El Lógos en la Helena de Eurípides

Jonathan Lavilla de Lera
Universidad del País Vasco (UPV/EHU) – Eidos: Platonisme i Modernitat

Resumen

El presente texto constituye una lectura de la *Helena* de Eurípides en clave *metateatral*. Este enfoque pretende ofrecer una vía de acceso a la reflexión que el propio Eurípides elaboraría sobre su rol de *creador* a través de uno de sus personajes, a saber, Helena de Troya, que es caracterizada como su *alter ego*. Asimismo, esta vía de lectura permite considerar algunas claves del componente retórico que atraviesa la tragedia ática y la relevancia del *lógos* en el *drama* o acción trágica.

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

The Lógos in Euripides' Helen

Abstract

The current paper's aim is to offer a *metatheatral* reading of Euripides' *Helen*. This approach should allow us to consider the way in which Euripides himself understands his role of *creator* by means of one of his characters, i.e. Helen of Troy, who is depicted as the *alter ego* of the tragic poet. Besides, this reading should make possible to grasp some relevant remarks on the rhetoric nature of the tragic theatre and the key relevance of the *lógos* in the *drama* or tragic action.

Keywords: Euripides, Helen, Attic tragedy, rhetorics.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

404
JULIO
2016

eikasia

REVISTA DE FILOSOFÍA

El Lógos en la Helena de Eurípides

Jonathan Lavilla de Lera[1]
Universidad del País Vasco (UPV/EHU) – Eidos: Platonisme i Modernitat

1. Hoja de ruta

El objetivo de estas páginas no consiste en realizar un análisis pormenorizado de la obra, sino en señalar y comentar uno de los hilos principales que la atraviesan. Por tanto, lejos de pretender agotar el sentido y la totalidad de problemas que la *Helena* suscita, nos limitamos a ofrecer una lectura posible, atendiendo especialmente al papel que el *lógos* juega en la articulación de la misma. Con ello, trataremos de destacar algunas de las especificidades de esta tragedia en particular y del *corpus* euripídeo en general.

Asimismo, evitaremos extendernos excesivamente y dejaremos de lado el comentario de algunas de las cuestiones que han centrado el interés de los comentaristas, como la relativa al tratamiento que Eurípides da a las mujeres y a los bárbaros. La tragedia ática acostumbra a jugar con oposiciones, como la que forman hombre/mujer, griego/bárbaro. Se trata de una problemática rica y relevante, pero ha sido analizada de manera suficiente[2], por lo que nos limitamos a mencionarla.

Dicho esto, comenzaremos el análisis rastreando las fuentes de las que bebe Eurípides para componer su *Helena*[3].

2. Eurípides y la tradición de la figura de Helena

La historia de Helena constituye uno de los motivos centrales del mito de la Guerra de Troya, y la *Ilíada* y la *Odisea* son dos de las mejores fuentes que conservamos a través de las cuales podemos acceder a la figura de aquélla. No obstante, conviene tener presente que el mito griego se caracterizaba por tener una naturaleza flexible y variada. En efecto, cada mito

[1] Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Obtuvo también en dicha universidad la Licenciatura en Filosofía, el Grado en Filología Clásica y el Máster en Filosofía y Estudios Clásicos. En la actualidad es profesor en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y miembro del grupo de investigación *Eidos: Platonisme i Modernitat*.
[2] *Cf.* Allan (2008).
[3] Conviene introducir una breve nota sobre el año de producción de la pieza, para tener una idea del marco en la que se representa: gracias a los escolios y a las ὑποθέσεις antiguas (*Cf.* Escolios a Aristófanes, *Ranas* 53, *Tesmoforias* 850 y 1012.), podemos situar la obra en el 412 a. C.

sirve a un autor y a una audiencia determinada, en unas circunstancias precisas, y en un tiempo y lugar concreto. Por tanto, no había una versión única u oficial de un mito, sino una multiplicidad de versiones que iban renovándose y ampliándose. Las tragedias griegas que conservamos dan buena muestra de ello, pues nos ofrecen diferentes versiones de un solo mito[4].

La propia *Ilíada* pone de manifiesto que un mismo hecho puede narrarse cargando el énfasis en aspectos diferentes y desde una pluralidad de perspectivas. Así, el relato nos dice que fue la fuga de Helena con Paris lo que provocó la guerra entre los griegos y los troyanos (p. ej. *Ilíada* II, 161-162; II, 354-356; IV, 337-339; XIX, 324-325). No obstante, también nos dice que Afrodita tuvo mucho que ver con lo ocurrido, lo cual no exime de responsabilidad a Helena, pero deja abierta la puerta para poder atribuirle más o menos culpa. Análogamente, se debe tener presente la relevancia de la voluntad de Zeus (Διὸς βουλή). Por tanto, la culpabilidad de Helena es más compleja de lo que a primera vista parece (p. ej., véase *Ilíada* III, 164-165; VI, 344-358). Además, los remordimientos que el poeta pone en boca de ésta en algunos pasajes (p. ej. *Ilíada* III, 172-180; VI, 344-358) favorecen a aumentar la ambigüedad de su personaje[5].

En cualquier caso, la figura de Helena parece representada generalmente en la época arcaica como un personaje poderoso por su belleza y calamitoso, en cuanto a sus acciones y la guerra que suscitó[6]. En ese sentido, recuerda al bello mal (καλὸν κακὸν[7]) que fuera la primera mujer según la *Teogonía* de Hesíodo, Pandora. Se trata de un personaje que posee un poder capaz de inducir al amor, pero también a la destrucción.

La Helena que nos dibuja Eurípides no casa plenamente con dicha tradición, pero tampoco resulta una novedad surgida de la nada. La *Ilíada* y la *Odisea* nos presentan a una Helena que fue raptada por Alejandro, mientras que la versión euripídea nos narra que Paris solamente se llevó consigo un simulacro o fantasma (εἴδωλον) de Helena, al mismo tiempo que ésta fue

[4] Un claro ejemplo de esto mismo viene dado por las *Coéforas* de Esquilo y la *Electra* de Sófocles y de Eurípides.
[5] Allan (2008, p. 15): "An Athenian audience would thus have a multifaceted conception of Helen (as of most other major hero(in)es presented in tragedy)".
[6] *Cf.* Safo, fr. 16 V; Alceo, fr. 42 V.
[7] Hesíodo, *Teogonía*, 585.

conducida a Egipto, conservando intacta su fidelidad. Efectivamente, la versión de Homero[8] y la de Eurípides difieren, pero no plenamente, pues encontramos muchos elementos comunes. Podríamos destacar, entre otros, que en ambas está el juicio de Paris como telón de fondo, que se subraya la belleza de Helena y que aparece la alusión a Egipto[9]. Se trata, pues, de versiones diferentes, pero de un solo mito. El poeta tiene libertad para modelar la tradición recibida, pero no puede alterar todos los elementos a su antojo, ya que al espectador aquello le resultaría absurdo, diluyéndose la identificación del relato con el propio mito[10]. El poeta puede y debe[11] moldear los elementos, pero de manera que la narración pueda integrarse en la tradición, resultando verosímil lo narrado.

De hecho, la extravagancia de la versión euripídea se ve reducida a tenor de la versión de Heródoto y las noticias que tenemos sobre Estesícoro. Según el primero, Helena fue raptada por Paris, pero su viaje a Troya se vio frustrado al desviarse su navío hasta Egipto a causa del viento[12]. Los griegos fueron a Troya a buscarla, pero no se creyeron el relato de los troyanos, cuando les advirtieron de que Helena y Paris no se encontraban en el interior de sus murallas, sino en Egipto. Tan sólo al conquistar la ciudad comprendieron que el discurso de éstos era veraz y Menelao tuvo que acudir a Egipto a buscarla[13].

La versión de Heródoto guarda grandes disimilitudes respecto a la de Eurípides en lo que concierne a la castidad de Helena, al recurso al fantasma, a la propia localización geográfica del reino de Proteo y a la condición de vivo de Proteo en el momento que Menelao llega a su reino, entre otras cosas. No obstante, vemos que Eurípides no fue el único, ni mucho menos, en moldear el relato relativo a Helena.

De tal manera, como es la tónica general en la poesía griega, el autor, en este caso Eurípides, bebe de la tradición y la altera. Resulta difícil poder medir hasta qué punto el mito que nos presenta resulta innovador, pues, desgraciadamente el material antiguo que

[8] Dejamos de lado comentarlo, pero pueden encontrarse grandes paralelismos entre el Ulises y la Penélope de la *Odisea*, y el Menelao y la Helena de la *Helena*. Para esta cuestión, véase Almirall (2014, p. 69): "Es pot observar […] que els caràcters d'Hèlena i de Menelau executen papers equivalents, respectivament, als de Penèlope i Odisseu, tal com aquests apareixen en el poema homèric".
[9] En la *Odisea*, Menelao y Helena llegan a Egipto en su camino de regreso a Esparta.
[10] Allan (2008, p. 25): "Even when doing something radically novel […], the poet remains aware that the audience must be able to link his new version with the accounts they already know".
[11] En esto radica el genio del poeta, pues de lo contrario el espectador estaría condenado a escuchar siempre la misma historia.
[12] *Cf.* Heródoto, *Historia* II. 113.
[13] *Cf.* Heródoto, *Historia* II. 118-119.

conservamos es insuficiente para conocer la ambivalencia del mito de Helena. No obstante, existen indicios que sugieren que la versión de Eurípides no resulta radicalmente innovadora. Una de las fuentes de las que Eurípides pudo tomar mayor inspiración es la *palinodia* del poeta Estesícoro (VII-VI a. C.). Lamentablemente no conservamos el poema en el que se enmarca su retractación, sino solamente dos alusiones tardías: una de Platón[14] y otra de Isócrates[15]. Según éstas, el poeta Estesícoro cantó sobre Helena y, al injuriarla mediante su poema, perdió la visión. Solamente tras retractarse de las palabras pronunciadas a través de una palinodia recobró la vista. En su retractación Estesícoro negaría que Helena se hubiese embarcado en las naves de buena cubierta[16] y que llegase jamás a Troya. Por tanto, de hacer caso a las noticias que tenemos sobre la palinodia, Estesícoro ofreció una versión del mito que defendía la castidad y benevolencia de Helena, suministrando o recogiendo[17] una versión del mito que va contra una visión unívocamente negativa de la lacedemonia.

No disponemos de muchos más elementos que nos permitan hablar de la Helena de Estesícoro, pero, a tenor de lo visto, parece probable que Eurípides no introdujese una variante puramente original al plasmar una Helena fiel y casta. En lo relativo al recurso del εἴδωλον, tampoco podemos saber si es propio o tomado de otros. En cualquier caso, otro pasaje del *Corpus Platonicum* sugiere que, tal vez, el recurso no fuera puramente original, sino de Estesícoro:

[14] *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: οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,/ οὐδ'ἔβας ἐν νηυσὶν ἐϋσσέλμοις/ οὐδ'ἵκεο πέργαμα Τροίας ["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.

[15] *Cf.* Isócrates, *Encomio de Helena* 64 = M. Davies, ed., *Poetorum Melicorum Graecorum Fragmenta*, fr. 192: Ἐνεδείξατο δὲ καὶ Στησιχόρῳ τῷ ποιητῇ τὴν αὑτῆς δύναμιν· ὅτε μὲν γὰρ ἀρχόμενος τῆς ᾠδῆς ἐβλασφή- μησέν τι περὶ αὐτῆς, ἀνέστη τῶν ὀφθαλμῶν ἐστερημένος, ἐπειδὴ δὲ γνοὺς τὴν αἰτίαν τῆς συμφορᾶς τὴν καλουμένην παλινῳδίαν ἐποίησεν, πάλιν αὐτὸν εἰς τὴν αὐτὴν φύσιν κατέστησεν ["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)].

[16] Lo cual sugeriría que Helena nunca se embarcó con Paris.

[17] 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, p. 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".

ὥσπερ τὸ τῆς Ἑλένης εἴδωλον ὑπὸ τῶν ἐν Τροίᾳ Στησίχορός φησι γενέσθαι περιμάχητον ἀγνοίᾳ τοῦ ἀληθοῦς[18] (Platón, *República*, 586c3-4).

En este pasaje Platón habla de la ignorancia de aquellos que combatieron a causa de una ilusión y del desconocimiento de la verdad, con el fin de ofrecer un ejemplo paradigmático que le sirva para ilustrar su razonamiento. Una vez más, nos topamos con el problema del crédito que podemos otorgarle a Platón, cuya *República* es posterior a la *Helena* de Eurípides. No obstante, conviene tener presente la alusión, pues sugiere que la variación euripídea del mito podría no ser tan abultada como en ocasiones se ha querido. Por otra parte, emplear un εἴδωλον como recurso literario no resulta extraño, sino que lo encontramos en la *Ilíada* y en otras obras antiguas[19].

Una vez hemos señalado la continuidad de Eurípides con la tradición[20], conviene reconocer algunos aspectos que parecen genuinos de su capacidad innovadora, la cual dio continuidad y vivificó el mito[21]. Como se comprobará, Eurípides no aniquila el mito descuartizando sus partes y tornándolo inverosímil, sino que introduce variantes de tal forma que resulten integrables[22].

Una de las novedades más evidentes de la obra de Eurípides parece la invención de Teoclímeno y Teónoe, personajes con nombres parlantes y que no constan en ninguna otra fuente conservada. Otra novedad reside en la manera en la que Eurípides juega con la

[18] ["Tal como cuenta Estesícoro que se combatía en Troya por el fantasma de Helena, por desconocimiento de la verdad" (traducción de C. Eggers).
[19] No parece que el recurso del εἴδωλον sea un invento de Eurípides ni de Estesícoro, sino que se remontaría a la tradición épica. Algunos autores aluden al εἴδωλον de Ifimene en el *Catálogo de mujeres* (fr. 23a, 21) de Hesíodo, aunque la cuestión resulta compleja.
[20] Allan (2008, p. 21): "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".
[21] Allan (2008, p. 24): "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".
[22] Allan (2008, pp. 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".

ambigüedad que hay entre Helena, su fantasma y su fama[23]. En cualquier caso, la novedad del trágico parece que viene, sobre todo, en la manera de narrar la historia, a saber, en su forma de jugar con el tiempo y de hacer que se sucedan las acciones.

Una vez hemos recogido algunas de las fuentes de las que bebe Eurípides y señalado en qué sentido innova sobre lo recibido, pasamos a analizar algunos temas que atraviesan la obra y que, creemos, resultan especialmente significativos para analizar el pensamiento de Eurípides.

3. El problema del λόγος como eje vertebrador

En lo sucesivo ofrecemos una lectura que trata de mostrar el papel central que tiene el λόγος en la obra. Nuestro propósito es resaltar el papel de Eurípides como poeta consciente de su capacidad innovadora; para ello, subrayamos dos de los temas que llevan el peso central de la acción, a saber, el juego entre apariencia y realidad, y la separación neta de la naturaleza humana y la divina[24].

Como Cassin (1995) ha señalado, el monólogo con el que arranca la obra adelanta buena parte de los problemas centrales que la trama pone en juego[25].

Helena, a diferencia del resto de griegos, es conocedora de la verdad sobre su rapto, es decir, conoce el artificio creado por los dioses y el engaño del que han sido objeto los suyos. La lacedemonia es consciente, por tanto, de que la realidad y la apariencia no son idénticas. Helena sabe que su nombre está asociado al deshonor en la Hélade[26], cuando en realidad ella

[23] Dice Solmsen (1934, pp. 119-120): "it does not seem likely that any of his precursors applied the contrast of σῶμα (or πρᾶγμα) and ὄνομα to Helen and her εἴδωλον, and this, if anything, seems to be his innovation".
[24] Allan (2008, p. 47): "The limits of human knowledge and the gap between reality and appearance are central themes of *Helene*".
[25] Cassin (1995, p. 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".
[26] Καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω (v. 66) ["aunque mi nombre sea infame en la Hélade" (todas las traducciones de la *Helena* de Eurípides son de L. A. de Cuenca)].

nunca fue seducida por Paris, ni ha sido infiel a Menelao. Por eso mismo, el monólogo con el que arranca la obra anuncia el hiato que se abre entre el discurso, ὁ λόγος[27], y la realidad.

El λόγος en sí mismo no siempre representa fielmente la realidad, pero incluso cuando es engañoso, si resulta creíble, tiene capacidad para *crear* realidad, esto es, para provocar cosas/hechos reales, como por ejemplo su mala fama, que es el origen de su vergüenza (*cf.* v. 66). No obstante, los humanos estamos condenados a trabajar a través de y gracias al λόγος. En ese sentido, resulta significativa la auto-presentación de Helena. Nada más comenzar su parlamento, Helena se presenta mediante una genealogía. Su historia es ambigua desde sus orígenes: su patria no es anónima (*cf.* v. 16) y su padre es Tindáreo. No obstante, agrega:

> […] *ἔστιν δὲ δὴ*
> *λόγος τις* ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν
> Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών,
> ὃς *δόλιον* εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ
> δίωγμα φεύγων, *εἰ σαφὴς οὗτος λόγος*[28] (vv. 17-21. Las itálicas son nuestras).

Existe un relato (λόγος), según el cual su padre no sería Tindáreo, sino Zeus, que se unió a su madre a través del engaño. Además, Helena señala que ella no puede saber si el relato es o no es verdadero. Helena sabe que el discurso que corre sobre ella entre los griegos es falso, pues ha sido testigo del engaño urdido por los dioses. No obstante, sobre su genealogía ella no puede tener la misma certeza y sólo tiene acceso a un relato.

Esta ambigüedad sobre la genealogía de Helena, así como el equívoco entre lo que los griegos creen y lo que Helena sabe, viene posibilitada merced a que la realidad, representada en este caso por τό σῶμα, τό ἔργον y τό πρᾶγμα[29], y la apariencia, representada a su vez por τό ὄνομα, τό εἴδωλον y ἡ δόκησις[30], no siempre coinciden.

[27] Con λόγος 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.
[28] "Pero es fama que Zeus, bajo la apariencia de un cisne, llegó volando hasta mi madre Leda y entró furtivamente en su lecho, fingiendo huir de la persecución de un águila, si es que la historia es fidedigna".
[29] El cuerpo, el hecho, la acción.
[30] El nombre, el simulacro/el fantasma y la opinión.

Esta paradoja se extiende también al rasgo principal que acostumbra a revestir a Helena. Aquello que primero contempla alguien al dirigirle la mirada es su belleza, la cual ha sido el motor de tantos sufrimientos. Por eso mismo, Helena problematiza su propia belleza, cuando dice εἰ καλὸν τὸ δυστυχές[31] (v. 27). A Helena le ha tocado en suerte este atributo sin que ella haya hecho nada para merecerlo y lo mismo ha sucedido con el episodio del εἴδωλον, la guerra librada y la reputación que le acompaña: todo le ha sucedido involuntariamente. El papel del azar (τύχη) se presenta pues, central entre los mortales y aquello que muchos admiran y pretenden, a saber, su belleza, desde la perspectiva y situación de Helena resulta una cualidad odiosa. Se trata, pues, de una apariencia que entraña muchas más repercusiones de lo que podríamos pensar a simple vista. Aquella cualidad que típicamente ha simbolizado el poder de la lacedemonia aparece aquí como todo lo contrario, a saber, como un infortunio. La cuestión depende de las circunstancias y de la perspectiva.

El problema central de la obra reside en la no identidad entre la verdad/realidad y la apariencia. Se trata de una cuestión que atraviesa esta tragedia y que viene apuntada de forma variada en el monólogo que da comienzo al diálogo.

Los 23 derivados del verbo δοκεῖν (*cf.* vv. 35; 54; 576; 611; 658; 1020; etc.) ofrecen soporte a este juicio. Los personajes emplean este verbo marcando, a veces más o menos conscientemente[32], la falta de certeza del conocimiento humano. También resulta muy significativo que aparezca el sustantivo abstracto δόκησις (*cf.* vv. 36; 119; 121) hasta en tres ocasiones, cuando se trata de un término recurrente en los debates filosófico-sofísticos de finales del siglo V a. C, en los cuales se entablaban debates de orden epistemológico y ontológico[33].

Si hemos dicho que el inicio del drama es significativo, no lo es menos el primer diálogo que en él encontramos. Teucro se encuentra a Helena y se horroriza al reconocerla. No obstante, ésta le persuade mediante el λόγος de que ella no es Helena. De entrada, pues, Teucro otorga mayor crédito a la palabra de la mujer que a su propia vista, pues podría

[31] "Si bello es lo que tantas desdichas me ha causado".
[32] Dependiendo de la ironía con la que juegue en cada caso Eurípides.
[33] 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, pp. 74-100).

tratarse de una mera semejanza física. Por su parte, Helena ha camuflado su propia identidad a través del engaño discursivo. En cualquier caso, la trama avanza y la pregunta de Helena en el verso 117 complica todavía más el asunto: εἶδες σὺ τὴν δύστηνον, ἢ κλυὼν λέγεις[34]. Teucro afirma haber visto a Menelao llevándose consigo a su esposa tras el saqueo de Troya, pero Helena, sabedora de que tan sólo arrastró consigo a un fantasma o aparición (δόκησις), le cuestiona si su visión fue ἀσφαλής, incuestionable. Éste acaba de creerse el λόγος de la mujer que afirma no ser Helena, persuadiéndose de que sus ojos no son del todo certeros. En cambio, no alberga dudas sobre la percepción sensorial que obtuvo entonces. Vemos pues que Eurípides está cargando de ironía y dobleces el sentido de la obra. Los humanos se mueven en el reino del discurso y de la persuasión, y en muchas ocasiones no tienen más remedio que creer aquello que en cada momento les resulta más verosímil.

Helena sabe que el λόγος y las percepciones sensoriales pueden ser engañosos. Sus males tienen mucho que ver con ello y, sin embargo, en esta ocasión se ha salvado de la cólera de Teucro gracias al discurso, es decir, a una apariencia que ella misma ha elaborado. Del mismo modo, no puede sino confiar en el discurso de Teucro, que le informa sobre la suerte de sus familiares, pues no tiene de otra fuente que la informe. Resulta indicativa la pregunta de Helena en el verso 139: πότερος ὁ κρείσσων[35]. Existe una dualidad de discursos sobre la suerte que han corrido los Dioscuros; obviamente, no puede ser que ambos resulten veraces, así que se limita a preguntar cuál de los dos es más fuerte/mejor, con toda la ambigüedad que ello acarrea[36].

A continuación Teucro sale de escena y Helena vuelve a tomar la palabra. Helena, que ha formulado un λόγος engañoso para enmascarar su propia identidad, ha creído al pie de la letra el discurso de aquél que le ha anunciado la muerte de su esposo. La propia Helena sabe que los nombres y los discursos a veces no se identifican con la realidad, incluso cuando se profieren sin la intención de engañar. No obstante, las noticias que le ha traído el guerrero la han abatido hasta tal punto que decide darse muerte.

Vemos, una vez más, la fuerza y la potencia del λόγος. Como señala Alegre (1986) al comentar la teoría del lenguaje de Gorgias,

[34] "¿Has visto tú a la desdichada, o hablas de oídas?".
[35] "¿Cuál es la más creíble?".
[36] El término κρείττων λόγος resulta central en las *Nubes* de Aristófanes para describir a los sofistas y su práctica discursiva.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

> 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, p. 81).

El λόγος puede representar lo real existente sin serlo, pero, por eso mismo, también puede dibujar una realidad engañosa que parezca real. Se trata de un medio que, con independencia de su veracidad, si nos persuade, es capaz de crear efectos reales. Pues bien, Helena se dispone a suicidarse, pero el corifeo evita que la acción llegue a puerto advirtiéndola de esto mismo, a saber, de que los discursos pueden construirse con falsedades: πόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ[37] (v. 309). Helena lo sabe; hay discursos veraces y discursos falaces. A veces no hay más remedio que creer aquello que resulta más verosímil, pero, en esta ocasión, un artificio de Eurípides permite desencallar la situación a través de la figura de Teónoe, ἣ τὰ πάντ' ἐπίσταται (v. 317), "la que todo lo sabe". En efecto, el carácter omnisciente de Teónoe[38] permite a Helena conocer rectamente (ὀρθῶς εἰδέναι, v. 322) lo ocurrido a su marido.

Helena acepta el discurso del corifeo y, gracias a esto y a la información brindada por la hija de Proteo, desecha el propósito de quitarse la vida y aguarda al marido. Constatamos, pues, que toda la trama gira en torno al problema que suscita la no identidad entre la realidad y la apariencia, y las limitaciones del conocimiento humano. Todos los sufrimientos de Helena han sido debidos a su nombre/fama (*cf.* v. 199: δι'ἐμὸν ὄνομα[39]) y a su belleza (*cf.* v. 261: τὸ κάλλος αἴτιον[40]), rasgo éste que hace feliz al resto de las mujeres, pero que a ella le ha comportado la desgracia (*cf.* v. 304); es decir, todos sus pesares, que son reales, se deben a las apariencias y a las habladurías.

Análogamente, cabe señalar que el problema de las apariencias y el de la limitación cognoscitiva humana quedan señalados como cuestiones de gran magnitud, pues no sólo han provocado el tormento de Helena, sino una guerra que ha durado una década y que ha acarreado la muerte de un gran número de personas y de ilustres combatientes. Siguiendo este hilo, se ha convertido en un tópico señalar el carácter antibelicista de la obra, destacando que todo el sufrimiento y muertes causadas se debieron a un espejismo, a una imagen hecha de

[37] "Muchos relatos se construyen a base de mentiras".
[38] Adviértase que dicha capacidad no niega que Teónoe pueda articular un discurso falaz o callar la verdad a su antojo.
[39] "Por culpa de mi nombre".
[40] "A causa de mi belleza".

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

aire, δι'ἔργ'ἄνεργα[41] (v. 363). Resulta indiscutible que el texto contiene elementos que permiten defender esta tesis y más si tenemos en cuenta el contexto social en el que se confecciona, a saber, la Guerra del Peloponeso y el paulatino debilitamiento de Atenas; no obstante, como en lo sucesivo defendemos, si se atiende a la totalidad de la tragedia, parece mucho más probable que Eurípides esté destacando la limitación e indefensión de los humanos, obligados a actuar sin tener certezas sobre aquello que los motiva, sobre lo que persiguen y sobre los resultados de su acción.

Si volvemos al texto, vemos como el hilo argumental sigue mostrando la ambigüedad y desesperante incertidumbre que vienen ligadas a los nombres, discursos, apariencias y creencias humanas. Menelao llega a Egipto y al enterarse por la anciana del palacio de que Helena, la hija de Tindáreo, llegó a aquella tierra con anterioridad a la guerra de Troya, juzga que no puede tratarse de la misma mujer. Menelao separa el nombre/símbolo de su referente, piensa que debe tratarse de un problema de homonimia: diferentes referentes pueden tener un mismo nombre. No obstante, la mujer que busca, su cuerpo (σῶμα), está en Egipto, mientras que lo que Paris se llevó consigo a Troya y que él recuperó tras la guerra es un mero nombre (ὄνομα), como señaló Helena (*cf.* vv. 42-43), y pese a lo que griegos y troyanos creyesen. El εἴδωλον creado por los dioses no es Helena, pero basta con que su apariencia sea lo suficientemente verosímil y sea colocado en el lugar propicio para que todo el mundo le atribuya el nombre y, en definitiva, la identidad de ésta. La guerra troyana y los sufrimientos de muchas personas han sido motivados por un engaño, por una mera apariencia; no obstante, como la escena de la anciana sugiere, el hombre está obligado a actuar, pese a que no cuente con un conocimiento más sólido que el de la opinión (δόξα). En esto radica precisamente la grandeza y la miseria de las decisiones humanas.

La desconfianza de Menelao respecto al λόγος de la anciana se prolonga en su rencuentro con Helena. La ve y, sin embargo, se niega a admitir que tiene ante sus ojos a su mujer. Ésta trata de convencerle mediante el discurso de su identidad, pero él se empeña en creer que se trata de una extraordinaria similitud física. Menelao desconfía del λόγος, pero también de su percepción; al fin y al cabo, el εἴδωλον que transportaba consigo se le manifestaba con la misma imagen. Y se pregunta: οὔ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;[42] (v. 575).

[41] "Por hechos nunca cometidos".
[42] "¿Puede ser que esté sana mi razón y mis ojos enfermos?"

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

Menelao se encuentra en una aporía. Tiene indicios contradictorios y se resiste a creer que la que tiene en frente sea su esposa. Menelao subraya la imposibilidad de que una sola realidad pueda hallarse en dos lugares al mismo tiempo (*cf.* v. 587), a lo que Helena le responde mediante el recurso de la homonimia, el mismo que el propio Menelao usó hace unos instantes[43]: τοὔνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ[44] (v. 588). De todas maneras, el problema persiste[45], pues el εἴδωλον transportado desde Troya no sólo tenía el nombre, sino también la apariencia de Helena. Así pues, la situación no se resuelve según la verdad, y las palabras de Helena en los versos 290-291 [46] quedan en saco roto. El reconocimiento (ἀναγνώρισις) se prorroga y no hay ningún recurso a un símbolo o a una señal que únicamente los interesados conozcan. A Menelao le resulta más verosímil, más práctico o más soportable pensar que todos sus esfuerzos pasados no han sido en balde y la acción se encalla.

La situación no se resuelve hasta que un sirviente de Menelao trae noticias que refutan la opinión que su señor tenía, haciendo plenamente verosímil el razonamiento de Helena. Las nuevas vienen precedidas de un anuncio plenamente sugerente: θαυμάστ', ἔλασσον τοὔνομ' ἢ τὸ πρᾶγμ' ἔχον[47] (v. 601). La tripulación de Menelao acaba de ser espectadora de un prodigio, es decir, de algo que juzgan incomprensible. El sirviente tratará de explicarlo, pero advierte de que la palabra no alcanza a ser todo lo increíble que resultaron los hechos: todo el sufrimiento y el esfuerzo de griegos y troyanos ha sido en vano, pues el motivo de la disputa, el εἴδωλον que llevaban consigo, se ha desvanecido en el cielo, tras anunciar que no era más que un espejismo.

El asombroso λόγος que trae el mensajero aclara la situación, ya que, con la nueva información, el razonamiento que Menelao sostenía no se aguanta; la que llevaba consigo no podía ser la verdadera Helena. La ἀναγνώρισις, mantenida en suspense durante largo intervalo, por fin se produce y Menelao da crédito al relato de Helena, gracias al discurso del

[43] Πολλοὶ γάρ, ὡς εἴξασιν, ἐν πολλῆι χθονὶ/ ὀνόματα ταὔτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει/ γυνὴ γυναικί τ'οὐδὲν οὖν θαυμαστέον (vv. 497-499) ["se encuentran en el ancho mundo muchas ciudades y mujeres que llevan el mismo nombre, y nadie se asombra de ello"].
[44] "El nombre puede estar en muchos lugares; el cuerpo, no".
[45] Vemos, pues, que un mismo razonamiento no es igualmente válido ni verosímil en función de las circunstancias. Por ello resulta tan importante el momento oportuno (καιρός) en el arte de la persuasión.
[46] Εἰ μὲν γὰρ ἔζη πόσις, *ἀνεγνώσθημεν* ἄν,/ εἰς *ξύμβολ'* ἐλθόντες *ἃ φανερὰ μόνοις* ἂν ἦν (vv. 290-291. Las itálicas son nuestras) ["porque, si viviera mi esposo, nos reconoceríamos recurriendo a señales que sólo él y yo sabemos"].
[47] "Un prodigio, y es inferior la palabra al hecho".

sirviente: ξυμβεβᾶσί μοι λόγοι/ οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς[48] (vv. 622-623). Lo inesperado (ἀδόκητος), es decir, lo inverosímil, se manifiesta en ese momento como lo real, gracias a la mayor magnitud de información que alcanzan a vislumbrar los personajes.

A continuación los protagonistas se informan mutuamente de todo lo acontecido durante su distanciamiento. El relato sirve para evidenciar una vez más la ignorancia en la que vive sumido el humano: θαυμαστά […] ὦ δεινοὶ λόγοι[49] (v. 672). El hombre vive en un mundo incierto y buena parte de sus esfuerzos no persiguen sino quimeras.

El servidor, que contaba con menos información que Menelao y Helena, también da muestras de la precaria condición cognoscitiva humana. En un inicio no comprende la situación, pero el discurso de Menelao le hará entender lo sucedido. Menelao sabe que el discurso es asombroso (θαυμάσιος), por lo que exhorta a su siervo a que se limite a *confiar* en la veracidad de su palabra: λόγοις δ'ἐμοῖσι *πίστευσον* τάδε[50] (v. 710. Las itálicas son nuestras). El servidor constata la barrera que se yergue entre el mundo divino y el de los humanos: ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον/ καὶ δυστέκμαρτον[51] (vv. 711-712). Las acciones de los dioses, pero también la realidad misma, le resulta sorpresiva al hombre, que a duras penas puede comprender correctamente lo que sucede. Sus juicios y sus sufrimientos a veces son gratuitos, mientras que otras, desconocen las consecuencias de sus acciones. La divinidad y la omnisciencia descansan en esferas netamente separadas de los humanos, como sugiere el pasaje que se extiende entre los versos 744-760. La partícula δεῦρο en 761 da continuidad a esta sensación de incertidumbre, causada por lo relativo y la limitación del conocimiento humano.

Los hombres vivimos en un mundo de apariencias y de incertidumbre. No obstante, esta condición no es plenamente negativa. Ya vimos que Helena consiguió salvar su vida ante la presencia de Teucro gracias a la capacidad para producir un discurso/apariencia falaz, pero verosímil. Los hombres también pueden aprovechar la condición relativa del conocimiento humano para engañar a sus semejantes. Igual que los griegos y los troyanos han sido engañados por una apariencia introducida por los dioses, Teucro ha sido objeto del engaño de Helena. Análogamente, el desenlace de la obra viene posibilitado por el carácter no-

[48] "Tus palabras coinciden con las de ella".
[49] "¡Prodigioso! […] ¡Extrañas palabras!".
[50] "Confía en mis palabras".
[51] "¡Qué inconstante y difícil de entender es la divinidad!".

omnisciente de Teoclímeno: entre los hombres y *la llanura de la verdad*[52] se abre un hiato, al habitar aquél en el mundo de la πίστις (creencia) y la δόξα.

La primera parte de la tragedia ha consistido en un desvelarse progresivo de la verdad para Helena y Menelao. La segunda parte, en cambio, procede a la operación inversa. Éstos deben trazar un plan para salir con vida de Egipto, y el único medio viable consiste en recurrir a alguna astucia: ἐς ἄπορον ἥκεις· δεῖ δὲ μηχανῆς τινος[53] (v. 813). La situación es tal que la violencia (*cf.* v. 811) no resulta un sendero transitable. Menelao piensa entonces en el soborno, la audacia, o recurrir al razonamiento elocuente (*cf.* v. 816) como posibles vías para desatollar la situación. Éstas constituyen vías propias de Ulises, un héroe muy ducho en el engaño. No obstante, Menelao no parece tan diestro en la inventiva, por lo que será Helena quien trace el ardid que les permita salir triunfantes: la clave debe residir en la ignorancia del rey, en que no sepa la verdad, es decir, en que no sepa (μὴ […] ἐκπύθοιτο, 817) que Menelao ha llegado a sus dominios. Por otra parte, callar la verdad es equivalente a callar a Teónoe, la que todo lo sabe. No obstante, con ello no basta; los personajes deben silenciar la verdad y aprovecharse de la oportunidad que brinda la ignorancia de Teoclímeno. Menelao y Helena necesitan una embarcación para huir y no hay otro camino que reclamársela a aquel de quien deben huir. Para ello, Menelao aprovecha su apariencia andrajosa, la cual resulta oportuna para la ocasión, haciéndose pasar por un tripulante de la embarcación de Menelao e informa a Teoclímeno de que el monarca espartano ha muerto al naufragar su navío.

Los dioses duplicaron a Helena mediante un εἴδωλον para engañar a los hombres; en esta ocasión, el engaño viene de parte de los humanos, pero sacando partido de la misma incertidumbre cognoscitiva de la que se aprovecharon aquéllos. El λόγος de Helena y Menelao permite ocultar a este último, creando una ficción que, siendo verosímil, resulta fidedigna para los ojos de Teoclímeno. Los cónyuges requieren una embarcación y Helena aprovecha la ignorancia de Teoclímeno al respecto de las costumbres[54] helenas[55], para hacerle

[52] *Cf.* Platón, *Fedro,* 248b6.
[53] "Tu situación es desesperada. Hay que recurrir a la astucia".
[54] Λέλειμμαι τῶν ἐν Ἕλλησιν νόμων (v. 1246) ["Desconozco las costumbres de los helenos"].
[55] 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 (γέρας) y como discordia (ἔρις) (*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

creer que su obligación como viuda consiste en celebrar un rito funerario en el mar en honor del difunto.

En buena medida, el engaño de Menelao y Helena viene posibilitado gracias al discurso. Helena le ha informado a Teoclímeno de la muerte de su marido y éste, que quiere confirmar la noticia, interroga al propio Menelao. Teoclímeno no puede saber quién es Menelao, camuflado y cuyo mensaje concuerda con lo anunciado por Helena. Las preguntas del rey egipcio reproducen la aporía a la que el hombre acostumbra a estar sujeto en materia de conocimiento[56]: se afana por conocer, pero aquello que ve y aquello que le anuncian no siempre es real, no siempre es lo que parece.

De la misma manera que Paris se vio reconfortado con el botín capturado en Esparta, Teoclímeno se ve complacido con las palabras del camuflado Menelao: ὦ ξένε, λόγων μὲν κληδόν' ἤνεγκας φίλην[57] (v. 1250). En ambos casos el desconocimiento de la verdad y la ficción verosímil permiten que se pertreche el engaño, el cual, hasta que se descubre la verdad, es abrazado con fruición por los engañados[58].

Teoclímeno concede el barco a los griegos y, para complacer las peticiones de Helena, ordena reiteradamente a sus hombres que obedezcan al náufrago que ha traído las noticias sobre el rey espartano.

Una vez embarcados y lejos de la costa, Menelao y su tripulación dan muerte a los servidores de Teoclímeno y consiguen fugarse. Empero, uno de los servidores consigue salvarse y llega junto a Teoclímeno para informarle como mensajero de lo ocurrido. El monarca quiere saber la verdad[59], pero la respuesta que le da al servidor resulta sugerente: ὦ

Helena en la tradición literaria griega resulta un ejemplo paradigmático de este relativismo de las creencias humanas.

[56] Encontramos pasajes que sugieren la gran ironía de la que hace gala Eurípides. Teoclímeno quiere tener certeza, quiere conocer, pero el acceso al conocimiento veraz le está vetado, mientras Teónoe guarde silencio: τίς ἐστι; ποῦ 'στιν; ἵνα σαφέστερον μάθω (v. 1202) ["¿Quién es y dónde está? Quiero saberlo con certeza"].

[57] "Extranjero, me has traído un grato mensaje".

[58] *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.

[59] Εἰδέναι πρόθυμος (v. 1523) ["Estoy decidido a saberlo todo"].

δεινὰ λέξας· […]/ […] ἄπιστα γὰρ λέγεις[60] (vv. 1519-1520). La verosimilitud con la que se revestía el engaño hace que, en ese momento, la realidad se le vuelva inesperada, increíble.

Las palabras de Menelao y Helena dibujaron un engaño que para el egipcio constituía la realidad. El λόγος, pues, sirve para conocer, pero también para ocultar la realidad, en función del tipo de discurso y de cómo se emplee; el λόγος puede servir para reproducir, maquillar, o incluso para crear realidad. El hijo de Proteo comprende que la trampa también ha podido ejecutarse gracias a sus propias palabras[61], pues él mismo ordenó a sus hombres que siguiesen las prescripciones de aquel náufrago enmascarado.

El engaño se consuma gracias al discurso, pero no exclusivamente. Los cónyuges también han empleado la apariencia de náufrago de Menelao, así como la violencia con la que han asesinado a los hombres del rey egipcio. En efecto, la violencia resulta un elemento indispensable para la huida y, de hecho, la propia tragedia evidencia que el λόγος no siempre resulta eficaz: una vez consumado el engaño, Teoclímeno se dispone a vengarse de su hermana, cuyo silencio o ausencia de discurso, ha permitido camuflar la realidad. Un sirviente trata de impedirlo mediante el razonamiento y las palabras (*cf.* vv. 1627-1641). Empero, el recurso no tiene fuerza, pues no consigue persuadir a Teoclímeno y resulta necesaria la aparición de los Dioscuros, que interviniendo como dioses *ex machina*, apaciguan a Teoclímeno y procuran un *happy end*. Sin dicha intervención, la palabra del sirviente resultaría estéril y la suerte de Teónoe hubiera sido otra.

La voluntad del reino celeste se impone con el mismo rigor que la propia facticidad de los hechos, la cual no resulta a menudo comprensible desde la perspectiva humana. Los humanos viven una vida cuyo sentido no comprenden plenamente y a veces maldicen su suerte, mientras que otras se congratulan de ella. La intervención de Menelao en los versos 1447-1448 nos da muestras de ello: κέκλησθέ τοι, θεοί, πόλλ' ἄχρηστ' ἐμοῦ κλύειν/ καὶ λύπρα[62]. La suerte del hombre, y sin duda buena parte de lo que le viene de la esfera divina también debe contarse entre su suerte, es cambiante y se le impone, de manera que a veces le resulta favorable y otras abyecta. No obstante, el humano también tiene capacidad para actuar, como

[60] "¡Extrañas cosas dices! […] ¡Parece increíble!".
[61] El servidor que ha conseguido salir ileso del engaño de Helena le recuerda a su rey que previamente les había ordenado seguir las órdenes del Menelao: τοὺς σοὺς λόγους σώιζοντες (v. 1552) ["tus propias palabras nos hicieron guardar silencio"].
[62] "Me habéis oído llamaros con muchos nombres buenos, dioses, pero también con muchos ofensivos".

muestra la fuga de los lacedemonios, que merced a su ingenio han conseguido abrirse un camino hacia su salvación. En esta ocasión, los protagonistas emplean la propia limitación cognoscitiva humana como recurso.

El mundo de los humanos es el del discurso, las apariencias y un conocimiento que nunca se acompaña de la certeza plena. Por ello, el hombre debe ser prudente, mesurando las apariencias hasta donde le resulte posible: σώφρονος δ' ἀπιστίας/ οὐκ ἔστιν οὐδὲν χρησιμώτερον βροτοῖς[63] (vv. 1617-1618). Vemos, pues, como la exhortación a la templanza (σωφροσύνη) constituye un eje de la tragedia de Eurípides, igual que en el resto de trágicos: el mundo celeste y el humano están netamente separados; el hombre vive entre tinieblas, entre apariencias, por lo que debe procurar por encima de todo ser prudente, alejado de comportamientos grandilocuentes, a saber, de la desmesura (ὕβρις).

No obstante, la precariedad cognoscitiva humana no actúa como un elemento enteramente negativo, sino que, ambivalente, resulta capital para que Helena y Menelao puedan ingeniárselas para huir de las garras de Teoclímeno. Eurípides nos exhorta, pues, igual que a la moderación, a la vía del ingenio. El hombre debe saber explotar los recursos con los que cuenta y el medio en el que habita, lo cual no se contradice con ser prudente. El hombre debe conocer, mesurar y hacer uso de los recursos de los que dispone.

4. El antibelicismo de Eurípides

Anteriormente ya nos referimos al supuesto antibelicismo que profesa Eurípides en su *Helena*. No obstante, dejamos sin comentar uno de los pasajes más cruciales al respecto: se trata del canto coral que constituye el *primer estásimo* (vv. 1107-1164). El pasaje que va entre los versos 1151 y 1160 resulta especialmente significativo para aquellos defensores de la hipótesis antibélica:

> ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμωι
> λόγχαισί τ' ἀλκαίου δορὸς
> κτᾶσθ', ἀμαθῶς θανάτωι πόνους καταλυόμενοι.
> εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν αἵματος, οὔποτ' ἔρις
> λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις

[63] "Y es que no hay nada, créeme, más útil a los hombres que una prudente desconfianza".

αἳ Πριαμίδος γᾶς ἔλιπον θαλάμους,
ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις
σὰν ἔριν [...][64].

Los versos finales parecen aplaudir la grandeza del λόγος, frente a la insensatez de la guerra. Las ciudades, en efecto, no pueden librarse permanentemente de la discordia a través de la violencia. No obstante, la propia tragedia muestra que el λόγος humano no siempre es veraz ni eficaz, igual que el propio conocimiento humano. Por tanto, la sentencia final del texto, en la que se resalta que las palabras hubiesen podido arreglar la discordia, parece responder más a un deseo del coro que a la constatación de una realidad[65].

La Guerra de Troya ha sido un exceso, pues el combate se ha entablado persiguiendo un espejismo y, sin embargo, lo han desarrollado hasta sus últimas consecuencias: los griegos creían ignorantemente (ἀμαθῶς, v. 1155) que la guerra les procuraría algo, cuya resolución no dependía del éxito de la empresa. En efecto, la contienda ha sido provocada en buena medida por la ignorancia humana y por el exceso, es decir, por no ser más prudentes, pero también, porque la voluntad divina (o si se prefiere, la suerte que ha corrido el transcurrir de las cosas) ha sido esa. Como hemos visto, resulta una condición propia del hombre la incertidumbre (la no-omnisciencia), con lo que no parece posible eliminarla, sino solamente moderarla a través de la precaución. No obstante, por más cautelas que se tomen, resulta innegable que el hombre se ve obligado a actuar[66], a pesar de que su conocimiento de las cosas sea parcial; así, en dicha obligación el recurso de la violencia le resulta a veces necesario, como la propia huida de Menelao y Helena muestra. Análogamente, el drama también ilustra que, en determinados contextos, el λόγος resulta un recurso baldío, como lo prueban las palabras del sirviente que trata de persuadir a Teoclímeno de que no mate a su hermana.

[64] "Insensatos 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, a las fatigas de los mortales. Pues si el único juez es la efusión de sangre, jamás terminará la discordia entre las ciudades de los hombres. Así es como tantos obtuvieron su sepultura en la tierra de Príamo, cuando hubieran podido las palabras arreglar tu querella".

[65] 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.

[66] Menelao trae a colación en el verso 514 un sabio proverbio, según el cual δεινῆς ἀνάγκης οὐδὲν ἰσχύειν πλέον ["nada hay más poderoso que la necesidad"]. En efecto, la necesidad obliga a actuar al humano, pese a que en ocasiones no pueda obrar sino a tientas.

En consecuencia, defendemos que resulta del todo desaconsejable tratar de extraer un mensaje puramente antibelicista de esta tragedia euripídea, sobre todo, si para ello hemos de aislar un pasaje de su contexto, es decir, de la totalidad de la obra de la que forma parte. La voluntad de Zeus y la facticidad de los hechos siguen su curso y las acciones de los hombres muchas veces son ciegas en ese transcurso. Precisamente, bajo la luz de la tragedia, la Guerra de Troya ha constituido eso mismo, a saber, un esfuerzo ciego. El mundo de la certeza y de la realidad clara y distinta no es territorio humano, pero los hombres están obligados a actuar. En dicho contexto, muchos hacen caso omiso a su propia condición humana y llevan su acción hasta las últimas consecuencias, sin prudencia ni medida. El pasaje inmediatamente anterior al que acabamos de traer a colación refleja esto mismo: el humano vive en la incertidumbre, incapaz de entender de una vez por todas la realidad y la verdad de las cosas, puesto que solamente la divinidad posee un conocimiento cierto:

> ὅτι θεὸς ἢ μὴ θεὸς ἢ τὸ μέσον
> *τίς* φησ' ἐρευνάσας *βροτῶν*;
> μακρότατον πέρας ηὗρεν ὃς τὰ θεῶν ἐσορᾶι
> *δεῦρο καὶ αὖθις ἐκεῖσε καὶ πάλιν ἀμφιλόγοις*
> *πηδῶντ' ἀνελπίστοις τύχαις*.
> […] *οὐδ' ἔχω*
> *τί τὸ σαφὲς ὅτι ποτ' ἐν βροτοῖς τὸ τῶν θεῶν*
> *ἔπος ἀλαθὲς εὗρον*[67] (vv. 1137-1150. Las itálicas son nuestras).

Al humano el curso de los acontecimientos se le hace inesperado y carente de sentido, y es que el saber claro y distinto sólo pertenece a los dioses, cuyo conocimiento es totalmente dispar al nuestro.

Por tanto, Eurípides, en la línea de Esquilo y Sófocles, estaría apelando a la conveniencia de moderar determinados pensamientos y conductas, pues las consecuencias, por ejemplo una guerra de diez años, pueden resultar grotescas. En cambio, creemos que resultaría anacrónico

[67] "¿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, al menos entre los humanos; sólo encuentro veraz la palabra de dios".

y altamente problemático pretender ver en su obra un alegato puro y simple contra la violencia, atribuyéndole una psicología excesivamente ingenua.

5. Un poeta consciente de su condición de creador

Hemos analizado como el λόγος tiene un papel decisivo en la obra; también vimos que los poetas han moldeado el mito de Helena a lo largo de la historia, ofreciendo diversas versiones. Pues bien, parece difícil que, al componer su *Helena*, Eurípides no fuese consciente de que estaba apartándose de la versión más arraigada, en favor de una versión un tanto sorpresiva. De hecho, su versión juega con la tradición existente, con el λόγος y con su capacidad creadora, para introducir variaciones que, pese a inesperadas, pudiesen integrarse en el mito y propiciar la sorpresa en el público. Al fin y al cabo, igual que Helena no puede comprobar cuál de los discursos existentes sobre su propia genealogía es el verdadero, el espectador/oyente/lector tampoco tiene acceso privilegiado a los hechos que narra el poeta[68]. Siendo así, resulta suficiente introducir las variaciones de una forma lo suficientemente verosímil como para que el relato pueda integrarse en la pluralidad de relatos que forman el mito.

Hemos de tener siempre presente que Eurípides producía obras que se representaban ante un público y que, por tanto, sus piezas estaban compuestas para causar sensaciones. La versión que ofrece Eurípides, si bien no había surgido de la nada, debía resultar original para el espectador y en ello residiría una de sus virtudes. El público se sorprendería con las peripecias y vericuetos por los que pasan los personajes, ganando además un nuevo punto de vista sobre la ambivalente Helena.

Otro de los rasgos característicos de *Helena*, consiste en su carácter reflexivo. Al tratarse de una obra que pone en el centro el problema del λόγος y de los límites del conocimiento humano, la figura de Helena puede interpretarse como un *alter ego*[69] del poeta. Helena nos

[68] 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.

[69] Resulta muy significativo que ya en la *Ilíada* y en la *Odisea* Helena desempeñase, en cierta manera, la función de *alter ego* del propio Homero. En *Ilíada* 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.

narra al inicio de la obra una historia veraz sobre ella misma, pero a continuación actúa como una creadora de ficciones verosímiles: primero ante Teucro y a continuación frente a Teoclímeno. De una forma no excesivamente diferente, Eurípides se aprovecha de que no hay una versión canónica del mito de Helena para introducir sus pequeñas innovaciones y causar la sorpresa en el público. Al fin y al cabo, al no haber testigos que puedan desmentirlo, nadie puede falsear el λόγος del poeta, que resulta lo suficientemente verosímil como para ser integrado. Además, de la misma manera que los dioses olímpicos jugaron con la no-omnisciencia de los griegos y de los troyanos, y análogamente a como Helena juega con la no-omnisciencia de Teucro y de Teoclímeno, Eurípides, en tanto que autor, juega con ventaja sobre los espectadores: él es el único dueño de su relato y puede escoger las sensaciones que quiere producir, introduciendo en la acción los giros que crea convenientes. La condición de creador le otorga al poeta cierta omnipotencia, que le capacita para hacer que en su λόγος pase casi cualquier cosa, con tal de integrarlo mediante algún ingenio: el creador es un dios omnipotente en lo que concierne a su ficción.

Reproducimos a continuación el parlamento con el que culmina la obra:

> Πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
> πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί·
> καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
> τῶν δ' ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός.
> τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα[70] (vv. 1688-1692).

¿No podríamos decir que la historia de Helena es inesperada (ἄελπτος)? ¿Que aquellas cosas que esperábamos (τὰ δοκηθέντα) no se han cumplido y que, en cambio, el autor ha encontrado un camino para aquellas que no preveíamos (ἀδόκητα)? Una vez más nos encontramos con la división neta entre dioses y hombres. Los primeros son omniscientes y omnipotentes, mientras que los segundos viven en un mundo de apariencias y su acción es muy limitada. No obstante, estos últimos versos podrían sugerir que el propio Eurípides destaca uno de los rasgos principales de su propia actividad poética: el poeta es amo y señor de su discurso, conocedor de todos los vericuetos de la trama y capaz de introducir en ella

[70] "De múltiples maneras se manifiesta lo divino, y los dioses dan cumplimiento a muchas cosas imprevistas. Y mientras lo esperado no se realiza, el dios encuentra un cauce para lo inesperado. Así ha ocurrido con la historia que ahora termina".

todos los giros que se le antojen, para jugar con las sensaciones del público. Siendo así, el poeta traspasaría la barrera humana en lo que concierne a su obra, ocupando la morada olímpica.

Por lo demás, no resultaría extraño que Eurípides estuviese introduciendo un guiño a su propia capacidad creadora, en una de las obras que precisamente, al menos en cuanto al contenido, resulta de las más innovadoras.

6. Helena, poetisa trágica: un *alter ego* de Eurípides[71]

Para tratar de ofrecer mayor soporte al punto anterior, nos disponemos a analizar un pasaje de la *Helena* que parece respaldar la hipótesis ofrecida: Eurípides está introduciendo en su obra un guiño a su propia actividad creadora.

Los cónyuges se han reconocido y buscan por todos los medios una manera de escapar juntos de Egipto. Una vez se aseguran de que cuentan con la complicidad y la ayuda de Teónoe, a partir del verso 1032 Helena advierte a su marido de la necesidad de encontrar un artefacto (μηχανή) mediante el que salvarse. En un inicio lega a su esposo esta tarea, pero al no ofrecer éste ninguna vía satisfactoria, ella misma se ve obligada a encontrar una salida. Helena se encarga de trazar la hoja de ruta que deben seguir para escapar ilesos de Egipto y para ello resulta clave el λόγος. La traducción castellana vela un tanto la cuestión, pero la figura etimológica del texto original así lo sugiere: βούλῃ λέγεσθαι μὴ θανὼν λόγωι θανεῖν;[72] (v. 1050), literalmente, "¿quieres que, sin estar muerto, se diga en el discurso que estás muerto?" (La traducción es nuestra). La propuesta de Helena tiene como recurso central decir *lo que no es*, para que Teoclímeno se persuada de que *es lo que no es*. Es decir, el éxito de la huida depende de la capacidad para engañar a Teoclímeno y para ello deben hacer que se crea una ficción discursiva. En efecto, Helena y Menelao deben interpretar un papel ante el monarca, con tal de engañarlo. En ese sentido, en tanto que el matrimonio debe representar una ficción dramática ante el soberano, podríamos decir que se desarrolla una obra teatral dentro de la obra de teatro titulada *Helena*. Como señalamos, el personaje de Helena puede interpretarse como un *alter ego* del poeta Eurípides y, de hecho, a partir del verso 815 Helena no solamente interpreta un papel delante de Teoclímeno, sino que se encarga de ingeniar lo

[71] Debemos gran parte de la inspiración para este último punto al profesor Almirall (2014).
[72] "¿Quieres pasar por muerto sin estarlo?"

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

que todos los actores deben hacer y decir; en resumidas cuentas, Helena hace de creadora, en tanto que teje la ficción, se preocupa por el escenario, el discurso y las acciones a interpretar, y además, *enseña la palabra* (λόγον διδάσκειν) a uno de los actores principales, a saber, a Menelao.

En una parte del drama en la que Menelao se muestra incapaz de salir de la aporía, Helena, mostrándose intelectualmente muy superior a su marido, confecciona todos los detalles del plan que deben seguir: imagina 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. 169-170); 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). Como si de un poeta trágico se tratase, Helena prepara con celo los detalles de la obra (δρᾶμα) que ella y los griegos van a representar ante el rey egipcio.

Tras el *primer estásimo*, en el verso 1165 se retoma la acción dramática con la puesta en escena de la pieza confeccionada por Helena. La particularidad de esta obra es que el espectador para el que se prepara, Teoclímeno, sin saberlo, también participa en ella. Otro elemento distintivo de la misma es que si los actores la ejecutan con excelencia, hasta el punto que resulte verosímil, salvarán su vida junto a la de la poetisa trágica; de lo contrario, les aguarda la muerte. El veredicto lo debe dictar Teoclímeno, espectador privilegiado e invitado no consciente.

Helena interpreta magistralmente el papel que ella misma ha inventado[73]; Menelao, poco diestro a la hora de encontrar recursos para afrontar con ciertas esperanzas la situación, se muestra, en cambio, como un buen actor (ὑποκριτής). Tanto es así que Teoclímeno, espectador principal de la obra, es persuadido por la verosimilitud de la representación, sin comprender que se trata de una ficción. En este punto el hijo de Proteo no sabe distinguir entre lo ficticio y lo real, de tal manera que muerde el anzuelo e interpreta, pese a no saberlo, el papel que la previsora lacedemonia le había reservado en la obra. El teatro de Helena dentro del teatro euripídeo confunde al soberano egipcio, incapaz de percatarse de que sus interlocutores están representando una obra de la que él forma parte. Por tanto, entre los

[73] Las geniales dotes interpretativas de Helena ya se sugieren en el parlamento de Menelao en *Ilíada* 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.

versos 1165-1300 y 1369-1450 Eurípides nos sitúa frente al *drama* de Helena dentro de su propio *drama*. Gracias al primero los protagonistas consiguen hallar un desenlace para el segundo y se alcanza el *happy end* de la obra.

Teoclímeno, que ha presenciado la función del matrimonio en primera fila y que ha participado en la ella, sólo a partir de la llegada de un mensajero (*cf.* v. 1512 y *ss.*) comprende que las acciones que ha contemplado formaban parte de una estrategia para darse a la fuga. La representación de los griegos ha sido tan lograda que Teoclímeno y los suyos no han sabido distinguir entre la ficción y la realidad, entre las palabras y las cosas, entre lo verosímil y lo verdadero, y ha sido necesario que el mensajero desvele que, en realidad, estaban presenciando una ficción. Teoclímeno ha participado en la obra sin comprender que lo que tenía en frente no era lo que parecía, que la realidad era, de hecho, una ficción, y que él mismo estaba participando de ella. El coro recoge de manera sucinta pero exacta el complejo juego de velos con el que los griegos han envuelto la realidad: οὐκ ἄν ποτ' ηὔχουν οὔτε σ' οὔθ' ἡμᾶς λαθεῖν/ Μενέλαον, ὦναξ, ὡς ἐλάνθανεν παρών[74] (vv. 1619-1620). Pese a estar presentes, es decir, pese a ser espectadores privilegiados, al coro y al rey les ha pasado desapercibido el engaño de Menelao. Los espectadores no han sabido ver que lo que tenían en frente era una ficción dramática y persuadidos de que lo que contemplaban era pura y simplemente lo real, sólo a destiempo comprenden su ceguera. En definitiva, los egipcios no han tenido la *prudente desconfianza* (*cf.* v. 1617) que resulta tan útil a los humanos, que siempre se mueven en la incertidumbre.

Los espectadores se han persuadido con la verosimilitud de la obra, lo que ha permitido que el reparto griego haya logrado salvar sus vidas de la aporía real en la que estaban inmersos. La ficción se ha mezclado con la realidad para transformarla. La ficción dramático-discursiva, como el λόγος, tiene la potencia de representar lo que no es con la apariencia de ser verdadero. La asociación λόγος-φάρμακον[75] puede extrapolarse al teatro. El λόγος es potencialmente un veneno y un fármaco, según su medida. El teatro de Helena es lo que permite a los griegos salvar la vida; no obstante, de haber sido mal representado, es decir, de

[74] "Nunca hubiera creído que Menelao pudiese engañarnos como nos ha engañado, oh rey, y ante nuestra vista".
[75] El propio Gorgias compara la potencia del λόγος con la del φάρμακον: τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἥ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἥ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν (Gorgias, *Encomio de Helena*, 14) ["La misma relación guarda el poder de la palabra con respecto a la disposición del alma que la prescripción de fármacos respecto a la naturaleza del cuerpo" (traducción de A. Melero)]. Para más información sobre esta cuestión véase Derrida (1968).

haberse interpretado mediante palabras y acciones no verosímiles, el resultado hubiese sido la muerte de todos. Análogamente, el φάρμακον de Helena resulta ser un *remedio* para los griegos y un *embrujo* para los egipcios.

7. La *Helena* como φάρμακον

Al analizar la figura de Helena como *alter ego* de Eurípides, hemos relacionado su ficción basada en el λόγος y la acción (δρᾶμα) con un φάρμακον. Ahora, si hacemos el camino inverso y reflexionamos sobre la creación dramática de Eurípides a partir de la de Helena, podemos preguntarnos en qué sentido su tragedia actúa como un φάρμακον. A este respecto, es de sobra conocido el pasaje de Aristóteles en el que afirma que la tragedia es la imitación (μίμησις) de una empresa (πράξις) elevada que, mediante la acción de sus personajes y a través de la compasión (ἔλεος) y del terror (φόβος), lleva a cabo una purificación (κάθαρσις) de dichas pasiones[76]. El texto de Aristóteles ya sugiere que la tragedia ática tiene la capacidad de jugar con los sentimientos de los espectadores, causando en éstos un efecto final purificatorio. El teatro griego procuraba que los espectadores volviesen a sus hogares con el ánimo purgado y, en ese sentido, resulta lícito compararlo con un φάρμακον.

Sin embargo, al tratar de relacionar el texto de Aristóteles con la obra que nos ocupa, vemos que la explicación no funciona. En efecto, el rígido esquema mediante el que Aristóteles define el teatro griego deja fuera de sus límites piezas que en la antigüedad fueron inequívocamente catalogadas como tragedias. Para comprobar que la *Helena* no entra en el esquema que Aristóteles tenía en mente, leamos lo que dice el peripatético sobre el argumento de las tragedias:

> ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἵου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος[77] (*Poética*, 1453a12-17).

[76] Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449b24-28.
[77] "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 ya de un héroe como los que hemos mencionado, ya de uno mejor, siempre preferible a uno peor" (Traducción de A. López Eire).

Almirall (2014), que cita el mismo texto, señala acertadamente que La *Helena*, junto a otras obras como *Alcestis*, *Ifigenia entre los tauros*, *Andrómaca*, *Heracles* y *Orestes*, no encajan en este esquema, pues un giro inesperado resuelve 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, p. 60).

En efecto, en esta obra representada en el 412 a. C. no parece probable que el espectador sintiese compasión por lo que veía representado y el efecto suscitado no era el que Aristóteles tenía en mente al hablar de la καθάρσις. El plan que trazan los protagonistas y que les permite escapar de Egipto se basa en el engaño y no en una gesta *heroica* ni noble. Análogamente, no tenemos rastro de la típica caída del héroe, sino todo lo contrario: un *happy end*. Así, el φάρμακον que administra Eurípides mediante esta tragedia es radicalmente diferente al que proporciona el prototipo de tragedia que Aristóteles tenía en mente al redactar su *Poética*.

En el desenlace de obras como *Edipo Rey* el espectador comprende que, independientemente de la buena voluntad y nobleza del héroe, su caída se debe a cierto error (ἁμαρτία), lo cual demuestra que, a pesar de la apariencia inicial, en el mundo se cumple la justicia. El héroe, como los humanos, conoce la realidad de manera parcial, su mundo es el de la incertidumbre. Por eso, si no modera sus juicios y sus acciones, corre el riesgo de cometer un fallo que lo llevará a la ruina. En la *Helena*, en cambio, asistimos a otro tipo de acción dramática: el dramaturgo continúa mostrando la incertidumbre que impera entre los mortales, pero el binomio error/caída está totalmente ausente. En esta obra Eurípides nos sitúa frente a la insalvable limitación cognoscitiva humana y, no obstante, muestra que el humano puede sacar provecho de ella. Así, el ingenio de Helena le permite confeccionar un λόγος y un δρᾶμα que actúan como *remedio* que permite a los griegos salvar la vida. Además, su φάρμακον teatral se muestra en toda su ambigüedad y no deja a nadie indiferente: a unos los salva, procura la muerte de otros y causa el asombro y la ira de Teoclímeno.

Igual que Helena administra un φάρμακον, Eurípides, que en esta obra nos muestra que es un autor consciente de su arte, está haciendo lo mismo con sus espectadores. Incluso si la suya

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

tenía precedentes y no era totalmente original, resulta incuestionable que la versión más extendida y arraigada en el imaginario de los atenienses debía ser la de una Helena culpable y que marchaba junto a Paris a Troya. Pues bien, igual que Gorgias se vale en su *Encomio de Helena* del λόγος como φάρμακον para demostrar la inocencia de la troyana, Eurípides emplea su *Helena* como un brebaje que debe causar emoción y sorpresa en el espectador. En efecto, esta pieza se asemeja mucho más a los enredos y giros de la literatura moderna, que a la estructura típica de la tragedia que Aristóteles tenía en mente en su *Poética*. Su éxito depende de la capacidad que tiene para asombrar al espectador con sus giros dramáticos y de darle la vuelta a la versión más arraigada mediante elementos inesperados, pero verosímiles. En ese sentido, el espectador debía experimentar a lo largo de la obra un sentimiento de sorpresa semejante al de Teoclímeno cuando llega el mensajero y le anuncia la verdad sobre lo que ha presenciado. Además, a tenor de que el φάρμακον se administra en un contexto y con una finalidad diferentes, el espectador no sufriría la ira del rey egipcio, sino la emoción y el suspense.

Con su teatro-φάρμακον Eurípides juega a generar sensaciones variadas sobre el público. La diversidad de sus obras, entre las que encontramos piezas tan diferentes como *Bacantes* y *Helena*, nos permite pensar que el dramaturgo era capaz de producir una amplia gama de *drogas* con las que causar diferentes tipos de emociones. En su *Helena* el suspense, la intriga y lo inesperado resultan centrales, pero el conjunto de su obra nos presenta condimentos muy diversos. Eurípides, consciente de su papel creador, jugaba en su laboratorio a producir obras que causasen diferentes tipos de impacto sobre los espectadores.

Para dar consistencia a esta imagen de un Eurípides creador que trató de innovar y experimentar con la tragedia y sus efectos sobre el público, creemos que pueden resultar útiles algunas noticias que tenemos sobre una de sus obras. Pese a que sólo nos haya llegado una versión de su *Hipólito*, según parece el trágico presentó dos versiones[78]. El *primer Hipólito*, que no conservamos y que fue el germen que, tras retocarse, dio lugar a la versión que hoy conservamos, era conocido como Ἱππολυτος (κατα)καλυπτόμενος, es decir, *Hipólito velado*. Dicho subtítulo vendría impuesto con motivo de un argumento del drama: Fedra declararía su amor abiertamente a Hipólito, que, avergonzado, se cubriría el rostro con un velo. Según parece, el argumento que hacía de Fedra una mujer sumamente desvergonzada y dispuesta a

[78] Cf. Julius Pollux 9.50.4-6; *Scholia in Theocritum* 2.10.3-4.

todo por seducir a su hijastro escandalizó a los atenienses, que no recibieron de buen grado la obra[79]. No obstante, Eurípides, sin aceptar la derrota, pasó por su laboratorio la pieza y en el 428 a. C. creó una segunda versión que, esta vez sí, sedujo a los espectadores y obtuvo el primer premio. Expresado de otra forma, el poeta supo transformar la composición de su producto, hasta el punto de suscitar el deleite del público y alcanzar el trípode que lo coronaba como vencedor.

En suma, igual que su *Helena* hechiza a Teoclímeno mediante la ficción dramática, Eurípides, como si de un boticario se tratase, genera con sus creaciones pasiones en el ánimo de los espectadores. Seguramente, una de las mayores virtudes del de Salamina fue su gran habilidad para crear *drogas* variadas y generadoras de efectos diversos. Consciente como era de su arte, su teatro fue un experimento constante en relación a los ingredientes mediante los que conmover las pasiones del alma.

8. A modo de conclusión

En el argumento que hemos tejido hemos tratado de ver algunas de las especificidades de la *Helena* y de Eurípides. No obstante, hemos dejado toda una serie de puntos fuera del análisis, como el relativo al *happy end* de esta obra. Nuestra intención ha sido mostrar que Eurípides era consciente de que su oficio dependía en buena medida del λόγος y de las apariencias. Además, hemos tratado de mostrar que el de Salamina puso en escena cuestiones que estaban siendo debatidas por los círculos ilustrados de la época y que, al integrarlas y problematizarlas en su teatro, él mismo se erigió en un autor de vanguardia.

[79] 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.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

Bibliografía

Alegre, Antonio (1986): *La Sofística y Sócrates*, Barcelona: Montesinos.

Allan, William (2008): *Euripides. Helen*, Cambridge: Cambridge University Press.

Almirall, Jaume (2014): "Ελένη δραματουργός. Ficció dins la ficció en l'*Hèlena* d'Eurípides", *Ítaca: quaderns catalans de filologia clàssica* vol. 30, pp. 59-75.

Beecroft, Alexander J. (2006): "This is not a true story: Stesichorus's Palinode and the Revenge of the Epichoric", *Transactions of the American Philological Association* vol. 136, pp. 47-70.

Cassin, Barbara (1995): *L'effet sophistique*, Paris: Gallimard.

Derrida, Jacques (1968): *La pharmacie de Platon*, Paris: Tel Quel.

Solmsen, Friedrich (1934): "Onoma and ΠΡΑΓΜΑ in Euripides' Helen", *The Classical Review* vol. 48, nº 4, pp. 119-122.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA