

# *PANTÓPOROS ÁPOROS: MISERIA Y EXUBERANCIA* DE LA DISCURSIVIDAD EN LA *HELENA DE EURÍPIDES*<sup>1</sup>

Daniel Salgueiro Martín

Institut XXV<sup>a</sup> Olimpíada

[dsalguei@xtec.cat](mailto:dsalguei@xtec.cat)

Jonathan Lavilla de Lera

Universidad del País Vasco (UPV-EHU) & Eidos: Platonisme i Modernitat

[jonathan.lavilla@ehu.eus](mailto:jonathan.lavilla@ehu.eus)

## RESUMEN

El presente texto propone una lectura en clave filosófica y *metateatral* de la *Helena* de Eurípides. En primer lugar, destaca los problemas de carácter ontológico emplazados en el centro de la obra: la no correspondencia entre apariencia y realidad, y la falibilidad del *lógos*. En segunda instancia, desvela la reflexión enmascarada sobre su propio oficio que el trágico esconde en el texto. Su rol de *creador* y artífice de discursos verosímiles se ve reflejado en el personaje de Helena, que emula el papel del poeta omnisciente jugando a levantar ficciones en el aire. Puede decirse, pues, que la lacedemonia, consciente del poder de la palabra y la ambigüedad que ésta encierra, aparece en el texto como un *alter ego* del propio Eurípides a través del cual podemos acceder a la concepción que éste tenía sobre el teatro.

Al margen de este análisis, añadimos también una reflexión propia al respecto de la tesis antibelicista que insiste en ver en la obra de Eurípides un canto a la paz. A nuestro entender, el trágico lamenta la guerra en tanto que a menudo constituye una consecuencia más de la pobre condición cognoscitiva humana y su percepción fragmentada de la realidad, y no porque ésta represente la desgracia humana de por sí.

Al final del texto, comentamos también el difícil encaje que la obra de Eurípides tiene en la definición de tragedia aristotélica.

**Palabras Clave:** Eurípides, Helena, tragedia ática, retórica, epistemología.

<sup>1</sup> El presente texto constituye una reelaboración corregida y matizada del artículo “El *lógos* en la *Helena* de Eurípides”, publicado inicialmente en BERRUECOS, B. & LAVILLA, J. (eds.) (2013), *Didaskalíe akoretos: Homenaje a Antonio Alegre Gorri*, Barcelona: Mateo Triguero, y posteriormente en el nº 71 de la revista *Eikasia*.

## ABSTRACT

The current paper suggests a philosophical and metatheatrical reading of Euripides' Helen. It detects, first of all, the main ontological problems at the heart of the text, which are the lack of correspondence between reality and appearance, and the fallibility of speech. Our aim is also to reveal, in second place, some masked allusions to the poetical task. Helen, aware of the power of speech, acts at some point as a true creator of fiction, emulating the role of the tragedian by weaving her own plot. Therefore, it can be held that she is characterized as an *alter ego* of the poet that clarifies to us the way Euripides himself understands his own art.

Besides this analysis, we add our own point of view concerning the anti-war thesis that insists on finding some pacifist thought in this play. We defend contrarily that Euripides mourns war only because it is another consequence of human lack of omniscient knowledge, which is the true tragedy of humankind and the only source of all misfortune. The whole of our daily misery, and not a partial result of it, is what Euripides attempts to underline here.

At the end of the paper, we discuss also the difficult fitting of Euripides' work into the definition of tragedy given by Aristotle.

**Keywords:** Euripides, Helen, Attic tragedy, Rhetoric, Epistemology.

## 1. DUCTILIDAD DEL MITO

El mito griego, producto por antonomasia de la oralidad, era esencialmente dúctil y, por lo general, no terminaba nunca de cristalizar en una versión canónica. Por contra, ofrecía siempre un cierto margen de libertad al poeta, permitiéndole introducir alteraciones según conviniera en cada circunstancia. Reacio a la fijación, el mito podía tomar formas distintas en un lugar o momento concretos o ante un público determinado. No existía, por tanto, una versión oficial y única de éste, sino una multiplicidad de versiones que guardaban entre sí una cierta similitud y respondían de una misma tradición, aunque podían llegar a diferir substancialmente las unas de las otras. Este es el caso del mito de Helena. Su historia nos es conocida, en primer lugar, por la *Iliada* y la *Odisea*, que ofrecen la versión más popular de la historia, pero no la única.

La propia *Iliada*, sin ir más lejos, recoge el carácter maleable del mito y pone de manifiesto que una misma historia puede narrarse cargando el énfasis en distintos aspectos de los hechos. Así, ciertos pasajes que subrayan la culpabilidad de la mujer de Menelao y la señalan como causa absoluta de la guerra (v. gr. *Iliada* II, 161-162; II, 354-356; IV, 337-339; XIX, 324-325) conviven con otros que atribuyen también mayor o menor parte de responsabilidad a la diosa Afrodita, restando así algo de culpa a Helena. A ello se le debe sumar la intervención de la voluntad de Zeus [*Diòs boulé*], cuyo peso es también decisivo. Por lo tanto, la culpabilidad de Helena es un asunto de cierta complejidad ya en la misma epopeya homérica (v. gr., véase *Iliada* III, 164-165; VI, 344-358) y no son pocos los pasajes en los que los remordimientos de la lacedemonia nos hacen dudar (v. gr. *Iliada* III, 172-180; VI, 344-358) y aumentan la ambigüedad característica

del personaje.<sup>2</sup> Su naturaleza contradictoria, de hecho, encierra también en sí toda la dualidad con que el imaginario griego representa a la mujer, hermosa e infausta al mismo tiempo. Al fin y al cabo, Helena se suma a la tradición del bello mal (*kalòn kakòn*; véase HESÍODO, *Teogonía*, 585) con el que Hesíodo caracteriza ya a la primera mujer, Pandora, tan capaz de causar amor como de sembrar por doquier la destrucción. Del mismo modo, la lacedemonia constituye el máximo símbolo de esta dualidad; la más hermosa de las mujeres es también causa de la más aciaga de las guerras.

La versión que Eurípides presenta aquí no bebe, sin embargo, de esta tradición de la épica. Helena no fue jamás raptada por Paris ni subió a su barco, sino que se refugió en Egipto, fiel a su marido, mientras en Troya sólo había un fantasma (*eidolon*) creado por los dioses, un simulacro igual a ella en apariencia y hermosura. La adúltera traidora que el mito homérico había dibujado en el imaginario popular aparece ahora ante el público ateniense como una figura análoga a la matrimonial Penélope<sup>3</sup>, leal a su marido a lo largo de la guerra, más allá de toda esperanza razonable. Efectivamente, las versiones de Homero y la de Eurípides difieren notablemente, pero no dejan de compartir también algunos elementos comunes.<sup>4</sup> Las dos tienen, por ejemplo, el juicio de Paris como telón de fondo y Egipto aparece aludido en ambas obras. Estamos, pues, ante dos caras de un mismo mito que, aunque distintas, denotan la manera general de proceder del poeta griego. Éste tiene licencia para crear sus propias variaciones siempre y cuando sepa enlazar su versión con las anteriores a través de algún elemento reconocible, a fin de poder establecer algún tipo de comunicación con el público (véase ALLAN, 2008: 15). Puede y debe – precisamente, en esto radica el genio del poeta, pues, de lo contrario, el espectador estaría condenado a escuchar siempre la misma historia –, en resumen, ajustar los elementos a su gusto e intenciones, pero de manera que la narración quede siempre acoplada en la tradición y su verosimilitud no se vea menoscabada.

La versión eurípídea del mito de Helena, a primera vista tan sorprendente, se aleja de la homérica, pero se entronca en una tradición alternativa que podemos, por lo menos, entrever en otros autores griegos. Los primeros indicios claros que tenemos del relato paralelo se remontan a Heródoto, quien narra que Paris raptó efectivamente a Helena, pero no pudo llegar a Troya con ella porque el viento desvió su navío hacia Egipto (cf. HERÓDOTO, *Historia* II. 113). Cuando los troyanos advirtieron a los griegos de que la pareja no había llegado jamás, éstos no les creyeron y la batalla por Troya y la mujer de

<sup>2</sup> Así lo ha sostenido ALLAN (2008: 15): “*An Athenian audience would thus have a multifaceted conception of Helen (as of most other major hero(in)es presented in tragedy)*”.

<sup>3</sup> Para la afinidad entre Penélope y la Helena eurípídea, véase ALMIRALL (2014: 69): “*Es pot observar [...] que els caràcters d’Helena i de Menelau executen papers equivalents, respectivament, als de Penèlope i Odiseu, tal com aquests apareixen en el poema homèric*”.

<sup>4</sup> En la *Odisea*, Menelao y Helena llegan a Egipto en su camino de regreso a Esparta.

Menelao se libró en balde. Sólo tras la conquista de la ciudad se percataron de que los troyanos no habían intentado engañarlos y Menelao no tuvo más remedio que ir a Egipto en busca de su mujer (cf. HERÓDOTO, *Historia* II. 118-119).

Esta versión guarda algunas discordancias respecto a la de Eurípides en lo referente al fantasma y la castidad de Helena – como también al respecto de Proteo y la localización de su reino –, pero contiene ya al menos la visión de la Guerra de Troya como un absurdo, un problema de verosimilitud y persuasión, y la estancia, aunque algo menos púdica, de Helena en Egipto. No podemos tampoco descartar del todo la posibilidad de que la narración de Heródoto sea una reformulación de corte racionalista de un mito previo y que, detrás de su historia, se esconda otro relato más parecido al de Eurípides.

En cualquier caso, el segundo indicio de la versión eurípidea lo encontramos en la *palinodia* del poeta Estesícoro (VII-VI a.C.). Por desgracia no conservamos el poema que contiene la famosa retractación y debemos conformarnos con dos alusiones algo tardías: una de Platón<sup>5</sup> y otra de Isócrates<sup>6</sup>. Según éstas, Estesícoro habría perdido la vista tras difamar a Helena en uno de sus poemas y sólo la recuperó tras retractarse de sus palabras y ensalzar a la lacedemonia mediante una *palinodia*. En este nuevo texto se niega que Helena se embarcara en las naves de buena cubierta y llegara jamás a la Tróade, lo cual sugeriría que no tuvo relación alguna con Paris. Por tanto, a partir de estas noticias, podría constatarse que Estesícoro ofreció ya una versión del mito que defendía el decoro y la lealtad de Helena, creando o recogiendo<sup>7</sup> una tradición alternativa a la visión unívocamente negativa de la lacedemonia.

<sup>5</sup> Cf. PLATÓN, *Fedro*, 243a8-b1. Platón no sólo alude a la *palinodia* en cuestión, sino que pone en boca de Sócrates tres versos que presumiblemente formarían parte de la misma: “no es cierto el decir ese/ ni embarcaste en las naves de buena cubierta/ ni llegaste al alcázar de Troya” (Traducción de L. Gil). Lamentablemente, es de sobra conocido que Platón nunca se caracterizó por ser un fiel reproductor del trabajo o pensamiento ajeno, sino que lo moldeó a su antojo. Por eso mismo, resulta imposible saber si los versos atribuidos a Estesícoro pertenecían realmente a la obra aludida o si constituyen una creación propia. Tampoco resulta incuestionable que la tal *palinodia* existiese, pues las únicas fuentes que nos hablan de ella son Isócrates y Platón, ambos muy posteriores.

<sup>6</sup> Cf. ISÓCRATES, *Encomio de Helena* 64 = M. Davies, ed., *Poetorum Melicorum Graecorum Fragmenta*, fr. 192: “Helena mostró también su poder al poeta Estesícoro; porque cuando al empezar una oda dijo algo impío sobre ella, se levantó privado de la vista, y curado, al saber la causa de la desgracia hizo la llamada *Palinodia*, de nuevo le volvió su primitiva naturaleza” (traducción de J. M. Guzmán).

<sup>7</sup> Debemos ser prudentes a este respecto, a tenor de que hemos perdido la mayoría de obras de la antigua Grecia. Por ello, así como no conviene atribuirle a Eurípides una capacidad innovadora exagerada, tampoco hemos de hacer lo mismo con Estesícoro. Dice ALLAN (2008: 21): “*if, as seems likely, Stesichorus’ Helen went to Egypt rather than to Troy, this innovation (like Helen’s phantom) has not been conjured ex nihilo but represents a skillful variation on epic tradition*”.

No disponemos de otros vestigios de la palinodia, por lo que no podemos constatar del todo hasta qué punto la versión de Eurípides y la suya están vinculadas. Parece obvio, eso sí, que comparten el rasgo fundamental de presentar a Helena como un personaje leal, virtuoso y noble. El recurso del *eidolon* es otro de los elementos que aparece asociado al poema de Estesícoro, aunque no podemos decir a ciencia cierta que sea una invención suya<sup>8</sup> ni que apareciera realmente en su poema. La noticia que sobre ello nos transmite el *Corpus Platonicum* es la siguiente:

“Tal como cuenta Estesícoro que se combatía en Troya por el fantasma [*eidolon*] de Helena, por desconocimiento de la verdad” (PLATÓN, *República*, 586c3-4. Traducción de C. Eggers).

En esta analogía en que se alude a la ignorancia de aquellos que combatieron a causa de una ilusión, Platón menciona el famoso *eidolon*. Una vez más, nos topamos con el problema del crédito que podemos otorgarle al fundador de la Academia. Por una parte, su *República* es posterior a la *Helena* de Eurípides, por lo que podría verse influido por su versión del mito y atribuírselo erróneamente a Estesícoro. Por otro lado, la alusión al *eidolon* tiene en el contexto la función de ilustrar un razonamiento propio, pero no deja de ser un recurso sin mayores pretensiones que ejemplificar o aclarar una explicación. No obstante, conviene tener presente la cita, puesto que sugiere que la versión eurípidea podría no ser tan original como a veces se ha querido apuntar. Por otra parte, el *eidolon* como recurso literario no constituye un caso aislado, sino que tiene precedentes en la *Iliada* y en otras obras<sup>9</sup> y literaturas antiguas, como se ha señalado previamente.

<sup>8</sup> Parece que el motivo del doble podría ser muy antiguo y tener incluso un origen indoeuropeo, como su presencia en la mitología védica denota. Cf. ALMIRALL (2014: 66): “D'altra banda també s'ha constatat que el motiu del doble d'Hèlena devia ser molt antic, per inferència de certs paral·lelismes amb la mitologia vèdica, en la qual, en efecte, apareix una deessa o heroïna que és reemplaçada per una rèplica amb la finalitat d'evitar un raptor o amant indesitjat”.

<sup>9</sup> No parece que el recurso del *eidolon* sea un invento de Eurípides ni de Estesícoro, sino que se remontaría a la tradición épica. Algunos autores aluden al *eidolon* de Ifimene en el *Catálogo de mujeres* (fr. 23a, 21) de Hesíodo, aunque la cuestión resulta compleja.

Dando por concluido el análisis de la continuidad de Eurípides con la tradición,<sup>10</sup> conviene también destacar aquellos aspectos innovadores que pueden serle atribuidos.<sup>11</sup> Como se comprobará, introduce variantes de tal forma que resulten integrables<sup>12</sup> en el conjunto del mito, sin llegar a desfigurar su rostro y sus facciones generales. Quizá la más evidente de las novedades sea la invención de Teoclímeneo y Teónoe, personajes sin precedentes en el mito griego. Otra novedad relevante se encuentra en los contrastes de tintes filosóficos con que Eurípides trata la ambigüedad de Helena, su fantasma y su fama.<sup>13</sup> En cualquier caso, la mayor alteración reside probablemente en el trato que da a los tempos de la narración, algo agitados, y en la manera en que suceden las acciones.

## 2. LA DISCURSIVIDAD COMO HILO CENTRAL DE LA OBRA

La tragedia ática acostumbra a jugar con la confrontación de parejas de opuestos, como los que se dan entre griego/bárbaro y hombre/mujer, que han sido ya analizados en varias obras y constituyen uno de los lugares comunes de los estudios clásicos. El recurso estético, en concreto, de la duplicidad y el desdoblamiento atraviesa de principio a fin la *Helena* euripídea, tan preñada de dicotomías y estructuras dobles que incluso su argumento parece articularse en dos partes<sup>14</sup>. La dualidad discordante que constituyen apariencia y verdad, dos conceptos que a lo largo del texto aparecerán velados bajo nombres distintos,

<sup>10</sup> A este respecto, el siguiente texto de ALLAN (2008: 21) resulta muy esclarecedor: “*A comparison of Helen’s story in Homer, Stesichorus, and Euripides shows all three elaborating on a variety of traditional motifs and pushing them in new directions. In short, there is a basic continuity between what all poets – epic, lyric, and tragic – are doing, and the various stories of Helen which they tell embody that continuity.*”

<sup>11</sup> ALLAN (2008: 24) señala esta misma idea del siguiente modo: “*The ways in which Euripides engages with the mythical past are very much like those of his poetic predecessors. For like other poets he took the traditional tales of his culture and articulated them afresh to suit both his own dramatic purposes and the expectations and preferences of his audience.*”

<sup>12</sup> Dice ALLAN (2008: 26-27): “*This transformation of the epic past is a natural result of the poetic technique [...], wherein each poet takes elements from the myths known to him and reconstructs something credible. For verifiability is an important issue in Greek myth-making (the poet cannot innovate arbitrarily, but must take care to integrate his changes within the accounts already familiar to his audience) and the best way to deal with the challenge of verifiability is to make what is new look rather old – hence the importance of the epic tradition in the generation of tragic plots.*”

<sup>13</sup> SOLMSEN (1934: 119-120) afirma lo siguiente: “*it does not seem likely that any of his precursors applied the contrast of sōma (or prāgma) and ónoma to Helen and her eídolon, and this, if anything, seems to be his innovation.*”

<sup>14</sup> FUSILLO (1997: 16) recalca acertadamente la duplicidad de escenas y personajes en su introducción a la propia traducción: “*ci sono due versioni sulla nascita di Helena (una razionalistica e una soprannaturale), due incontri con Elena, due riconoscimenti (quello di Menelao e quello del vecchio servo), due racconti di messaggeri, due re egizi (uno positivo, Proteo, più volte evocato nel dramma come fosse ancora vivo, e uno negativo, suo figlio Teoclimeno).*”

forma el núcleo filosófico de la obra y contiene en sí todo el peso trágico de la desdicha de Helena y los griegos que, al fin y al cabo, no es sino la de la entera condición humana. Nos disponemos, pues, a analizar este aspecto con mayor detención, rastreando en el texto cada una de sus apariciones y examinándolas con minuciosidad.

Como Cassin<sup>15</sup> ha apuntado, ya el monólogo inicial recoge lo esencial de todos los problemas centrales que la obra planteará, incluida la cuestión filosófica de fondo. En él, Helena, que sabe del artificio de los dioses y el engaño en que viven obnubilados los suyos, se muestra plenamente consciente de que verdad y apariencia no se corresponden. Su nombre aparece asociado al deshonor en la Hélade,<sup>16</sup> cuando, en realidad, ella jamás sucumbió ante los encantos de Paris y, cual Penélope, se ha mantenido fiel al esposo más allá de toda esperanza. Así, se anuncia ya en los primeros versos del texto la irreconciliable ruptura entre *lógos*<sup>17</sup> – representado aquí por el sustantivo *ónoma*<sup>18</sup>– y realidad, la cual hilvana todo el texto y constituye un desgarré<sup>19</sup> que la lacedemonia sufre en sus propias carnes.

Sin embargo, aunque el *lógos* en sí mismo no siempre reproduzca fielmente la verdad, la simple verosimilitud de éste es capaz de engendrar realidades y desencadenar hechos, como bien ilustra el caso de Helena. La falsa fama que el nombre de la Tindárida acarrea consigo le ha granjeado el odio real de todos los helenos y una sola apariencia verosímil ha arrastrado a la guerra a las hostes de incontables pueblos, entre los cuales el suyo, acaudillado por su propio marido. El hombre vive condenado a un mundo inestable de sombras equívocas y le está vedada la verdad; sólo le queda desenvolverse en la maraña enredada del *lógos* con la mayor soltura posible y aprender, si acaso, a hacer uso de él en beneficio propio.

<sup>15</sup> Reproducimos a continuación las palabras de CASSIN (1995: 86): “*Cette ouverture met en place, comme il se doit, tous les thèmes essentiels. L'enjeu de l'intrigue, sa cause finale ô combien nommée par son nom : le lit, la couche, l'étreinte, le mariage, l'époux, l'homme. Mais non moins vigoureusement l'enjeu de l'intrigue philosophique : le rapport entre la chose même et son nom, et le statut de la ressemblance*”.

<sup>16</sup> De ello se muestra consciente la propia lacedemonia: “aunque mi nombre [ónoma] sea infame en la Hélade” (v. 66. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de la *Helena* de Eurípides son de L. A. de Cuenca).

<sup>17</sup> Con el término “*lógos*” nos referimos en esta ocasión al discurso que corre sobre Helena entre los griegos, que coincidiría con el de las versiones más comunes del mito de Helena. En cualquier caso, adviértase que el hiato no solamente se abre entre el discurso y la realidad, sino también entre la apariencia y la verdad.

<sup>18</sup> El sustantivo “*ónoma*”, que parece aunar aquí los sentidos de nombre y renombre, aparece opuesto a la persona o la cosa en sí en otras tragedias de Eurípides, cf. EURÍPIDES, *Ifigenia de Aulide*, 1115; *Hipólito*, 501; *Orestes*, 448.

<sup>19</sup> FUSILLO (1997: 10-11) lo expresa del siguiente modo: “*nella civiltà «della vergogna» l'individuo attribuisce un valore di realtà oggettiva all'opinione che gli altri hanno di sé: la fama [il kléos] è una parte della persona*”.

Helena se muestra explícitamente consciente de la falibilidad del discurso al expresar sus dudas respecto a un relato que, relegando a Tindáreo a la condición de padre adoptivo, atribuye su paternidad a Zeus, quien mediante un engaño se habría unido a su madre:

“Pero es fama [*lógos*] que Zeus, bajo la apariencia de un cisne, llegó volando hasta mi madre Leda y entró furtivamente en su lecho, fingiendo [*dólion*] huir de la persecución de un águila, si es que la historia [*lógos*] es fidedigna [*saphès*]” (vv. 17-21).

El último de estos versos muestra las reticencias de Helena respecto al *lógos*, que no sabe si caracterizar de fidedigno. En contraste, pues, con el caso anterior, en que al menos conocía el engaño pertrechado por los dioses, ahora Helena ignora la verdad de los hechos y se ve forzada a la incertidumbre sobre su propia genealogía, de la que no tiene más que dos relatos verosímiles. Esta ambigüedad define de nuevo los dos polos del hiato que se abre entre lo real y lo aparente, entre el engaño de los dioses y la ceguera en que viven —o mueren— griegos y troyanos, entre el reino impenetrable de la verdad divina y los sombríos dominios de la opinión humana [*dóxa*]. Este contraste queda reflejado en el texto mediante diversas palabras que se sitúan a uno u otro lado de la antítesis. Así, *tó sôma*, *tó érgon* y *tó prágma* vienen a representar el ámbito de la realidad, mientras que los sustantivos *tó ónoma*, *tó eidolon* y *hē dóke̅sis* cubren el terreno inestable de la apariencia. Los veintitrés derivados del verbo *dokeîn* presentes en el texto (cf. vv. 35; 54; 576; 611; 658; 1020; etc.) hablan también a favor de este juicio. Los personajes emplean este verbo marcando, más o menos conscientemente —en función de la ironía con la que juegue en cada caso Eurípides—, la falta de certeza del conocimiento humano. También resulta muy significativa la presencia del sustantivo abstracto *dóke̅sis* (cf. vv. 36; 119; 121), que aparece hasta en tres ocasiones. Se trata en realidad de un término usual en los debates filosófico-sofísticos de finales del siglo V a.C que versaban sobre temáticas de orden epistemológico y ontológico<sup>20</sup>.

Cabe también señalar que el estatuto paradójico de la apariencia se extiende incluso a la hermosura que reviste el personaje de Helena, causa de innumerables sufrimientos. Así, la lacedemonia soporta como una losa su beldad y sabe que ésta puede entrañar consecuencias funestas, como evidencia su lamento: “Si bello es lo que tantas desdichas me ha causado” (v. 27). Aquella cualidad que los hombres admiran en ella y las diosas envidian aparece aquí connotada de

<sup>20</sup> Ha sido muy comentada la influencia que Eurípides recibió de la sofística. Nosotros creemos que, indudablemente, Eurípides conoció los debates intelectuales de su época y que bebió de ellos, así como de otras fuentes contemporáneas. El estudio de la obra de Aristófanes ha fomentado en gran manera este tipo de interpretaciones, aunque conviene ser cautos. Para una lectura en esta clave, véase CASSIN (1995: 74-100).



negatividad, como un infortunio azaroso que ha recaído sobre ella de la manera más arbitraria, del mismo modo en que ha sucedido el episodio del *eidolon* y la mala reputación ha venido a manchar su nombre. La percepción y apreciación de la apariencia son, por lo tanto, de naturaleza ambigua y relativa, en tanto que dependen de las circunstancias y la perspectiva.

Nótese, de paso, que en el papel que el azar juega a lo largo de todo el texto parecen confundirse la figura de la voluble divinidad homérica, siempre artera, y la ciega fortuna del helenismo, la diosa *Týche*, que despunta como una premonición en esta pieza. Ante un mundo inestable y tornadizo, falto de verdades donde aferrarse, al hombre no le queda sino valerse de su propia astucia y aprender a desenvolverse en el terreno de la apariencia, entre los claroscuros de la opinión humana. El primer diálogo del texto, en el que Helena persuade a Teucro de que ella no es quien parece ser, resulta una excelente muestra de ello. Aquí la Tindárida vela su propia identidad mediante el *lógos* y, en tan sólo dos versos, convence al hijo de Telamonio, que en un principio se había enfurecido al reconocerla, de que se trata únicamente de un caso de semejanza. Así se protege ante su cólera, demostrando que los hombres, en su infinita ignorancia, pueden participar también como artífices de apariencia si les conviene.

La tensión filosófica aumenta en el verso 117, cuando la lacedemonia, que ha pedido noticias sobre la toma de Troya, le pregunta a Teucro si vio realmente a Helena o habla tan sólo de oídas: “¿Has visto tú a la desdichada o hablas de oídas?”. Teucro responde entonces haber visto con sus propios ojos a Menelao arrastrando consigo a su esposa tras el asalto. Ésta, no obstante, sabe que en Ilión no había más que una imagen o aparición [*dókeŷis*] suya y pone en duda aún que la visión fuera *asphalés*, es decir, segura. Se pone así una vez más de manifiesto el débil estatuto epistemológico de la percepción sensorial, pero Teucro, ajeno a tales disquisiciones, prefiere dar credibilidad al hecho por haberlo contemplado con sus propios ojos. Poco antes, sin embargo, no ha dado crédito a lo que se presentaba ante sus ojos y ha preferido dejarse persuadir por el *lógos* de la mujer que afirma no ser Helena, a pesar de su parecido. En este punto vemos cómo Eurípides empieza a cargar de ironía y dobleces el texto. El hombre, confinado al ámbito del discurso, se ve limitado a la verosimilitud, a confiar en cada momento en aquello que le resulte más creíble y fácil de comprender, aunque ello le conduzca por instantes a la contradicción, como le ha sucedido a Teucro.

No con menos ironía, Helena se ve ahora forzada a confiar en el relato que su interlocutor cuenta sobre Troya y la funesta suerte que su familia ha corrido, por más que ella, al confeccionar la apariencia falaz que la ha salvado, haya demostrado conocer mejor que nadie las argucias del discurso. Más o menos conscientes de la naturaleza engañosa de la palabra, ambos personajes han aceptado el parlamento ajeno por igual, uniéndose así en su humilde condición humana. El estatuto ambiguo del discurso queda aquí una vez más

reforzado por la pregunta que Helena se hace ante la dualidad de versiones que corren sobre la muerte de sus hermanos: “¿Cuál es el más creíble?” [*póteros ho kreísson*] (v. 139). No puede ser que ambos rumores –el que los diviniza y el que narra un suicidio motivado por la ignominia– resulten veraces, de modo que le queda sólo preguntarse cuál de los dos es más fuerte o mejor.<sup>21</sup>

Cuando Teucro sale de escena, Helena retoma su monólogo y lo colma de ambigüedad. Ella, que ha formulado un *lógos* engañoso para cubrir su verdadera identidad, ha creído ahora al pie de la letra las palabras que le han anunciado la muerte de hermanos y esposo. Los nombres y los discursos pueden conducir a error y no representan a menudo la realidad, incluso si son proferidos sin ánimo de engañar. Helena es consciente de ello, y no obstante, se deja afligir hasta tal punto por las nuevas del guerrero que decide darse muerte. Estamos de nuevo ante la fuerza del *lógos*, cuya potencia subraya acertadamente Alegre al comentar la teoría del lenguaje de Gorgias:

“aquello con lo que nos comunicamos es el *lógos*, pero la lengua no es lo real existente, no es el *Ser*, aunque sea *un ser*. [...] La palabra *tiene realidad*, pero difiere del resto de lo real” (ALEGRE, 1986: 81).

Del mismo modo que el *lógos* puede representar lo existente sin serlo, se muestra capaz de dotar de forma y apariencia a realidades del todo inexistentes. Su mayor peligro, pues, reside en el hecho de que, con independencia de su veracidad, puede dar a luz realidades e inducir a la acción siempre que nos persuada. Eso mismo está a punto de sucederle a Helena cuando, ya al borde del suicidio, el corifeo, emulando a las Musas de Hesíodo (cf. HESÍODO, *Teogonía*, 27), la disuade recordándole que el discurso puede parecer verdadero también mediante falsedades: “Muchos relatos se construyen a base de mentiras” (v. 309). La palabra, en consecuencia, puede ser tanto certera como falaz, y corresponde al hombre decantarse en la incertidumbre.

La trama parece encallarse aquí en una ambigüedad aporética, pero la mención del coro a la verdad oracular de Teónoe deja entrever una solución, una puerta de acceso al reino de la *alétheia*. La sola esperanza de hablar con la hija de Proteo, *la que todo lo sabe* (cf. v. 317) y conocer la verdadera situación del marido pospondrá la trágica resolución de Helena. Teónoe, figura mediadora entre el hombre y los dioses, participa del ámbito de la verdad divina gracias a sus dotes mánticas (cf. DETIENNE, 1967: 29-50) y queda así exenta de error cognoscitivo (*orthôs eidénai*, v. 322). Advuértase, sin embargo, que la posibilidad de conocer lo que al resto de los hombres está vedado no la exime de poder usar también la mentira o callar la verdad en caso necesario, como más tarde se verá.

<sup>21</sup> La expresión “*kreítōn lógos*” resulta central en las *Nubes* de Aristófanes para describir a los sofistas y su práctica discursiva.

Retornando al texto, vemos como el problema de la ambigüedad que conllevan nombres, discursos, apariencias y opiniones sigue presente en toda la trama, a la manera de un *leitmotiv* que articula las distintas partes del texto. Ahora aparece en escena Menelao recién desembarcado en Egipto, andrajoso y maltrecho por los muchos males sufridos en alta mar. Al enterarse por la anciana de palacio de que Helena se encuentra allí desde antes de la guerra, el rey espartano atribuye la confusión a un simple problema de *homonimia*: diferentes referentes pueden compartir por azar el mismo nombre; el símbolo es siempre separable del objeto al que designa, del mismo modo que, irónicamente, nombre y realidad no son lo mismo. Por esta razón puede haber dos mujeres llamadas Helena. Apréciase que, aunque de manera algo más embrionaria e inconsciente que su esposa, Menelao formula aquí el problema de la no-identidad entre el objeto, *i.e.* la realidad, y el nombre que lo designa, *i.e.* el discurso.

El escepticismo de Menelao respecto a las palabras de la anciana persiste durante su encuentro con Helena. El lacedemonio se empeña en creer que se trata de una asombrosa similitud física, ignorando las palabras de su mujer, que trata de abrirle los ojos y convencerlo definitivamente de su verdadera identidad. Él, sin embargo, se obstina en desconfiar tanto de las palabras de la anciana como de las de Helena, al mismo tiempo que niega lo que le sugiere la percepción de sus sentidos y pone en duda la salud de éstos: “¿Puede ser que esté sana mi razón y mis ojos enfermos?” (v. 575). Menelao se encuentra en una verdadera aporía, ante el choque de dos evidencias contradictorias, y expresa su perplejidad dudando, consecuentemente, de una visión que violenta el sentido común. Cuando Helena le revela que a Troya no fue más que una imagen suya creada por Hera, Menelao parece no querer entender sus palabras y subraya la imposibilidad de que una sola realidad pueda hallarse en dos lugares distintos (v. 587). En respuesta, Helena recorre al argumento de la *homonimia* antes usado por Menelao: “El nombre [*ónoma*] puede estar en muchos lugares; el cuerpo [*sôma*], no” (v. 588). Pero el problema perdura, ya que la imagen no sólo tenía el nombre, sino también la apariencia de Helena, por lo que a Menelao le resulta más verosímil y sencillo perseverar en su desconfianza.

Estas disquisiciones obstaculizan la trama y retardan una *anagnórisis* que, aunque aparentemente cercana, se encuentra embarrancada en un baile de máscaras, dudas y apariencias. Tampoco encontramos en esta obra ningún símbolo – en el sentido más antiguo del término –, que facilite de algún modo el reconocimiento. Sólo el clásico recurso al mensajero, aquí un tripulante de la nave de Menelao, desembrollará la acción y posibilitará una *anagnórisis* largamente mantenida en suspense. Éste aparece de repente en escena anunciando de antemano que las palabras se quedarán cortas para expresar el prodigio que la tripulación acaba de presenciar: “Un prodigio, y es inferior la palabra [*ónoma*] al hecho [*prágrma*]” (v. 601). Aquí ya no es la ambigüedad,

sino la carencia expresiva de la palabra, lo que se pone de manifiesto. El mensajero asegura que la Helena que llevaban consigo se ha desvanecido en el aire después de confesar que ella no era la verdadera esposa de Menelao y que la reputación de ésta, en realidad, seguía inmaculada.

Menelao se da cuenta entonces de que la versión de la Helena que tiene ante sus ojos y la del sirviente que trae el mensaje se corresponden: “Tus palabras [*lógoi*] coinciden con las de ella” (vv. 622-623). El relato del mensajero es la pieza esencial que dota de un único sentido a la diversidad de versiones y ata todos los cabos sueltos. Con los argumentos derribados por dos evidencias, Menelao abandona el escepticismo y se produce finalmente el reconocimiento al que el lacedemonio se había estado resistiendo. Lo inesperado (*adókētos*) e inverosímil se ha vuelto lo real ahora que Menelao cuenta con toda la información y, tras haber escuchado todas las partes, puede reconstruir los hechos.

El matrimonio no tarda en exultar de alegría, pero poco a poco el entusiasmo inicial se va ensombreciendo. A medida que van informándose de todo lo acontecido durante su separación, ambos protagonistas reparan en la ignorancia congénita al hombre y lo increíble de la situación: “¡Prodigioso! [*thaumastá*] [...] ¡Extrañas palabras!” (v. 672). Queda ahora al descubierto que todos los años sufridos en Troya no han sido sino la vana cacería de una quimera; y así se torna agri dulce la escena.

El servidor, que cuenta con una información más fragmentaria que Menelao y Helena, resulta otro ejemplo paradigmático de la precaria condición cognoscitiva humana. Desconcertado ante el discurso asombroso [*thaumásios*] que acaba de oír, reclama más información a Menelao, quien, después de algunas respuestas, le pide simplemente que se limite a *confiar* en la veracidad de su palabra: “Confía [*písteuson*] en mis palabras [*lógois*]” (v.710). Acto seguido, el esclavo inicia un parlamento que, resumiendo los motivos centrales de la obra, repara tanto en la inestabilidad que agita las vidas humanas como en la barrera insalvable que se alza entre el endeble conocimiento humano y la omnisciencia divina: “¡Qué inconstante y difícil de entender [*dystékmartos*] es la divinidad!” (vv.711-712). El hombre vive a la zaga de los acontecimientos, siempre algo desconcertado, y a duras penas acierta a comprender correctamente los hechos ya acaecidos. Muy al gusto euripídeo, el pasaje que se extiende entre los versos 744-760 critica incluso la existencia de adivinos, puesto que todos sus esfuerzos por ver más allá de lo aparente son en balde. Los hombres se ven condenados a andar a ciegas, sin poder sospechar muchas veces las consecuencias de sus acciones. El acceso a la verdad queda vedado a los mortales y a menudo se padece o se exulta al antojo de la fortuna que dirimen los dioses, cuya voluntad es siempre inescrutable [*dystékmartos*].

El adverbio *deúro* en 761 introduce una ruptura argumental y cierra la primera parte de la obra. La escisión entre apariencia y verdad aparecerá a partir de ahora tratada con otros tintes y no estará tan cargada de negatividad. Como hemos visto antes, Helena ha aprovechado la parcialidad del conocimiento humano pronunciando un discurso verosímil con miras a defenderse de Teucro y obrar por su propio bien. Los hombres pueden aprender también a usar la condición relativa del conocimiento humano para satisfacer sus propios intereses y engañar a sus semejantes. Del mismo modo que griegos y troyanos han sido burlados por los dioses, Helena ha sabido dar forma a una falsa apariencia. Análogamente, la trama se resolverá ahora gracias al carácter no-omnisciente de Teoclímeno, que posibilitará la invención de una treta por parte del matrimonio recién reencontrado. Entre los hombres y *la llanura de la verdad* (cf. PLATÓN, *Fedro* 248b6) se abre un hiato, puesto que éstos habitan en el mundo de la *pístis* [creencia] y la *dóxa*.

Así como la primera parte de la tragedia ha consistido en un desvelamiento paulatino de la verdad, la segunda, en cambio, recorre el camino inverso y describe el procedimiento contrario. Si antes la *apáte* procedía de los dioses, ahora serán los hombres quienes le darán forma. Menelao y Helena volcarán sus esfuerzos en trazar un plan que les permita huir de Egipto con vida. Ante la complejidad de la situación, rehusarán el uso de la fuerza (cf. v. 811) y recurrirán a la maña: “Tu situación es desesperada [*áporon*]. Hay que recurrir a la astucia [*mēchanês*]”. Menelao propone entonces mecanismos del estilo del soborno, la audacia o el razonamiento elocuente (cf. v. 816), recursos todos ellos más propios de Ulises, el fecundo en ardidés [*polymēchanos*], que de un héroe más bien impetuoso como es Menelao. Tal vez por esto mismo será Helena quien urdirá el engaño que posibilitará una fuga airosa: la clave debe residir en la ignorancia de Teoclímeno y sus carencias informativas [*mē* ... *ekpýthoito*, v. 817]. Éste no debe enterarse de que Menelao ha naufragado frente a sus costas y se encuentra en sus dominios.

El único obstáculo que se interpone entre ellos y el ardid es la omnisciente Teónoe, que no participa de la incertidumbre cognoscitiva del hombre y podría delatar la presencia de Menelao en tierra egipcia. Ésta, que ya había vaticinado la llegada del esposo, aparece de repente en escena y comenta, altiva, que debe decidir entre satisfacer los deseos de Hera, que reclama el retorno del matrimonio, o escuchar los de Afrodita, que, por el contrario, insiste en buscar el infortunio de Helena. Persuadida por los parlamentos de los cónyuges y movida, a su vez, por un sentido estricto de la justicia,<sup>22</sup> preferirá no hacerse cómplice de la locura de su hermano (vv. 1018-1019) y optará por callar, esperando la comprensión de Afrodita.

<sup>22</sup> Dice así Teónoe: “dentro de mí se alza, desde mi nacimiento, un magno santuario de la justicia” (vv. 1001-1002).

La trama puede seguir de este modo avanzando y los detalles del plan son concretados por Helena en este punto preciso de la pieza. Si quieren volver a casa será necesaria una embarcación y no tendrán más remedio que pedírsela a aquél de quien quieren escapar; para ello, hará falta anunciar la muerte del espartano y buscar un pretexto para convencerlo de la necesidad de un barco. Cuando aparece Teoclímeneo en escena empieza el teatro dentro del teatro. En primer lugar, Helena anuncia desconsolada la muerte de su esposo y, dando solidez al engaño, Menelao mismo aprovecha entonces su aspecto harapiento para hacerse pasar por un tripulante que anuncia la muerte del rey espartano. Del mismo modo en que Helena había obrado antes, el lacedemonio enmascara ahora su verdadera identidad gracias al *lógos*. A su vez, ambos juegan con la ignorancia de Teoclímeneo al respecto de las costumbres<sup>23</sup> helenas<sup>24</sup> y le hacen creer que, en caso de naufragio, es menester celebrar un ritual funerario en alta mar oficiado por la viuda.

Delante de este alud de información, Teoclímeneo se muestra ávido por conocer la verdad hasta el fondo y, algo escéptico, reacciona interrogando al matrimonio en busca de fisuras en su relato. Su interrogatorio reproduce la situación<sup>25</sup> aporética del saber humano: la sed de conocimiento del hombre se sacia a menudo con apariencias verosímiles. Al recibir, empero, respuestas coherentes y ver que las palabras del falso marinero y la supuesta viuda concuerdan de manera admirable, termina por dar rienda suelta a su satisfacción y confiar plenamente en el *lógos* de éstos.

Así como Paris se contentó con el falso botín capturado en Esparta, Teoclímeneo se regocija ahora con la mentira de Menelao: “Extranjero, me has traído un grato mensaje” (v. 1250). Vemos como es la conjunción de desconocimiento de la verdad y verosimilitud de la mentira la que permite en todo caso el engaño, que es acogido incluso con fruición por las propias

<sup>23</sup> Éstas son las palabras con las que el monarca se dirige a Menelao: “desconozco las costumbres de los helenos” (v. 1246).

<sup>24</sup> El relativismo cultural no hace sino reflejar que los humanos perciben las cosas desde perspectivas que cambian en función de las circunstancias. Así, durante la obra Helena maldice una belleza que la mayoría de mujeres envidian, pero que a ella le ha causado grandes sufrimientos. De la misma manera, el fantasma de Helena es descrito a la vez como botín [*gérás*] y como discordia [*éris*] (cf. v. 1134). A través de la obra hay toda una serie de elementos que se muestran en su ambivalencia: ahora positivos, ahora negativos. La propia figura de Helena en la tradición literaria griega resulta un ejemplo paradigmático de este relativismo de las creencias humanas.

<sup>25</sup> Encontramos pasajes que sugieren la gran ironía de la que hace gala Eurípides. Así, Teoclímeneo quiere tener certeza, quiere conocer, pero el acceso al conocimiento veraz le está vetado, mientras Teónoe guarda silencio: “¿Quién es y dónde está? Quiero saberlo con certeza [*saphésteron*]” (v. 1202).

víctimas de éste<sup>26</sup> cuando concuerda con sus deseos más íntimos. Así, arrebatado de gozo, Teoclímeneo concede la nave a los griegos junto con todos los objetos que éstos reclaman para el ritual, entre los cuales hay armas para el difunto guerrero, y exige de manera reiterada a sus hombres que obedezcan las órdenes del naufrago que tan alegre noticia le ha traído.

Una vez lejos de la costa, Menelao y su tripulación, que también ha embarcado, dan muerte a los hombres de Teoclímeneo y se completa el engaño. Esta información es puesta en boca de un mensajero, el único de los egipcios que logra escapar con vida para contárselo todo a Teoclímeneo. El monarca, queriendo conocer toda la verdad,<sup>27</sup> recibirá una sugerente respuesta de su sirviente: “¡Extrañas [*deinà*] cosas dices! [...] ¡Parece increíble [*ápista*]!” (vv. 1519-1520). Análogamente a lo que le ha sucedido antes a Menelao, la verosimilitud de la apariencia ofusca de tal modo a los engañados que luego la realidad se les antoja del todo increíble e inesperada. De hecho, el relato de Helena y su marido constituía ya la propia realidad para el señor egipcio. El hijo de Proteo se da ahora cuenta de la fuerza del discurso y llega incluso a comprender que la fuga ha resultado posible también gracias a sus propias palabras,<sup>28</sup> que ordenaban la obediencia absoluta al naufrago griego.

Así pues, el *lógos* puede servir para describir la verdad con una cierta fidelidad – aunque jamás a un nivel absoluto de correspondencia con el ser –, pero también para camuflarla, encubrirla o para plasmar incluso una falsa realidad paralela. Ello dependerá del tipo de discurso que se elija y de cómo se emplee.

Queda decir, a pesar de todo, que la farsa de los griegos no se consuma exclusivamente por medio del *lógos*. La apariencia de naufrago de Menelao ha jugado también un papel decisivo en el montaje, así como el recurso a la violencia en el último instante, cuando las palabras ya no hubieran bastado para disfrazar la verdad. La propia tragedia evidencia, pues, que el *lógos* puede resultar a veces frágil si no cuenta con algún tipo de apoyo externo. La mejor prueba de ello es el discurso que pronuncia uno de los esclavos de palacio (cf. vv. 1627-1641) en un intento de calmar la ira de Teoclímeneo, que, iracundo, quiere castigar a su

<sup>26</sup> Cf. HESÍODO, *Trabajos y Días*, 57-58. Pandora es el *bello mal* que, a causa de su apariencia, los hombres abrazan con deleite. Adviértase que el mito de Pandora se enmarca en el relato del reparto de Mecona, en el que Zeus y Prometeo son los protagonistas, y en el que el engaño y la ambigüedad entre la apariencia y la realidad son motivos centrales. En cualquier caso, tenemos diferentes pasajes de la épica antigua que juegan con elementos que muestran la ambigüedad entre la apariencia y la verdadera naturaleza de una cosa; sin ir más lejos, el famoso Caballo de Troya del que nos habla la *Odisea* es un ejemplo significativo.

<sup>27</sup> Dice así el Teoclímeneo: “Estoy decidido a saberlo [*eidénai*] todo” (v. 1523).

<sup>28</sup> El servidor que ha conseguido salir ileso del engaño de Helena le recuerda a su rey que previamente les había ordenado seguir las órdenes de Menelao: “tus propias palabras [*lógos*] nos hicieron guardar silencio” (v. 1552).

hermana con la muerte por haber colaborado con los griegos en la artimaña. El *lógos* aquí resulta del todo estéril y el razonamiento no logra disuadir a Teoclímeno. Se hace entonces necesaria la intervención de los Dioscuros, que, a la manera de dioses *ex machina*, resuelven el conflicto sosegando al soberano y cierran la pieza con un desenlace feliz.

Después de analizar detenidamente toda la obra, parece ahora claro que el conjunto de la tragedia incide de manera especial en el carácter arbitrario e impredecible del destino humano, consecuencia, al fin y al cabo, de la ceguera en que el hombre vive sumido. Los designios de los dioses son para él un misterio inescrutable, perteneciente a otra esfera de la que no participa; de ahí que los humanos vivan sus vidas sin alcanzar a comprender del todo su sentido y deban resignarse a alternar lamento y gratitud al son del capricho divino. La intervención de Menelao en los versos 1447-1448 lo ilustra bien: “Me habéis oído llamaros con muchos nombres buenos, dioses, pero también con muchos ofensivos”. La suerte de los hombres es unas veces propicia y otras abyecta. En este mosaico de conocimientos parciales, la distinción entre auténtico e ilusorio resulta difícil de trazar para el hombre, como los constantes errores de apreciación de la tragedia ponen de manifiesto. A pesar de ello – o gracias a ello –, el hombre también goza de un cierto margen de acción que, aunque reducido, le permite aprovechar las limitaciones cognoscitivas ajenas para su beneficio propio, como bien evidencia la fuga de Menelao y Helena. La precariedad del conocimiento humano es un arma de doble filo con la que podemos dañar o ser dañados, ya sea por dioses o mortales.

Lejos de certezas plenas, Eurípides nos presenta el mundo de los humanos como un lugar poblado de apariencias y discursos no exento de peligro. Por ello, el hombre debe practicar la prudencia y medir las apariencias dentro de lo posible: “Y es que no hay nada, créeme, más útil a los hombres que una prudente desconfianza [*sóphronos apistías*]” (vv. 1617-1618). La obra de Eurípides, más allá del hermoso retrato de las modas filosóficas de su tiempo, contiene también una tradicional exhortación a la templanza, común en el resto de trágicos. Hay más de un peligro escondido entre las tinieblas que puebla el hombre y por ello le conviene andar con pies de plomo, practicar la cautela y alejarse de comportamientos megalómanos, a saber, de la desmesura [*hýbris*].

Al mismo tiempo, el carácter ambivalente que presenta la limitación cognoscitiva del hombre, bien reflejado en la obra, posibilita al menos una vía de acción dentro del mundo de la apariencia: el ingenio. La fuga de Menelao y Helena no se hubiera consumado sin una buena dosis de inventiva. De ello puede deducirse, en consecuencia, que existe también en el teatro euripídeo una exhortación a la vía del ingenio, paralela a la de la moderación. El hombre debe saber explotar los escasos medios de los que dispone y aprovechar, especialmente, la limitación de recursos ajena; debe hacer uso del medio en el que habita y sus posibilidades, sin abandonar en el intento la prudencia y la medida. *Sóphrosýne* y *polýmēchanía* no entran en contradicción, sino que pueden complementarse.



### 3. ¿ALEGATO CONTRA LA GUERRA?

Los problemas referentes a la apariencia y la limitación cognoscitiva humana son casi omnipresentes a lo largo de la obra y constituyen su núcleo temático. Como se ha mencionado, su magnitud es tal que no termina en el caso particular de Helena y su tormento, sino que alcanza también al conjunto de la humanidad, reflejada aquí en la masa de griegos y troyanos que en balde se han precipitado en el Hades, arrastrando a un gran número de nombres ilustres entre las bajas. Poniendo el acento en este aspecto, se acostumbra a postular que la obra entraña un mensaje antibelicista, dado el estéril absurdo que constituyeron todas las muertes de Troya, causadas por nada más que una imagen hecha de aire, es decir, “por hechos nunca cometidos” [*di'erg'ánerga*] (v. 363). Queda fuera de duda que hay en el texto elementos suficientes para defender esta tesis, que se ve además reforzada por el contexto político-social en que fue representada, a saber, la Guerra del Peloponeso, que llevaba veinte largos años diezmando las fuerzas atenienses y mermando la moral de la población. A pesar de todo, como en lo sucesivo exponemos, parece más exacto percibir que el lamento por la guerra presente en la obra es sólo una faceta del dolor que nace de las múltiples limitaciones humanas y que es justamente esta carencia la que Eurípides pretende resaltar. Tras los infortunios que toda contienda acarrea, Eurípides rastrea la causa última de la zozobra y el dolor humanos, que no es más que su inexorable miopía cognoscitiva. Ello obliga a los hombres a vivir faltos de certeza y desenvolverse en un mundo de quimeras.

Uno de los pasajes más cruciales al respecto del antibelicismo de Eurípides es el canto coral que constituye el *primer estásimo* (vv. 1107-1164). El pasaje, que se extiende entre los versos 1151 y 1160, es destacado como especialmente significativo por aquellos defensores de la hipótesis antibelicista:

“Insensatos [*áphrones*] vosotros que aspiráis a la gloria en el combate, y que, por medio de la lanza y del venablo belicoso, creéis poner fin, en vuestra ignorancia [*amathos*], a las fatigas de los mortales. Pues si el único juez es la efusión de sangre, jamás terminará la discordia [*éris*] entre las ciudades de los hombres [*anthrópon póleis*]. Así es como tantos obtuvieron su sepultura en la tierra de Príamo, cuando hubieran podido las palabras [*lógois*] arreglar tu querella”.

Todo el lamento por la guerra que contiene el fragmento parece culminar en la apología del *lógos* de los dos últimos versos. Es cierto que la discordia entre ciudades jamás cesará mientras no se abandone la lógica del talión y la sangre deje de ser el único juez en las disputas. No obstante, la caracterización del *lógos* que se hace a lo largo de la tragedia anula en cierto modo un elogio de la palabra en términos absolutos. El discurso de los hombres es falible, como su propio conocimiento, y no siempre resulta eficaz. Por tanto, la sentencia

final con que el coro cierra su intervención parece responder más a un deseo poético de éste que a la descripción de una realidad.<sup>29</sup>

La Guerra de Troya ha sido fruto de la ceguera de los hombres, esencialmente impedidos para distinguir lo verdadero de lo aparente; los griegos han peleado a la caza de un espejismo y han llevado el combate hasta las últimas consecuencias, esperando, ignorantes [*ámathos*, v. 1155], algo a cambio. También el exceso ha jugado su papel –pues Menelao y los suyos no han obrado precisamente con prudencia, sino movidos por un ímpetu arrebatado –, como también la voluntad divina, que el ser humano no alcanza a dilucidar. Así pues, el absurdo de la guerra, que las tesis antibelicistas insisten en subrayar, constituye en la obra sólo una parte del todo, un caso más del absurdo universal humano.

En resumen, puede decirse que no somos partidarios de una lectura puramente antibelicista, puesto que implica aislar un breve pasaje del contexto general en que se enmarca, que subraya por encima de todo que la esencia no-omnisciente del hombre conduce indefectiblemente una sensación de incertidumbre perpetua. Tanto es así, que el pasaje inmediatamente anterior al que acabamos de citar denota justamente esto:

“¿Qué mortal podrá distinguir, después de interminables búsquedas, qué es dios y qué no es dios, o qué está en medio de ambos términos, cuando ve que los dioses obran primero en un sentido, y luego en el contrario, sin que en ningún momento encarnen otra cosa que capricho, siempre imprevistos y contradictorios? [...] Ignoro lo que es certidumbre [*tó saphèis*], al menos entre los humanos; sólo encuentro veraz la palabra de dios” (vv. 1137-1150).

Los seres humanos se ven condenados a la confusión debido a la parcialidad intrínseca de su conocimiento – que les impide la entrada en la esfera cognoscitiva absoluta de la divinidad – y a la volubilidad del carácter de los dioses. En su angostura intelectual, sin embargo, el hombre se ve también forzado a la acción para intentar cambiar, en la medida de lo posible, el curso de su suerte. Por ello, Eurípides, siguiendo la tónica de Esquilo y Sófocles, recomienda, como compañera de la acción, la moderación de determinados pensamientos y conductas que puedan arrastrar consecuencias funestas. En cambio, creemos que resultaría anacrónico y altamente problemático pretender ver en su obra un alegato puro y simple contra la violencia; sería atribuirle una psicología excesivamente ingenua.

<sup>29</sup> En este sentido, resulta sugerente la versión del mito de Helena que nos ofrece Heródoto. Según el historiador, los troyanos advirtieron a los griegos mediante el discurso de que Helena nunca llegó a Troya. Las palabras de los troyanos eran verdaderas, pero los griegos no se las creyeron hasta que consiguieron entrar dentro de la ciudad y comprobaron con sus propios ojos que Helena no se encontraba presente.

#### 4. LA REFLEXIVIDAD DE EURÍPIDES

Hasta aquí hemos tratado de mostrar cómo el *lógos* constituye un engranaje esencial en la *Helena* de Eurípides. Al mismo tiempo, hemos visto cómo el poeta griego juega a modelar el mito y alterar sus rasgos, procurando siempre, sin embargo, no deformar en exceso el rostro general de la historia para que ésta siga siendo reconocible y apele de algún modo al público. Así, el mito de Helena que Eurípides nos transmite se aparta notablemente de la versión más extendida de la historia, la homérica. Llegados a este punto, se hace difícil imaginar que el poeta no tomara esta opción de manera intencionada y consciente y, de hecho, las constantes alusiones a la fuerza creadora del *lógos* que pueblan la obra parecen esconder una insinuación velada a la propia tarea poética del autor.

La versión de Eurípides, como vimos, juega con una variante del mito previamente existente e introduce en él ciertas innovaciones. El poeta moldea el mito pero siempre sin romperlo, manteniéndolo reconocible e insertándolo dentro de un flujo continuo de tradición, con ánimo de apelar al público con una historia reconocible y, a su vez, sorprenderlo. Al no existir una versión canónica sobre el relato de Helena —como sobre ningún otro— Eurípides puede permitirse una cierta ironía dramática y ejemplificar el problema del *lógos* con su propia obra. Del mismo modo en que Helena no puede discernir cuál de sus dos genealogías es verídica (cf. vv. 16-21), el espectador tampoco tiene acceso privilegiado a los hechos que narra el poeta<sup>30</sup> y se encuentra encerrado en ámbito del discurso. Mientras su versión sea verosímil, quedará integrada en la pluralidad de relatos que componen el mito y el espectador no podrá distinguir+++ ente ellos.

Otro rasgo particular de la *Helena* que refuerza la presencia de un guiño del autor en la obra es el carácter reflexivo de la lacedemonia. Efectivamente, Helena lleva en el texto la voz cantante y actúa a modo de narrador omnisciente, llegando a constituir un *alter ego*<sup>31</sup> del poeta que reflexiona incluso sobre el mismo valor de la palabra. Al comienzo, se nos muestra simplemente consciente de los engaños que se perpetran mediante el *lógos*, pero al cabo

<sup>30</sup> Nos topamos con una de las características más fecundas de la literatura: la ficción no es contrastable. Como hemos señalado, Eurípides no crea *ex nihilo* ni puede introducir las variaciones de cualquier manera, y, sin embargo, se aprovecha de la no-falsabilidad del mito para dar rienda suelta a su genio, moldeando los límites de lo decible.

<sup>31</sup> Resulta muy significativo que ya en la *Iliada* y en la *Odisea* Helena desempeñase, en cierta manera, la función de *alter ego* del propio Homero. En *Iliada* III, 125-128 vemos a Helena tejiendo un manto de púrpura en el que se representaban las obras de los troyanos y los aqueos en la Guerra de Troya; en *Odisea* IV, 235-264, como si del propio autor se tratase, Helena recuerda un episodio de Ulises, aprovechando que Telémaco está presente en el banquete dispuesto en honor a las bodas del hijo de Menelao.

de poco urde ya sus propias ficciones verosímiles y participa activamente en ellas, dirigiendo incluso la acción de terceras personas. De un modo similar, Eurípides altera el mito de Helena aprovechando la no-omnisciencia del espectador y sabiendo que nadie puede desmentir el *lógos* del poeta si éste es lo suficientemente verosímil, es decir, si no dista en exceso de la tradición y puede ser injertado en ella. Así pues, puede percibirse un paralelismo bien definido entre las figuras de Helena y Eurípides.

Igual que la Tindárida ha jugado con la no-omnisciencia de Teucro y Teoclímeno – y del mismo modo en que los dioses jugaron con la ignorancia de griegos y troyanos – Eurípides, en su condición de autor, establece con los espectadores una relación jerárquica en la que tiene ventaja. La condición de creador otorga al poeta una cierta omnipotencia que lo capacita para dar forma a un *lógos* acorde con sus intenciones dramáticas, siempre y cuando sepa integrarlo correctamente en el curso de la tradición anterior. El poeta es un dios omnipotente en los márgenes de su propia ficción. Reproducimos a continuación el parlamento con el que culmina la obra, ya que da fe de ello:

“De múltiples maneras se manifiesta lo divino, y los dioses dan cumplimiento a muchas cosas imprevistas [*aélptos*]. Y mientras lo esperado [*dokethénta*] no se realiza, el dios encuentra un cauce para lo inesperado [*adokéton*]. Así ha ocurrido con la historia que ahora termina” (vv. 1688-1692).

Parece innegable que estos versos vuelven a trazar la frontera que se erige entre el conocimiento humano y el divino e inciden de nuevo en el enigma insondable que constituye la voluntad de los dioses para el hombre. ¿No podríamos, sin embargo, establecer un paralelismo entre la relación dios-hombre y poeta-espectador? ¿No podría acaso decirse que el relato sobre Helena es inesperado [*aélptos*] y que aquello que esperábamos [*tà dokethénta*] no se ha cumplido y el autor ha optado por tomar el camino de lo imprevisto [*adóketa*]? Estos versos bien podrían sugerir que Eurípides define la actividad poética con los mismos términos con que describe la actividad divinal. El poeta es amo y señor de su discurso, conocedor absoluto de todos los senderos de su trama y capaz de tomar los atajos y giros que se le antojen según quiera jugar con las sensaciones del público.

Cabe terminar diciendo que una obra de contenido tan innovador como es ésta parece el lugar más adecuado para que el poeta, atrevido de por sí, ose además introducir un guiño a su propia actividad creadora.

## 5. HELENA ALTER EGO DEL POETA TRÁGICO

En el punto anterior se sostuvo que la omnisciencia de Helena asemeja la del autor hasta tal extremo que, en varios pasajes, parece suplantar el papel de un narrador omnisciente, voz que en la tragedia, género por excelencia del estilo directo, resulta de lo más llamativa. Nos disponemos ahora a analizar en qué modo actúa exactamente este *alter ego* del poeta en la obra y cómo, más allá de la omnisciencia que con él comparte, lo emula también en su función de creador.

En lo que ha sido definido como la segunda parte de la tragedia, los cónyuges, ya reencontrados y reconocidos, se disponen a buscar la manera de huir con vida de Egipto. Una vez queda asegurada la complicidad de Teónoe, Helena empieza a insistir en la necesidad de un mecanismo [*mechané*] que les permita una fuga segura. Al comienzo espera de su marido la confección de un plan, pero, al ver que éste no responde con demasiada concreción y se limita a mencionar posibilidades, será ella, de por sí más ingeniosa, quien tome las riendas de la acción y urda un engaño que deberá perpetrarse mediante el *lógos*. Aunque la traducción castellana no lo refleja demasiado bien, el texto original recoge la oposición entre discurso y realidad: *bouleí légesthai mē thanōn lógoi thanéin*; [“¿Quieres pasar por muerto sin estarlo?”] (v. 1050), que literalmente nosotros traducimos “¿quieres que, sin estar muerto, se diga en el discurso que estás muerto?”. Así pues, el recurso que a Helena se le ocurre consiste en exponer de un modo concreto *lo que no es*, para que a Teoclímeno le parezca la realidad misma. En otros términos, todo depende de que Teoclímeno confíe en una mentira verosímil y le otorgue erróneamente la categoría de verdad. Para reforzar justamente esa apariencia creíble, el matrimonio deberá escenificar una ficción dramática ante el soberano egipcio. En ese sentido, puede decirse que dentro de la propia tragedia *Helena* se desarrolla otra pieza teatral, cosa que revela una vez más la constante presencia de elementos y reflexiones metateatrales en esta pieza.

Helena, como antes señalábamos, no representa sólo un papel, sino que ya a partir del verso 815, en que expresa por primera vez la necesidad de una artimaña [*mechané*], empieza a confeccionar un argumento e idea todo aquello que los actores deben decir y hacer. A la manera de un poeta trágico, se ocupa de tejer una trama, establece un papel para los distintos personajes y enseña el discurso [*lógon didáskein*] a uno de los actores principales, Menelao, a quien asigna incluso una vestimenta acorde con su rol de náufrago. Mientras Menelao se muestra torpe y queda paralizado en una aporía, su mujer, revelándonos mucho más sagaz, llega a imaginar la escena dramática, el argumento y el desenlace de la ficción (*cf.* vv. 1053-1054; vv. 1057-1058; vv. 1061-1062); se encarga de escoger el reparto (*cf.* vv. 1069-1070); le dicta el papel que ha de interpretar a uno de los protagonistas (*cf.* vv. 1076-1078); dispone cuidadosamente el decorado (*cf.* vv. 1087-1089). Helena prepara así todos los detalles de la acción [*drâma*], como si de un dramaturgo se tratara.

La pieza que Helena ha confeccionado meticulosamente se pone en escena tras el primer estásimo, cuando el coro calla y se retoma la acción en el verso 1165. La particularidad de esta obra es que su público, Teoclímeno, es a la vez actor y tiene un papel decisivo en la trama sin ni siquiera saberlo. A diferencia, pues, de lo que sucede con el teatro regular, la farsa de los griegos es una frágil ficción cuyo desenlace depende en buena medida de un factor real que no aparece en el guion. En la verosimilitud de la representación radica la salvación y la vuelta al hogar en compañía de la lacedemonia. Éste es un drama arriesgado y un solo paso en falso podría costar la vida de todos ellos. El veredicto final recae exclusivamente sobre Teoclímeno, espectador privilegiado e invitado no consciente.

Helena, histriónica por naturaleza, da muestras sobradas de sus dotes interpretativas y representa magistralmente el papel que ella misma ha inventado;<sup>32</sup> Menelao, por su parte, sabe seguir a la perfección el ritmo teatral que su mujer impone y se revela más hábil en actuar que en tramar ficciones. Tanto es así que Teoclímeno, al cabo de unas pocas preguntas, termina por sucumbir a la ficción que los griegos con tanto realismo han interpretado y toma al fin por verídico lo que es sólo verosímil. Así pues, la pequeña pieza de Helena, interpretada entre los versos 1165-1300 y 1369-1450, posibilitará el desenlace del *drâma* principal y conducirá la obra a un final feliz.

Hasta que el mensajero entra en escena, Teoclímeno, que ha presenciado la función del matrimonio en primera fila y que ha participado en ella, no comprende que todo se ha tratado de una estrategia para darse a la fuga (*cf.* v. 1512 y *ss.*). El rey egipcio es otra víctima más de una apariencia en esta obra de equívocos y engaños. Como anteriormente le sucedió a Menelao, no ha sabido distinguir entre realidad y ficción, entre cosa y palabra. En estos casos se hace necesario un elemento o hecho externo – en este caso la matanza de sus hombres que el mensajero transmite – para que caigan las máscaras y se descubra la verdad. El coro recoge de manera sucinta pero exacta el complejo juego de velos con el que los griegos han envuelto la realidad: “Nunca hubiera creído que Menelao pudiese engañarnos como nos ha engañado, oh rey, y ante nuestra vista” (vv. 1619-1620). Pese a ser espectadores en primera fila, el coro y el monarca no han percibido la verdad que tenían ante sus ojos y se han dejado seducir por la verosimilitud y la conveniencia de lo expuesto. Sólo a destiempo han abierto los ojos y se han dado cuenta de cuán ciegos estaban. En definitiva, los egipcios, como antes los griegos, han obviado la *prudente desconfianza* (*cf.* v. 1617) que tan provechosa resulta al género humano en esta jungla de apariencias que le ha tocado habitar.

<sup>32</sup> Las geniales dotes interpretativas de Helena ya se sugieren en el parlamento de Menelao en *Iliada* IV, 266-289, donde el rey señala que su esposa era capaz de llamar a los aqueos escondidos en el interior del Caballo de Troya, imitando las voces de sus mujeres.

Un mero discurso verosímil ha hecho mella sobre la realidad, influyendo en ella hasta cambiar su curso. La apariencia puede confundirse con la realidad hasta transformarla, de ahí su verdadera fuerza y peligro. Una ficción dramático-discursiva como es el *lógos* entraña el potencial de injertar en la realidad lo inexistente bajo una pátina de veracidad y alterar así las percepciones, voluntades y acciones ajenas hasta abrir nuevos caminos al destino y trastocar los hechos de una manera insospechable.

La gorgiana asociación *lógos-phármakon*,<sup>33</sup> todo un tópicos de la sofística, puede extrapolarse también al contexto del teatro. El discurso, como antes ya apuntábamos, es un arma de doble tallo y puede actuar como veneno o como fármaco, según la dosis y la intención con que se suministre. En algunos casos, como es el de la ficción urdida por Helena, las dos vertientes del discurso están presentes al mismo tiempo, encarnando a la perfección la ambivalencia del *lógos* que tanto fascinó al de Leontinos. Vemos que el relato que para Helena y Menelao actúa a modo de *remedio* es para Teoclímeneo un auténtico regalo envenenado, todo un *embrujo* gorgiano. Además, el éxito de los efectos de la droga no estaba asegurado y un solo error en la representación hubiera resultado en la muerte de todos los intérpretes, convirtiendo en veneno lo que debía ser una salvífica cura.

## 6. LA FARMACIA DE HELENA

En el análisis anterior, la pequeña ficción teatral de Helena ha sido descrita mediante la metáfora gorgiana del *phármakon*. Teniendo en cuenta el intercambio de referencias existente entre la pieza interna y la principal, podríamos ampliar el abasto de la cuestión y preguntarnos si también el teatro euripídeo actúa de algún modo como *phármakon* para con los espectadores de la obra. Eso nos lleva a hacer un pequeño salto temporal y poner atención a un conocido pasaje aristotélico. Según la *Poética*, la tragedia ática tiene, al igual que una droga, la capacidad de suscitar y alterar emociones en el espectador, causando en él un efecto final purificadorio. En tanto, pues, que el teatro procuraba que el espectador regresara a su hogar con el ánimo purgado, resulta lícita la comparación con el *phármakon*.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> El propio Gorgias compara la potencia del *lógos* con la del *phármakon*: “La misma relación [*lógon*] guarda el poder [*dýnamis*] de la palabra [*lógon*] con respecto a la disposición [*táxin*] del alma que la prescripción de fármacos [*pharmákon*] respecto a la naturaleza [*phýsin*] del cuerpo [*sqmáton*]” (GORGIAS, *Encomio de Helena*, 14. Traducción de A. Melero). Para más información sobre esta cuestión véase DERRIDA (1968).

<sup>34</sup> El texto dice que la tragedia es la imitación [*mímēsis*] de una empresa [*práxis*] elevada que, mediante la acción de sus personajes y a través de la compasión [*éleos*] y del terror [*phóbos*], lleva a cabo una purificación [*kátharsis*] de dichas pasiones. Cf. *Poética*, 1449b24-28.

No obstante, cuando tratamos de situar la obra que nos ocupa en el marco definitorio aristotélico, vemos que todo encaje o aproximación resulta imposible. El esquema de Aristóteles es rígido y deja fuera de sus estrechos límites muchas piezas que en el momento de su representación eran englobadas en el género trágico. Para corroborar desde otra perspectiva que la *Helena* no se aviene con el concepto de tragedia aristotélica, leamos lo que dice el peripatético sobre el argumento de las tragedias:

“Es necesario, por consiguiente, que la trama bien urdida sea simple, y no compleja como sostienen algunos, y que se pase no de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha, y no como resultado de la perversión, sino como resultado de un fallo grave [*hamartían*] ya de un héroe como los que hemos mencionado, ya de uno mejor, siempre preferible a uno peor” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a12-17. Traducción de A. López Eire).

Almirall (2014), que cita el mismo pasaje, advierte acertadamente que la *Helena*, junto a otras obras como *Alcestris*, *Ifgenia entre los tauros*, *Andrómaca*, *Heracles* y *Orestes*, se aleja de la idea aristotélica de la tragedia, pues al final un giro inesperado resuelve siempre la situación de los protagonistas. Y añade:

“En aquests drames, la resolució positiva del conflicte deixa sense efecte la compassió que en el públic hauria de provocar — sempre segons Aristòtil— la desventura que aclapara un heroi innocent” (ALMIRALL, 2014: 60).

En efecto, no parece probable que esta obra suscitara en el espectador ningún tipo de compasión ni que indujera en él afecciones del tipo catártico. Por otro lado, desentona también con la definición el engaño que permite la fuga de los protagonistas, que no constituye en ningún caso una gesta *heroica* digna de un argumento trágico. De la misma manera, el final de la obra no se produce en la dirección que Aristóteles recomienda, sino en la opuesta; no hallamos rastro de la típica caída del héroe, sino todo lo contrario: un final feliz. Si los efectos que se busca suscitar mediante el drama difieren tanto, se ha de concluir que el *phármakon* que Eurípides busca a través de su obra no guarda relación con el que Aristóteles tiene en mente al redactar su *Poética*.

En el desenlace de tragedias más cercanas al canon aristotélico, como el *Edipo Rey*, puede reconocerse siempre un declive del héroe debido al error [*hamartía*], que ocurre de manera inexorable, independientemente de su nobleza de carácter o su buena voluntad, lo que demuestra que el mundo se rige por una justicia. El héroe comparte con los hombres el conocimiento parcial de la realidad, su mundo es también el de la incertidumbre. Por ello mismo, si no cultiva la moderación y refrena sus juicios y acciones, corre el riesgo de incurrir en un fallo que supondrá su perdición. El mundo que la *Helena* despliega ante nuestros ojos, en cambio, parece un lugar distinto, falto incluso de un cierto orden cósmico que rijan las acciones de los hombres de manera absoluta y reparta justicia con firmeza.



Si bien es cierto que Eurípides nos presenta igualmente la estrechez cognoscitiva humana en primer plano, deja abierta una puerta para que el género humano la aproveche en su favor. Así, Helena podrá confeccionar un *lógos* y un *drâma* que camuflará en la realidad para ganarse su salvación. Ese será su *remedio*, su *phârmakon*, que se mostrará en toda su ambigüedad toxicológica: será cura para los griegos y veneno para egipcios.

Hemos visto ya al inicio de este texto que la versión del mito de la que Eurípides se sirve en su tragedia difiere sustancialmente del relato más extendido y, aunque cuente con referentes anteriores, es lógico suponer que asombrase al público. Del mismo modo, los giros de la trama causan una sensación de constante tensión y sobresalto tanto entre los personajes como en los mismos asistentes a la función. La expectación y la sucesión de sorpresas, pues, parecen ser las sensaciones que la tragedia de Eurípides persigue despertar en el espectador. Éstos son los efectos de su *phârmakon*, y no la compasión, el miedo o la purga aristotélica.

Cabe comentar que esta profusión de episodios de aventura, el desenlace feliz e incluso alguna escena de aires humorísticos<sup>35</sup> que se hallan en la *Helena* ha suscitado un intenso debate acerca del género literario al que pertenece el último teatro de Eurípides. Dada la falta de una verdadera tensión y fuerza trágica, muchos autores se han lanzado a la búsqueda de un nuevo nombre para lo que les parece un subgénero literario. Se han propuesto algunas etiquetas, como *melodrama* o *tragicomedia*, que tratan de marcar el contraste con nuestra concepción canónica del teatro trágico, al fin y al cabo tan aristotélica. Si bien no puede negarse que una pieza como la *Helena*, tan repleta de peripecias y enredos, parece prefigurar la novela helenística<sup>36</sup> y, en cierta medida, nuestra literatura moderna, la solución del problema no pasa por la formulación de un nuevo subgénero literario a partir de nuestros propios términos y conceptos, sino por la revisión del rígido canon aristotélico, que deja fuera de sí un buen número de obras que en su día fueron tenidas por tragedias<sup>37</sup>.

Por otra parte, no puede pasar por alto que el conjunto de la obra euripídea está formado por piezas tan diversas como *Bacantes* y *Helena*. Tal variedad de registros denota una clara voluntad de despertar en el público emociones diversas. Con su teatro-*phârmakon* Eurípides juega a provocar diferentes emociones entre los espectadores, y para ello recurre a una aptoteca con una amplia gama de drogas de efectos diversos. En el caso de la *Helena*, el suspense y la fragilidad sorpresiva de la trama tienen un papel central, pero esos no son los únicos trucos que conoce Eurípides, como se ve al alzar la vista y contemplar el conjunto de su obra. Consciente de su papel creador, el trágico juega en su laboratorio a producir brebajes que causen impactos distintos.

<sup>35</sup> Cf. El encuentro entre la anciana y Menelao, vv. 437-482.

<sup>36</sup> FUSILLO (1997: 20) define esta y otras tragedias euripídeas como “romanzesche”.

<sup>37</sup> De hecho, pensamos que la *Poética* de Aristóteles en no pocas ocasiones ha supuesto un corsé excesivo para algunas obras, lo cual no siempre ha ayudado al lector moderno a comprender la naturaleza de éstas, sino más bien todo lo contrario. Para una visión en profundidad de esta cuestión, véase DUPONT (2007).

Para dar mayor consistencia a la imagen de este Eurípides que ensancha los horizontes de la tragedia y experimenta con el género, mencionaremos algunas noticias que nos han llegado sobre sus obras. Sabemos que el trágico llegó a presentar dos versiones<sup>38</sup> de su *Hipólito*, pese a que sólo una haya llegado a nuestras manos. El primer *Hipólito* fue intitulado *Hippólytos (kata)kalyptómenos* [*Hipólito velado*], a partir del argumento del drama. Su particularidad habría consistido en que, cuando Fedra le declara su amor abiertamente, Hipólito se cubre el rostro, avergonzado, con un velo. Según parece, la impudicia<sup>39</sup> y la desvergüenza extremas con que Eurípides habría caracterizado a su Fedra escandalizaron al público ateniense, que repudió la obra unánimemente. A pesar de ello, Eurípides, sin rendirse ante la derrota, alteró la obra en su laboratorio y en el año 428 a. C. llevó a escena una nueva versión que cautivó a los espectadores. Volviendo a la metáfora del *phármakon*, el poeta supo encontrar al segundo intento el ingrediente que causó el deleite del público, granjeándose así una victoria más que sumar a su palmarés. Así pues, la virtud del teatro de Eurípides residía en el dominio de toda una amalgama variada de drogas que sabía combinar como nadie. Consciente del alcance de su arte, sus tragedias fueron un experimento constante con las pasiones del alma del público.

## 7. CONCLUSIONES

Lejos de pretender ofrecer un análisis pormenorizado de la tragedia, este texto ha aspirado a subrayar especialmente uno de sus aspectos que, a nuestro entender, atraviesa toda la obra hasta el punto de constituir su *leitmotiv*. El conflicto entre verdad y verosimilitud se expresa de manera redundante en cada uno de los diversos equívocos, engaños y ambigüedades que configuran la trama de esta pieza de notable carga filosófica, llegando a articular todas sus partes y dotando al texto de un mayor sentido unitario. El mundo de la apariencia y el conocimiento fragmentario al que los hombres se ven arrojados aparece separado de la esfera omnisciente de los dioses por un abismo insalvable. El ejemplo de la Guerra de Troya y la artimaña de Helena enseñan que en este bosque de sombras indescifrables el género humano tiene solo dos armas a su favor, la prudencia y el ingenio, respectivamente; y está en sus manos saber usarlas.

<sup>38</sup> Cf. JULIUS POLLUX 9.50.4-6; *Scholia in Theocritum* 2.10.3-4.

<sup>39</sup> Muy probablemente Aristófanes tiene en mente la primera versión del *Hipólito* cuando alude a una *impúdica* Fedra (cf. *Ranas*, v. 1043; v. 1052), pues la versión que conservamos dibuja una Fedra que trata por todos los medios de mantener el decoro y de obrar con justicia.

Una vez detectada la problemática filosófica que el texto plantea, hemos analizado aquellas alusiones a la propia labor creativa que Eurípides introduce en el texto mediante la pequeña comedia que Helena maquina. La lacedemonia actúa como un poeta omnisciente al escribir su pieza desde una posición privilegiada respecto al espectador, aprovechando la ignorancia de éste. Queda plasmado, pues, que el éxito de toda ficción reside en un frágil equilibrio de verosimilitud por parte del discurso y desinformación por parte del auditorio. De este modo, Eurípides pone de manifiesto que la condición no-omnisciente del hombre no es del todo negativa, sino que se trata de una carencia de doble tallo y, a la vez que perjudica, abre una posible vía de acción para aquellos que conocen los entresijos de la apariencia y están dispuestos a hacer uso del embuste.

Después de ello, hemos repasado también las tesis antibelicistas y los pasajes en que éstas se fundamentan, concluyendo que el lamento euripídeo por la Guerra de Troya queda englobado como mera parte en la totalidad del dolor universal que la precaria naturaleza cognoscitiva humana genera. El asedio de Troya es una consecuencia más de la ceguera humana, pero eso no significa necesariamente que Eurípides deplora toda violencia y contienda.

Al final del texto, subrayamos también el difícil encaje que la obra de Eurípides tiene en la rígida definición de género trágico de la *Poética* aristotélica, a la vez que sugerimos la necesidad de revisar un canon tan estrecho y estricto que no permite la inclusión de obras que en su día eran, a ciencia cierta, tenidas por tragedias.

Quede dicho que, con todo ello, sin embargo, no pretendemos resolver la compleja encrucijada de problemas que el texto pueda suscitar, sino que nos limitamos a ofrecer una vía interpretativa, una posible lectura en clave filosófica – atendiendo al papel vertebrador que el *lógos* desempeña en la obra – y metateatral – teniendo en cuenta las alusiones a su propia labor que Eurípides esconde a lo largo del texto—.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRE, A. (1986). *La Sofística y Sócrates*, Barcelona: Montesinos.
- ALLAN, W. (2008). *Euripides. Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ALMIRALL, J. (2014). “Ελένη δραματούργος. Ficción dins la ficció en l’*Hèlena* d’Eurípides”. *Itaca: quaderns catalans de filologia clàssica* 30, pp. 59-75.
- CASSIN, B. (1995). *L’effèt sophistique*, Paris: Gallimard.
- DERRIDA, J. (1968). *La pharmacie de Platon*, Paris: Tel Quel.

- DETIENNE, M. (1967). *Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: Maspero.
- DUPONT, F. (2007). *Aristote, ou, Le vampire du théâtre occidental*. Paris: Flammarion/Aubier.
- FUSILLO, M. (ed.) (1997). Euripide, *Elena* (Introduzione, traduzione e note di Massimo Fusillo), Milano: BUR.
- SOLMSEN, F. (1934). “*Onoma and Pragma in Euripides’ Helen*”, *The Classical Review* 48.4, pp. ++\_+ 119-122.