

# El Orestes de Eurípides y su culpa

## Euripides' Orestes Guilt

**Nathaly Mora Contreras**

*Maestría en Lingüística*

*Universidad de Los Andes*

[moranacon@gmail.com](mailto:moranacon@gmail.com)

### Resumen

Eurípides dibuja la locura como una respuesta emocional a la situación externa e interna de Orestes, él está perturbado por el asesinato de su madre y su locura es el resultado de la culpa consciente. Este trabajo pretende analizar los componentes de la variante del mito trabajado por Eurípides a través de la semiótica de las pasiones y observar los distintos términos empleados para ver en qué medida expresan el padecimiento de Orestes. La metodología aplicada es la desarrollada por Greimas y Fontanille (2002) y por Fabbri (2000), donde se presentan los cuatro componentes del análisis: aspectual, modal, temporal y estésico. La culpa racional de Orestes lo lleva a experimentar una locura irracional donde el componente estésico predomina, Orestes padece corporalmente los efectos de la pasión.

**Palabras claves:** semiótica, semiótica de las pasiones, tragedia griega, Eurípides.

### Abstract

In Euripides' Orestes, madness is the emotional response to his external and internal situation. Orestes is hunted by the murder of his mother and his state of mind is the result of the conscious guilt. This paper analyzes the elements shaping Euripides' Orestes myth through the Semiotics of Passion; it also describes the terms found in the play to see their various meanings around Orestes' suffering. The study methodology is based on Greimas and Fontanille (1999), and Fabbri (2000) studies. Orestes' rational guilt leads him to an irrational madness in which body component is highly important. Orestes feels passion effects in his body.

**Keywords:** Semiotics, Semiotics of Passion, Greek Tragedy, Euripides.

## 1. LA GRECIA DEL SIGLO V a.C, UNA GRECIA PASIONAL

La toma de conciencia de las acciones llevadas a cabo por el hombre en su cotidianidad fue una de las tendencias en la Atenas del s.V a.C. Esta toma de conciencia trajo consigo la revalorización del mundo psicológico y de las fuerzas irracionales que en este actuaban (Rodríguez Adrados, 1966: 455). De igual forma, el cambio de los valores morales e ideas.

políticas en Grecia contribuyó al surgimiento y consolidación de casi todos los campos del conocimiento, dando inicio de esta manera al movimiento de la Ilustración que estaba impulsado por la razón. Algunos estudiosos como Rodríguez Adrados (1966) y Dodds (1951) han señalado la existencia de una “vena irracionalista” dentro de este racionalismo, que consistió en exaltar y hacer visible a los ojos del colectivo la existencia de la pasión y la incapacidad de la razón de actuar bajo su efecto.

En las tragedias de Eurípides se profundiza este irracional racionalismo pues la gama de personajes que muestra en sus tragedias está movida por la pasión y, aunque mantiene la razón (*σωφροσύνη*), tiene una participación netamente contemplativa ante la acción que es llevada a cabo por la pasión (*ἔβρις*). Es Eurípides, afirma Nietzsche, el primer tragediógrafo en seguir la estética de lo consciente (2005: 232). Eurípides intentó comprender al hombre. Con la mirada dirigida hacia su interior, pudo descifrar y hacerles saber a los individuos que en ellos se encontraba la responsabilidad que antes se había puesto en los dioses: “lo que llamamos dioses son nuestras pasiones” (Nietzsche, 2005: 226).

Este trabajo pretende analizar los componentes de la variante del mito trabajado por Eurípides a través de la semiótica de las pasiones. La metodología aplicada es la desarrollada por Greimas y Fontanille (2002) y por Fabbri (2000), donde se presentan los cuatro componentes del análisis: aspectual, modal, temporal y estésico.

## 2. LA SEMIÓTICA Y LAS PASIONES

Tal como ocurrió en Grecia, en los estudios semióticos la pasión había sido dejada de lado hasta que se comenzó a observar que si se empleaba en los análisis éste aportaría algo que estaba más allá y era más profundo que los análisis semióticos tradicionales.

Fue Barthes el que propuso que la semiótica era translingüística, ésta podía hablar no sólo de la lengua sino también de los sistemas de signos (Fabbri, 2000: 24). Fontanier propuso dentro de la retórica tradicional unas FIGURAS DE LA PASIÓN, sin embargo fueron dejadas de lado porque un estudio desde la pasionalidad no se consideraba pertinente. Umberto Eco comienza a hacer, posteriormente, una historia del signo, se comienza a pensar en términos como *σημα, σημαῖον, νοῦς*. Michael Foucault y Giles Deleuze proponen algo que será de suma importancia en los análisis semióticos: las FORMACIONES DISCURSIVAS (Fabbri, 2000: 39), que no son más que el acervo y condicionamientos culturales que cada persona y generación lleva consigo.

Los objetos, en este momento de la semiótica, serán ahora el resultado del encuentro entre palabras y cosas; la materia viendo en dirección de la forma se transforma en sustancia, no como se había intentado hacer años anteriores donde era preciso descomponer los objetos en unidades mínimas de significado para posteriormente reconstruirlos y entender su estructura interna (Fabbri, 2000: 41).

La razón y la perfección es el origen del significado en la semiótica de la acción. ¿Por qué accionamos? ¿Por qué vivimos? Por la perfección. Antes de que se incluyeran las pasiones

en los análisis semióticos, la razón era lo único que habitaba los análisis, estos eran como hojaldres, capas sobre capas: una superficial, otra profunda, otra narrativa, otra discursiva. La perfección y el deseo de (lo que llamamos ahora) la razón no eran importantes ni relevantes en los análisis. En este momento hubo un giro en el estudio semiótico, ya se comienza a estudiar el lenguaje no como un conjunto de componentes que se desgranar y se vuelven a engranar sino como un universo de sentido que reconstruye el interior y, sólo así, se estudiará mejor lo que son los objetos: palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de memoria, es decir: ‘pasiones’.

### 3. ORESTES SUJETO A LA EMOCIÓN

En el prólogo de la obra, Electra cuenta los pesares que sufre Orestes desde que éste asesinó a su madre Clitemnestra. Orestes tiene seis días que no come, no se levanta de la cama, tan sólo está sumido en el llanto y cuando logra salir de este estado es a causa de las alucinaciones, “corre como un animal sin yugo”; este estado es provocado por las Euménides<sup>1</sup>. A este delirio lo llaman *μανία* “locura”, y lo consideran una enfermedad, *νόσος* o *νοσήματα*. La locura en Grecia tenía un aspecto puntual, era una castigo que los dioses enviaban a los humanos por haber caído en algún exceso, en *ὑβρις*; en el caso particular de esta obra, Orestes no padece una locura externa, los dioses no se la envían como castigo. Eurípides dibuja la locura como una respuesta emocional a la situación externa e interna de Orestes, él está perturbado por haber asesinado a su madre, “es el resultado de su culpa consciente” (Theodorou, 1993: 36). Orestes está en disyunción con la decisión que tomó. Orestes está en disyunción con el asesinato. Si consideramos la acción de Orestes como una decisión, estamos en un punto clave del mito: Orestes consulta el Oráculo de Apolo en Delfos, éste le dice que debe vengar el crimen materno, debe asesinar a su madre por ser asesina de su padre; en un primer momento estamos claramente frente a una sociedad patriarcal, donde el padre es la semilla de la sociedad y la madre únicamente preserva el vástago. Él debe matar a su madre por haber aniquilado esa semilla que le dio vida. Ahora bien, Orestes podía decidir no matar a su madre, de igual manera las Erinias lo atormentarían por no haber vengado el asesinato paterno; sin embargo, si éste hubiera sido el tema no habría tensión ni, por lo tanto, narración. Orestes evalúa los distintos males, se agarra de las formaciones discursivas de la sociedad espartana y decide asesinar a su madre tal como se lo indica el Oráculo. En este punto, teniendo en cuenta sus remordimientos posteriores, Orestes es víctima del deber. “la mayoría de las escenificaciones de la venganza son historias de alguien que no puede hacer lo que además no querría hacer. De modo que la venganza no es una pasión del querer, sino sobre todo un sentimiento de no-poder-no-hacer, por lo tanto del deber” (Fabbri, 2000: 65) La modalidad que lo maneja es el deber-querer-ser. Una modalidad abriente da origen a la tensión y por ende a la narratividad.

---

<sup>1</sup> Las Euménides es el término con el que nombran a las Erinias, las vengadoras de los crímenes familiares, llamarlas por su nombre podría causar su ira.

Si observamos con cuidado el diálogo esticomítico entre Orestes y Menelao en los versos 380 y siguientes, notaremos que la consciencia (*ἡ σύνεσις*) es la causa de sus males, la locura es la manifestación del mundo interno que está padeciendo Orestes.

{Με.} τί χρῆμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος;  
¿Qué asunto te perturba? ¿Qué enfermedad te destruye?

{Ορ.} ἡ σύνεσις, ὅτι σύννοίδα δεῖν' εἰργασμένος.  
La consciencia porque sé profundamente que he cometido acciones terribles.

{Με.} πῶς φήις; σοφόν τοι τὸ σαφές, οὐ τὸ μὴ σαφές.  
¿Qué dices? Es sabio hablar con claridad, no lo contrario.

{Ορ.} λύπη μάλιστά γ' ἡ διαφθείρουσά με ...  
Un dolor infinito me mata...

{Με.} δεινὴ γὰρ ἡ θεός, ἀλλ' ὅμως ἰάσιμος.  
El dios (el dolor) es terrible sin embargo, al mismo tiempo sanador.

{Ορ.} μανίαι τε, μητρὸς αἵματος τιμωρίαν.  
La locura en castigo de la sangre de mi madre.

{Με.} ἤρξω δὲ λύσσης πότε; τίς ἡμέρα τότε ἦν;  
¿Cuándo comenzó este furor? ¿Qué día era entonces?

{Ορ.} ἐν ἧι τάλαιναν μητέρ' ἐζώγκουν τάφωι.  
En la tumba de mi madre mientras hacía libaciones.

{Με.} πότερα κατ' οἴκουσ ἢ προσεδρεύων πυρᾷ;  
¿En tu casa o mientras vigilabas el fuego?

{Ορ.} ἐκτός, φυλάσσων ὀστέων ἀναίρεσιν.  
Afuera, mientras hacía guardia por la destrucción de sus huesos<sup>2</sup>.

En este fragmento hay varios elementos que llaman nuestra atención, por un lado la presencia del cuerpo asesinado de la madre como desatador de la locura de Orestes y por el otro el empleo de los términos *σύνεσις* y *σύννοίδα* para explicarle a Menelao el mal que está padeciendo. El término *σύνεσις* significa “consciencia”, “raciocinio”; es un sustantivo que deriva del verbo *συνίημι* que, entre muchas otras acepciones, tiene: “darse cuenta de”, “comprender”, “entender”. Y está en relación con el verbo *σύννοίδα* que significa “ser testigo”, “saber con uno mismo”, “saber conjuntamente”, “saber profundamente”, cuya particularidad en griego es asombrosa: es un verbo compuesto cuya forma simple *οἶδα* es el tiempo perfecto del verbo *εἶδω* (“ver”), pero en el tiempo perfecto significa “saber”: yo lo he visto *ergo* yo lo sé.

La consciencia de Orestes es lo que lo hace caer en esos estados puntuales de locura por haber matado a su madre, porque sabe, ha visto que ha cometido actos terribles. Y este estado de consciencia es desatado exactamente al momento de estar cuidando los restos de su madre asesinada para que los animales y aves de rapiña no violen sus restos. Aquí “el héroe fusiona su pensamiento con sus emociones” (Cabrero, 2002: 149). Nada podría

<sup>2</sup> Traducción mía.

conmover más a un homicida que el cuerpo de su víctima que es su propia madre y es esta *σύνεσις* la que hace que la *μανία* (locura) le estalle. Orestes nos muestra que “no hay pasión sin cuerpo” (Fabbri, 2000: 67), el componente estésico es el que está más presente en esta variante del mito manejada por Eurípides. Esta pasión, la conciencia, el remordimiento o la culpa, producen cambios en el estado físico de Orestes. Esta es la primera vez que Orestes es movido por algo similar a la culpa. En Grecia la concepción de culpa no existía, los matices que le damos a este término nos vienen heredados de la tradición judeo-cristiana, en griego antiguo no hay palabras para definirla; existen las formas *ᾠνειδος* que significa “motivo de deshonor”, “reproche”, “vituperio”, “vergüenza” y *αἰσχύνη*, que significa “deshonor”, “vergüenza”. Existe el término ‘culpa’ pero como “responsable de algo”, este término es *αἰτία*, las acepciones que manejamos son “origen”, “razón”, “motivo”, “causa”, “crimen”, “culpa”. Sin embargo, este término no tiene el matiz de remordimiento. Mientras que, Eurípides nos está mostrando un cuadro donde el actor presenta remordimientos por haber asesinado a su madre y estos remordimientos lo enferman. Theodorou, respecto a este punto, dice que Orestes lamenta las consecuencias del matricidio, él no siente culpa consciente pues responsabiliza a Apolo por los actos que él realizó, pero la única forma de sanarse es que reconozca su culpa y encare la vergüenza de su acción por lo tanto la única salida posible para Orestes es la locura (Theodorou, 1993:37).

La locura griega, como ya lo dijimos, tiene un aspecto puntual, ocurre en un momento determinado y no se prolonga (cf. Padel, 2009). Es un estado del que se participa por pequeños momentos. Este padecimiento en Orestes tiene una forma aspectual incoativa, da origen a la narración y a la tensión, y una forma temporal en el pasado, pues son los remordimientos de los actos cometidos los que lo perturban y desatan la locura. Después del diálogo esticomítico entre Orestes y Menelao, aparece Tindáreo: abuelo del primero, suegro del segundo. Tindáreo representa la voz de la razón y de todo lo que se está realizando políticamente en Grecia. Tindáreo censura la acción de Orestes al igual que censura el asesinato que su hija Clitemnestra realizó; él aborrece esta costumbre griega donde la muerte se debe pagar con muerte, es por ello que Tindáreo representa el cambio de Grecia en la obra de Eurípides, este actor defiende la ley de los hombres sobre la ley divina, *ὁ νόμος* por encima de *ἡ θέμις*.

El nudo tensivo que va trazando Eurípides en lo que continúa en la obra: la decisión del pueblo de que los matricidas mueran, la espalda dada por Menelao y Tindáreo a sus familiares por asesinos, el plan de un nuevo asesinato en desesperación a no haber conseguido el derecho a vivir, y por último la resolución del *Deus ex machina*: la mediadora bajada de Apolo del Olimpio para arreglar el gran absurdo creado por los actores, explica Schamun, “no es incapacidad para la resolución dramática, sino la maestría para expresar artísticamente la corrupción general que degradó a la Atenas de su tiempo” (1995: 55). Esta es una obra presentada por Eurípides en el 408, dos años antes de su muerte, y constituye uno de los más claros exponentes de la particularidad tendencia compositiva del tragediógrafo. La acción “desarrollada por el argumento nuevo carece de sustancialidad frente al mito tradicional, pues está privada de la resolución dramática lógica” (Schamun, 1995: 57). Eurípides dibuja la pasión en sus actores, muestra sus dudas e

inseguridades y además critica la sociedad, sus creencias y su corrupción a través del absurdo.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

La relación narrativa existente entre pasión y acción nos introduce a la afectividad. La Grecia del siglo V a.C padece y experimenta todo lo que la toma de conciencia trajo consigo; Orestes, por primera vez en el mito, padece remordimientos por el asesinato de su madre, es víctima de la pasión, víctima del deber y víctima del cambio de las formaciones discursivas de su época.

## Referencias bibliográficas

- Cabrero, María C. 2002. El último día de un condenado. Eurípides, *Orestes*. *Faventia* 24, 145-159.
- Dodds, Eric R. 1951. *The greeks and the irrational*. Los Angeles, CA.: University of California Press.
- Fabbri, Paolo. 2000. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Greimas, Algirdas & Jacques Fontanille. 2002. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- Nietzsche, Friedrich. 2005. *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Padel, Ruth. 2009. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica*. Madrid: Sexto Piso.
- Rodríguez Adrados, Francisco. 1966. *Ilustración y política en la Grecia Clásica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Schamun, Ma. C. 1995. Significaciones del efecto de *spargamós* en *Orestes* de Eurípides. *Synthesis* 2, 53-65.
- Theodorou, Z. 1993. Subject to emotion: Exploring madness in *Orestes*. *Classical Quaterly* 43, 32-46.