? Dues coses: la seva recurrència i, sobretot, la seva funcionalitat.

En una recopilació d'estudis sobre els *Set*, H. D. Cameron observa:

*"Aeschylean plays exhibit two intimately connecting systems, one of plot and theme and one of imagery"*¹. Seguint aquesta afirmació, Cameron estudia en la seva obra tres d'aquests conjunts d'imatges: l'aigua i la navegació, els cavalls, la relació amb la terra². Imatges funcionals, no retòriques. En efecte,

¹ H.D. Cameron, *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, La Haia, 1971, p.15.

² Un altre sistema d'imatges fonamental, el dels episemes dels escuts dels guerrers, és analitzat des d'aquesta mateixa perspectiva per P. Vidal-Naquet, "Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes*" en J.P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en*

cadascun d'aquests conjunts s'estructura en sistema, formant veritables xarxes de significat estretament relacionades entre si i amb el desenvolupament de l'acció. L'objectiu d'aquest treball serà de demostrar que l'àmbit del crit en els *Set contra Tebes* constitueix un d'aquests sistemes, és a dir, un conjunt estructurat i coherent que, en la seva varietat de registres i les seves transformacions al llarg de l'obra, articula i unifica els diversos nuclis temàtics que la configuren. És en aquest sentit que parlarem aquí d'imatges, incloent sota aquesta denominació no només les imatges metafòriques, sinó també aquells motius que, tot i pertànyer a la realitat immediata de l'acció teatral, són enunciats utilitzant termes del mateix camp lèxic que aquestes. Un exemple equiparable seria el d'una altra imatge fonamental a l'obra, la dels cavalls: els cavalls reals dels genets argius i els renills de les dones tebanes es fonen en un únic grup expressiu. Aquesta variació del grau d'allunyament de la realitat confereix una nova profunditat a l'obra en configurar-hi diversos plans. Així, el crit de les dones del cor té lloc directament davant dels ulls del públic, el dels guerrers ens arriba a través de les paraules del missatger i el crit de la maledicció, finalment, no s'esdevé en un àmbit físic, sinó mental.

Però procedim tot seguit a una primera classificació d'aquest conjunt. Podem distingir tres grans grups, caracteritzats no només pel seu tema sinó també per la seva formulació. En primer lloc, trobem dos blocs paral·lels i simètrics, que anomenarem a i b: d'una banda, el crit de lament, crit femení de por i de dol, que es contraposa a l'estrèpit de la guerra, del qual forma part el crit masculí dels guerrers. Però cadascun d'aquests blocs experimenta a partir del segon estàsime una transformació paral·lela al canvi de l'acció a la tragèdia: la guerra acaba i és la maledicció del llinatge d'Èdip la que passa ara a primer terme. Podem parlar així de dues subdivisions dins de cada bloc, però és important d'assenyalar que, com haurem de veure, el pas d'una a l'altra ve anunciat ja en la primera part, mitjançant l'ús de la ironia tràgica i l'ambigüitat lèxica. No estem, doncs, davant de temes inconnexos, sinó que, en el moment

de la *καταστροφή* (l'anunci de la identitat del setè combatent, Polinices, i la presa de consciència, per part d'Eteocles, de la maledicció), cada motiu es transforma en el seu corresponent: el lament de por del cor per la destrucció de la ciutat (a_1) esdevé un lament funerari per la mort dels germans (a_2), de la mateixa manera que l'estrèpit de la batalla i els crits dels combatents (b_1) prenen la forma -la seva veritable forma, posada ara al descobert- de l'estrèpit i els crits de la maledicció per fi acomplerta (b_2). La simetria del conjunt, emfasitzada pels paral·lelismes lèxics, unifica els dos temes centrals i les dues parts de la tragèdia -i, ahora, el tan debatut problema dels dos "caràcters" d'Eteocles- i articula el pas de l'un a l'altre, que apareix com l'acompliment inexorable de la voluntat divina en una trama que s'havia posat en marxa als primers versos de l'obra. El tercer bloc que anunciàvem, el del crit ritualitzat (c), acabarà de completar aquesta funció articuladora, reflectint i posant en evidència el joc de tensions d'on neix l'acció dramàtica. Però primer observem amb més atenció els dos primers blocs.

El crit propi de les dones és el lament³. Aquest ve expressat per termes de la família de *στόνος*, *γόος*, *φóθος*, *αὔω* i *κλαίω*. En la primera part (a_1) es tracta d'un crit de por a la guerra (cf.v.259: *ἀψυχίαι γὰρ γλῶσαν ἀρπάξει φόβος*: "Estic sense ànima: el terror em rapta la llengua"), por directament motivada pels sons del bloc b_1 . Cal incloure aquí per la seva formulació, tot i no tractar-se estrictament d'un lament, els versos 143-4: *λίταις <δὲ> σε*

³ Cf. Eur., *Andr.*, 91-95:

ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' ἀεὶ
θρήνοισι καὶ γόοσι καὶ δακρύμασι,
πρὸς αἰθέρ' ἐκτενούμεν' ἐμπέφυκε γὰρ
γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
διὰ στόμ' ἀεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.

"Nosaltres, els laments i els planys i els plors / en què vivim sumides, els desplegem / de cara a l'aire; car del nostre natural / un goig tenim les dones en els mals presents, / que és que la llengua els vagi sempre repetint." (Per als textos grecs que no quedin traduïts prou clarament pel nostre comentari, donem la traducció de Carles Riba).

(Afrodita) *θεοκλύτοις / ἀντοῦσαι πελαζόμεσθα* ("...i a tu ens acostem, clamant amb súplices imploradores de la teva divinitat"), on la pregària mateixa esdevé crit de terror; a aquest passatge correspon l'amonestació posterior d'Eteocles en els versos 279ss.: *τοιαῦτ'ἐπεύχου μὴ φιλοστόνως θεοὶ* ("Aquests són els vots que has de fer als déus, sense complaure't en gemecs..."). En aquest sentit remarquem ja ara l'existència d'un grup de passatges (186, 192, 243, 259, 279s) on el crit de por se'ns presenta des de la perspectiva desaprovadora d'Eteocles, amb una valoració negativa sobre la qual haurem de tornar en relació amb el tema del *σοφός*. Per últim, també en el vers 50 apareix el crit de por "en negatiu", car se'ns diu que els guerrers argius ploren, però no es lamenten: aquest crit apareix definitivament marcat com a crit femení.

Després de la sortida d'escena d'Eteocles, el segon estàsim del cor ens apareix com un interval, un moment de tensió sostinguda on no apareix cap imatge sonora. En el tercer estàsim el cor torna a cridar, però ara el lament és un plany pels cabdills morts. Aquest crit de dol (*a*₂) no se'ns presenta com a divers de l'anterior, sinó com una transformació d'aquest. Els mateixos termes designen l'un i l'altre: *στένω* v.247=v. 900s, *γός* v.320=v.965, *κλαίω* v.656=v.874, entre d'altres exemples. Vegi's en aquest sentit els versos 915-921, on el motiu *a*₂ rep la seva formulació més completa, amb gairebé tots els elements rellevants del bloc *a* combinats en una sola frase:

*Δόμων <μὲν> μάλ' ἀχῆεις τοὺς⁴
προπέμπει δαϊκτῆρ
γός ἀντόστονος ἀντοπήμων,
δαϊόφρων, οὐ φιλογα-
θής, ἐτύμως δακρυχέων
ἐκ φρενός, ἃ κλαιόμενας μου μινύθει
τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοι.*

⁴ El text dels manuscrits en aquest vers és corrupte. Seguim la conjectura de P. Mazon.

"El lament de llur casa els escorta, ressonant, lacerant,
amb gemecs sobre si mateix, amb pena per a si mateix, desolat,
no pas amic de la joia, adollant en sinceres llàgrimes d'un cor
que es consum en els meus plors per aquests dos prínceps"

D'altra banda, l'aparició d'aquest nou crit (i, per tant, el "desenllaç" de l'acció) estava ja formulada en la primera part, en dos passatges ambigus -o millor dit ambivalents, car estem parlant de l'ambigüitat tràgica, una ambigüitat conscient- que podem anomenar $a_{1/2}$. Tots dos apareixen, en virtut de la ironia tràgica, en boca d'Eteocles, que anuncia sense saber-ho la seva pròpia mort per dues vegades, una al bell mig de la primera part (vv. 242s.), en un context en apariència plenament guerrer, l'altra poc abans de la seva sortida cap a la mort (vv. 656s); aquesta, l'última aparició del crit de lament a la primera part, funciona com a frontissa entre les seves dues variants, a_1 i a_2 . Però observem amb més deteniment aquests passatges.

En el primer, Eteocles ordena al cor que no es lamenti en excés si s'assabenta que algun guerrer ha mort o ha estat ferit:

μή νυν, ἐὰν θνήσκοντας ἢ τετρωμένους
πύθησθε, κωκυτοῖσιν ἀρπαλίζετε·

"Ara, doncs, si us arriben noves de morts, de ferits, no
les arrabasseu a esgarips".

L'al·lusió a la seva pròpia mort, que el cor coneixerà a través del missatger (el verb *πυνθάνομαι* és aquí emprat amb tota intenció) i que provocarà, efectivament, l'allau de laments que Eteocles preveu, és emfasitzada per l'ús del terme *κωκυτοῖσιν*. Aquest ja no és un simple lament de por per la derrota dels defensors de la ciutat; la paraula està massa marcada com a crit fúnebre, especialment per la seva relació amb el *Κώκυτος*, el riu mític dels inferns, que reapareixerà més endavant en boca del mateix Eteocles, conscient ara del destí del seu llinatge (v.690: *κῦμα κωκυτοῦ λαχόν / Φοῖβφ στυγηθὲν πᾶν*

τὸ Λαΐου γένος : "...que vagi doncs vent en popa cap a l'ona del Cocitos, la seva herència, la raça odiosa a Febos, la raça entera de Laios!").

El segon passatge, també en boca d'Eteocles, segueix la sèrie de laments en què prorromp el personatge en reconèixer l'acció dels déus i la maledicció darrera de la presència de Polinices a la setena porta. En els vv.655s. Eteocles, confiat encara en la possibilitat de la victòria, torna a anunciar en forma negativa el que realment passarà: quan diu que cal no lamentar-se, no sigui que això engendri un plany encara més noïble (ἀλλ'οὐτέ κλαίειν οὔτ'ὀδύρεσθαι πρέπει, μὴ καὶ τεκνωθῇ δυσφορώτερος γόος), està en realitat marcant sense saber-ho el punt d'inflexió en què el lament de por (κλαίειν, ὀδύρεσθαι) es transforma (τεκνωθῇ) en lament de dol (δυσφορώτερος γόος). La referència al Cocitos uns versos més endavant, que ja hem esmentat, ratifica aquest canvi: ara ja som en un altre àmbit, un àmbit funerari. Quan el cor torni a cridar (v.835), la guerra haurà acabat i el lament serà ara un plany pel rei mort.

En front d'aquest conjunt format pel crit femení de dolor, essencialment passiu, se situa, com hem vist, un segon bloc essencialment actiu, format per l'estrèpit i el crit de guerra. Aquí, el crit humà no és diferent del soroll dels carros, dels cavalls i de les armes. Uns i altres comparteixen en primer lloc el vocabulari, molt ric (πάταγος, ὄτοβος, καχλάζω, κλαγγαί, κορκορυγαί, etc.), però dominat en conjunt pels termes de la família de βρέμω i βοάω; així, aquest últim s'aplica igual al crit dels guerrers com al de la trompeta (v.392), o al de la plana (vv. 83s.) i el primer expressa tant el crit de Tideu (vv. 377s.) com el dels cavalls (vv. 475s.) o el del combat en general (vv. 212s.). En segon lloc, la unitat dels dos sorolls (crit del guerrer i estrèpit del combat) és palesa en el fet que tots dos apareixen associats a imatges elementals, i en particular a la imatge de l'aigua: l'exèrcit crida com una onada (vv.64 i 114: κύμα) i tot l'estrèpit del combat ressona com un torrent impetuós (vv. 85s.). Dins d'aquest conjunt unitari podem distingir tanmateix un subgrup on el crit dels combatents apareix individualitzat; es tracta dels crits de guerra de sis dels cabdills argius davant les portes, amb l'excepció d'Amfiareu, el guerrer assenyat. En el cas de Partenopeu, la formulació del crit no és tan explícita, però està clarament implicada en les expressions dels vv. 532s. (αὐδῶ) i del v.549 (ἀπειλεῖ). D'altra

banda, el seu comportament arrogant l'assimila als seus companys. En efecte, aquests crits d'inusitada violència, que per llur contingut pretenen igualar-se als déus mentre que per la forma són insistentment comparats als rugits de feres salvatges, ultrapassen per dalt i per baix alhora els límits de la condició humana: són clarament crits de ὕβρις, que provocaran la derrota final dels argius.

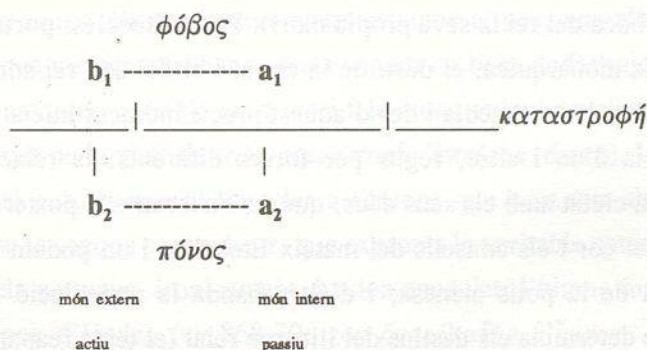
Amb la mort dels dos germans la guerra acaba. Però, de manera anàloga al que hem observat en el lament de les dones, el crit guerrer dona pas a un altre, transformació que reflecteix i expressa el canvi de perspectiva que s'ha operat en l'obra. Ens referim a l'estrèpit (vv. 758ss.), primer, i més tard el crit (v.953), de la maledicció que persegueix la casa reial de Tebes. En els dos passatges en què apareix aquesta imatge, més metafòrica que real (però no, des del punt de vista religiós dels grecs, la realitat que expressa, és a dir, la maledicció), Èsquil tria acuradament els termes per fer palesa a l'espectador la connexió que uneix aquest crit, que anomenarem b_2 , al crit de guerra de la primera part (b_1). En efecte, en el primer passatge citat la maledicció és presentada com una onada de desgràcies ressonant (κακῶν δ' ὥσπερ θάλασσα κῦμα ἄγει, ... ὃ ... καχλάζει). La imatge de l'onada (κῦμα) ha aparegut diverses vegades anteriorment, com hem vist, expressant l'estrèpit de la batalla. D'altra banda, en el v.953 les malediccions dels Labdàcides llancen el mateix crit de guerra (τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν ἄραϊ τὸν ὀξὺν νόμον; "Per fi les Imprecacions han xisclat l'aguda tonada triomfal") que en la descripció del missatger havia proferit Hipomedont, en un estat de possessió divina comparat al d'una mènade (v.496: αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν); àdhuc prescindint d'aquest paral·lelisme exacte, el verb ἐπαλαλάζω no podia deixar de suggerir al públic de l'època un crit essencialment guerrer. En formular aquest motiu en els mateixos termes que havia utilitzat anteriorment per a expressar el crit de guerra, Èsquil confereix retrospectivament a aquells passatges el valor de premonicions de l'acompliment de la maledicció. En reconèixer la recurrència dels termes i de les imatges, l'espectador grec devia comprendre (segurament molt millor que bona part dels estudiosos moderns que, des de Wilamowitz, han creat el fals problema dels dos temes i la falta de cohesió de la tragèdia) la profunda unitat de l'acció: les

forces religioses que han portat al fatal desenllaç estaven ja actuant des del principi de la tragèdia sota la màscara de la guerra i només ara, amb el fet consumat, esdevenen evidents per al cor i, amb ell, al públic⁵.

La funció dels dos grans blocs que hem estudiat és, doncs, de reflectir la transformació que s'opera en l'acció entre la primera i la segona part de l'obra, tot expressant-ne la unitat que hi subjau. Però un i altre bloc no funcionen independentment, sinó que estan connectats per una relació de subordinació. El grup b representa les forces externes i objectives que actuen sobre el cor, passiu, el qual, present al llarg de tota l'obra, constitueix el centre de la perspectiva en què se situa l'espectador. Així, l'estrèpit de la guerra provoca el lament de por, de la mateixa manera que el crit de la maledicció troba eco en el plany de dol de les dones tebanes. En el primer cas la influència s'exerceix a través de φόβος: Hipomedont cridant enfurismat exhala por (φόβον βλέπων), la mateixa por que s'apodera de la llengua del cor i el fa cridar contra la seva voluntat (γλώσσαν ἀρπάζει φόβος), una por objectivada, físicament

⁵ Fins a quin punt han arribat a ser evidents per a Eteocles? El tema ha estat molt debatut. La resposta depèn, en últim terme, de quins fossin els termes exactes en què, en l'obra perduda de la trilogia, avui perduda, Èdip hagués pronunciat la seva maledicció (cal recordar que en la *Tebaida* èpica n'hi havia dues versions). Així, alguns (començant per Wilamowitz, *Aischylos Interpretationen*, Berlin, 1914, pp. 56ss.) han considerat que Eteocles, sabedor que el desenllaç final no pot ser altre que el doble fratricidi, clarament anunciat per la maledicció paterna, va conscientment cap a la mort, sacrificant-se pel bé de la ciutat. La major part de la crítica, en canvi (cf. Cameron, *op. cit.*, pp. 17-57, amb argumentació convincent i bibliografia sobre la qüestió), insisteix que el tràgic desenllaç, que Eteocles no podia preveure, arriba com una sorpresa per a tots, cor i públic, que només aleshores entenen tot l'abast de la maledicció d'Èdip. Aquesta feia només referència a les dissensions entre els germans pel repartiment de l'herència.

present, gairebé personalitzada⁶. En la segona part és el dolor, πόνος, el vehicle pel qual el crit de la maledicció provoca el plany (cf. vv. 851ss.):



El motiu del crit configura així una xarxa de significat coherent que estructura l'obra. Però en front d'aquests dos blocs podem delimitar-ne un tercer (c), format pel que podríem anomenar crits organitzats o ritualitzats, per contraposició als crits desordenats, en estat pur, dels blocs a i b. Aquests crits rituals (ῥυμος, παιᾶν, ὀλολυγμός i θρήνος) formen per ells sols una unitat funcional autònoma, paral·lela a la que acabem d'estudiar, que, com aquesta, mitjançant una sèrie de recurrències significatives posa de relleu les línies de tensió que donen vida a la tragèdia. Aquest grup està format per un seguit de passatges distribuïts estratègicament al llarg de l'obra i en la formulació dels quals Èsquil ha tingut bona cura de subratllar els punts de continuïtat.

⁶ Aquest φόβος no és diferent del Φόβος de la *Ilíada*, fill d'Ares i germà de Δείμος (cf. *Il.*, 4,440), que també apareix, al costat del seu pare i d'Eniò, al principi de la tragèdia que ens ocupa (v.45). Sobre aquest tema, cf. J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, París, 1958, *passim*.

En els primers versos de l'obra (vv.4-8), Eteocles, reflexionant sobre el paper del rei a la ciutat, planteja una disjuntiva en aquests termes: si les coses van bé per a la ciutat la causa en serà atribuïda a la voluntat divina, però si succeeix alguna desgràcia (*i.e.* la conquesta de Tebes pels argius) només ell serà celebrat amb himnes (*ὕμνοιθ'*) pels ciutadans, himnes que consistiran en *φροιμίους πολυρρόθους οἰμώγμασιν θ'* (noti's les connotacions funeràries d'aquests termes, que retrobarem més endavant en el lament del cor i que aquí anuncien ja en boca del rei la seva pròpia mort). Per a Eteocles, portaveu d'una antiga ideologia monàrquica, el destí de la ciutat i el del seu rei són inseparables, però al llarg de la tragèdia i des d'aquest precís moment inicial assistirem a la divergència d'un i altre, regits per forces diferents: la relació gairebé simbiòtica de la ciutat amb els seus déus, que serà subratllada posteriorment en les pregàries del cor i els consells del mateix Eteocles, i on podem reconèixer l'ideal esquilià de la polis atenesa; i d'altra banda la maledicció ancestral i ineluctable que determina els destins del llinatge reial (el tema reapareixerà uns anys més tard, més desenvolupat, a l'*Orestíada*). Així, el que Eteocles, ofuscat, veu com dues alternatives mútuament excloents, és en realitat una enunciació de les dues línies mestres de la tragèdia, que desembocarà en la separació i l'acompliment de totes dues. Aquesta separació-acompliment només es farà evident després de la mort dels germans, quan el cor, en un passatge bipartit (vv.825-8) que reprèn i clou la disjuntiva inicial d'Eteocles, es pregunta què ha de fer primer, proferir un crit ritual (*ὄλολυγμός*) en agraïment a la divinitat que ha salvat la ciutat (l'adjectiu *ασινεῖ* deixa ben clar que s'està referint a un déu, per bé que una llacuna en el text ens n'amaga el nom) o un crit de dol pels germans morts:

πότερον χαίρω κάπολολύξω
πόλεως ἀσινεῖ σωτῆρι < >
ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας
ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους (...);

"He d'alegrar-me i saludar amb un alarit l'incòlume
Salvador de Tebes? O plorar els seus caps de guerra, dolorosos
i dissortats (...)?

La referència a l'ὄλολυγμός ja havia aparegut en el v.268, precisament en boca d'Eteocles, que l'aconsella al cor en lloc dels seus crits excessius (ὄλολυγμὸν παίωνισον, cf. infra).

En aquest últim passatge apareix també el peà, una altra modalitat de crit ritual que tornem a trobar aquesta vegada en boca de Polinices (a través del relat del missatger, v.635): quan entri a la ciutat i sigui proclamat rei de Tebes cantarà el peà de la victòria (ἀλώσιμον παιᾶν' ἐπεξιακχάσας). La referència de Polinices al peà, com la d'Eteocles a l'himne que hem vist abans (v.7), serà recollida en la segona part pel cor, que expressa la veritable naturalesa d'aquests crits que els germans, irònicament, havien anunciat; l'himne funest de l'Erínia i l'odiós peà d'Hades (vv.868-70: τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος ἀχείν' Αἶδα τ' ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν), cants fúnebres del cor que equivalen, com es desprèn de la juxtaposició d'un i altre en aquest mateix passatge (vv.863-70), al θρήνος pròpiament dit que clourà l'obra⁷.

Així doncs, els diversos registres d'allò que hem anomenat crit ritual formen també una xarxa de relacions amb motius recurrents, anàloga -si bé estructurada menys sistemàticament- a la dels blocs a i b, de la qual és complementària. En el grup c són dos passatges claus de la segona part, en boca del cor (vv.825s. i 863-70), els que recullen les al·lusions de la primera part,

⁷ No creiem necessari considerar els vv. 861-874 un afegitó (sí que ho són, al nostre parer, els vv. 1005-1078; cf. infra). L'aparició d'Antígona i Ismene per conduir el θρήνος final pels seus germans no tenia per què implicar el plantejament del problema de l'enterrament en una època anterior a l'*Antígona* de Sòfocles. D'altra banda, si bé la introducció d'un nou conflicte al final d'una trilogia no té paral·lels coneguts -almenys a Èsquil-, no és inusual l'aparició d'un nou personatge per cloure una tragèdia -Eurípides en farà gairebé una especialitat, amb els seus déus *ex machina*. Sobre tota aquesta qüestió, cf. H. Lloyd-Jones, "The end of the *Seven against Thebes*", *CQ* 9 (1959), pp. 80-115 i E. Fränkel, "Zum Schluß des *Sieben gegen Theben*", *Mus. Helv.* 21 (1964), pp. 58-64.

en boca d'Eteocles i Polinices (vv.4-8, 268 i 634s.), i n'expressen el veritable sentit.

Hem analitzat el grup a-b i el grup c com a unitats funcionals de la tragèdia. Però en la seva qualitat de registres diversos d'un mateix motiu (el de les "imatges sonores") aquests dos grups estan estretament relacionats. Acabarem aquest estudi determinant la relació que s'estableix entre ells; aquesta no pertany tant a l'àmbit de la funcionalitat estructural (en el qual ja hem vist que els dos grups són paral·lels però independents) com al del contingut, en la mesura en què tots dos participen del tema esquilià del σοφός, el savi.

Els crits del grup a-b apareixen marcats negativament: són crits purs, no organitzats, excessius. Així, el lament de por de les dones és criticat repetidament com impropï de ciutadans assenyats (v.186: σωφρόνων μισήματα; cf. vv.192, 280) per Eteocles, que també censura anticipadament el lament de dol descontrolat (vv.242s.). Paral·lelament, els crits dels guerrers argius són presentats una i altra vegada com expressions de ὕβρις (v.910: ὑπέρφρονας λόγους; cf. vv.406, 425, 500). Un i altre són crits salvatges (v.280: ματαίους κἀγρίους ποιφύγμασιν; cf. v.498, on Hipomedont cridant és com una mènade enfurismada) i, en aquest sentit, són comparats sovint a crits d'animals: Eteocles utilitza el verb λακάζειν (bordar) per descriure el lament del cor i el missatger presenta els guerrers argius i, particularment, llur crit com el d'un animal salvatge (v.381: ὥς δράκων βοῶ). En els dos casos ens trobem davant de crits bestials, infrahumans, caracteritzats essencialment pel fet que escapen al control de qui els profereix; ja hem vist el cas d'Hipomedont, que crida posseït per Ares (ἔνθεος Ἄρει), i el cor es justifica davant Eteocles dient que és la por el que el fa cridar, sense que pugui controlar-se (v.259: ἀψυχία γὰρ γλώσσαν ἀρπάζει φόβος; cf. v.243: ἀρπαλίζετε).

Una primera alternativa, purament negativa, és el silenci, la negació extrema del crit. Pel que fa al lament, en la seva llarga recriminació, Eteocles exhorta repetidament a les dones a callar (vv.232, 250, 252, 262s.), i també els guerrers argius expressen el seu dolor amb llàgrimes, però en silenci (v.51). De la mateixa manera, en l'àmbit del crit guerrer, als bàrbars rugits dels cabdills argius es contraposa la mesura dels tebens, que no parlen, actuen. Per posar

només dos exemples, Melanip odia les paraules superbes (v.410) i Àctor οὐκ ἔασει γλῶσσαν ἐργμάτων ἄτερ ἔσω πυλῶν φέουσιν ἀλδαίνειν κακά (vv. 556s.: "...no deixarà que aquest torrent de llengua sense actes passi els portals i fomenti desgràcies"). Però és en el camp argiu on trobem l'exemple tipus del guerrer assenyat; es tracta d'Amfiareu, l'endeví clarivident, que és presentat emfàticament com a home just i savi tant pel missatger com per Eteocles (v.382: μάντιν Οἰκλείδην σοφόν; v.568: ἄνδρα σωφρονέστατον; v.610: σώφρων δίκαιος ἀγαθὸς εὖσεβῆς ἀνὴρ). Els dos elements d'aquest personatge que se'ns mostren com a marques de σωφροσύνη, en contraposició als seus companys argius, són precisament el fet de no portar cap emblema arrogant sobre el seu escut (v.591) i de saber callar, és a dir, parlar només quan convé fer-ho (v.619: φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια; aquest passatge ha de relacionar-se amb el primer vers de l'obra, on Eteocles declara que el bon cabdill ha de dir el que convé en cada moment: χρὴ λέγειν τὰ καίρια).

Ara bé, el silenci és només una solució negativa al crit salvatge. Una altra alternativa és l'organització del crit, la *prise en charge* d'aquest per la religió cívica; el resultat són els diversos tipus de crit ritual que constitueixen el bloc c. Així, després d'haver ordenat en un primer moment el silenci, Eteocles insta el cor que s'adreci als déus amb pregàries i entoni l'ὄλολυγμός sagrat, crit hel·lènic del sacrifici ciutadà (v.268s.: ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ παιώνισον, Ἑλληνικὸν νόμισμα θυστάδος βοῆς; cf.v.825s., amb la insistència en el seu caràcter cívic: ἀπολολύξω ἄσινεῖ πόλεως σωτῆρι), contraposat a l'αὔειν, λακάζειν anterior (v.186), crit bàrbar de por irracional.

Funció paral·lela a l'ὄλολυγμός aconsegueix el peà, crit de guerra organitzat i cantat col·lectivament en honor d'Apol·ló, per oposició al crit individual i superb dels cabdills argius. En aquest sentit és il·lustrativa la comparació amb la descripció de la batalla de Salamina en els *Perses*, on el peà dels remers-ciutadans grecs (v.393: παῖαν' ἐφύμνου σερμὸν Ἕλληνες τότε) respon a l'estrèpit bàrbar dels perses (v.406: παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος ὑπηντίαζε). De la mateixa manera, en l'obra que estudiem, els crits de guerra dels argius se'ns presenten com a bàrbars, no hel·lènics, per bé que en

aquest cas es tracti de grecs (v.170: ἑτεροφώνῳ στρατῶ; cf.v.463); el que realment es vol contraposar, com a la tragèdia anterior, és el món de la ciutat al de l'exèrcit pre-cívic⁸.

Igualment ciutadans són, per acabar, l'himne (v.7: ὑμνοῖθ' ὑπ' ἄστῳν) i, sobretot, el θρῆνος final, crit funerari ritualitzat i rígidament estructurat en una responsió rigorosa que es contraposa als κωκυτοῖσι que el mateix Eteocles censurava. Aquest θρῆνος és la conclusió natural de l'obra d'Èsquil (compari's amb els *Perses*), que acabava amb tota probabilitat amb el v.1004. En aquest punt arriben al seu terme els temes de la guerra i la maledicció, amb l'extinció del llinatge reial que marca l'inici del nou ordre de la polis. Aquesta era l'última peça de la trilogia, que acaba amb la resolució del conflicte plantejat (cf.l'*Orestíada*). L'escena final, que formula un nou problema, el de l'enterrament dels cossos dels germans morts, s'ha de considerar un afegitó posterior amb funció de transició, probablement d'una època en què la representació dels *Set* era seguida de la de l'*Antígona* de Sòfocles (o una altra obra amb el mateix tema). A aquesta mateixa conclusió ens porta el nostre estudi: en aquest fragment apòcrif només trobem dues aparicions del motiu del crit (vv.1023 i 1062s.), probablement intencionades com a referències a l'acció anterior, però desprovistes del caràcter funcional que hem reconegut fins ara. Són al·lusions al lament per Polinices, que apunten cap al nou conflicte anunciat sense trobar lloc en el rigorós esquema esquilià que hem traçat, centrat en els temes de la guerra i la maledicció.

⁸ Vidal-Naquet, *op. cit.*, pp. 125-128, ha destacat el caràcter transgressor d'aquest peà, cant guerrer, en boca de dones. Però aquesta observació no contradiu la valoració positiva a l'obra d'aquest crit com a tal, és a dir, com a cant cívic ritualitzat. La transgressió no es troba tant en el fet concret que les dones entonin cants de ciutadans -i els ciutadans són, per definició, homes-, com en el fet general que, en els *Set contra Tebes*, les dones siguin els ciutadans de Tebes -més encara, en el clímax dels versos 901s. les dones són la mateixa Tebes, i no només la terra (πεδῖον), àmbit tradicionalment femení, sinó també les torres de les muralles (πύργος), element exclusivament masculí. I aquesta identificació s'acompleix, precisament, en la imatge del lament, que no és cosa d'homes, com ha quedat clar ja des del vers 51. Ginococràcia inadmissible, que només pot expressar-se en el teatre, instrument grec per a pensar l'impensable.

Hem vist, doncs, com el que hem anomenat -no sense paradoxa- "imatges sonores", i més concretament el motiu del crit, forma un conjunt coherent que en la seva estructura i la seva localització en els punts claus de la tragèdia, que contribueix a definir, constitueix un motiu conductor, un veritable leitmotiv que articula i unifica els diversos temes que recorren l'obra. Hem distingit dos grans blocs -un d'ells bipartit-, que, superposant-se, expressen paral·lelament a través d'un complex sistema de recurrències, relacions i transformacions els canvis que s'operen al llarg de la tragèdia tant en l'acció com en els personatges. Però aquests dos blocs, si actuen independentment, no per això deixen d'estar estretament relacionats. Tots dos acompleixen la mateixa funció, però l'un és la inversió de l'altre, com dues cares d'una moneda: el grup a-b està marcat negativament, mentre que el grup c es presenta com la seva alternativa positiva, un crit organitzat, col·lectiu i ritualitzat, contraposat al crit incontrolable, individual i salvatge, propi de bàrbars. Noti's en aquest sentit que tots els crits del grup c són profundament religiosos, dins del marc de la religió cívica, mentre que els del grup a-b són "profans" (i, per tant, impius), sovint fins i tot blasfems. Amb aquesta disposició doble el motiu del crit vehicula, més enllà de la seva funcionalitat en la tragèdia en relació amb els personatges i el desenvolupament de l'acció, una de les constants temàtiques de tota l'obra d'Èsquil, tan present en els *Set contra Tebes* com ho pugui estar en els *Perses* o l'*Orestíada*, si bé aquí no figura en primera línia: la consolidació d'un nou ordre, el de la polis, veritable ideal de vida social que determina el lloc de l'home en el κόσμος i la seva relació amb els déus, i que se'ns mostra en contraposició a un estadi pre-polític anterior, el temps dels herois, marcat per la violència i la supèrbia.

