

LA ESPERANZA EN LA ESCENA INICIAL DE *COÉFORAS*. NAVEGACIÓN EMOCIONAL Y CONSTRUCCIÓN DE LA AGENCIA

MARÍA DEL PILAR FERNÁNDEZ DEAGUSTINI¹

RESUMEN. El artículo propone demostrar una hipótesis amplia: en *Coéforas*, Electra propicia procesos complejos de experimentación emocional en escena, que se aprecian en la cadena de afectos que expresa sentir: temor, esperanza, dolor e ira. Así, la escena que coprotagoniza –aunque la princesa después desaparezca– se convierte en un espacio de tránsito emocional compartido, donde el sentir del personaje actúa como catalizador del sentir del público, generando una forma de conocimiento que es a la vez estética, ética y afectiva. En el marco del artículo, el objetivo es analizar distintos pasos en los que se desarrolla la representación de la esperanza en la escena inicial del drama (vv. 106-652). Su puesta en acción se desencadena por un acontecimiento particular: el descubrimiento de la ofrenda de Orestes. Debido a ello, sostengo que su arco de expresión se circunscribe a un lapso específico de tiempo, entre los versos 165 y 245, en los que Esquilo hace que Electra desborde en escena en un proceso emocional en cuatro fases: desiderativa, sintomática, cognitiva y agencial.

Palabras clave: emociones, dramaturgia, esperanza, Esquilo, *Coéforas*.

ABSTRACT. This article aims to demonstrate a broad hypothesis: in *Libation-Bearers*, Electra fosters complex processes of emotional experience on stage, that become evident in the chain of emotions she expresses fear, hope, pain, and anger. Thus, the scene she co-stars in –even though the princess later disappears– becomes a space of shared emotional transit, where the character's feelings act as a catalyst for the audience's, generating a form of knowledge that is simultaneously aesthetic, ethical, and affective. Within the specific framework of this article, the objective is to analyze different steps in the development of the representation of hope in the play's opening scene (vv. 106-652). Its activation is triggered by a particular event: the discovery of Orestes' offering. Therefore, I maintain that her arc of expression is circumscribed to a specific period of time (vv. 165-245) in which Aeschylus makes Electra overflow on stage in an emotional process in four phases: desiderative, symptomatic, cognitive and agency.

Keywords: emotions, dramaturgy, hope, Aeschylus, *Libation-Bearers*, *Choepori*.

¹ Centro de Estudios Helénicos, Instituto de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales, Universidad Nacional de La Plata. Correo: mfernandezdeagustin@fahce.unlp.edu.ar.
Fecha de recepción: 18/12/2025; fecha de aceptación: 24/4/2026.
DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.34.2025.p5-25>.

El estatus de las emociones como constructos culturales es un hecho hoy prácticamente aceptado por los clasicistas,² aunque los debates sobre su naturaleza precisa tengan lugar en otras disciplinas como la psicología, la historia, la etnografía, entre otras.³ La esperanza no constituye una excepción. Según Cojocarú y Vuolanto, en un volumen publicado muy recientemente que recoge diversos y reconocidos estudios previos, esta emoción ha recibido poca atención, aunque en los últimos años ha aumentado modestamente el interés en ella.⁴ Las contribuciones más destacadas sobre la esperanza en la Antigüedad son dos volúmenes colectivos. Por un lado, *Hope, Joy, & Affection in the Classical World*, editado por Caston y Kaster, inició un debate novedoso entre los clasicistas sobre las emociones positivas.⁵ En uno de sus capítulos, Cairns sostiene que, concebida en términos metafóricos, *elpís* en la Grecia antigua representaba un estado afectivo con un componente sustancial deliberativo y orientado a un objetivo. Señala, además, que al menos en los géneros poéticos se reconoce la futilidad como un factor característico de esta emoción: “its delusional aspects, or about the danger of its leading to error, overconfidence, and failure, both moral and practical”.⁶ Por otro lado, en *Hope in Ancient Literature, History, and Art*, Kazantzidis y

² FERNÁNDEZ, BUIS (2022: 25 y ss.) demuestran, a partir de un abrumador catálogo de publicaciones, el impacto que el giro afectivo tiene en los estudios clásicos. Previamente en el mismo artículo (2022: 17-18), sintetizan la diferencia entre las teorías “orgánicas” y las concepciones “culturales” de las emociones (constructivistas y cognitivistas). Respecto de estas distinciones teóricas necesarias, resulta importante tener en cuenta que existe una tendencia en el estudio de las emociones que aboga por unir las concepciones biológicas y culturales, al considerar su oposición radical como una “falsa antítesis” (por ejemplo, ya hace dos décadas, CAIRNS, 2003: 14). Para el análisis de este pasaje de *Coéforas* considero esta perspectiva conciliadora.

³ REDDY (2001: x-xii); BODDICE (2018: 25-34).

⁴ COJOCARU, VUOLANTO (2025: 5).

⁵ CASTON, KASTER (2016). El volumen se divide en tres partes: Hope (I), Joy and Happiness (II) y Fellow Feeling and Kindness (III).

⁶ CAIRNS (2016: 43).

Spatharas, los editores, sostienen que la noción inglesa, *hope*, se corresponde bastante con los aspectos afectivos de *elpís* y *spes*, los términos griego y latino. Indican que en las tres lenguas los conceptos expresan un aspecto desiderativo y motivacional, basándose en la obra del psicólogo Richard Lazarus (1999), quien define la esperanza como algo positivo que aún no se ha materializado en la vida de un individuo, pero que, como podría hacerlo, genera anhelo.⁷

Asimismo, la esperanza, según establecen Cojocarú y Vuolanto, se caracteriza por cierta ansiedad respecto al futuro, lo que la convierte en un estado mental mixto que involucra una angustia subyacente por el presente y sus implicaciones posteriores. Por ello, la entienden en un sentido amplio como

“a future-oriented agentic positive disposition. Hope is oriented towards the future and refers to some desired goal that is possible rather than probable to reach. It is also loaded with a mixture of anticipation and uncertainty, and it has a strong social dimension, as it is connected to social agency and moral behaviour”.⁸

En definitiva, y lo que es relevante para la propuesta que presento en esta publicación, la esperanza supone una disposición positiva y proactiva del sujeto que la experimenta, referida a una meta deseada que se puede alcanzar, lo cual le confiere una dimensión social significativa, radicada en su rasgo agencial.

⁷ KAZANTZIDIS, SPATHARAS (2018: 5-8). Es interesante destacar además que en la introducción al volumen distinguen tres usos antiguos diferentes de *elpís*: uno para la “mera expectativa”; otro como *elpís* “neutral, proposicional”; y un tercero con una alusión a un significado “desiderativo y motivacional”. El primer uso se relacionaba con el cálculo racional del futuro, mientras que el último denotaba una emoción con un fuerte potencial para la acción errónea, capaz de alejar a los individuos de la vida racional, ya que se considera que aludiría a todos los resultados posibles, no solo a los probables (2018: 5-10).

⁸ COJOCARU, VUOLANTO (2025: 12).

Para analizar esta dimensión social de la esperanza, resultan valiosos dos conceptos complementarios gestados en el marco del giro afectivo. Por un lado, la noción de “comunidad emocional” acuñada por Rosenwein establece que, en cada grupo social, sus miembros comparten y se adhieren a las mismas normas y expectativas sobre la expresión de los afectos.⁹ Estas comunidades definen colectivamente qué emociones son valoradas o rechazadas, cómo deben expresarse y los lazos afectivos que se crean entre sus integrantes. Rosenwein destaca que las comunidades emocionales pueden ser grandes o pequeñas, y se interrelacionan de manera compleja, con individuos que pueden pertenecer a varias simultáneamente. Por lo tanto, este soporte conceptual ofrece una forma versátil de entender la interacción entre emociones, normas culturales y estructuras de poder dentro de diferentes grupos sociales. Por otro lado, el concepto de “régimen emocional” de Reddy se refiere a los sistemas normativos que regulan cómo deben sentirse, expresar y manejar las emociones las personas dentro de una sociedad determinada en un momento histórico específico, es decir, a las reglas dominantes que moldean la experiencia emocional misma.¹⁰ Estos regímenes se expresan e inculcan mediante rituales, prácticas y discursos oficiales. Sin embargo, Reddy también sostiene que ningún régimen emocional puede controlar completamente las emociones de los individuos: aunque las normas sociales son poderosas, las emociones son parcialmente incontrolables y, por lo tanto, siempre hay espacio para la agencia individual. De este modo, las personas intentan (y siempre han intentado) “navegar” entre lo que sienten y lo que deberían sentir.

Como subrayan Fernández y Buis, aunque no podemos acceder a las experiencias subjetivas y privadas de los antiguos griegos, la filosofía y la literatura nos proporcionan un marco teórico y práctico

⁹ ROSENWEIN (2006: 2).

¹⁰ REDDY (2001).

émico para comprender una dinámica emocional situada. Si bien cada respuesta emocional depende en parte de tendencias y juicios individuales, la consideración de las emociones como procesos de evaluación cognitiva permite investigar en las fuentes antiguas su dimensión sociocultural: cómo se comprenden los *páthe* en las interacciones sociales y sobre qué normas lingüísticas y culturales se da forma a determinada experiencia emotiva.¹¹ En esta línea teórica, respecto de las obras teatrales de Esquilo, es también posible afirmar que las emociones no constituyen meros estados internos, sino respuestas situadas en un régimen emocional específico. Sea por acatamiento o por transgresión, por lo tanto, las tragedias esquileas conservadas funcionan como una vitrina de la construcción social de los afectos. Pero no se trata solo de una fuente para analizar cómo la experiencia afectiva individual resulta moldeada por los regímenes culturales, sino además, como ya he tratado previamente, que las emociones se revelan como un recurso dramático especialmente explotado por los dramaturgos clásicos griegos, como es posible confirmar tras una lectura detenida de *Coéforas*, en el caso de Esquilo.¹²

En una comunicación anterior demostré cómo Esquilo reguló la puesta en escena de las emociones en la “apertura”¹³ de *Coéforas*

¹¹ FERNÁNDEZ, BUIS (2022: 30).

¹² El hecho de que las emociones se nos revelen hoy como un aspecto especial que distintos autores de diversos géneros han sabido explotar no es exclusivo de Esquilo ni tampoco de *Coéforas*. Efectivamente, en otro trabajo propuse revisar y, sobre todo, complejizar la articulación entre miedo y género (*gender*) en *Siete contra Tebas* (FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, 2023), en la que los abordajes asociados a las emociones tradicionalmente siguieron una línea simplificada, tendiente a poner atención únicamente sobre las experiencias y expresiones afectivas de las jóvenes tebanas que componían el coro. El artículo presenta la necesidad de observar el contexto emocional integral de la tragedia, que presenta un contrapunto con la emoción contraria (*Ret.* 2.5, 1382b ss.): el coraje.

¹³ El concepto de ‘apertura’ es de acuñación propia (FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, en prensa). Tiene como objetivo ensayar una mirada performativa que logre distanciarse del sesgo aristotélico y promueva el análisis de las diversas técnicas que Esquilo puso en práctica al

(vv. 1-105).¹⁴ La tragedia comienza con el regreso de Orestes junto a Pilades, tras el exilio (v. 3), a su patria, a su casa y a la tumba de su padre. Trae consigo su ira refrenada (v. 3ab) y su duelo postergado (vv. 7-9), dos emociones que se acoplan en un único objetivo: la venganza (v. 18). Por un lado, esa compleja “emoción del retorno” se aplaza ante la irrupción de un segundo ritual fúnebre (vv. 10-18), ya que el heredero de Agamenón decide esperar para conocer exactamente qué clase de ceremonia ejecutan las mujeres que ve acercarse desde el palacio (v. 21). Asimismo, el público debe esperar para el despliegue de las emociones del joven, esto es, la ira y el dolor que es parte del duelo. En su lugar, el espacio escénico es ocupado por ese grupo de mujeres que acerca, a los espectadores internos y externos, el “clima emocional”¹⁵ local, doméstico y cívico: el temor. Esquilo compone esta densa e inquietante textura afectiva en la apertura, un “temor de fondo”, como recurso dramático para orientar e

iniciar sus puestas en escena. En este sentido, el nuevo término aspira a evitar los criterios de colocación, universalización y ejecución que supone el concepto aristotélico de prólogo, para que, en cambio, estemos abiertos a conjeturar acerca de las decisiones escénicas efectivas del dramaturgo. En esta intención de gestar una mirada estructural superadora sobre la tragedia esquilea, se impone ponderar su singularidad coral. Por lo tanto, sostengo que las aperturas en las tragedias conservadas de Esquilo involucran el juego de yuxtaposición audiovisual de los dos planos que constituyen la naturaleza híbrida del género: el coral y el actoral. Esto significa que el inicio de sus tragedias tiene lugar una vez que coro y personajes están (o han estado) a la vista del espectador, es decir, una vez que los dos planos han llegado a superponerse.

¹⁴ Se trata de una ponencia presentada en el marco del *XXVIII Simposio Nacional y IV Congreso Internacional sobre el mundo clásico “Placeres, sensaciones, pasiones, emociones, sentimientos en el mundo clásico”* (Salta, 24 al 27 de septiembre de 2024) titulada “Temor de fondo: el ‘clima emocional’ en la apertura de *Coéforas* (1-105)”, cuya versión ampliada aguarda la devolución del referato a ciegas para ser publicada en una revista de la especialidad.

¹⁵ Para una definición de la noción de “clima emocional”, cf. DE RIVERA (1992: 3-7). Consideramos que el aporte fundamental del concepto es que el autor destaca que un “clima emocional” se experimenta como externo al actor (como parte del entorno), aunque el actor puede sentir que contribuye a su naturaleza (1992: 5).

involucrar a la audiencia respecto a la trama que se desarrollará a continuación.

Es objetivo de este segundo trabajo sobre las emociones en *Coéforas* exponer cómo, tras ese primer segmento dominado por la atmósfera del miedo, la trama posterior de la venganza se sostiene sobre otra emoción que ocupa la extensísima primera escena:¹⁶ la esperanza. La presente contribución explora las dimensiones agentivas de dicha emoción, combinando herramientas filológicas con los abordajes teóricos mencionados de modo de ofrecer una perspectiva renovada sobre la relación entre dramaturgia y manipulación de emociones.¹⁷ Para ello, en primer lugar, es fundamental establecer que la acción de *Coéforas* –si la reducimos a eventos como entradas y salidas de personajes, muertes, y acciones similares– es relativamente sencilla de explicar. Lo que hace que la obra sea tan extraordinaria es su intrincado aparato de producción, es decir, lo que concierne por un lado a la composición del guión (el texto que conservamos) y su traducción en una experiencia teatral (el espectáculo). En esta segunda tragedia que compone la única trilogía ligada conservada del drama griego clásico, conocida tradicionalmente como *Orestíada*, el esbozo desnudo de la acción, que suele entenderse como “argumento”, apenas representa la obra, tanto en su complejidad política y ritual, como artística. Agregó, dentro del alcance de este último aspecto, la riqueza

¹⁶ En relación con la revisión que propongo de la rigidez que la estructura trágica aristotélica impuso (y sigue imponiendo) a las miradas sobre la poética esquilea, cabe aclarar que llamo “escena inicial” a la performance comprendida entre los versos 106 y 652, esto es, con posterioridad a la “apertura” y una vez que se ha definido el plan de venganza.

¹⁷ En cuanto al método, me apoyo en KONSTAN, quien aplica sistemáticamente una fenomenología filológica de las pasiones. Para él la filología es crucial porque este libro, fundacional en el estudio de las emociones en la Antigüedad, está diseñado para rastrear las maneras en que “the Greek emotions fail wholly to coincide with their nearest cogeners in modern English” (2006: xi). Dicho de otro modo, como ha sido explicado en la introducción, las emociones están condicionadas por el mundo social en el que operan y, como afirma el autor y reconocido especialista en el tema, el filólogo tiene la tarea de revelar sus rasgos (2006: 76).

en lo que respecta a las emociones que Esquilo hace que experimenten y exhiban los personajes, pero especialmente uno: el de Electra. Y esto es notable, porque la hija de Agamenón y Clitemnestra, que es la hija de un padre asesinado por su propia esposa, tiene una participación realmente excepcional en el drama.

No es necesario profundizar en todos los aspectos que hacen a la excepcionalidad de la Electra de *Coéforas*. Basta tener presente que la tragedia consta de un total de 1076 versos y se divide en dos partes bien definidas: por un lado, lo que personalmente denomino como la “escena inicial”, que involucra la llegada encubierta de Orestes junto a Pilades, la famosa y dilatada escena de reconocimiento por señales entre los dos hermanos, el *kommós* y el establecimiento del plan de venganza; por el otro, una segunda parte (vv. 653- 1076) que comprende la concreción del plan e implica el asesinato, por parte de Orestes, de su madre Clitemnestra y del amante y usurpador del trono, Egisto. En estas dos partes una decisión del dramaturgo llama poderosamente la atención: tras el papel protagónico de Electra en el despliegue espectacular de la escena inicial, Esquilo hace que, por orden de Orestes (v. 554), la princesa sea confinada a las habitaciones femeninas del palacio y desaparezca completamente de la trama. Naturalmente, surge entonces el interrogante acerca de por qué Esquilo hizo de Electra un recurso fundamental en el montaje de la obra. Y, si bien la respuesta no es unívoca, esta publicación pretende contribuir a la demostración de una hipótesis mayor: que Electra propicia procesos complejos de experimentación emocional en escena, que se aprecian en la cadena de emociones que expresa sentir. Esto es porque, acorde con los estereotipos de género propios de la Grecia

clásica, la expresión abierta de la afectividad era característica de las mujeres.¹⁸

Las emociones de Electra no solo aparecen lexicalizadas, sino que se vivencian, se muestran en desarrollo, esto es, cómo surgen en respuesta a un evento significativo, implicando juicio o evaluación, afectando el cuerpo y la mente, con la posibilidad de motivar la acción.¹⁹ En primer lugar, este personaje femenino ahonda extensamente en la experiencia y los efectos del temor (*phóbos*), por la situación de tensión y violencia que vive en el interior del palacio y por el dilema en que la coloca la imposición ritual de su madre;²⁰ en segundo lugar, como se examina a continuación, profundiza en la esperanza (*elpís*), que surge ante la probabilidad de la proximidad de Orestes cuando descubre la ofrenda del bucle sobre la tumba de su padre; en tercer lugar, una vez “refugiada emocionalmente” en su hermano (Reddy, 2001), Esquilo hace que Electra se permita exponer abiertamente el dolor o pena (*pónos*, *pénthos*) en el acto público, ritualizado y regulado del *kommós*; por último, tras el alivio proporcionado por la ejecución de ese ritual fúnebre postergado por años, la Electra esquilea siente ira (*orgé*), y esta ira conduce finalmente a la acción de la venganza, es decir, a una respuesta normativa.²¹

¹⁸ Cf. ALLARD, MONTLAHUC (2018). Esta marcada diferencia entre géneros en relación con las emociones puede verse en el primer diálogo entre Electra y Orestes, en el que él le exige que se controle (v. 233).

¹⁹ KONSTAN (2006: 28).

²⁰ Cf. n. 14.

²¹ En términos generales sobre esta afirmación, cf. KONSTAN (2006: 41-76). En *Coéforas*, cf. el uso de *orgás* (v. 326); Electra manifiesta incluso deseos de “arrancar sus cabezas” (v. 396). Precisamente, como sostiene KONSTAN (2006: 44), la venganza no es una emoción en sí misma, sino una acción o respuesta derivada de una emoción —especialmente de la ira (*orgé*) o de la indignación (*némesis*): “Anger entails the wish for vengeance, but vengeance itself is not an emotion; it is a moral act that restores balance.” En otras palabras, ira es sentir la afrenta y querer justicia; venganza, ejecutar esa justicia. En el marco de su investigación transcultural en torno a la ira, CAIRNS (2003) analiza emociones vinculadas al honor (vergüenza, orgullo, indignación) y las respuestas sociales exigidas, incluida la venganza, como prácticas normati-

Las “emociones en acción”²² no solo estructuran la trama dramática, sino también operan como mediaciones sensibles que vinculan la experiencia del personaje con la de los espectadores. En ese intercambio, el público no se limita a observar un sentimiento ajeno: lo revive, lo interpreta y lo transforma en comprensión. Así, la escena coprotagonizada por Electra –aunque ella después desaparezca– se convierte en un espacio de tránsito emocional compartido, donde el sentir del personaje actúa como catalizador del sentir del público, generando una forma de conocimiento que es a la vez estética, ética y afectiva. Definidos los fundamentos teóricos, objetivo e hipótesis, propongo analizar distintos pasos en los que se desarrolla la representación de la esperanza en la escena inicial de *Coéforas*, que se ajusta a la siguiente definición propuesta por Munteanu:

“An emotion (...) consists of a response to environmental stimuli that often produces physiological changes (i.e. flow of adrenaline, heart rate); it involves a psychological evaluation (cognitive and affective) of the stimuli; and, finally, it often leads to action and motivation. Philosophically speaking, an emotion raises problems that pertain to morality and rationality; sociologically, the emotion may vary in intensity and

vas más que como categorías emocionales autónomas. Según CAIRNS, “Revenge (*tisis*, *timoria*), for example, is a mode of action grounded in honour and anger, not a discrete emotion” (2003: 15).

²² Se trata de una expresión tomada de VISVARDI, que da título a un libro en el que estudia especialmente la conexión entre la emoción como experiencia afectiva y cognitiva y la acción o inacción como elección consciente, con especial énfasis en la emoción colectiva (2015: 4). Si bien la autora considera que son los coros trágicos la fuente privilegiada para examinar la representación y las implicaciones de la emoción colectiva en la vida social y política, sostengo que la idea puede ser trasladada a contextos emocionales que nacen en la intimidad de un personaje. En este caso, es Electra quien comparte con el coro la emoción de esperanza que experimenta.

symptoms, according to factors related to culture, gender, age group, etc”.²³

Si bien la esperanza empieza a gestarse desde la finalización misma de la apertura —esto es, porque Electra verbaliza su anhelo—, su puesta en acción se desencadena por un acontecimiento particular: el descubrimiento de la ofrenda de Orestes. Debido a ello, considero que su arco de expresión se circunscribe a un lapso específico de tiempo, entre los versos 165 y 245,²⁴ en los que Esquilo hace que Electra desborde en escena en un proceso emocional en cuatro fases: desiderativa, sintomática, cognitiva y agencial.

FASE DESIDERATIVA

En *Coéforas*, los deseos de Electra surgen y se manifiestan con claridad mucho antes de que ella pueda siquiera considerar que son posibles. Tras su ingreso junto a las esclavas del palacio con el objetivo de cumplir la orden de Clitemnestra, que es verter libaciones para apaciguar la ira del muerto Agamenón, y su primer discurso (vv. 84-105), en el que pide consejo a ese colectivo que Esquilo muestra como su “comunidad emocional” (vv. 100; 105), el coro responde, con la libertad de palabra que le ha sido concedida por su ama:²⁵

²³ MUNTEANU (2012: 3).

²⁴ En la escena inicial, la esperanza vuelve a aparecer lexicalizada únicamente en boca del coro en dos oportunidades. Considero que se trata de una demostración del dinamismo emocional que presenta la escena, esto es, que los afectos son una suerte de vaivén, en la que malas noticias o relatos desagradables pueden hacer regresar emociones aparentemente superadas: “Por un lado, a veces pierdo la esperanza (*dysélpis*); por el otro, mis entrañas se oscurecen dentro de mí al escuchar este discurso” (vv. 412-413). En el segundo caso, interesante en términos de la relación de esta emoción con la agencialidad, *elpís* no aparece registrado en todas las ediciones porque se trata de una conjetura: “Pero cada vez que la esperanza (*elpís*) me atravesó de extremo a extremo en tiempo de fuerza, desplazó el dolor, porque se me apareció favorable” (vv. 415-417).

²⁵ En todos los casos cito la edición de SOMMERSTEIN (2008). Las traducciones son propias.

φθέγγου χέουσα κεδνὰ τοῖσιν εὖφροσιν (“Mientras viertes libaciones, pronuncia buenas palabras para aquellos que son benévolos”, v. 109) y luego aclara para Electra que el grupo de “los benévolos”, de los que forman parte de esa comunidad afectiva, está conformado por ὅστις Αἴγισθον στυγεῖ (“cualquiera que odia a Egisto”, v. 111). Ante la sorpresa de Electra, que no considera la posibilidad de que alguien más las acompañe en el sentimiento (vv. 112; 114), aparece por primera vez, en boca de las esclavas, el nombre de Orestes (v. 115). Pero su consejo no acaba en la propuesta de cambiar el beneficiario de las libaciones enviadas por la reina asesina, ya que también propone mudar el propósito: τοῖς αἰτίοις νῦν τοῦ φόνου μεμνημένη (“Acuérdate ahora del asesinato contra los culpables”, v. 117), le dicen. Replicando la estructura sintáctica del verso 111 citado, las mujeres aclaran que debe pedir por ὅστις ἀνταποκτενεῖ (“cualquiera que mate en represalia”, v. 121). Evidentemente, la construcción particular que propone el pronombre relativo *hóstis* resulta sugerente: por un lado, por el suspenso que introduce su carácter indefinido; por el otro, por la insinuación sutil que desencadenan su género y número.²⁶ Efectivamente, el coro abre el campo de la *posibilidad* de acabar no solo con la perturbación e incomodidad de Electra ante la ocasión ritual que, forzada, venía a ejecutar, sino también con las causas mismas de sus males actuales. Suplicar porque “cualquiera” que odie a Egisto mate en represalia a su madre y a Egisto la pone en situación de pensar que existe una forma de salida. Como consecuencia, en el segundo discurso de Electra en la obra (vv. 123-151), que constituye un acto performativo en toda su ley (v. 149), por tratarse de una plegaria acompañada por el gesto de verter los líquidos

²⁶ El efecto que se produce en la receptora intradramática, Electra, y los receptores extradramáticos habría sido distinto, ya que los espectadores, que estarían viendo a Orestes escondido, habrían percibido la ironía.

apropiados sobre la tumba, Electra expresa a su padre muerto lo que anhela (*katéuchomai*):

ἐλθεῖν δ' Ὀρέστην δεῦρο σὺν τύχῃ τινὶ
κατεύχομαί σοι, καὶ σὺ κλῦθί μου, πάτερ·
αὐτῇ τέ μοι δὸς σωφρονεστέραν πολὺ
μητρὸς γενέσθαι χεῖρά τ' εὐσεβεστέραν.
Que Orestes venga aquí con cierta suerte estoy implorándote, y
tú escúchame, padre, y concédeme a mí misma que resulte
mucho más mesurada que mi madre y una mano más piadosa
(vv. 138-141).

Y en los versos 142-145 explicita un segundo pedido:

ἡμῖν μὲν εὐχὰς τάσδε, τοῖς δ' ἐναντίοις
λέγω φανῆναί σου, πάτερ, τιμάορον,
καὶ τοὺς κτανόντας ἀντικαθθανεῖν δίκη.
Por un lado, estoy diciendo que estas plegarias sean en favor de
nosotros; por el otro, para los enemigos, que aparezca quien
devuelva tu honor, padre, y que los que asesinaron resulten a su
vez muertos con justicia.

Sobre el final, sorprende que la plegaria termine, en lugar de con un *thrénos* o llanto fúnebre, con una exhortación a un peán, ya que el primero pone el foco sobre el pasado, mientras que el peán, canto que busca propiciar la victoria bélica, empieza a orientar al espectador hacia el futuro de la trama dramática.

τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπισπένδω χοάς.
ὕμᾱς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος,
παιᾶνα τοῦ θανόντος ἐξαυδωμένας.
Estoy derramando estas libaciones durante semejantes
plegarias. Es costumbre que vosotras lo embellezcan con

lamentaciones, mientras cantan un peán para el muerto (vv. 149-151).

FASE SINTOMÁTICA

En el verso 165 Electra advierte un bucle ofrecido sobre la tumba de su padre. En esa contemplación se gesta un cambio en sus emociones, ya que pasa del temor inicial a una experiencia nueva. Por otro lado, también se produce un cambio en la resolución dramática, dado que los roles se invierten respecto de la dinámica previa y, en este momento, es ella quien se vuelve guía de sus compañeras esclavas. A lo largo de una breve *stichomythía* (vv. 171-182), a la vez que dice al coro que el bucle debe pertenecer a Orestes, Electra siente algo distinto, porque la *posibilidad* de acabar con sus males que se había presentado antes al pronunciar la plegaria y verter las libaciones adecuadas, se vuelve ahora *probabilidad*. Así empieza su tercer discurso (vv. 183-211):

κάμοι προσέστη καρδίας κλυδώνιον
 χολῆς, ἐπαίσθη δ' ὥς διανταίῳ βέλει:
 ἐξ ὀμμάτων δὲ δίψιοι πίπτουσί μοι
 σταγόνες ἄφρακτοι δυσχίμου πλημμυρίδος,
 πλόκαμον ἰδούσῃ τόνδε: πῶς γὰρ ἐλπίσω
 ἀστῶν τιν' ἄλλον τῆσδε δεσπόζειν φόβης;
 También a mí una turbulencia de bilis me detuvo el corazón, y
 he sido golpeada como por un dardo que me atraviesa de parte a
 parte; y de los ojos unas gotas sedientas, indefensas, de un
 diluvio de secreciones están cayendo sobre mí desde que vi este
 bucle, pues ¿cómo podría tener esperanza de que algún otro de
 los del pueblo sea dueño de este? (vv. 183-188).

En el pasaje se advierte que Esquilo explora la conexión fisiológica de las emociones, que están íntimamente ligadas a nuestra

naturaleza física, manifestándose en respuestas corporales que el individuo experimenta y que no siempre puede controlar. La sintomatología que Electra pone en palabras expresa la revolución interna que genera un evento deseado (como fue expresado antes, en la primera fase), pero inesperado –tan inesperado que resulta, incluso, difícil de procesar–. En el verso 187, el verbo ἐλπίζω, un subjuntivo aoristo que da forma al modo deliberativo, cristaliza y especifica, gracias a la selección léxica y a la construcción sintáctica modal en la que se inserta, la turbulencia emocional: Electra no sabe si debe permitirse tener esperanzas. Sin embargo, a continuación, parece poder recomponerse, pensar fríamente (vv. 189-191) y abrazar la probabilidad. Por eso dice entre los versos 192 y 194:

ἐγὼ δ' ὅπως μὲν ἄντικρυς τὰδ' αἰνέσω,
εἶναι τόδ' ἀγλαίσμα μοι τοῦ φιλτάτου
βροτῶν Ὀρέστου—σαίνομαι δ' ὑπ' ἐλπίδος.
Pero yo, como aceptaré estas cosas plenamente, que esto es una
ofrenda del más querido de los mortales para mí, Orestes, me
estoy entusiasmando por causa de la esperanza.

No obstante, como fue señalado en la introducción, la incertidumbre es propia de la emoción que estamos analizando. Efectivamente, el protocolo emocional de la esperanza supone la contradicción constante. En un conmovedor pasaje en el que Electra expresa el deseo irrealizable de que el bucle pudiera hablarle, manifiesta con palabras precisas:

εἴθ' εἶχε φωνὴν εὖφρον' ἀγγέλου δίκην,
ὅπως δίφροντις οὔσα μὴ 'κινυσσόμην,
ἀλλ' εὖ 'σαφήνῃ τόνδ' ἀποπτύσαι πλόκον,
εἴπερ γ' ἀπ' ἐχθροῦ κρατὸς ἦν τετμημένος
Ojalá tuviera una voz benévola, a la manera de un mensajero,
de modo que no me agitara por tener mi mente dividida en dos,

sino que me aclarara bien que debería escupir este bucle, si acaso, precisamente, hubiera sido cortado de la cabeza de un enemigo... (vv. 195-198).

FASE COGNITIVA

Pasada la perturbación inicial, Electra logra cierta calma y se autoimpone volver a su “refugio” –los dioses, a los que había invocado en la plegaria– y a su “comunidad” emocionales. El cambio de disposición está marcado en el texto por un inicio de verso con la partícula adversativa *allá* (v. 201):

ἀλλ' εἰδότας μὲν τοὺς θεοὺς καλούμεθα,
οἷοισιν ἐν χειμῶσι ναυτίλων δίκην
στροβοῦμεθ': εἰ δὲ χρή τυχεῖν σωτηρίας,
σμικροῦ γένοιτ' ἂν σπέρματος μέγας πυθμὴν.
καὶ μὴν στίβοι γε, δεύτερον τεκμήριον,

Por un lado, sin embargo, estamos invocando a los dioses que saben en qué clase de tempestades nos agitamos, a la manera de los navegantes. Por otro lado, si es preciso encontrar una salvación, un gran tallo podría brotar de una pequeña semilla. Además, en efecto, unas huellas, una segunda prueba... (vv. 201-205).

Electra se ampara en lo que se puede hacer, lo que está al alcance en ese “mientras”, en ese momento de ansiedad, que es ser piadosa –esto es, mejor que su madre, v. 140-141– y, también, como muestran las formas verbales en primera persona del plural (*kaloúmetha*, v. 201, *stroboúmetha*, v. 203) en esas mujeres que, en términos de Rosenwein, comparten y se adhieren a las mismas normas y expectativas sobre la expresión de los afectos. El modo condicional eventual del verso 203 plasma el cambio de la consideración de la posibilidad a la aceptación de la probabilidad: el objeto ritual- escénico

que desencadena la esperanza, el bucle, instauro la venganza como la salvación *probable* en el futuro.

Como se evidencia en el pasaje, la percepción de las huellas (vv. 205-210) incrementa exponencialmente ese nivel de probabilidad y aumenta la tensión dramática. Sobre el final de numerosas conjeturas racionales en torno a la identidad de los pies que han pisado la tumba, Esquilo demuestra que sabe cómo indagar en la complejidad del arco emocional de la esperanza, porque con todas las señales a su favor para tenerla, Electra es capaz de decir en el cierre del discurso:

πάρεστι δ' ὥδῃς καὶ φρενῶν καταφθορά.

Un dolor de parto y la ruina de mis pensamientos está cerca
(v. 211).

El sustantivo *odís* resulta, por un lado, un guiño, ya que a la manera de un alumbramiento se revelará en escena el portador del bucle, la semilla de salvación, es decir, el depositario de la esperanza. Por otro lado, aunque es imposible para nosotros, desde la modernidad, llevarlo a la traducción, el sustantivo *phrén*, que para los antiguos griegos amalgamaba sensatez y sentimientos, evidencia las ambigüedades propias de dicha emoción.

FASE AGENCIAL

Los versos 212-213 constituyen las palabras que pronuncia Orestes cuando se revela ante Electra y sale de su escondite:

εὔχου τὰ λοιπά, τοῖς θεοῖς τελεσφόρους
εὐχὰς ἐπαγγέλλουσα, τυγχάνειν καλῶς.

De ahora en más, pronuncia el resto declarando ante los dioses que tus plegarias que llevan a buen fin han encontrado el éxito.²⁷

El adjetivo *telesphóros*, con la raíz de *télos*, propósito, consolida la dimensión agencial de la esperanza. Finalmente, tras la postergada escena de reconocimiento (vv. 214-245), Electra, sumamente conmovida, exclama:

ὃ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός,
δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,
ἄλκιῃ πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτήσῃ πατρός.
¡Oh, tesoro más querido para la casa de un padre!²⁸ ¡Oh, esperanza de una semilla de salvación, anhelada con lágrimas! Como has confiado en tu valor, recuperarás la casa de nuestro padre (vv. 235-237).

En el pasaje se puede advertir cómo el lenguaje cumple una función esencial en la comprensión de la experiencia afectiva. El nombre específico que se asigna a una emoción moldea y contribuye a su interpretación, ya que al compartir contextos culturales y de socialización, los individuos pueden categorizar un evento emocional bajo un término coincidente y compartido. En este caso, Electra no solamente precisa una vez más con el término *elpís* la emoción que viene experimentando desde su segundo discurso, sino que identifica exactamente ese afecto con una persona. De este modo, como cristaliza el efecto de equiparación que generan las dos invocaciones yuxtapuestas (*mélema*, v. 235; *elpís*, v. 236), Orestes *es* la esperanza y es, también, el agente de cambio.

²⁷ Cf. cómo este pase se vincula estrechamente con la “Fase desiderativa”, especialmente vv. 149-151.

²⁸ La esperanza de Electra es a la vez la de su padre muerto en la deshonra.

Queda en evidencia entonces que las emociones no son entidades fijas u objetivas, sino construcciones elaboradas que emergen durante los procesos afectivos. En el caso de Electra, la esperanza se nutre y desarrolla desde la enunciación de un deseo aparentemente remoto hasta la revelación concreta de Orestes. En este pasaje en el que se cierra el arco emocional, el modo deliberativo con el que se había inaugurado el proceso (*elpízo*, v. 187) puede dar espacio, ahora, al modo real. La probabilidad, que se torna realidad tangible con la presencia física de Orestes, se expresa en la certeza que transmite el futuro indicativo del verbo *anaktáomai* (*anaktése*, v. 237), que tiene los expresivos sentidos de “recobrar” y “restaurar”.

El análisis expuesto demuestra que la esperanza no es solo un estado afectivo, sino que parece ser parte de una estrategia del dramaturgo: los espectadores observan cómo se gesta, se padece, se acepta y se gestiona el deseo de un futuro que, de lo impensable, muta hacia lo *posible* y, luego, hacia lo *probable*. Esto los involucra activamente en la experiencia del drama. De este modo, Electra, aparentemente inactiva, encarna e impulsa emociones que resultan ser recursos de una dinamicidad dramática de otro orden. En este caso, la esperanza potencia la fuerza de los procesos de transición, situando a los personajes y a los espectadores en un espacio liminal entre presente y futuro, posibilidad y cumplimiento.

A continuación, el reencuentro entre Electra y Orestes dará oportunidad a una primera reparación: ofrecer el ritual fúnebre del que su padre había sido privado. Amainado el prolongado dolor y cerrado el duelo de los hermanos, tendrá lugar la ira. Sin embargo, restan aún cerca de cuatrocientos versos de la trama dramática que Esquilo propuso en esta dilatada escena inicial, esto es, un cúmulo de múltiples emociones por el que los personajes y los espectadores contemporáneos a la performance tuvieron que “navegar”, junto a Electra, entre aquello que sentían y lo que sabían que se debía sentir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLARD, J.-N.– MONTLAHUC, P., “The gendered construction of emotions in the Greek and Roman worlds”, *Clio. Women, Gender, History* 47.1, 2018: 23-43.
- CAIRNS, D., “Ethics, Ethology, Terminology: Iliadic Anger and the Cross-Cultural Study of Emotion”: 11-49. En S. BRAUND, G. W. MOST (eds.). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CAIRNS, D., “Metaphors for Hope in Archaic and Classical Greek Poetry”: 13-44. En R. CASTON, R. KASTER (eds.), *Hope, Joy, and Affection in the Classical World*, New York: Oxford University Press, 2016.
- CASTON, R., KASTER, R. (eds.), *Hope, Joy, and Affection in the Classical World*, New York: Oxford University Press, 2016.
- COJOCARU, O.-M., VUOLANTO, V., “Hope and Futurity: Emotions, Strategies, and Virtues in the Premodern World”: 1-24. En V. VUOLANTO, O.-M. COJOCARU (eds.), *Pursuing Hope in the Premodern World*, Open Access: Palgrave Macmillan, 2025. <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/105478/9783031854064.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- DE RIVERA, J. “Emotional Climate: Social Structure and Emotional Dynamics”, Pre-copied version of a manuscript published in *International Review of Studies on Emotion* 2, 1992: 197-218.
- FERNÁNDEZ, C., BUIS, E. “Sentir y emocionar(se): aproximaciones al estudio de la afectividad en la Grecia antigua”, *Circe, de clásicos y modernos* 26/2, 2022: 15-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2022-260201>
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. “Una canción dice más que mil palabras: reflexiones sobre la apertura de tres tragedias de Esquilo”, *Anales de filología clásica* 36.2, en prensa.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M. DEL P. “Sentir ante otros. El miedo como recurso dinámico y programático en la propuesta dramática de Siete contra Tebas”, *Humanitas* 81, 2023: 29-54.
- KAZANTZIDIS, G. – SPATHARAS, D., *Hope in Ancient Literature, History, and Art*, Berlín: De Gruyter, 2018.

- KONSTAN, D., *The Emotions of the Ancient Greeks Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2006.
- MUNTEANU, D. L. *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- REDDY, W., *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press, 2001.
- ROSENWEIN, B., “Introduction”: 1-31. En *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- SOMMERSTEIN A. H. (ed.), *Aeschylus. Oresteia. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*. Edited and Translated by A. H. S., Cambridge, Mass., London: Harvard University Press, 2008.
- VISVARDI, E. *Emotion in Action. Thucydides and the Tragic Chorus*, Leiden: Brill, Mnemosyne Supplements, 2015.